
ROSA VIVES

DEL COBRE

AL

P A P E L

LA IMAGEN MULTIPLICADA



ICATIA

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y **literal vii** “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:

PB

Estante:

03

Bandeja:

05

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:



Rosa Vives Piqué, licenciada en Historia del Arte y en Bellas Artes, es Catedrática de Grabado y Estampación (área Pintura) de la Universidad de Barcelona. Es también pintora y grabadora. Estudiosa de la Historia y la Teoría del Grabado ha realizado investigaciones en diversos centros internacionales (Biblioteca Nacional de Madrid; Bibliothèque Nationale y Musée du Louvre de París; Print Room del British Museum de Londres; Pratts Graphic Center, New York Public Library y Metropolitan Museum de New York; Rijksprentenkabinet de Amsterdam, entre otros). Ha publicado varios trabajos dedicados a esta especialidad y sobre autores como Goya, Piranesi, Picasso, Hokusai..., entre los que destaca el libro: *Fortuny, gravador. Estudi crític i catàleg raonat*, Reus 1991. Recientemente le ha sido concedido el Premio "Espais" a la Crítica d'Art (Girona, 1994).

760
V857
Ej. 2

Rosa Vives Piqué

DEL COBRE AL PAPEL LA IMAGEN MULTIPLICADA

El conocimiento de las estampas



ICARIA
Antrojit



Diseño de la portada: Helena de la Guardia

Ilustración de la portada: Jan Van de Velde II, *Pozo entre árboles* (1916), Aguafuerte.

Primera edición: 1994

© Rosa Vives Piqué

© de esta edición: ICARIA EDITORIAL, S.A.

Comte d'Urgell, 53 - 08011 Barcelona

ISBN: 84-7426-224-0

Depósito Legal: B-21.179-1994

Impresión y encuadernación: TESYS, S.A.

Manso, 17-19 - 08015 Barcelona

Impreso en España - Prohibida la reproducción total o parcial

«... Grabando Cobres En labor vistosos...»

La vida y hechos de Estebanillo González
(1646)





AGRADECIMIENTOS





Durante la elaboración de este libro he tenido la suerte de contar con no pocos estímulos y ayudas que es de justicia agradecer desde aquí, ya que sin ellos, estas páginas difícilmente habrían visto la luz. Muchas son las personas que generosamente me han ayudado y muy especialmente el profesor José Milicua, que fue quien primero me encaminó en el amor y el conocimiento del grabado. A las bibliotecarias del Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional de Madrid y sobre todo a la Dra. Elena Santiago y a Marisa Cuenca, así como a Antonia Montmany de la Biblioteca de Cataluña, que en todo momento han puesto a mi disposición sus conocimientos específicos y la información sobre los fondos de sus respectivas instituciones. A Marta Balada, Ton Gasul y mi compañera de tareas docentes Eva Figueras, que con acertado sentido crítico, han leído el manuscrito. A mis discípulos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona que, con sus observaciones y preguntas, me han inducido a buscar el enfoque más claro y comprensible para explicar aquellos misterios —si los hay— del grabado. Y entre los varios gabinetes de estampas donde he investigado, el de la Bibliothèque Nationale de París y el del Museu Picasso de Barcelona, por las facilidades que siempre me han dado para mi trabajo. A todos ellos mi reconocimiento por hacer posible los aciertos que puedan haber en este libro, puesto que sólo a mí se deben atribuir aquellas deficiencias que, naturalmente contra mi voluntad, puedan aparecer.



INTRODUCCIÓN





El mundo del grabado, el mundo de las estampas, tiene una larga tradición en todos los grandes países, de China a Japón en Asia, desde Holanda a Italia y de Francia a Alemania en Europa, sin olvidar las dos Américas. Y, naturalmente, también en España donde, aunque sin descollar excesivamente en esta tradición, ha habido excelsos grabadores que forman parte del escogido núcleo de figuras principales de la Historia del Grabado. Basta pensar en artistas como José de Ribera, Francisco de Goya o Pablo Picasso en nuestro siglo XX. En general, la creación del grabado, su difusión y su mercado, se ha desarrollado desde antiguo sin pausas y en constante renovación tanto estética como técnicamente hasta que, en la actualidad, se puede decir que no hay un artista importante, de renombre internacional, que no practique el grabado.

A partir de la segunda mitad de nuestro siglo, esta dedicación ha transcurrido paralelamente al «boom» del coleccionismo de estampas. Ha sido un período en el que han abundado las ediciones de originales, las publicaciones sobre el tema y las exposiciones de este producto tan bello y tan delicado. Tan popular y amplio en su divulgación, como minucioso de mirar y difícil de entender para el neófito. Espléndido y emocionante para el experto, ya que es una singular invitación a deslizar el ojo y la mano sobre negras texturas en relieve enraizadas en el blanco papel. A la vez que, el adentrarse en un campo, al unísono, visual y táctil, constituye un particular reto perceptivo. Una percepción que implica un tempo lento para la profunda y reposada lectura de las imágenes impresas.

También en los últimos años, en el apartado bibliográfico, se han editado manuales para el reconocimiento y el coleccionismo de estampas. Un tipo de texto frecuente en pintura y en Historia del Arte en general,

pero en cambio era muy escaso en grabado. *Il conoscitore di stampe*, (1.^a ed. Turín, 1960) de Ferdinando Salamon o *Prints and the print market* (Nueva York, 1977) de Theodore B. Donson, son dos guías modélicas, a las que, entre otras, podemos añadir por su interés en diferentes aspectos, las de Carl Zigrosser & Christa Gaehde (Nueva York, 1966); la de E. Rouir (París, 1973); la de Ann Buchsbaum (Nueva York 1975); la de Glen Warner (Toronto, 1981) o la de Bamber Gascoigne (Nueva York, 1986). Todas ellas aunque no tan completas como las dos primeras, no son menos útiles para una aproximación al conocimiento del grabado.

No es difícil observar que todas son ediciones extranjeras, escritas en inglés, italiano o francés y, hay que decirlo de inmediato, en nuestro país no existe, ni ha existido, que sepamos, hasta este momento, ningún texto parecido. Ni siquiera una traducción. Es más, la especialización en el tema jamás ha sido muy granada entre nosotros, donde el estudio de las estampas se ha visto únicamente atendido con solvencia por selectos y rarísimos espíritus de gabinete, gracias a los cuales, eso así, tenemos las principales publicaciones de carácter histórico o catalogal, a pesar de que, como acabamos de decir, ninguna que reúna las características de una guía completa. Paliar en lo posible este hueco ha sido el principal interés que nos ha movido a elaborar el presente libro.

El título, *Del cobre al papel. La imagen multiplicada. El conocimiento de las estampas*, es un homenaje y una mención directa al grabado calco-gráfico por ser, a nuestro entender, el máximo exponente técnico del grabado occidental, el más refinado y también el más complejo. Ello no tiene ni mucho menos sentido excluyente, es sólo una referencia recurrente a uno de los orígenes de este tipo de imagen artística. Una imagen que clónicamente se puede repetir tantas veces como su autor desee, siendo ésta una sus principales virtudes.

A través de diez capítulos, en una suerte de disección de la estampa, se describen y analizan los fundamentos para su comprensión. Se introduce al lector en el discernimiento de las diferencias entre las varias modalidades técnicas y entre éstas y las demás artes (dibujo, fotografía, etc.). También se marcan las pautas de la evolución histórica, social, funcional, estética y técnica. Con el fin de que se puedan hallar orientaciones cabales para saber el porqué, el dónde y cómo del grabado y la estampación, se definen desde un amplio y novedoso —para el profano— carrousel de términos propios, hasta una extensa gama de aspectos formales y técnicos que se imbrican entre ellos. Aspectos éstos que en principio dejan perplejo

al no iniciado y confunden al poco conocedor. Igualmente se habla de la fortuna particular de cada estampa, de lo que conforma su «anatomía» y aquello que condiciona su «currículum» particular. Se dedica un capítulo especialmente a los estudiosos y coleccionistas, en el que se vierte información sobre donde ver los ejemplares más selectos; las cualidades básicas que se deben detectar en ellos y como se deben adquirir. La conservación de una estampa, su prevención o su posible restauración, precede a una sinópsis histórica de los principales maestros de la Historia del Grabado hasta el siglo XIX. Y finalmente se ha elaborado una bibliografía crítica, clasificada, de aquellos textos que en la actualidad son indispensables para la óptima información.

Pero no obstante, somos conscientes de que sólo a lo largo del estudio en profundidad, del análisis detenido, de la mirada inteligente del original, se formará un verdadero experto en este arte. Sabemos que la teoría que se pueda presentar en un texto, en este por ejemplo, puede quedar estéril si no se aplica, compara y experimenta directamente con los objetos tratados que, en definitiva, son los verdaderos protagonistas y sujetos de dicha teoría. Con lo cual queremos advertir al lector que, a pesar, de nuestro esfuerzo de síntesis y de parcelación en el tratamiento de unas obras que son por, encima de todo, una unidad indivisible, creemos firmemente que sólo en y durante el placentero ejercicio de ver, mirar o leer las estampas con sensibilidad, este texto será de utilidad. Sólo así tendrá sentido y será la guía que pretendemos. Sólo así podrá ser estímulo y guía para descubrir y adentrarse en un microcosmos cultural que navega de antiguo y que es apasionante para quién esto ha escrito.



I

UN GRABADO. UNA ESTAMPA





1.1. ¿Qué es un grabado? ¿Qué es una estampa?

¿Qué es un grabado?, ¿qué es una estampa? y ¿qué entendemos por estos términos?, son preguntas que oímos frecuentemente a todos aquellos que se acercan al mundo del arte y quieren saber sobre el grabado y la estampación.

Son dos términos que todavía hoy, muy a menudo, se confunden o se les da un sentido equivocado, ya por extensión de la palabra, ya por desconocimiento o por aplicación incorrecta. Es por ello que nos parece oportuno empezar este libro con la definición de estos dos conceptos, es pues fundamental, desde ahora mismo, establecer el significado de cada uno de ellos.

Hay que matizar primeramente que, con la palabra *grabado*, sólo se designa una parte del proceso para obtener una *estampa*. *Grabar* es dibujar sobre una materia dura con incisiones, mediante una punta, buril, cincel, etc. Se graba sobre una plancha de metal o de madera, que se transformará en la matriz para una reproducción múltiple, sobre el papel, de la imagen incidida. Así se entiende que, un *grabado* es la matriz, el taco de madera, la plancha de metal o todo material incidido o tallado, susceptible de recibir tinta y que permite trasladar la imagen al papel, a través del proceso de estampación o impresión, tantas veces como sea necesario.

La imagen, una vez trasladada de la matriz grabada al papel, mediante el entintado y una presión, se llama *estampa* y es el resultado final de todo el proceso de elaboración de un grabado. La *estampa* también se puede denominar *prueba*, vocablo muy usual, sobre todo, en el ámbito de los



Plancha grabada. / Estampa

talleres. Y aunque sin ser tan específicamente correcto, por extensión del término y como sinónimo, es de uso común la palabra grabado.

Asimismo cabe puntualizar que, internacionalmente, también por extensión, se admiten y engloban dentro de estas dos denominaciones —grabados y estampas— las litografías y las serigrafías. Dos técnicas que, como veremos, por su proceso de elaboración no se corresponden con toda exactitud con el concepto «grabado».

Con el tiempo, se han ido desarrollando procesos y técnicas que han concluido en nuevos métodos para obtener imágenes múltiples sin necesidad de incidir o tallar la matriz, pero que, en la estampa, su aspecto formal es parejo al de los tradicionales: tienen un proceso de elaboración similar; se mantiene la imagen en un soporte de papel, y la condición de múltiple. Por estas razones se las engloba dentro de las clasificaciones generales de grabados y/o estampas y su resultado igualmente se denomina estampa.

1.2. Orígenes y características principales del arte del grabado

La palabra española *grabar* procede de la voz francesa equivalente *graver*, que a su vez deriva del ámbito lingüístico germánico, y la máxima autoridad en cuestiones etimológicas del idioma castellano, el profesor J. Corominas, ha precisado que su utilización está registrada por primera vez entre nosotros en 1588; una fecha que al poco informado en la materia le podrá parecer, en principio, un tanto tardía, pero que en realidad viene a coincidir poco más o menos con la de las primeras estampas hispanas de autor relevante (Roelas, Ribalta); dicho de otra manera, también en este caso aparecen coetáneamente el hecho artístico y la palabra que lo designa. El vocablo *grabar* tiene desde entonces la aceptación ususal de «dibujar algo sobre una superficie mediante incisiones». Y se puede grabar con distintas finalidades: un bisonte sobre la pared de una cueva para propiciar la caza; una cabeza de medusa sobre el peto de una armadura de acero o sobre un escudo para aterrorizar al enemigo; un corazón atravesado por una flecha sobre la corteza de un árbol como testimonio de amor, etc. Pero naturalmente aquí vamos a ceñirnos a la operación de grabar que se propone como objetivo la obtención de una matriz con la cual estampar una determinada imagen.

El grabado es un hecho artístico diferente a los demás, un medio de expresión espiritual de alto valor estético e informativo, que requiere una



técnica especializada y una profunda dedicación experimental. Como toda obra de arte constituye un complejo de partes tan sustanciales como difíciles de concretar y de separar analíticamente. Lo entendemos como: *comunicación visual* y es un *lenguaje artístico*, una *forma sensorial de conciencia* y un *proceso de trabajo*, con tradición, historia y futuro. Por cada una de las vertientes constitutivas que se acaban de indicar, el grabado está en relación íntima —y en ciertos aspectos llega prácticamente a identificarse— con otras modalidades de las artes plásticas y/o visuales. Y es sin duda a través de su proceso de producción —mediante el examen empírico de sus reglas y procedimientos operativos— como mejor pueden captarse las peculiaridades del arte del grabado.

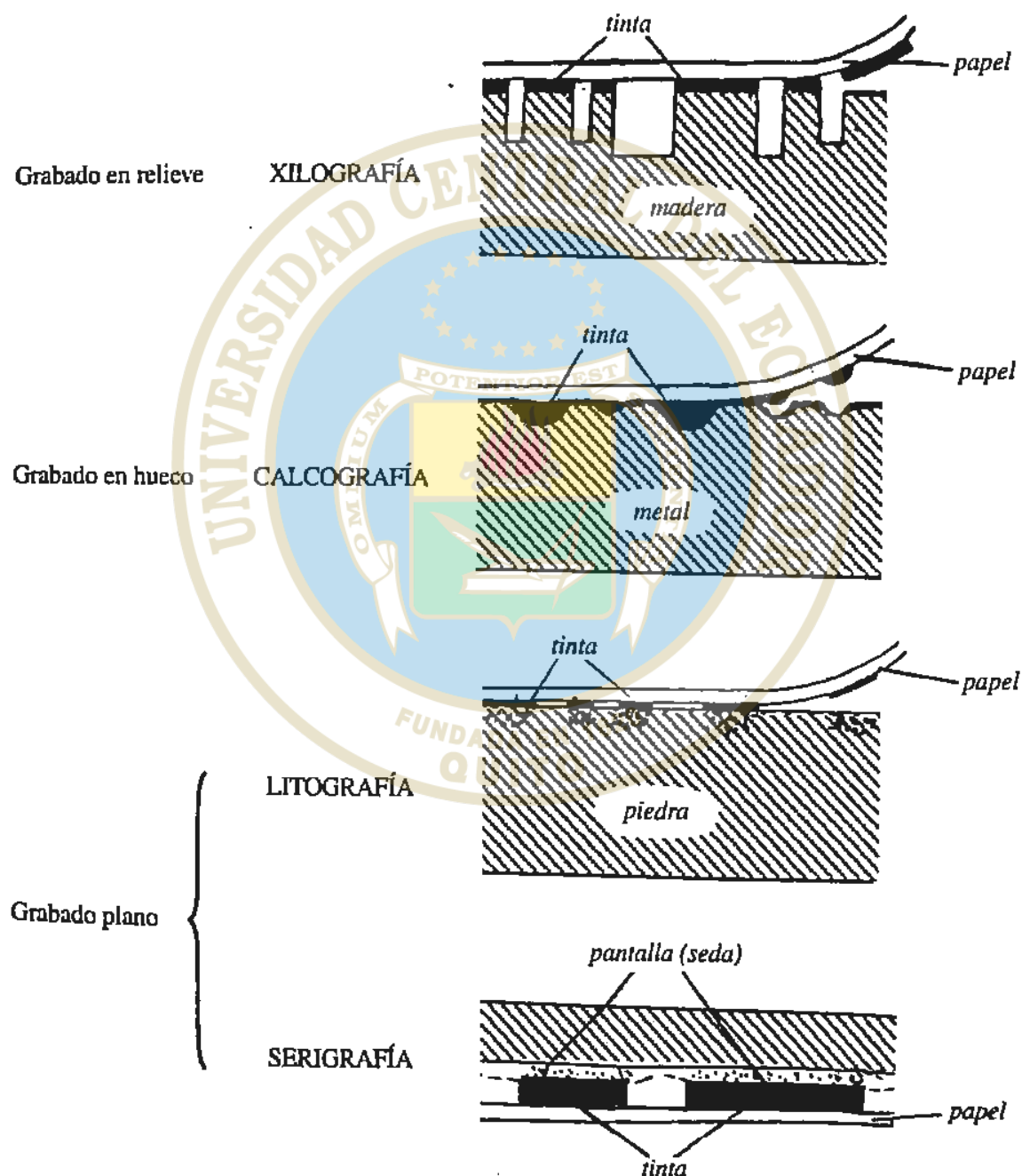
El proceso de trabajo en la elaboración del grabado tiene un tiempo propio, y se puede sintetizar en la siguiente fórmula ordenada: Transformación de una *matriz*¹, que llamamos plancha y esta constituida de materia dura, resistente (madera, metal, piedra, metacrilato...) mediante unos elementos accesorios (puntas, mordientes, barnices,...), en una *matriz*², con la que a su vez, junto a otros elementos (tinta, papel...) y recibiendo una determinada presión, se obtiene un resultado *R*, llamado *Estampa*. Resultado que es multiplicable (tiraje e edición), ya que a partir de la matriz se pueden obtener tantas estampas como se deseen o el material permita.

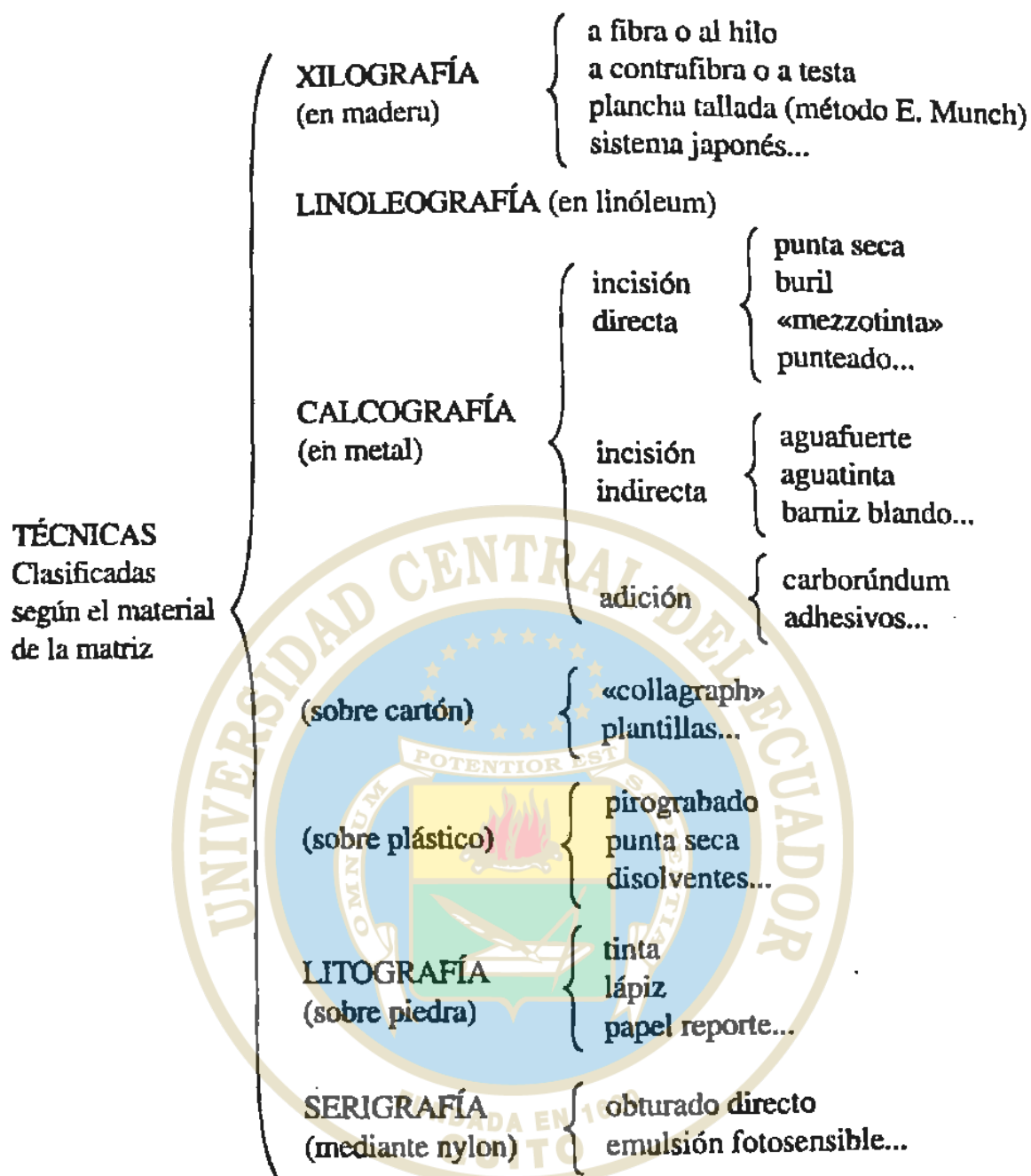
Dentro del grabado se pueden establecer varias clasificaciones que a su vez sitúan bajo diferentes denominaciones las particulares de cada proceso de trabajo. Son denominaciones que adoptan como factor delimitador los materiales de la matriz, el tipo de trazo, las herramientas o la clase de presión o estampación usada.

1.3. Las técnicas

Según el tipo de trazo en la matriz, ya sea en profundidad o en superficie, tenemos una primera clasificación, que diferencia el grabado en relieve, el tallado o grabado en la madera, del grabado en hueco, el incidido en una plancha de metal, y del grabado en plano, el obtenido sobre la piedra o plancha litográfica y el que se consigue mediante la pantalla serigráfica. Pero la clasificación más tradicional y en la que se distinguen los grandes grupos técnicos, es la que se basa en el material de las matrices sobre las que se elabora el grabado: la Xilografía —del griego «Xýlon», madera y «grápho», referente a la escritura o al dibujo—; la Calcografía —del griego

«khalkós», cobre y otras aleaciones con el cinc, estaño y plomo y «grá-pho»—; la Litografía —del griego «lithos», piedra y «grápho»—; y la Serigrafía —del latín «sericus»— y del griego «serikos», seda. Y a partir de esta tenemos gran variedad de subgrupos que engloban denominaciones que hacen referencia a las herramientas usadas para la incisión; los efectos conseguidos; al inventor de las mismas; etc.:





Cada uno de estos grandes grupos genera una larguísima serie de subtécnicas que a la vez se pueden interrelacionar entre ellas y no sólo entre ellas, sino también con otras disciplinas artísticas como la pintura, la fotografía o la escultura. Basta recordar las grandes estampas de Jasper Johns, R. Rauschenberg, Frank Stella, o Arnulf Rainer, y tantos otros artistas contemporáneos. Aunque tampoco tan contemporáneos, puesto que también trabajaron en este sentido pintores como Degas, Gauguin, o nuestro Joaquín Sunyer en su etapa parisina y por cierto la más brillante como grabador y, ¡como no remontarnos al siglo XVII con figuras como Giovanni

Benedetto Castiglione o al holandés Hercules Seghers! Además, capítulo aparte y, de rabiosa actualidad, es la aparición de nuevos materiales, como los plásticos y otros elementos sintéticos susceptibles de ser incididos y resistentes a una presión, que han dado lugar a innovadores procedimientos como el «Collagraph»; los «Adhesivos»; el pirograbado sobre metacrilato; el «Cast paper», que se basa en el modelado de la pulpa de papel, procedimiento encaminado a la obtención de la stampa tridimensional, etc. Así como la incorporación de la fotografía, la fotocopia, el Polaroid..., ya mediante «transfer» o a través de preparaciones fotosensibles sobre las matrices calcográficas, serigráficas o litográficas, donde la fotomecánica es un coadyuvante mecánico imprescindible para la elaboración de clisés y matrices, al igual que lo es, y seguramente lo será más todavía en el futuro, el proceso informático.

Este grabado, de creación original, artístico, basado en la calcografía, junto con la xilografía, la litografía y la serigrafía, ha sido el fundamento de todas las actividades comerciales encaminadas a la producción de impresos, que se agrupan bajo el nombre de Artes Gráficas o Industrias Gráficas. Nombre general, que abarca tanto la preparación, como la ejecución y la presentación de todo trabajo u obra impresa. Las Artes Gráficas han necesitado de instrumental técnico, maquinaria y materiales más sofisticados y sobre todo una mayor precisión. Entre ellos la auxiliar fotomecánica, mediante la cual se desarrollan las modalidades de Fotolitografía, Offset, Fotocomposición, Fototipia o Fotocalcografía, es decir que el gran complemento ha sido y es la fotografía como medio objetivador de las imágenes que se imprimen en prensas industriales.

1.4. Grabado/Dibujo

En general las diferentes modalidades de las Bellas Artes se interrelacionan estrechamente, pero, muy a menudo de manera exagerada y, más por desconocimiento, que por razones técnicas o formales, el grabado se ve vinculado al dibujo. Sobre todo en ambientes académicos, donde todavía perdura el pensamiento puesto en el grabado de reproducción. Efectivamente, el dibujo era el medio capital para trasladar la imagen copiada sobre la plancha. Y el grabador seguía con el buril o la punta las líneas previamente dibujadas. De la misma manera es frecuente ver gabinetes conjuntos de dibujos y estampas, a los que en la actualidad se les suma la

fotografía, y en algunas partes también los mapas. Pero esto no quiere decir que dichos centros consideren que el grabado es hijo del dibujo, sino que tal hecho simplemente responde a una cuestión de organización, la clasificación de un material que tiene en común el mismo soporte, el papel y por tanto, unas condiciones de conservación semejantes, también una parecida lectura y similar almacenaje.

Al igual como decía Henri Matisse: «Creo que la pintura y el dibujo expresan lo mismo. El dibujo es una pintura realizada con medios reducidos que es capaz, tan bien como la pintura, de aliviar al artista de sus emociones. Evidentemente la pintura es algo más completo y su acción sobre el espíritu es más intensa», se considera que el dibujo esta en el alma de la pintura, como igualmente en la de la escultura y naturalmente, también en la del grabado. Todas las demás características: incisión, relieves, texturas, color, espacio gráfico..., hasta la multiplicidad, hacen del grabado y la estampa entes artísticos con «personalidad» exclusiva sin débitos ni dependencias determinantes del dibujo o de la pintura.

1.5. Grabado/Pintura

Como ya se sabe, la xilografía fechada más antigua que conocemos es china y se remonta al año 868, mientras que en Europa, la primera no apareció hasta mucho más tarde, después de la divulgación del papel (h. 1147), elemento indispensable para la obtención de estampas. Se trata de la madera grabada conocida como «Bois Protat», que se fecha entre 1370-90. Los antecedentes de la xilografía se encuentran en los moldes artesanales para estampaciones decorativas de telas o en las tallas de madera al servicio a veces de funciones más prácticas que artísticas. Mientras que las raíces de la calcografía se alimentaban de la orfebrería. Los «nielos», los «criblé» o los primitivos metales tallados del mil cuatrocientos, compartían instrumentos de ejecución, metales más o menos nobles; composiciones y motivos representados en medallas, armaduras u objetos.

Vasari atribuía la invención de la talla dulce al nielista Tomasso Finiguerra (1420-1464), y a pesar de que esta noticia, hoy forma parte de la leyenda, verdaderamente muchos de los primeros grabadores conocidos y de gran categoría procedían del mundo de la orfebrería o bien mantenían estrechas relaciones con este oficio. Los grabados del «Maestro E.S.» denotan el oficio de joyero. Martin Schongauer era hijo de platero, como

también lo era Alberto Durero. Y Antonio Pollaiuolo, además de pintor, escultor y grabador, era orfebre, igual que otros autores tanto del centro y norte de Europa como italianos.

Sucesivamente el grabado fue un arte cultivado sobre todo por pintores. Ya en los primeros grabados se hace una diferencia estilística, lo que Hind definió como la «fine manner», refiriéndose al trazo característico de los orfebres/nielistas, y la «broad manner», en relación al trazo ancho y más desenvuelto de los pintores que seguirán los trazos del dibujo a pluma, a la manera de Pollaiuolo, en la principal estampa del Renacimiento italiano el *Combate de los hombres desnudos*. Un modo de trabajar éste, que ha perdurado en el grabado de creación, desarrollado principalmente, como ya hemos dicho, por pintores. Recordemos que incluso Bartsch tituló su magna obra como *le peintre-graveur*. Y efectivamente hasta nuestros días no ha habido en la historia del grabado ningún escultor autor de grabados magistrales, en la línea de los de Durero, Rembrandt o Goya, por ejemplo. Se puede afirmar que las imbricaciones entre el grabado y la escultura no se han potenciado y no han conseguido obras importantes e innovadoras técnica y formalmente hasta nuestro siglo XX, en el que han descollado, entre otros escultores, Arp, Archipenko, Giacometti, Henri Moore o Chillida.

1.6. Grabado/Escultura

Así como las relaciones entre el grabado y la pintura fueron como acabamos de decir muy estrechas desde el nacimiento del grabado, paradójicamente no ocurrió lo mismo con la escultura, a pesar de que ambas artes, escultura y grabado, coinciden en toda una serie de aspectos como los diferentes materiales de las matrices para el grabado, que muchas veces son los mismos que los de la escultura: madera, metales, piedra, yeso, resinas sintéticas, etc., la mayoría de gran resistencia a ser intervenidos. La cualidad que poseen las dos artes de ser susceptibles de multiplicación de originales. Un paralelismo en el proceso de trabajo, escalonado con pausas para las ineludibles cambios de acción, hasta llegar al final: modelado, molde, vaciado, fundición, pátina... en la escultura; y en el grabado: dibujo, incisión, entintado, estampación, pruebas de estado..., son pasos que determinan un orden y un tiempo concreto. Comparten también la parecida realización de un bajorrelieve de más o menos profundidad, según se trate

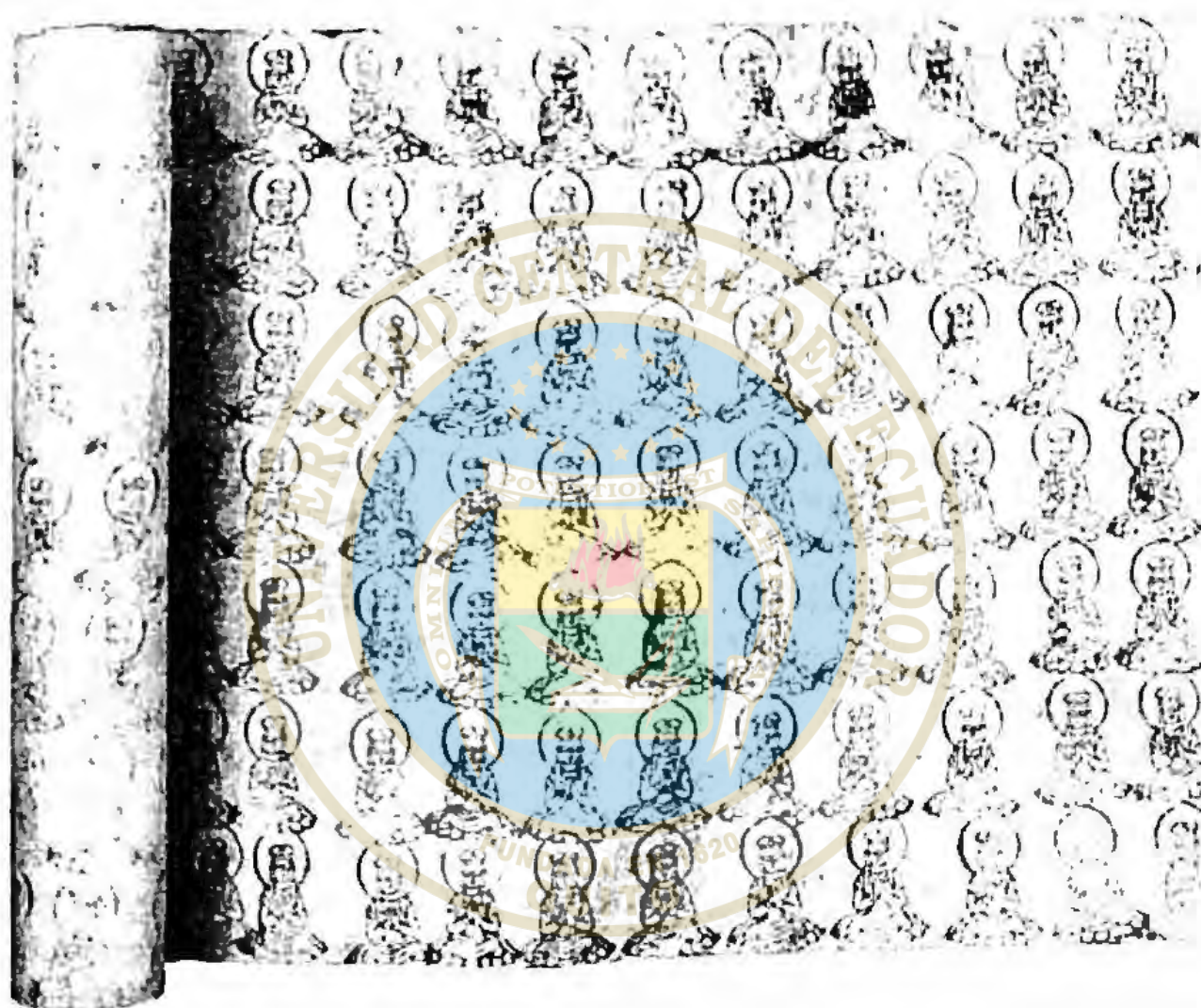
de una obra esculpida o de una incidida para pasar al papel. Las mismas herramientas, las gubias para tallar la madera o los rascadores para texturar superficies. Y perceptivamente la contraposición del espacio hueco con los volúmenes escultóricos que en grabado se corresponden con las oposiciones entre el blanco y el negro, a la vez que se marca el positivo y el negativo o el hueco y el relieve. También el grabado y la escultura son eminentemente táctiles, no hay ninguna stampa lisa; además los contornos que crean las dos modalidades artísticas son siempre precisos y contundentes, sin ambigüedades.

Todos estos vínculos se ven reflejados en el lenguaje. Palabras latinas que significan indistintamente conceptos de grabado y de escultura: «Caelamen» (grabado/cincelado sobre metal), «Caelo» (grabar/cincelar); «Caelum» (cincel/buril); «Scalpo» (grabar/cincelar/esculpir); «Scalprum» (instrumento cortante/buril/cincel); «Sculptura» (escultura/ grabado/cincelado). En los grabados antiguos y, prácticamente hasta el siglo XIX, el nombre del autor de la obra o de alguna parte del trabajo iba precedido de palabras indicativas en latín. Entre las más frecuentes: «Sculpsit» (ha grabado/ha esculpido) que señalaba al grabador. Por ejemplo, uno de los mejores grabadores españoles de la segunda mitad del siglo XVII, Pedro de Villafranca (c. 1615-1684) firmaba: «P^o de Villafranca Sculptor Regis». Estos vínculos lingüísticos, entre otras cosas, indujeron a buscar los orígenes del grabado en la escultura. Unos orígenes que podrían ser plausibles, pero que, como se ve, en la realidad práctica no se correspondieron.

1.7. Historia y función de la stampa múltiple

En la función y la historia social del grabado se encuentran las bases para trazar su más firme defensa y enaltecimiento, si ello fuera necesario. La condición de múltiple confiere a la stampa su rol de obra más ampliamente divulgativa y democrática que ninguna de las demás manifestaciones artísticas, hasta la aparición de la fotografía y los medios audiovisuales actuales. En este sentido ha de subrayarse que el grabado ejerció un papel sociocultural paralelo al de la imprenta, descubrimientos ambos, casi coetáneos y evidentemente relacionados entre sí de manera estrechísima.

La imprenta, con su resultado multiplicador y abaratador, rompió con las limitaciones que imponía a la expansión de la cultura escrita la unicidad



Gran rollo de los Mil Budas. Dunhuang, s. VIII

y la consiguiente carestía del libro elaborado a mano, uno por uno, en el «scriptorium» medieval. Más que el descubrimiento de América u otros acontecimientos históricos de índole semejante, lo que marca con relieve más vigoroso el nacimiento del mundo moderno occidental es, sin duda, el desarrollo de la imprenta, instrumento básico de la más grande «revolución cultural» de todos los tiempos, el desencadenamiento de lo que MacLuhan ha llamado «la galaxia Gutenberg».

Con el grabado se inició igualmente un efecto multiplicador y abarata-dor de la cultura visual, efecto de menos alcance y repercusión inmediata que la operada por la imprenta, pero a la larga de no menos trascendencia. Porque estamos viviendo cada vez más en un mundo de imágenes, condicionado por la creciente multiplicación, econonización y amplia y libre difusión de éstas.

No se puede situar exactamente en el tiempo y el espacio ni la primera xilografía, ni el primer metal incidido, ni la primera serigrafía. Sus orígenes son orientales, derivaciones de técnicas artesanas como la estampación de sellos tallados en piedras duras, de telas, la orfebrería, la ornamentación de armas, etc. Los primeros grabados fueron estampados en China y, al igual que los primeros textos impresos, su cronología se mantiene aún en la penumbra cronológica. Que sepamos hasta este momento, ningún texto chino señala el origen preciso de la xilografía. La primera referencia escrita de este arte se da en el año 835, en un decreto de la provincia de Sichuan que prohibía la publicación particular de calendarios que, por aquel entonces, era un monopolio del estado. Y entre las imágenes impresas más antiguas que se conocen tenemos la del famoso *Sutra del Diamante*, que hoy se conserva en Londres, y que está fechada en el el año 868. Es una imagen búdica encontrada en Tuen-huang, pueblo situado en la ruta de la seda, en los confines del Turquestán chino, que contaba con numerosos monasterios budistas y donde aparecieron las impresiones infinitas de imágenes de Buda en los llamados *Rollos de los Mil Budas*, del siglo VIII de nuestra era. Son series repetitivas de una misma imagen xilográfica organizadas en los libros «rollos» y que sobrepasan en mucho la cantidad de mil, puesto que se entiende el mil como un concepto que indica idea de multitud, no de cantidad fija, ya que, por ejemplo, en uno de ellos se llegan a contabilizar hasta 2.030 imágenes iguales.

La xilografía esta vinculada, como ya hemos apuntado antes, con la invención de la imprenta, una vinculación que se expresa incluso en la participación creadora común. Desde el principio el grabado ilustra el libro

y participa con él en el renacimiento de las técnicas y las ciencias, documentando con ilustraciones los textos de botánica, anatomía, arquitectura, astronomía, perspectiva, etc., al mismo tiempo que infunde vida visual al campo de las humanidades, desde los libros religiosos, los de historia o de literatura, hasta los libros de cuentos para niños, por ejemplo.

También ha asumido el grabado funciones menos artísticas, con sentido más artesanal y fines más bien comerciales, como son la intervención de los grabadores en la emisión de billetes de banco, sellos de correo e incluso billetes de lotería, así como en las letras de cambio, tarjetas de visita, diplomas, cartillas caligráficas, naipes, escudos heráldicos, ornamentos y diseños para orfebres, estampas curativas (ciertas litografías del siglo XIX, que se debían ingerir como una medicina), catálogos industriales, etc.

En Europa a partir del siglo XV el grabado permitió alimentar la fuerte demanda de mapas, sobre todo en los países de grandes navegantes y en plena expansión del nuevo mundo. Y hasta la edad moderna el grabado cumplió principalmente la función de imagen prefotográfica, una función que muy bien explicaba W. Ivins:

«... Una ilustración de botánica o anatomía puede ser casi puramente esquemática, pues el objeto que se pretende simbolizar no es un caso particular de la forma de una hoja o un músculo concreto, sino una amplia clase general de formas. Sin embargo, en el caso de las ilustraciones de una historia de la pintura o la escultura, lo que se persigue es una manifestación visual de las características o cualidades que diferencian cada obra de arte de todas las demás. Y éstas no son características generales, sino particularidades de lo más concreto y preciso.

Antes de que aparecieran la fotografía y los procedimientos fotográficos no había ni que esperar una manifestación visual como las conseguidas por la fotografía, y lo más que se podía pedir era una manifestación de primera mano hecha por un observador competente y honesto.» (*Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona, 1975, p. 80).

Esto generó multitud de escuelas de burilistas reproductores, retratistas e intérpretes de los más preciados tesoros artísticos que guardaban los países más ricos.

En el siglo XIX afloró un gran desarrollo técnico: el perfeccionamiento de las prensas, la aparición de nuevos materiales (barnices, puntas, etc.); la invención de nuevas técnicas interdisciplinares como el «clisé-verre», relacionado con la fotografía; la «gipsografía» inspirada desde la escultura; el método Bracquemond de raíces tradicionales; la utilización del color de

formas alternativas e inoculadas especialmente con la pintura; el pleno desarrollo de la litografía y el offset y, por encima de todo, el nacimiento de la fotografía. Estos dos últimos son sucesos de vital importancia y ocurridos en breve lapso de tiempo.

Efectivamente, en 1796 Aloys Senefelder inventó la litografía, el penúltimo gran invento de los procedimientos gráficos, antes de la serigrafía que sólo se expandió a partir de la segunda mitad de nuestro siglo XX. Como decía Kandinsky, la litografía se diferencia de los anteriores procedimientos por «asegurar en su manejo la mayor ductilidad y elasticidad», que junto a «una especial dificultad de la ejecución, unida a una casi indestructible solidez de la plancha, corresponde plenamente al “espíritu de nuestro tiempo”. El punto, la línea, el plano, el contraste blanco-negro, los trabajos en color: todo puede ser realizado con la mayor economía. La ductibilidad en el tratamiento de las piedras litográficas, es decir, la facilidad de impregnación mediante cualquier herramienta y las casi ilimitadas posibilidades de corrección,(...) y la facilidad consiguiente de ejecutar los trabajos sin un exacto plan preconcebido (es decir, las experiencias), corresponden en la mayor medida a la necesidad actual, no sólo exterior, sino también interior». (*Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, 1971, p. 121-122).

A la aparición de la litografía hay que sumar el impulso romántico que aceleró la liberación del artista creador original de las normas clásicas de trabajo y sobre todo del grabado de interpretación. Es entonces cuando artistas como Corot, Manet, Degas, Renoir y tantos otros siguen el eslabón de Goya y miran hacia Durero, Rembrandt, Piranesi o hacia las estampas japonesas. Siguen el concepto de *peintre-graveur* y emparejan definitivamente el grabado con la pintura y la escultura, dejando muy atrás la académica e inmovilista unión dibujo/grabado. En una palabra, el grabado de los grandes artistas originales soslaya al grabado como manifestación de habilidad técnica para adoptarlo como lenguaje artístico, potenciándolo de tal forma que es, hoy por hoy, una de las artes que goza de más atractivo, tanto para los que quieren iniciarse en su práctica, como para el estudioso o el simple fruidor. Apenas hay algún artista de enjundia que en algún momento de su carrera no haya sentido la tentación de la actividad gráfica, y consecuentemente no hay movimiento artístico moderno en que no esté presente el grabado.

Tanto es así que se puede hablar de la estampa expresionista, del grabado cubista, de las estampas del «pop-art», etc. Movimientos que

incluso conllevan tendencias técnicas más acordes al estilo de cada uno de ellos. Por ejemplo las estampas expresionistas se realizaron sobre todo en xilografía, mientras que en las cubistas, la punta seca y el buril, son dos técnicas que están muy presentes, o bien, en las del «pop-art» se evidencia una clara preponderancia de la litografía, la fotolitografía, la serigrafía y la fotoserigrafía.

Esta actividad se ha visto apoyada con la creación de múltiples talleres de obra gráfica, en donde se hace el grabado y se estampa, se enseña y se practica; talleres algunos de ellos que han cobrado fama internacional y forman parte del patrimonio histórico del grabado, como son el del litógrafo Mourlot en París, donde han acudido los grandes artistas del siglo XX: Chagall, Picasso, Miró, Braque, etc.; el *Atelier 17*, fundado por S.W. Hayter en París en el año 1927 y hoy todavía en activo; el Pratt Center de Nueva York; el Tamarind Lithography Workshop de Albuquerque (Nuevo Mexico), o los más modernos de Los Angeles, San Francisco y Nueva York, de Alemania, Suiza e Inglaterra, así como los que en nuestro país se están estableciendo.

El grabado, más que ninguna otra especialidad artística —pensamos sobre todo en pintura y escultura— ha encontrado una fórmula de presentarse al público periódica y multitudinariamente en manifestaciones conocidas como Bienales o Trienales de carácter nacional o internacional. El poco peso, el pequeño volumen y el relativamente moderado coste de las estampas, facilitan el paso de fronteras sin demasiados trámites burocráticos, condiciones que sumadas a la conveniencia de divulgar el grabado han favorecido que cada dos o tres años haya un buen número de convocatorias para todos los artistas, en diversos países de todo el mundo desde Cracovia y Praga a Epinal o Ibiza, de Ljubljana, a Maastricht, Puerto Rico, Frechen, El Ferrol o Taipei, en donde se exhiben las creaciones gráficas más actuales.

Pero son los gabinetes de estampas de los principales museos, que también participan de este interés por el grabado, los que organizan importantes y selectivas muestras y publican buenos catálogos de los más bellos ejemplares que conservan. De esta manera en estos últimos años se han podido ver casi permanentemente exposiciones monográficas en los mejores museos del mundo: British Museum de Londres, Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Bibliothèque Nationale de París, Rijksprentenkabinet de Amsterdam etc.; también en nuestra península, las muestras que organizan la Biblioteca Nacional y la Calcografía Nacional, ambas en Madrid, el Museo de Bellas Artes de Bilbao o, aunque más esporádicamen-



te, pero no menos interesantes, las exposiciones del Museo Picasso de Barcelona, por sólo citar unos ejemplos.

Es justo mencionar también la buena labor de las Calcografías de Madrid, Roma, París y Bruselas, que salvaguardan las planchas grabadas de grandes maestros y la tradición grabadora de cada país.

Igualmente, aunque a su manera, la actividad comercial contribuye a la valorización del grabado. Ciertamente, aunque las motivaciones pueden ser muchas veces meramente lucrativas o de inversión en valores «seguros», a través de las grandes subastas se puede comprobar la ascendente cotización de las estampas más buscadas por coleccionistas y las de Rembrandt, Goya, Munch o Picasso —por señalar algunos nombres concretos— alcanzan ahora cotas impensables no hace muchos años. No hay duda de que la fuerza de la ley de la oferta y la demanda ensalza a las firmas consagradas e impulsa la revalorización de autores injustamente postergados, así como a nuevos descubrimientos. Nuevos descubrimientos que se acostumbran a presentar en las ferias o certámenes de obra gráfica como «SAGA» en París, la «ORIGINAL PRINT FAIR» de Londres o la «THE PRINT FAIR. Old Masters and Contemporary», en Nueva York.

1.8. El grabado en España

En España, si bien no hemos tenido una continuidad en maestros grabadores, como ocurre en otros países como Holanda o Italia, sí tenemos grandes artistas que, además de destacar como pintores, han descollado también en el arte del grabado, es más, tenemos figuras cimeras de la historia del grabado: Goya y Picasso y, en producción cuantitativamente menor, Ribera y Fortuny.

Entre los primeros autores: Roelas, Herrera el Viejo, Valdés Leal, Claudio Coello, cultivaron más o menos el grabado, pero es José de Ribera quien nos ha dejado mayor número de estampas. Un número, no obstante, tampoco muy alto si se compara con otros artífices de su categoría como grabadores, puesto que se trata sólo de dieciséis piezas, a las que últimamente los expertos han sumado dos más. Junto a la bella estampa *El Poeta*, (h. 1620-21), el Españoleto grabó el retrato ecuestre de D. Juan de Austria; escenas mitológicas como el *Sileno borracho* (1628) y, sobre todo, religiosas, entre las que destacan *San Jerónimo escucha la trompeta del juicio final* (h. 1621) y el *Martirio de San Bartolomé* (1624). Así como

descripciones anatómicas destinadas a la enseñanza del dibujo. Una cartilla de la que sólo quedan unas pocas estampas admitidas como de su mano. Son obras de ágil punta y generosidad de trazo, sin mengua de una precisión descriptiva prodigiosa, composiciones bañadas con una luminosidad muy lejana de su tenebrismo pictórico y que influyó a no pocos grabadores italianos y españoles posteriores.

También la imaginería popular ha sido siempre un testimonio vivo del sentir religioso y lúdico del pueblo y en nuestro país la podemos encontrar sobre el papel constantemente, en forma de bulas, gozos, aucas (aleluyas), naipes, juegos de la oca, etc. Este grabado popular, a veces de extraordinario sabor y potencia expresiva, fue muy fructífero en la zona mediterránea de Valencia, Mallorca, y Cataluña en los siglos XVIII y XIX.

Por su importancia no puede faltar una referencia, aunque sea de pasada, al desarrollo de la enseñanza. La enseñanza oficial del grabado en España, que floreció en el siglo XVIII bajo los auspicios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde destacaron maestros como Palomino, Carmona, Gerónimo Gil, Moles, Monfort, que a su vez formaron a otros muchos, y que ha continuado ininterrumpidamente, atravesando épocas más o menos gloriosas, hasta hoy, en las Facultades de Bellas Artes, sus herederas naturales.

Casi al mismo tiempo que la creación de las Academias, el genio de Goya, del que nada podríamos añadir, irrumpe en el mundo del grabado. Su obra pasó a formar parte de los grandes relatos gráficos y de las más emocionantes epopeyas visionarias, y estimuló con su ejemplo la renovación del concepto del grabado de creación, frente a los habilidosos intérpretes de reproducción. *Los caprichos*, *Los desastres de la guerra*, *La tauromaquia* y *Los proverbios* desbordaron las coordenadas espaciales y temporales en que surgieron y han llegado a nosotros totalmente vivos, testimonios de hechos y de terrores que todavía hoy nos persiguen.

Pintor universal, figura cimera de la Historia del Arte, Goya lo es también de la Historia del Grabado. La importancia de su obra incidida es sólo comparable a la de Durero, Rembrandt o Picasso en nuestros días. Exceptuando a Ribera —que hizo sus grabados en Italia—, fue el primer español que se dedicó con maestría insuperable al grabado de creación.

A parte de unas iniciales piezas sueltas, sobre temas velazqueños, sus grabados están agrupados en grandes series. La primera de ellas *Los caprichos*, fue editada y puesta a la venta por el propio autor en 1799. Entre 1810 y 1820 grabó sobre el cobre las ya mencionadas terribles experiencias



Goya. *Los Proverbios. Bailando en una cuerda floja.* Aguafuerte y Aguatinta.



Fortuny. *Tánger.* Aguafuerte

de la guerra de la Independencia, el resultado son las 82 planchas de *Los desastres*. En 1816 salió a la luz *La tauromaquia*. Ya en su vejez, aproximadamente entre 1819-1823, abrió el conjunto de más difícil comprensión *Los Proverbios, Disparates o Sueños*, que se suelen relacionar con el espíritu de las *Pinturas Negras*.

Y finalmente, en su destierro francés (París y Burdeos) se interesó por la nueva técnica de la litografía, un procedimiento todavía en fase experimental en aquel tiempo —Senefelder la inventó en el 1796—, y con el que Goya realizó los *Toros de Burdeos* (1825) entre otras estampas.

Continúan como eslabones de la cadena hispánica autores como Alenza, de raíces goyescas y, sobre todo, Mariano Fortuny Marsal (1838-1874), que al igual que Ribera o Picasso, realizó toda su producción grabada fuera de nuestro país. No obstante, la influencia que generó aquí fue tanta que, se puede decir que sus estampas han sido el prólogo de la contemporaneidad del grabado español. Su dedicación a este arte no fue circunstancial, ni tomada como un simple instrumento divulgador de sus temas o estilo. Todo lo contrario, sus estampas evidencian la vocación apasionada del grabador que se enfrenta al medio gráfico con todas sus consecuencias. Y para ello no hay mejor testimonio que la gran cantidad de pruebas de estado que realizó.

El conjunto de 35 aguafuertes con hondos visos de experimentalidad, al modo de los grandes —Rembrandt o Goya—, acoge una temática variada que va desde el «realismo anecdótico», hasta el «orientalismo», donde plasma los más bellos recuerdos de sus estancias africanas —*Árabe velando el cadáver de su amigo; Árabe muerto, Tánger,...*—; sin olvidar los personajes folclóricos de la Roma del Trastevere, en por ejemplo *La serenata* o *Tiradora de cartas*; el retrato de su amigo Zamacois, o la espectacular estampa del *Anacoreta*.

A Fortuny le siguen toda una larga nómina de notables pintores-grabadores entre los que sobresalen los nombres de Lameyer, Zuloaga, Ricardo Baroja, Solana, Iturrino y los catalanes Canals y Sunyer. Estos tres últimos realizaron en su primera época parisina —coincidentes con el joven Picasso— importantes estampas en las que destacaba notablemente la presencia del color. Hicieron creaciones verdaderamente originales y pioneras dentro del grabado español que, hasta este momento, todavía no se han estudiado desde el punto de vista técnico-experimental. Hasta llegar a la figura principal del arte del siglo XX, Pablo Picasso, toda una lección de cultura e inteligencia.

Una amplísima producción, más de 2.000 estampas, de gran variedad temática, realizada con total dominio, diversidad y experimentación técnica, hacen de Pablo Picasso el maestro por antonomasia del grabado contemporáneo. A él se le deben algunas de las estampas más bellas de la Historia del Grabado, a la par que no pocas innovaciones en la práctica del aguatinta, la litografía o el linoleogrado. A partir de su célebre *Comida frugal* (1904), Picasso se dedicó incansablemente al grabado calcográfico durante toda su vida. Al mismo tiempo consagró períodos de intensa producción a la litografía: de 1919 a 1930 y de 1945 a 1962. Así como al linóleo de 1958 a 1963.

De esta obra sobresalen grabados excepcionales como la *Minotauro-maquia* (1935) o las cien estampas que forman la «suite» Vollard (1939), que se consideran una cumbre de la «mise en page». De su paso por los talleres Mourlot, en París, al terminar la Segunda Guerra Mundial, destacan maravillosas litografías como *La paloma* (1949), o *Busto de joven según Cranach* (1958), donde ensaya el color. Una experiencia ésta del color que, no obstante, reservó para los linóleos.

Entre 1910 y 1972 ilustró también con grabados, unos 154 libros (*Las Metamorfosis*, de Ovidio; *Historia natural*, de Buffon; *La tauromaquia*, de Pepe Illo; *La celestina*, de Rojas, etc.). Tal fluidez creativa culminó al final de su vida con dos series, los 347 grabados (16 de marzo a 5 de octubre de 1968) y los 157 grabados (entre 1970 y 1972), donde Picasso retomó su iconografía particular para incidir su último elogio al amor, al erotismo entre el pintor y la pintura, entre el artista y el grabado.

II

EL OJO OBSERVADOR. LAS TÉCNICAS





Distinguir una técnica de otra cuando se trata de facturas muy tradicionales no es demasiado difícil. Una rápida introducción da al neófito las principales claves para ello. Pero cuando los procedimientos se complican, se mezclan o mecanizan, se necesita una mirada mucho más atenta, es conveniente afinar el ojo observador para una buena identificación.

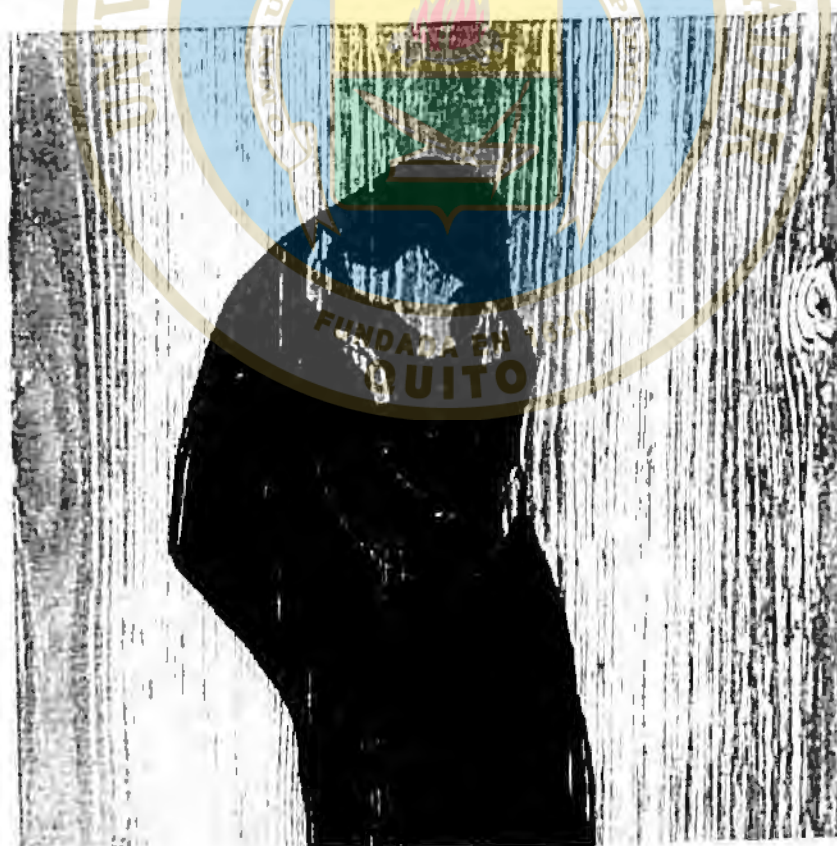
Aquí se va a intentar ayudar al lector a conocer y a diferenciar las técnicas gráficas más importantes con las que se realizan las estampas. Juntamente con su desarrollo, señalamos las características propias de cada procedimiento, ya que son las que imprimen los aspectos diferenciadores que hacen que, por ejemplo, un aguafuerte sea muy diferente de una litografía a lápiz o de una xilografía. Características vistas en la imagen impresa, en la parte física de la estampa, y que deben ser observadas minuciosamente tanto en lo visual como en lo táctil de la superficie del papel.

2.1. La xilografía

Una estampa xilográfica recoge la imagen diseñada y cortada sobre una matriz de madera. En general, estas formas o trazos, una vez en el papel, no tienen relieve sino que quedan en plano en la superficie. Según la técnica, se deja ver la peculiar textura de la madera, cosa que suele ser una de las más claras evidencias de que se trata de una xilografía. En el reconocimiento de las tallas, exceptuando obras magistrales, se puede observar que no presentan el refinamiento del buril calcográfico, en aquellos trazos más finos. Los contornos de las formas son muy delimitados y



Bewick. *Xilografía a testa.*



Munch. *Xilografía a fibra.*

contundentes; no hay medias tintas y, cuando la xilografía es en color, éste suele ser opaco y con frecuencia cubre con algunas pequeñas irregularidades o motas blancas.

En la xilografía o grabado en madera, también denominado grabado en relieve, el artista talla y elimina la materia de la matriz para formar los blancos de la imagen, es decir, procede reservando las líneas o zonas que deberán conformar la imagen deseada, por tanto, esta imagen queda en el relieve del taco.

La madera debe tener unas cualidades adecuadas para la buena talla, para soportar la presión de un número determinado de pruebas y para su propia conservación. Para ello debe ser compacta, de consistencia homogénea, dura, seca y sin nudos ni grietas que puedan entorpecer la acción de la herramienta. Maderas apropiadas y usadas tradicionalmente son las de árboles frutales como el peral, el cerezo, el manzano, etc., aunque la más apreciada para este trabajo es la de una planta arbórea o arbustiva: la madera de boj. El taco de madera debe tener el mismo grosor uniformemente en toda su extensión, a fin de obtener una estampación regular del total de la superficie. El taco puede estar cortado a «fibra» (llamado también al «hilo»), siguiendo la dirección natural, vertical, de las fibras del tronco del árbol y que se mantienen paralelas al plano de la superficie a grabar; o puede ser «a contra fibra» (llamado también «a testa»), cuando el taco ha sido cortado transversalmente a la dirección del tronco y las fibras quedan en disposición perpendicular al plano de la superficie a grabar. Es en esta última modalidad donde prioritariamente se usa madera de boj.

En el primer caso, se utilizan para tallar las imágenes: gubias, cuchillas, formones, etc.; en el segundo: buriles.

Los resultados de una y otra técnica son sustancialmente diferentes, el trazo les da un carácter tan diverso que se puede hablar de madera cortada en el primer caso y madera grabada en el segundo. Estos ejemplos de trabajo en «madera cortada» pueden ser, entre otros muchos los de Munch, Nolde, Kirchner o Schmitd-Rottluff, que realizaron composiciones de grandes zonas planas, cortadas y a veces con la evidencia de la textura de la madera que emerge en los planos. Para la «madera grabada», el ejemplo más ilustrativo es la obra del propio inventor de la técnica, el inglés Thomas Bewick (1753-1828), de líneas finas y delgadas que modelan sus obras dedicadas principalmente a cientos de pájaros y viñetas decorativas.



H. Goltzius. «Chiaroscuro»



(Hiroshige). Xilografía japonesa.

La estampación de la xilografía es relativamente sencilla. Consiste en entintar directamente la superficie del taco cortado, es decir, la imagen reservada del corte. Se puede utilizar tinta grasa o con base acuosa, y se aplica con rodillo, de forma regular y uniforme. Encima se coloca la hoja de papel y se presiona bien manualmente o con una prensa plana, de contacto total. Seguidamente sólo queda levantar la estampa y se obtiene la imagen definitiva, invertida izquierda/derecha en relación a la matriz.

Si la estampación es en color, además de la popular iluminación manual o con plantilla, se puede proceder de varias maneras: mediante reservas; por estampación de varias matrices superpuestas o, por el método que Edvard Munch aplicó a sus xilografías. Munch, con el fin de facilitar la impresión y de ahorrar repetidas tiradas, dividió el taco en las zonas concernientes a cada tono. Entintadas por separado, en el momento de la impresión las unía como un «puzzle».

En todos los sistemas de estampación a varios colores es necesario efectuar un preciso registro a fin de que cada color quede impreso en su justo lugar.

El color en la xilografía no es un invento nuevo, puesto que, a parte de las primitivas iluminaciones manuales y las plantillas más antiguas, ya en el siglo XVI, Ugo da Carpi, ensayó el grabado en madera al «Camafeo», también llamado «Chiaroscuro» o «Claroscuro». Se trata de la impresión de dos o tres tacos, uno sobre otro, entintados con tonalidades diferentes, a fin de conseguir los efectos cromáticos del camafeo o de las piedras duras talladas. También imitaban los efectos del dibujo sobre fondo oscuro realzado con albayalde. Suelen combinar los fondos con una madera «cortada» —tallada al hilo— con otra que contiene los perfiles y detalles de las figuras grabadas. En Francia, en el siglo XVIII, esta técnica se reforzó con un aguafuerte final. Se utilizó especialmente como grabado de reproducción para conseguir efectos de mediatinta, dentro del conjunto de estampas que formaron el *Recueil Crozat*.

A lo largo de los siglos han surgido del taco de madera una inmensidad de imágenes que, en una amplia y rápida divulgación, han cubierto todo el espectro de gustos y estilos artísticos. Un sistema que ha dado desde las estampas populares hasta las creaciones más refinadas de grandes maestros como Durero; de las exquisitas xilografías multicolores japonesas a la madera cortada, casi escultórica de Gauguin y los pintores expresionistas alemanes. Representaciones religiosas, documentos de actualidad, llama-

das a la revolución o carteles publicitarios, todo ello sin olvidar su directa vinculación desde sus orígenes con la imprenta.

Efectivamente, la xilografía fue la base de la imprenta, aplicándose este procedimiento a la idea de los tipos móviles, primero en China y mucho más tarde, en Europa, alrededor de 1450.

Esta misma técnica ha solido utilizar otros materiales como matriz. En los orígenes orientales del grabado se tallaban las piedras duras, el jade entre ellas, huesos y conchas marinas; y en el grabado occidental se usaron metales blandos, tales como la plata, el estaño o el plomo para realizar grabados en relieve que son conocidos con el nombre de grabado «crible», cribado o acribillado. Como el mismo nombre indica, esta variedad técnica se valía de un punteado para conseguir medias tintas, a base de agujerear con punzones.

Actualmente también se utilizan como plancha las maderas sintéticas, los conglomerados, contrachapados y, sobre todo, el linóleo que ha desarrollado toda una técnica con carácter propio.

Hemos apuntado someramente el procedimiento xilográfico occidental, pero tenemos que mencionar o, simplemente, recordar los procedimientos xilográficos orientales, de entre los que los japoneses —Utamaro, Hokusai, Hiroshige...— son verdaderos maestros y, cuyas estampas tanto han influenciado al arte contemporáneo occidental. Se realizan con diferentes materiales de los nuestros (maderas de cerezo para las matrices, papeles bellísimos y tintas acuosas de colores vegetales); herramientas (cuchillas y brochas de mango distintos a los occidentales y con impresión manual mediante baren). Sus resultados destacan, especialmente, por la finura de las líneas, la multitud de colores empleados, además de los gofrados y fondos de mica incorporados en la estampa, así como por su luminosidad.

2.1.1. El Linoleograbado

Técnicamente la lineografía o linoleograbado deriva de la xilografía, el procedimiento, como acabamos de decir, más antiguo de todos los del grabado y también el más sencillo. El linoleograbado recoge, pues, toda una larga tradición en la multiplicación de imágenes y se diferencia de la xilografía por la textura, que aquí es simple, lisa y opaca; el acabado del material y las herramientas para incidir, pequeñas cuchillas con mango corto, que producen trazos gruesos, contundentes y siempre bien delimitados; mientras que el proceso de trabajo —grabar y estampar— es idéntico.

El linóleum —del latín «linum» (lino) y «oleum» (aceite)— o linóleo es un material impermeable, blando y a la vez resistente, compuesto de polvo de corcho mezclado con aceite de linaza, gomas y resinas comprimidas sobre un entramado de yute. Lo inventó el británico F. Walton y se fabricó por primera vez en Inglaterra en 1863, como revestimiento y aislante de pavimentos. Los grabadores advirtieron pronto que aquel producto, creado para otros fines, ofrecía notables ventajas con respecto al elemento usual —la madera— para elaborar la matriz con que estampaban los grabados.

No podemos decir con exactitud cuándo y qué artista hizo por primera vez un grabado en linóleo pero, a bien seguro, entre los iniciales e importantes se pueden señalar el delicioso linoleogrado coloreado a mano, *Dos muchachas*, que Kandinsky realizó en 1907. Un año antes, en 1906, Matisse había hecho tres desnudos; su resultado le entusiasmó por lo que hacia 1937 hizo, también en linóleo, las ilustraciones del hermosísimo libro *Parsiphaé*, editado en 1944. Esta técnica se convirtió en una de sus favoritas ya que, según él, en ella: «...la gubia es controlada directamente por la sensibilidad del grabador...», alusión a la facilidad y comodidad de la incisión directa en la materia suave. También en aquella época, concretamente en 1939, Picasso se aproximó al linoleogrado con *Cabeza de mujer* (en «Pour la Tchécoslovaquia, Hommage à un pays martyr»), una angustiada cabeza en blanco y negro del grupo iconográfico del *Guernica*. Era un preámbulo de la actividad que emprendería años más tarde con tal dedicación y entusiasmo que permite afirmar hoy que el grabado al linóleo debe a Picasso su identidad como medio de expresión plástica, su categoría como procedimiento gráfico de creación original, y su pleno desarrollo técnico.

Probablemente, la mayor contribución picassiana a la linoleografía es la nueva fórmula para la obtención de varios colores en una sola matriz. Antes —igual que en xilografía— se elaboraba una plancha o matriz para cada uno de los tonos que se debían imprimir, esto era largo y delicado, tanto más si había muchos colores, ya que requiere una gran precisión en el registro de las planchas. De este modo hizo en 1958 *Joven según Cranach el Joven*, una interpretación a seis colores, del cuadro pintado en 1564 por Lucas Cranach. El trabajo debió resultar lento y seguramente incómodo, pero Picasso enseguida encontró una opción más libre y más rápida: el método de plancha perdida.

Para ello se graban las formas que corresponden al primer color y se hace el tiraje completo del mismo; se sigue el trabajo en la matriz, la



Picasso. *Linoleum.*



Mellan B. *Buril*

materia de la superficie es eliminada hasta que queda la forma del segundo color; éste se estampa sobre el primero y se vuelve a repetir la misma operación tantas veces como colores hay. Al final, en la matriz, sólo queda la parte de linóleo que corresponde al último color, muchas veces únicamente perfiles. La matriz está perdida para cualquier edición posterior, es imposible recomenzar o reeditar la obra. El grabado y la estampación se hacen la vez y, al usar siempre la misma matriz, el registro es más fácil y se economiza tiempo.

Como brillante colofón a esta labor de Picasso, hay que citar las «Pruebas enjuagadas», el invento más ingenioso, poético y sutil que parece acercar un procedimiento de por sí conciso y llamativo, como es el linóleo, a la transparencia y vaporosidad de la xilografía japonesa. Se trata de una acción directa sobre la estampa. Picasso imprimió varios linóleos con tinta blanca sobre papel blanco. El dibujo quedó casi imperceptible. A continuación, lo tapó todo a pincel y aguada de tinta china. Después, debajo de una ducha, enjuagó la estampa con agua. La tinta china se disuelve y resbala sobre el blanco impreso, tiñe ligeramente el papel, provoca que aparezca el dibujo y deja un goteo de suaves tonalidades que envuelve las imágenes en un delicado jaspado.

2.2. La calcografía

Una estampa calcográfica presenta unas características muy particulares que no se dan en otros procedimientos, como son: los trazos en relieve sobre el papel; la impronta de la plancha que se revela alrededor de la composición grabada, llamada indistintamente cubeta, huella, testigo, pisada, canalón o mancha; y los diversos trazos típicos de las técnicas o subtécnicas empleadas, como el aguatinta, la punta seca, el buril, etc.

Es un grabado sobre metal con la incisión o trazo en hueco. Es justo lo contrario del anterior. La imagen esta incidida en la matriz y la reserva de los blancos es la superficie misma de la plancha. Es dentro de los surcos excavados donde penetra la tinta que, a su vez, es la que pasa la imagen al papel.

Aquí la materia prima de la matriz es el metal: cobre, cinc, acero, hierro, etc. El cobre es el más indicado por sus cualidades de compacidad, dureza, resistencia, homogeneidad, etc.; propiedades que repercuten en un buen grabado, ya que, el trazo resulta más limpio y la plancha es más resistente

a las largas tiradas. El cinc es más blando, menos resistente y, por consiguiente, exige un control más preciso, sobre todo cuando se halla bajo los efectos del mordiente. El acero y el hierro, no son de uso tan corriente, y se utilizan para trabajos más determinados —fondos texturados, incisiones rápidas y muy profundas, etc.— y con mordientes adecuados. La plancha de metal, sea de cobre o de cinc, tiene la superficie pulida y uniforme y es de un grosor aproximado de 1 a 1,5 mm. La incisión se puede efectuar de dos formas: excavando el metal directamente con una herramienta, o bien, mediante la corrosión por mordientes. Estos dos procedimientos generales se pueden combinar en una misma plancha. Además dentro de ambos procedimientos hay varias técnicas que pasamos a exponer.

2.2.1. Grabado a buril o talla dulce

En el grupo de técnicas de incisión directa, una de las más antiguas es el grabado al buril o talla dulce, derivada directamente del mundo de la orfebrería y algunos de los mejores ejemplos, por su gran maestría, son las obras de Durero: *El caballero, la muerte y el diablo*, *La Melancolía* o *San Jerónimo en su estudio*.

Su nombre viene del instrumento utilizado, el buril, que es una barrita de acero durísimo con un extremo afilado y el otro adosado a un mango corto de madera, en forma de champiñón. Hay varios tipos de buriles, según la sección de la barra. Pueden ser de sección cuadrada, que se utiliza para grabar líneas curvas; de sección romboidal, para líneas rectas; de sección triangular, para señales anchas pero no profundas; el «èchoppe», de sección elíptica, para tallas anchas y delgadas en un mismo trazo, fue usado especialmente por Jacques Callot en aguafuerte, por lo que es un buril ambivalente; el «velo» o «lengua de gato» de punta estriada o rayada, con el que se obtienen varias tallas paralelas en una sola pasada, etc. Es decir, las secciones que el buril puede tener contribuyen a determinar diferentes signos y profundidades. Asimismo, según se utilice un trazo simple, paralelo o cruzado, se consiguen valoraciones diferentes.

Con el buril se incide directamente sobre la plancha, y se usa en posición casi paralela al metal. Se apoya el mango de champiñón en la palma de la mano y se coge la barrita con los dedos índice y pulgar; con la mano se efectúan dos movimientos, uno de presión y otro de dirección, y se levanta hacia delante una viruta de metal que se corta al final de la línea o trazo. Es el procedimiento que da tallas de mayor pureza en diversas

formas: envolventes, cuneiformes, espiraladas, losange, cuadradas, interrumpidas, largas, perdidas... Es también, sin duda alguna, el que reclama un mayor adiestramiento y un más largo aprendizaje del manejo de las herramientas. Los trazos son los más nítidos y regulares que se pueden obtener en calcografía. Una condición que hizo de esta técnica la base de la estampa prefotográfica, fue la técnica que dominó en los grandes talleres de grabado de reproducción, por lo que, además del arriba mencionado, Alberto Durero, también han descollado otros grabadores que interpretaban composiciones ajenas como por ejemplo Marcantonio Raimondi (c. 1480-1534), principal intérprete de Rafael; Hendrick Golzius (1558-1617) autor en los Países Bajos de las composiciones grabadas de, entre otros, Rubens; o bien más tarde, a partir del siglo XVII, en París donde surgió un verdadero centro académico de esta técnica y, de entre los muchos burilistas notables que allí estaban, podemos citar como ejemplo de virtuosismo a Claude Mellan (1598-1688). Su célebre *Santa Faz*, es el máximo exponente de la habilidad e ingenio unidos a una técnica, la del buril. Mellan situó la punta del buril en el centro de la plancha y a partir de aquí guió ininterrumpidamente su mano por una espiral continua, suavemente ondulante, sin alejarse un instante del metal, hasta modelar, en un sedoso muaré, desde la cara de Cristo coronado de espinas y visto como en el paño de la Verónica, hasta su propia firma, la fecha y la inscripción «Formatur unicus una/non alter» que, sin duda, hace referencia tanto al tema representado, la cara de Cristo, como al modo único de hacerlo.

2.2.2. Grabado a la punta seca

Igual que el anterior, el grabado a la punta seca, recibe su denominación del instrumento que se utiliza. Es realmente una punta que surca en seco una superficie dura. Esta punta es una barrita de acero muy duro, afilada cónicamente por el extremo inferior y va montada en un mango largo de madera u otro material. Su funcionamiento es diferente al del buril. Mientras aquél actúa sobre la plancha casi paralelamente a ella y va apoyado en la palma de la mano, en el procedimiento a la punta seca, el instrumento opera casi perpendicularmente a la plancha y se sostiene con los dedos, como se usa el lápiz; de aquí que el mango tenga forma cilíndrica. Cuando la punta afilada incide en el metal, deja a ambos lados de los bordes del surco lineal unas rebabas características, que no se cortan, y que provocan efectos de densos velados en el momento de la estampación. Por ello la



Mezzotinta

línea resultante es muchas veces borrosa e irregular en su recorrido y en su profundidad, siendo esta su principal particularidad diferenciadora de las otras técnicas. En contrapartida a esta cualidad, ello hace que esta técnica limite las tiradas por la desaparición de estas rebabas y el rápido desgaste de la imagen.

Es al *Maestro del libro de la Casa* (c. 1470-1500), a quien se atribuyen las primeras puntas secas. Más tarde, en 1512, Durero en su *San Jerónimo junto a un sauce mocho* (M 58), ya consiguió desarrollar definitivamente el medio. Mientras que Rembrandt muchas veces la utilizó como complemento del aguafuerte.

2.2.3. Manera negra o «Mezzotinta»

Se conoce también como grabado al humo o procedimiento de Siegen, que fue su inventor y quien realizó el primer grabado en esta técnica en 1642. Al contrario de las demás, en ésta se parte de una plancha de cobre no pulimentada y en la cual se efectúa un graneado directamente en toda la superficie, de tal modo que, si se entinta, aparece totalmente negra. Este graneado se obtiene a base de varias pasadas del «berceau» en todas direcciones. El «berceau» es un instrumento metálico de forma semicircular y dentado en su parte inferior, montado en un mango de madera en la parte superior; situado perpendicularmente sobre la plancha en un movimiento de va y viene, como el balanceo de una cuna, pues de aquí viene el nombre de la herramienta, abre estrías en el metal. El resultado es una plancha graneada profundamente a base de pequeñas estrías con rebabas que acogen la tinta y dan al negro una profundidad aterciopelada única, que no se consigue con un punteado a ruleta ni con un graneado a base de resina (aguatinta). Una vez está la superficie graneada, se procede a determinar toda la gama de valores, desde el negro más intenso, hasta el blanco más puro, rascando y aplanando el graneado con rascadores y brunidores, y poco a poco, conformando la imagen en blanco sobre negro. Es como si el grabador obtuviera la imagen borrando sobre el negro.

El efecto de la «mezzotinta» es muy pictórico, es de bellas calidades difuminadas y suaves, sin presencia alguna de tramas lineales. Por estas cualidades, esta técnica ha servido especialmente para estampar en color y también como medio reproductor de pinturas. En la actualidad destaca en esta técnica el talento creador del artista japonés Yozo Hamaguchi.



Aguafuerte

2.2.4. Punteado

El punteado consiste en dibujar la imagen sobre la plancha mediante la acción directa de ruletas y/o puntas, que modelan la imagen a base de pequeños puntos. De efectos muy delicados, sustituye a los trazos rectilíneos de las tallas. Es también conocido como el *método François*, por el apellido del inventor, o grabado a *manera de lápiz*, por los efectos imitadores de la impronta de este elemento sobre el papel. De incisión poco profunda, es conveniente acerar las planchas para tirajes largos.

Deriva de esta técnica, el grabado a *manera de pastel*, inventado por Louis-Marin Bonnet en 1769. Para obtener una estampa en color de connotaciones pictóricas se graban con este procedimiento tantas planchas como colores se deseen, imprimiéndose una sobre otra consecutivamente, mediante un registro adecuado. Fue una de las técnicas que cultivó el grabado rococó francés, sobresaliendo artistas como Demarteau y el propio Bonnet.

2.2.5. Aguafuerte

Dentro del procedimiento calcográfico de *incisión indirecta*, también hay una amplia gama de técnicas que se basan en la incisión química, a través de la corrosión del metal por medio de un mordiente.

El *aguafuerte* es la técnica más importante de este grupo y de la cual derivan la mayoría de las demás que siguen. El artista graba las zonas deseadas mediante una solución de ácido nítrico, llamado comúnmente *aguafuerte*. Aguafuerte es hoy una expresión general que no se aplica únicamente a un grabado realizado con ácido nítrico, sino que se denomina aguafuerte indistintamente, por ejemplo, a uno incidido con percloruro de hierro o con ácido clorhídrico.

La plancha de metal se debe proteger de la total acción del mordiente, y para ello se cubre con un barniz, suficientemente dúctil para que permita dibujar y, a la vez, descubrir los finos trazos del artista sobre la plancha; también debe ser resistente a la acción del mordiente. Normalmente este barniz cubriente tiene una base de cera, de resina, para darle más dureza y resistencia, y betún de Judea, que le confiere cierto tono oscuro que ayuda a distinguir el trazo, al mismo tiempo que refuerza los otros elementos. Una vez cubierta la plancha (que previamente ha sido desengrasada) con el barniz, se puede diseñar encima la imagen, con una punta que descubre

la plancha por donde pasa. Terminado el dibujo se sumerge la plancha en una solución de mordiente para que incida el dibujo. El tiempo del baño depende de varios factores: de la profundidad de trazo que se desea, del grado de mordiente o concentración que tenga el ácido o la sal empleados, de la temperatura ambiente, de la «vejez» o del pre-uso de los ácidos, etc. El grado de concentración se mide con el pesaácidos muriático, de escala Beaumé. Si la plancha es de cobre, el mordiente más adecuado es el ácido holandés, solución a base de ácido clorhídrico, cloruro de potasa y agua. Este mordiente, aunque lento, es el más fiel al trazo ideado por el grabador y es excelente para texturas finas y aguatinas.

Tan utilizado como el ácido holandés es el ácido nítrico, mucho más rápido en su reacción, aunque no tan fidedigno. Es el más empleado sobre todo para planchas de cinc, que a su vez, también son de uso frecuente. Otro mordiente presente con frecuencia, para las planchas de cobre, es el percloruro de hierro, una sal que no es tóxica, ni desprende vapores, ni quema en sus salpicaduras, si bien mancha terriblemente; es lento como el holandés, pero proporciona trazos nítidos y finos.

Otras soluciones son las antiguas recetas de los antiguos maestros como Angelini, Callot, A. Bosse o Piranesi, basados en el vitriolo y el vinagre, principalmente. El ácido holandés como su nombre ya indica su procedencia, y el nítrico es un descubrimiento moderno, lo que explica su utilización tardía por parte de los grabadores.

Siguiendo con el proceso, de trabajo en la plancha, una vez mordida por el ácido, se revisa la profundidad de las tallas en la totalidad del dibujo. Se pueden hacer reservas, dejando zonas más pálidas o delicadas, y volver a morder o remorder espacios determinados; es decir, se procede por sesiones que pueden ser múltiples, tantas como requiera un buen trabajo. Al final se limpia el barniz de la plancha y está lista para la impresión.

Este grabado no exige una presión manual durante su ejecución, como el grabado al buril o la punta seca, sino que es de suave manejo. La función de la punta es sólo descubrir el barniz protector de la matriz, y el esfuerzo manual de tallar en profundidad, queda aquí sustituido por la acción del ácido, que es el que corroe e incide el metal. Pero es preciso apuntar que, siendo una técnica aparentemente cómoda, resulta muy sensible a cualquier descuido como puede ser la limpieza de la plancha, la buena o mala distribución del barniz cubriente, la concentración del mordiente, la temperatura ambiente, etc. La experiencia es la verdadera maestra, principio notorio en multitud de actividades, pero en ninguna de manera más evi-

dente que en ésta de la práctica del grabado al aguafuerte, donde se puede comprobar además que el rigor químico científico no es infalible en su aplicación artística.

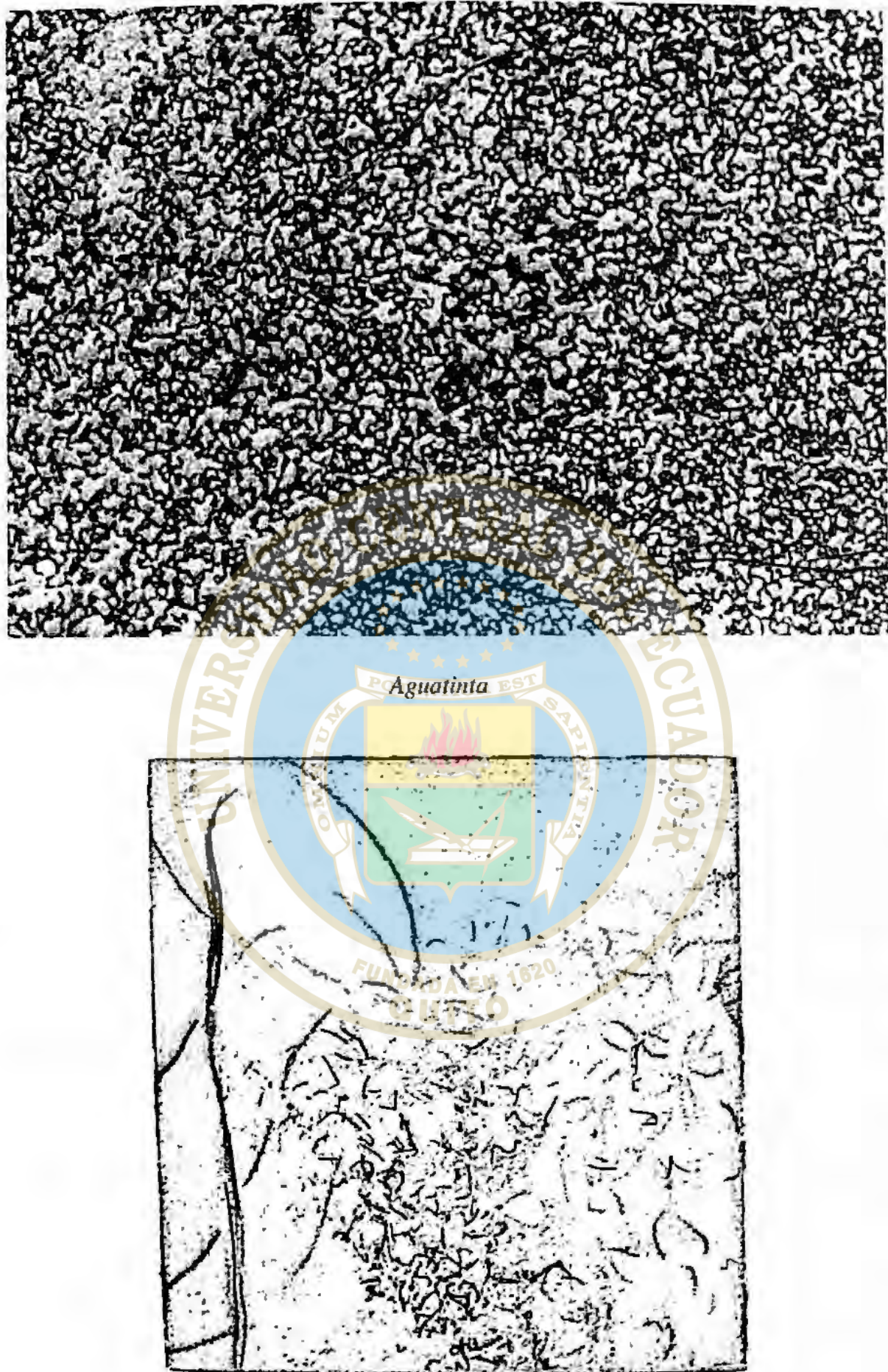
Los trazos o líneas al aguafuerte vistos con atención y, si se requiere, con aumento, presentan un ligero temblor o irregularidad que le da una vibración especial y constituye una de sus peculiaridades. Asimismo, el cruzado y entrecruzado de líneas produce negros profundísimos, de características pictóricas, como estableció Rembrandt, el artista que desarrolló definitivamente este proceso en obras tan excelsas como las estampas: *La gran novia judía*; la estampa de los Cien florines; *Las tres Cruces* o *Los tres árboles*. Y de las que, además, dejó no pocas testimoniales pruebas de estado que, hoy nos permiten reconstruir su proceso, el nacimiento de las composiciones, su crecimiento entre los entramados de líneas, la eliminación de algunas de ellas, los «pentimientos» del aguafortista, su decisión final, en suma, comprobar y admirar su afán investigador sin parangón.

2.2.6. Aguatinta

En 1760 el francés J.B. Leprince inventó esta técnica con la intención de poder hacer estampas que reprodujeran medias tintas pictóricas obviando los trazos lineales. Los primeros intentos de Leprince quedaron casi en el mero medio técnico, ya que su obra artística fue más bien ilustrativa y un tanto adocenada. Fue Francisco de Goya el artista que dio categoría al aguatinta. El que la utilizó como verdadero medio creativo y expresivo, combinándola con el aguafuerte en sus famosas series *Los caprichos*, *Los desastres de la guerra*, *La tauromaquia* y *Los proverbios*.

Con esta técnica no se persigue una trama de trazo lineal como el de las anteriores, sino la obtención de una pequeña retícula redondeada que da los efectos de una tinta plana en toda una amplia gama de valoraciones. Esa pequeña trama regular y que casi no se percibe en la estampa, se consigue mediante la adhesión de polvo de resina sobre la superficie de la plancha.

Este polvo de resina se aplica sobre la plancha de diversas formas. Un procedimiento usual es el de la caja resinadora, que consiste en una gran caja de madera que contiene el polvo de resina en el fondo, con una abertura central a modo de ventana, por donde se introduce la plancha, y un agujero lateral, a través del cual penetra el aire de un fuelle que se acciona desde el exterior, con el fin de que el polvo se revuelva y se eleve,



Barniz blando

cubra la plancha que se ha puesto dentro de la caja y quede dispersado regularmente. Otra forma es espolvorear la resina mediante un cedazo o mediante un saquito lleno de esta sustancia, haciendo que los granos caigan sobre la plancha a través del tejido de la tela. Actualmente, se usan productos modernos para obtener la misma textura, tales como «sprays» de barnices resistentes al ácido o pinturas sintéticas, que producen también una trama regular y redondeada de diferente grueso, según la precisión que se aplique y la distancia desde que se proyecte.

Volviendo a la resina, ésta, una vez que cubre el cobre, se adhiere a él mediante calor, aplicado en la parte inferior o contraria de donde esta depositada. Cada grano forma con sus vecinos una red de intersticios que dejan la plancha al descubierto y que serán mordidos por el ácido, o sea, que la resina ejerce una doble función: de barniz protector y de elemento diseñador de unos efectos inherentes a su propia forma.

Esta técnica tiene variantes y derivaciones, como son: el *grabado a la sal*, con *arena*, al *azúcar*, al *azufre*, a la *miel*, al «*lavis*» o *lavado*. Los dos primeros tratan de conseguir un graneado del tamaño de las sustancias que dan el nombre al procedimiento. El *azufre*, se fundamenta en la reacción que esta sustancia experimenta al ser aplicada sobre una plancha de cobre cubierta de aceite de oliva: se consigue una mediatinta finísima de trama microscópica.

El grabado al *azúcar*, consiste en mezclar este elemento con tinta china y dibujar con la mezcla a pincel o a pluma sobre una plancha previamente resinada; una vez que la imagen dibujada está seca se cubre con barniz y seguidamente se pone la plancha en un baño de agua. El agua descubrirá las formas dibujadas con la mezcla azucarada, ya que esta disuelve el azúcar y la tinta china; seguidamente el ácido muerde estas formas descubiertas, de este modo, el trazo grabado conserva la frescura de la pincelada directa. Con esta técnica, Picasso realizó algunas de sus estampas más bellas, como por ejemplo, *Fauno desvelando una mujer*, *Retrato de Vollard*, etc., y se puede decir que ha sido el principal artífice de esta modalidad.

La técnica del «*lavis*», es más sencilla, se trata de morder directamente la plancha, previamente resinada, con un pincel impregnado de ácido puro. Los efectos son como el «lavado», una suave mediatinta barrida.

Estas técnicas son las más pictóricas, las que, por sus delicadas y transparentes medias tintas, tienen una apariencia más afín con la acuarela o aguada que con las técnicas dibujísticas en seco.

2.2.7. Barniz blando

Como su nombre indica, esta técnica se diferencia por el empleo del barniz protector de la plancha, que es distinto del que se utiliza normalmente para grabar al aguafuerte. El barniz blando o graso, pues tiene ambas cualidades, consiste en un barniz de bola o de composición similar, más una carga de grasa. Su función es retardar el secaje y adaptarse a la presión a que se le va a someter, de manera que quede adherido a la superficie del material con el que entre en contacto.

Concretamente, se procede de esta manera: una vez extendido el barniz sobre la plancha, se coloca encima de la misma un papel con cierto grado de rugosidad en su superficie; a continuación se dibuja encima presionando, y al separar el papel de la matriz, se ve que el barniz blando se ha pegado a él, siguiendo la impronta del dibujo realizado y marcando la rugosidad del papel, cuyas huellas dejan el metal al descubierto y el ácido las morderá.

El efecto conseguido y que pasa a la estampa, es el de un dibujo hecho con lápiz graso sobre papel. En lugar de papel cabe utilizar cualquier otro material de superficie texturada. Son muy especiales los grabados al barniz blando de la pintora y grabadora americana, afincada en París, Mary Cassatt (1844-1926), que, técnicamente, les sacó el máximo rendimiento y su larga experimentación a través de varias pruebas de estado, donde combinaba diversas técnicas: barniz blando, punta seca, aguatinata y aguafuerte, la concluyó con la aplicación de color, en unos temas y tendencias compositivas muy japonizantes.

2.2.8. Carborundum

Dentro de los procedimientos calcográficos también se puede englobar una nueva técnica, en este caso de adición. Se trata del grabado al carborundum, inventado por el norteamericano nacionalizado francés, Henri Goetz, y que él mismo sistematizó y describió en una publicación aparecida en 1968. El libro titulado *La gravure au carborundum*, contiene además un preámbulo de Joan Miró y unas cartas donde, el artista catalán, habla de sus primeros ensayos en este procedimiento. Efectivamente, Miró ha sido el artista que mejor ha sabido aplicar el carborundum para la consecución de sus profundos y magníficos relieves en negro, que son el ejemplo más ilustrativo de esta técnica.

Con el grabado al carborundum se quieren obtener zonas granuladas de diferentes intensidades y que produzcan fuertes bajorrelieves en la estampa. Dada la inversión del hueco/relieve, para obtener esos fuertes relieves, o desniveles, en la estampa, la materia o textura granulada debe estar adherida en la superficie de la matriz, es por ello que se habla de una técnica de adición.

Aquello que es paradójico en el aguafuerte, el hecho de incidir el trazo en profundidad para que surja en la superficie, en el carborundum se trastoca al modelar una pasta, que se endurecerá, para que forme un hueco en el papel. Al mismo tiempo, el carborundum es de consistencia blanda, mientras se trabaja se puede modelar, al contrario que el metal, que siempre es duro y necesita una incisión muy profunda.

El material básico para el procedimiento es el polvo de silicato de carbono o carborundum. Es un polvo abrasivo y de gran dureza, con diferentes granulados según el interés del grabador, que se adhiere sobre el metal, generalmente, mediante resinas sintéticas o colas vícrlicas, siguiendo las formas diseñadas por el artista. Esta mezcla en pasta, una vez seca, queda durísima y permite entintarla como una calcografía. El resultado, aunque inverso en el relieve, es parecido al aguatinta, y de por sí, normalmente, mucho más contundente, sin posibles transparencias, ni nevados, y con cierto efecto aterciopelado.

Se puede combinar con los demás procedimientos, y tiene aplicaciones técnicamente más sofisticadas, que van desde el trazo al aguafuerte sobre el carborundum, hasta la aplicación directa sobre la matriz de materiales texturados, como telas, cartones, papeles, etc., adheridos al carborundum.

Todas estas técnicas calcográficas son importantes por cuanto han generado muchas más a partir de estos principios. Cada grabador elabora o puede elaborar modalidades técnicas propias. El campo de la experimentación está abierto y no hay una codificación rígida y universal. Exponer uno por uno los sucesivos descubrimientos, derivaciones o mezclas de procedimientos sería inacabable. Seguimos pues ahora, con la segunda parte del proceso del grabado calcográfico que es igual para todas las técnicas, es el proceso de ESTAMPACIÓN, tan importante como la elaboración de la matriz.



B. Castiglione. *Monotipo*

2.2.9. Estampación calcográfica

Previamente, antes de empezar el trabajo de estampación se biselan las planchas, operación que consiste en hacer un pequeño desnivel, de unos 45°, en los bordes superiores de la plancha, con el fin de facilitar la entrada de ésta por debajo del cilindro del tórculo y evitar que los cantos vivos del metal corten el papel y los fieltros del tórculo. Los biseles, una vez estampados dejan su huella en el papel, que se denomina entre otras maneras, cubeta y es, como se ha dicho al principio, una de las características de las estampas calcográficas ya que no aparecen en ninguna otra técnica.

Una vez la plancha limpia de barnices, se procede a entintar la superficie, procurando que la tinta penetre bien en los surcos excavados. La tinta empleada es grasa a base de negro de humo y aceites de linaza —crudo y cocido— que cada grabador puede fabricarse manualmente, o bien, adquirirla en el comercio. Extendida esta tinta por toda la plancha, se retira la sobrante, es decir, precisamente la de la superficie, de forma que sólo quede la contenida en las incisiones que forman la imagen.

Esta operación se puede realizar de varias maneras, sólo con la mano o con mazorcas de tarlatana. Si se provoca un velo grisáceo en la superficie, sobre todo alrededor de las tallas, se llama un entintado entrapado. Se consigue pasando hábilmente unas gasas suaves por encima de los surcos que impulsan un levantamiento de la tinta por los bordes de los mismos. Se pueden conseguir efectos especiales, reforzando o amortiguando algunos trazos determinados, tal como lo hicieron Rembrandt o, más tarde, Whistler, en el siglo XIX, que dejaron el «velo» o el «tono» de fondo, además de los velados alrededor de las líneas.

Si la estampación es en colores, se pueden seguir varios procesos: el tradicional a la «poupée», que consiste en poner todos los colores a la vez en la misma plancha, utilizando diferentes muñequillas, y cada cual en su sitio respetando los límites entre unos y otros. La estampación de diferentes planchas, una para cada color, superpuestas con un perfecto registro a fin de que cada color quede depositado en su justo lugar. O bien, mediante el sistema más moderno, y también más complicado, ideado por S.W. Hayter, conocido con el nombre de su inventor o como «roll-up», que consiste en trabajar la plancha previamente con distintos niveles de profundidad de trazo (a menudo obtenidos con técnicas variadas), a cada uno de ellos le corresponde un color determinado, a la vez que la tinta de estos colores tendrá una viscosidad diferente y controlada, que evitará la mezcla. La tinta

se aplica con rodillos de dureza adecuada a su diferente viscosidad. Se ayuda este sistema con el uso de plantillas o máscaras de reserva. El resultado es la impresión de una estampa en varios colores en una sola plancha y una única pasada de tórculo.

La estampación, se realiza sobre papel que, para el grabado, deberá poseer unas cualidades concretas de acuerdo con la carga que va a recibir y la presión que va a soportar en su superficie. Además de la calidad de su materia prima se procura que tenga las siguientes propiedades: resistencia, lo que dependerá de la largura, entrelazado y elasticidad natural de sus fibras, que suelen ser de algodón, lino o cáñamo en los países occidentales; porosidad, a fin de recibir adecuadamente la carga de la tinta que se deposita en su superficie; adaptabilidad, ya que, mediante la presión debe tomar la tinta de los surcos de la plancha y, por tanto, seguir la impronta del trazo. Se debe conocer la cantidad de cola que tiene y si está encolado por el recto y el verso, a fin de darle la humedad adecuada durante el tiempo preciso para que abra los poros y escupa el excedente de esta sustancia. Hay papeles que no necesitan humedad, como algunos japoneses o fabricados al estilo Japon, otros, en cambio, necesitan una prolongada inmersión en agua, a fin de que toda la pasta se humedezca por igual.

Cuando la plancha esta entintada, el papel humedecido y previsto el lugar exacto de impresión, el papel se coloca sobre la plancha y se pasa a la estampación. Esta se efectúa mediante la presión de la prensa llamada TÓRCULO. Prensa que consiste en una platina situada entre dos cilindros metálicos, uno superior y otro inferior, este último, conductor de la platina, mientras el superior es el elemento que presiona. Estas tres piezas tienen la misma anchura y son accionadas por un volante o manivela adosada a un engranaje de reducción. La plancha entintada con el papel encima se coloca sobre la platina y, accionando el manubrio, el cilindro inferior provoca el desplazamiento de la platina de un lado a otro. Cuando la plancha pasa por debajo del cilindro superior, tanto la plancha como el papel, que están protegidos por unos fieltros, reciben la presión. Esta presión es de rodadura y lineal, de manera que el papel entra en íntimo contacto con la plancha, se adapta a las tallas y paulatinamente les arranca la tinta, dejando la imagen impresa, toda la impronta del trazo en hueco queda en relieve en el papel y las formas invertidas simétricamente en relación a la matriz.

2.3. Monotipo

El genovés Benedetto Castiglione (1616-1670), pintor y grabador, inventó un nuevo procedimiento de estampación, que deriva tanto de la pintura como de la estampación, ya que, no del grabado propiamente dicho, puesto que no hay ni corte ni incisión alguna en la matriz.

Consiste en pintar con un pincel sobre la matriz de metal, cobre o cinc, ya con colores al óleo, ya con tintas de impresión. Se coloca sobre la plancha el papel, generalmente un vitela fino, y se presiona encima para que éste acoja la imagen pintada en la matriz. La presión, puede ser manual o con tórculo. Se obtiene así una imagen, a menudo, de perfiles indeterminados y que no se puede repetir exactamente otra vez. Lo máximo que se llegan a obtener son unas tres pruebas y todas ellas diferentes. Pierden la intensidad progresivamente hasta que desaparece la composición. De ahí el nombre de «monotipo», que se ideó a finales del siglo XIX. Una época en que estuvo de nuevo muy en boga, ya que los pintores impresionistas lo practicaron en sus diversas modalidades y tanto monocolor como en colores. Whistler, Pissarro, Gauguin, y sobre todo Degas, que fue el más experimentador del medio.

Es, como decimos, un procedimiento muy pictórico y hay muchas variantes para obtenerlo. Desde el que imita la manera negra, cubriendo toda la superficie de la matriz, que puede ser también de metacrilato o de cristal —en este caso, sólo para estampación manual—, con tinta negra. Seguidamente, con un bastoncillo, lápiz o pincel, se dibuja la imagen quitando la tinta, creando la imagen en blanco sobre un fondo que será negro. Hasta el modo de dibujar y estampar a la vez. Se cubre la matriz de tinta, se coloca encima el papel y sobre él, con un lápiz o con un mango de pincel o similar se va dibujando y presionando sobre el papel, de tal manera que la tinta pasa al papel siguiendo el dibujo que se marca. El resultado es un poco tembloroso según la textura del papel y la presión manual que se ha hecho.

Otra variante de monotipia es la de modificar las estampas a posteriori con medios gráficos como acuarelas, pasteles, etc. O bien, pintando con color directamente sobre una plancha ya grabada. Aunque la estampa presentará trazos en relieve, el color, por este sistema, es irrepetible.

Al igual que los demás procedimientos, también aquí se invierte la imagen. Y esa cualidad de limitación en la cantidad de ejemplares hace que los monotipos sean muy buscados por los coleccionistas. Formalmente, se

distinguen de los demás procedimientos y de la calcografía en especial, por falta de tramas y de trazos en relieve, aunque, sí pueden presentar la huella del bisel. También se distinguen además por la gran cantidad de color indelimitado, una apariencia «impresionista», y efectos de pincelada directa muy evidentes.

2.4. La litografía

Este gran procedimiento gráfico fue inventado por Aloys Senefelder en 1796 y, él mismo, publicó el primer texto sobre la litografía (A. Senefelder, *L'art de la Lithographie ou instruction pratique*, Munich, Chez l'auteur, 1819 (reed. París: F. de Nobele, 1974), por lo que la litografía es, de todos los procedimientos gráficos, el único del cual se conoce el autor y el momento de la invención. La litografía, utiliza como matriz la piedra calcárea (90 % de carbonato de cal), piedra con cualidades que posibilitan el proceso: es más o menos absorbente, fácil de afinar en su superficie, compacta, con pequeño graneado natural, de coloración amarillenta o grisácea (esta última da mejores resultados). Pero, su principal y especial cualidad es la de, al mismo tiempo, retener las sustancias grasas y mantener la humedad. Así, el proceso se basa en el antagonismo de las sustancias grasas y acuosas, permitiendo delimitar perfectamente las zonas que, contienen grasa de las zonas húmedas y fijarlas mediante reacción química; no sólo fijarlas, sino, también transportarlas.

Se dibuja sobre la piedra con lápices o tintas litográficas, compuestas fundamentalmente, por materias grasas, ceras, resinas, pigmentos y jabones. Este dibujo se fija y al mismo tiempo se impermeabiliza el resto de la superficie que no contiene imagen con una solución de goma arábiga y ácido nítrico, de forma que, sobre la superficie no dibujada, ya no se pueda adherir ninguna sustancia grasa y se mantenga la humedad en el momento del entintado para la impresión. De este modo, la humedad rechazará la tinta y sólo penetrará sobre la imagen dibujada (engrasada).

Se imprime mediante una presión lineal de contacto progresivo o, si la prensa es más moderna, con transporte de imagen. Senefelder, también ideó la prensa litográfica que rápidamente fue mejorada hasta llegar a las actuales prensas offset.

Las piedras se pueden recuperar; se borra la última imagen, se granea de nuevo y, se pule más o menos la superficie según la técnica que se proyecte aplicar de nuevo.

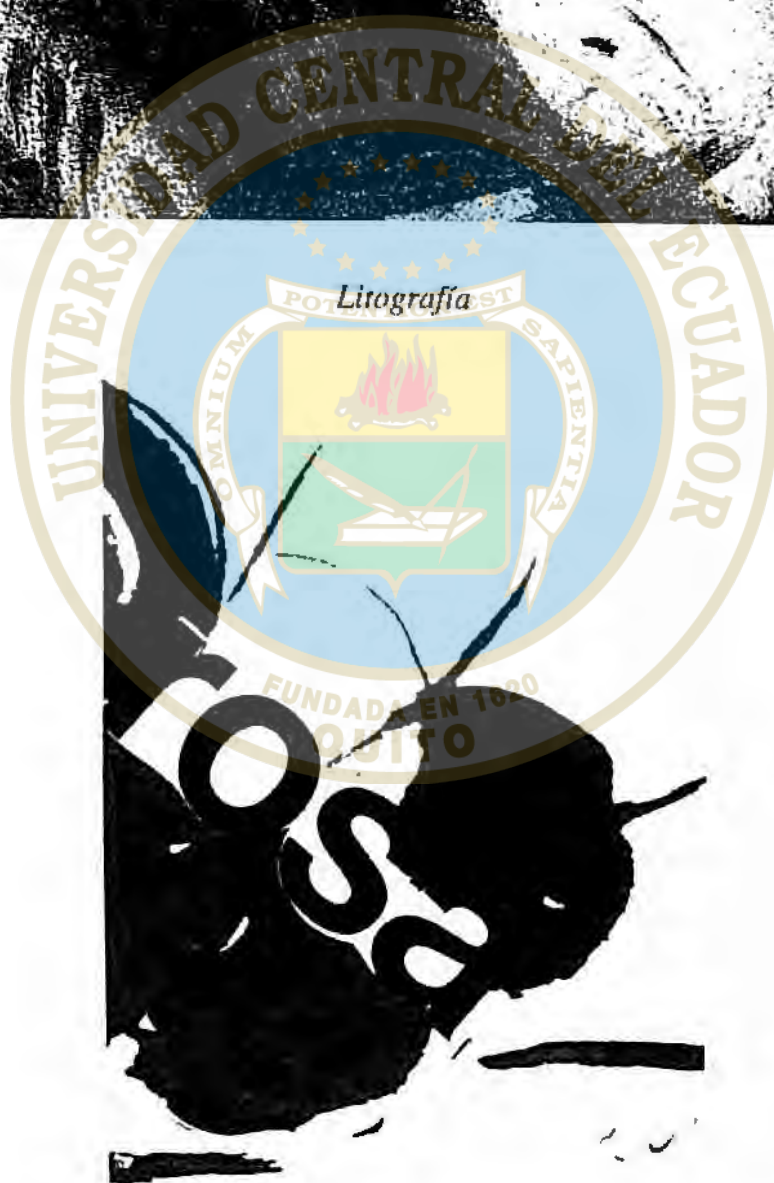
En lugar de piedras igualmente se utilizan planchas de cinc o de aluminio graneadas. Se sigue el mismo proceso de trabajo, cambiando los ácidos para grabar y fijar las imágenes. El trabajo en planchas metálicas es más cómodo por su menor peso, su facilidad de manejo y almacenaje y, los resultados, son tan satisfactorios como en la piedra.

Cuando la impresión es en colores, también se realizará una matriz para cada tono, efectuándose el consiguiente registro. En sus orígenes la litografía en color se denominó cromolitografía que, a la vez, es sinónimo de una litografía en color de reproducción.

El dibujo original no siempre tiene que realizarse directamente sobre la matriz. Se puede dibujar sobre un papel reporte y pasarlo de aquí a la plancha. También se puede utilizar dicho papel para pasar imágenes de una plancha a otra —decir plancha, en este caso, es también decir piedra—, Picasso utilizó este medio en varias de sus litografías como, por ejemplo, *David y Bethsabé*. Es un procedimiento muy cómodo, por cuanto permite al artista realizar el dibujo y entregarlo al litógrafo para que lleve a cabo todo el proceso y la edición.

La litografía industrializada dió lugar al *Offset*. Senefelder confirió a la litografía un uso más práctico que artístico. Una de sus metas era la impresión de pentagramas y partituras musicales. Poco a poco, aparecieron las imágenes y los artistas probaron la nueva técnica aportando, también, nuevas posibilidades expresivas.

Uno de los primeros y grandes artistas en usar el medio fue nuestro Francisco de Goya, en sus *Toros de Burdeos* o en el espléndido retrato a punta de lápiz del litógrafo francés *Gaulon*. Junto al español, cabe citar como pioneros en la litografía artística a Gericault y a Delacroix, ambos con litografías a tinta y a lápiz. Más tarde, Daumier realizó parte de su obra más célebre en este medio. Las primeras litografías fueron en negro e iluminadas a mano, pero pronto, por medio de registros, se hicieron litografías en color que tuvieron su gran expansión en el cartel. Los carteles modernistas de Chéret, Mucha, y sobre todo en los de Toulouse-Lautrec, que aplicó su característico «salpicado», como una nueva posibilidad técnica (*Jane Avril*; *La Goule*, etc). La lista de artistas litógrafos no dejó de incrementarse y a los pioneros les siguieron nombres tan célebres como Odilon Redon o en el siglo XX, Picasso, verdadero renovador del procedimiento.



Serigrafía

Las características formales de la litografía son muy diferentes de los otros grandes procedimientos. Aquí, la imagen sobre el papel es plana, en superficie, sin ningún relieve. Los trazos o formas tienen aspectos dibujísticos. A través de la impronta del lápiz, la pluma o el pincel, se puede ver, más o menos sutilmente siempre que el trabajo sea muy delicado, e incluso con ayuda de una lupa, la textura porosa del microscópico graneado de la piedra. Efecto que disminuye en cuanto se complica el proceso con técnicas mixtas (tinta, lápiz, «collage», etc.), o con muchas capas de color superpuestas. Después de la aparición de la fotografía, ésta también se utiliza en la litografía y en el fotoffset para obtener imágenes precisas y máximamente objetivas. Un procedimiento, el de la fotolitografía, muy usado por artistas americanos como Rauschenberg o el inglés Richard Hamilton.

2.5. La serigrafía

La serigrafía se basa en el paso de la tinta al papel a través de una tela tramada. Obturando zonas determinadas de esta tela, que suele ser de seda, nylon o tergal, se va perfilando la imagen prevista. Esto viene a ser un clisado manual y directo sobre la *pantalla*, que es así como se llama la tela montada y tensada en un bastidor de madera o metal.

Para diseños de más envergadura y precisión se utilizan tipones realizados foto-químicamente, bien directamente sobre la pantalla, mediante emulsiones sensibles a la luz o fuera de ella y adherida la película posteriormente. Una vez obtenida la imagen sobre la pantalla, se procede a la impresión. La tinta pasa de la pantalla al papel a través de la trama abierta y por tanto siguiendo la forma del dibujo, mediante una presión manual efectuada con la rasqueta, elemento formado por una lámina de caucho o látex resistente, afilado y montado sobre un mango de madera; la anchura de la rasqueta será igual a la que corresponda a la pantalla o como mínimo a la imagen a imprimir, con el fin de impresionar la imagen en una sola pasada y evitar señales o sobrecargas de tinta.

La serigrafía, aunque de remota invención es, sin embargo, la técnica de aplicación más moderna y la que ha experimentado un gran desarrollo industrial, que cubre desde la impresión de circuitos hasta las baldosas serigrafiadas.

El trazo o formas, más bien siempre formas, que se obtienen son completamente planas y de perfiles recortados, contundentes. Las tintas acostumbran a ser muy cubrientes, opacas, brillantes o mates y, muy luminosas, lo que contribuye a que sea la técnica más colorista de todas, en una gama de color industrial. Raramente presenta transparencias y sí en cambio, gamas de tramados mecánicos, producidos por los clichés fotográficos. Como es natural, igual que en la litografía aquí tampoco las formas o trazos, ni el contorno de la matriz, presentan ningún relieve sobre el papel, puesto que no existe ninguna incisión ni corte en la matriz.

Sé suele decir que la serigrafía nació en oriente, pero en realidad no hay datos concretos de este hecho. Tal opinión sólo se basa en la relación de la seda con la China, si tenemos en cuenta que las primeras pantallas eran de este material; o bien, en la relación con las plantillas tramadas con cabello natural que usaban en Japón para estampados. Y, ciertamente, las primeras serigrafías occidentales también fueran de carácter funcional más que artístico. En Manchester, en 1907, se patentó la serigrafía como método para estampado textil. A bien seguro que de Inglaterra pasó a EE.UU. y en 1918, se registró la primera patente en este país. Pronto se utilizó tanto para carteles, anuncios, como para reproducir pinturas, en la misma línea que habían operado las primeras litografías.

Su desarrollo industrial prosperó rápida e imparablemente hasta la actualidad, que está casi siempre presente en la vida cotidiana, desde las camisetas serigrafiadas, rótulos publicitarios, gran variedad de impresos comerciales, hasta las marcas en las botellas de bebidas refrescantes. Paralelamente, a mediados de los años treinta, se ensayó la serigrafía artística y fue Carl Zigrosser, estudioso del grabado, y precisamente coautor entre otras obras de una muy interesante guía para el coleccionismo de estampas, quien inventó su nombre (sericum = seda y graphia = escritura).

Hasta finalizada la Segunda Guerra Mundial la serigrafía artística no se propagó por Europa. Y su máximo desarrollo se ha visto en las obras de los artistas del «Pop» americano. Muy pronto en 1951, Jackson Pollock hizo una carpeta de serigrafías, pero fue Andy Warhol, el autor que mayor impulso ha dado a esta técnica. Ha sido el primero que la ha incorporado a su obra pictórica en una rica interrelación técnica que se ha denominado «pinturas estampadas por serigrafía». Una serigrafía, la de Warhol, que se apoya en la magnificación de la imagen fotográfica y en los medios

fotomecánicos. Junto a Warhol serígrafo se pueden señalar también las obras de Robert Indiana, Edward Ruscha, Roy Lichtenstein, Frank Stella o Jasper Johns, entre otros, que la han trabajado con verdadero sentido artístico y original, como técnica sola o combinada con otras.





III

EL BLANCO RECEPTOR. EL PAPEL





3.1. El papel. Los antecedentes.

Salvo raras excepciones el papel es el soporte tradicional de las estampas. Alguna que otra vez, los grabados se han estampado sobre otros materiales como la seda, el algodón o el pergamino, pero estos casos son verdaderamente pocos.

El papel ha servido al grabado desde sus orígenes hasta la actualidad y forma parte inherente de la estampa. Papel e imagen constituyen un «unicum» inseparable. Es, por tanto, una parte importantísima de la cual hay que considerar desde su color, tamaño y calidad, hasta su procedencia o el estado de conservación. Toda una larga serie de factores que influyen formal, histórica o estéticamente en la cualificación y clasificación de una estampa, como veremos más adelante.

En occidente la palabra papel aparece por primera vez en el siglo XIII. Procede del latín «papyrus» y ésta, a su vez, del griego «papyrus». Eso es, de las hojas de papiro que utilizaban los antiguos egipcios para escribir sobre ellas.

Los papiros más antiguos que conocemos son de mediados del III milenio a. J.C. y se corresponden con la V dinastía egipcia. La lámina u hoja se confeccionaba de las partes del tallo del papiro, que es una planta que florece en verano; tiene el tallo trígono y liso que puede alcanzar hasta tres metros de altura y unos diez centímetros de grueso; sus hojas son largas y radiales con espigas terminales y ramos muy numerosos, divididos y colgantes.

Se cortaban tiras largas y delgadas de la medula del tallo y se colocaban una al lado de otra formando una capa. Sobre ésta se ponía otra con las

tiras transversales. Ambas se encolaban juntas, con una goma vegetal para que quedaran unidas y compactas. A continuación se prensaban para formar una hoja y se les sometía al acabado con un alisado. Se hacían hojas sueltas pero también, uniéndolas unas con otras, se confeccionaban rollos que llegaban a tener hasta 20 metros.

Los papiros más delicados, denominados «hieráticos» o «sagrados», se obtenían de la parte basal de la corteza de la planta. Mientras que, los menos finos, llamados «leneóticos», se hacían con las partes más epidérmicas. Actualmente la planta de papiro se puede encontrar en los pantanos egipcios, en las orillas de los ríos africanos y en Sicilia.

Pero el papiro no es el único precedente del papel, sino que, también de origen vegetal y en el nuevo mundo, se fabricaban hojas con corteza de árbol. En el Méjico precolombino ya los mayas utilizaban para sus escritos la corteza seca del amate, con la que hacían hojas. Una manufactura que se extendió a los otros países sudamericanos y que todavía hoy se fabrica e incluso hay artistas contemporáneos que trabajan y estampan sus grabados sobre hojas amate de color atabacado o de tonalidades cremosas, si ha sido decolorado.

Otro antecedente del papel, en este caso de origen animal, fue el pergamino. Principalmente es piel de carnero, aunque se puede usar de otro tipo, como las de cabra, asno, etc. La piel raída y adobada se estira hasta que queda muy delgada y casi transparente.

Plinio el Viejo, en uno de sus textos, atribuyó el descubrimiento del pergamino a Eumenes II de Pérgamo, de ahí el origen del nombre pergamino: «perteneciente a Pérgamo». Aunque los romanos ya lo conocían no se empleó preferentemente como elemento escriptorio hasta el siglo VII. El *Virgilio Vaticano*, que es el manuscrito más antiguo que se conserva sobre pergamino, data del siglo IV. Hasta el siglo XII, su elaboración estaba concentrada, casi exclusivamente, en los monasterios. A partir de estas fechas floreció un comercio laico de pergamino en las ciudades universitarias y, ya en el siglo XIII, se constituyeron los gremios de pergamineros en las ciudades más grandes de Europa.

A partir del siglo VI se extendió la práctica, ya antigua, pues griegos y romanos ya lo hacían, de borrar los pergaminos para su nueva utilización. Se raspaban los textos escritos y se volvía a escribir encima. Pergaminos que se conocen como palimpsestos. La mayoría fueron escritos del siglo IV al VI y raspados y reescritos entre los siglos VIII y XIII. A pesar del raspado, el escrito original a menudo reaparecía, así que, a partir del siglo

xvii, se inició la investigación de los palimpsestos. Los palimpsestos españoles más importantes son: el de la Catedral de León, que contiene la *Lex Romana Visigotorum*, del siglo vi y el de la Biblioteca de El Escorial: *El Ovetense*, del siglo vii, escritos ambos en uncial.

El uso general del pergamino perduró hasta la llegada del papel, aunque todavía, en la actualidad, se emplea algunas veces en ediciones muy especiales y en raras encuadernaciones de lujo. Normalmente proceden de pieles de oveja o cabra y, para fabricar los pergaminos vírgenes, se utilizan las de ternera o de corderos nacidos muertos.

3.2. La invención del papel en China

A partir del siglo xii, el pergamino se vio progresivamente desplazado por la llegada del papel, un nuevo material que ha perdurado hasta nuestros días y que, cuando llegó a Europa era ya una muy antigua invención china. Se ha atribuido el invento del papel a Ts'ai-Lun, funcionario encargado de manufacturas chinas, quien en el año 105 de nuestra era, presentó a la Corte del emperador Ho Ti (89-105 d. J.C., dinastía Han) su método de fabricación de papel con cortezas de árbol, cáñamo, trapos y otras fibras vegetales. Es muy probable que se escogiera de un modo arbitrario esta fecha como la de la invención del papel, puesto que consta que, mucho antes de esta época, se empleaba ya un papel más antiguo hecho de fibras vegetales y de seda.

Se encontraron en el norte de China unos fragmentos de ese papel más antiguo, que son anteriores a la época indicada. El descubrimiento tuvo lugar en 1957, dentro de una tumba de fecha no posterior al segundo siglo a. J.C., en Pa-Chiao, provincia de Shensi. Según estos datos, habría que situar por lo menos dos siglos antes de Ts'ai Lun los comienzos de la fabricación del papel en China.

Pero es posible que Ts'ai Lun fuera un innovador que empleó nuevos materiales y nuevas técnicas. Las disponibilidades de trapos y demás materiales de segunda mano eran limitadas y, la utilización de fibra procedente de la corteza de los árboles y de otras plantas, proporcionó nuevas fuentes de materias primas, con lo que resultó posible fabricar papel en mayor escala para atender una demanda también cada vez mayor.

Las principales materias primas para la fabricación de papel en China eran la corteza de moral, el bambú y la caña, también el ramio y el rotén,

los tallos de trigo y de arroz y las fibras floríferas como el algodón. Las mejores son el cáñamo y el algodón, ya que dan una mayor cantidad de fibras puras y alargadas; pero, como resultan primordiales para la industria textil, durante siglos y siglos, en oriente, se ha fabricado el papel con bambú, morera, y en la actualidad, gampi.

El papel se popularizó muy pronto en China y lentamente empezó a difundirse por todo el mundo: hacia el este llegó a Corea en el siglo II y a Japón en el III; hacia el sur, en Indochina, en el siglo III y en la India antes del VII; y hacia el oeste, en Asia Central en el siglo III, en Asia Occidental en el VIII; en África en el X; en Europa, en el XIII (en la Europa cristiana se usó el papel en el siglo XIII; mientras que, en la España musulmana se usaba ya, al menos, en el siglo X) y en América en el XVI.

A menudo se ha dicho que los chinos guardaron el secreto de sus técnicas de fabricación de papel hasta que unos artesanos cayeron en manos de los árabes en el siglo VIII, fecha en que este secreto fue revelado al mundo exterior. Pero esto no es cierto. La lentitud de la progresión hacia occidente, se debió, fundamentalmente, al aislamiento geográfico y cultural, más que a un deseo de ocultar esta técnica, ya que, el arte del papel fue introducido en los países vecinos de China en cuanto éstos entraron en contacto con la cultura china. Al iniciarse la difusión de esta última hacia el oriente, los coreanos fueron los primeros en adquirir libros chinos impresos en papel y en adoptar los caracteres chinos como sistema nacional de escritura, en el siglo II. Y fue a través de Corea que, a principios del siglo III, los libros chinos pasaron al Japón. Sin embargo, la fabricación de papel no se inició en el Japón hasta que, en el año 610, un monje coreano, que había aprendido las técnicas de fabricación de la tinta y el papel, fue al Japón y ofreció sus conocimientos a la corte nipona. A partir de entonces, cientos de monjes y de estudiantes fueron enviados desde Japón y Corea a estudiar y comprar libros en China. Allí aprendieron, sin duda, las técnicas chinas de manufactura de papel y de impresión, y a su regreso, las introdujeron en sus respectivos países.

No se sabe a ciencia cierta cuando empezó a difundirse el arte del papel hacia el sur, pero también ello debió de ser muy pronto. Según documentos chinos, a fines del siglo III, se enviaba como tributo a la corte china papel confeccionado con materias primas propias de Indochina. Se supone que los indochinos aprendieron de los chinos ese arte. Todavía hoy los métodos que emplean los papeleros indochinos se parecen más a los chinos que a los de cualquier otro país de Asia.

En la India, la introducción del papel no fue probablemente posterior al siglo VI. Un monje chino llamado I-Ching, que vivió en aquel país del 617 al 694, utiliza la palabra sánscrita «kakali» para designar el papel en su diccionario sánscrito-chino.

En dirección oeste, la fabricación del papel llegó a Samarcanda en el año 751, al ser hechos prisioneros dos papeleros chinos, los cuales introdujeron las técnicas de su país en el mundo árabe. Cuarenta años más tarde, entraba en funcionamiento una segunda fábrica de papel en Bagdad, gracias a unos artesanos chinos llegados a la ciudad. A partir de entonces, el papel hizo su aparición sucesivamente en Bagdad, Damasco y Trípoli, en el Yemen, Egipto y Fez. Los árabes monopolizaron la fabricación de papel en Occidente durante unos cinco siglos, antes de que penetrara en la Europa cristiana, en el siglo XII, a través de España, puesto que, tras la conquista de la península ibérica, éstos introdujeron en ella el arte del papel.

Es ya, aproximadamente, hacia el año 1147, cuando al-Idrisi dice: «Xátiva es una bella ciudad con castillos, cuya belleza y solidez son proverbiales. Se fabrica papel como no se conoce otro igual en el universo. Se expide a Oriente y a Occidente». Fue Játiva el primer pueblo europeo en manufacturar papel y, un papel, según las crónicas, de gran calidad y belleza. También había molinos en Cataluña y se manufacturó en Castilla durante el reinado de Alfonso X el Sabio.

Probablemente, aunque un poco más tarde, el papel llegó a Europa, cruzando el Mediterráneo, desde Egipto o Palestina, a Italia, a través de Sicilia. Se sabe que había molinos de papel en las ciudades italianas de Fabriano, Bolonia y Génova a fines del siglo XIII y en varias ciudades de Francia y de Alemania en el siglo XIV. El célebre artesano Ulman Stromer, que montó un molino de papel en Nuremberg hacia el año 1390, utilizaba herramientas y procedimientos —entre ellos el estampado hidráulico— similares a los empleados en China.

En el siglo XV, empezó a fabricarse papel en los Países Bajos, Suiza e Inglaterra y en el XVI, en el Nuevo Mundo: en México antes de 1580 y en las colonias inglesas de América del Norte a fines del siglo XVII.

En su larga historia de más de 1500 años, el papel se difundió desde China a casi todas las partes del mundo. El origen chino del papel y su adopción posterior por otros muchos países no ofrece ninguna duda. La fabricación del papel que era ya un arte plenamente desarrollado antes de que saliera de las fronteras chinas, constituye, probablemente sino el que más, uno de los inventos más importantes que este país ha dado al mundo.

El papel era el principal material para la difusión de la cultura escrita y de las ideas y ello comportó, junto con el desarrollo de la imprenta, una gran demanda que hizo evolucionar su fabricación. Primero la multiplicación de molinos y después, progresivamente, la mecanización del proceso productivo, que empezó en el siglo XVIII. Hacia el año 1700 los molinos fueron sustituidos por las pilas holandesas que como resulta evidente, toman el nombre de su país de origen, éstas facilitaron grandemente la trituración y el refinado de las pastas. Y a finales de este mismo siglo, en 1799, el francés Louis Robert inventó la máquina continua. Patentó el tamiz plano horizontal, al que le llegan una serie de impulsos parecidos a los que se daban en la «forma» manual. Ello confería al papel una buena resistencia también en el sentido transversal de su recorrido.

Este invento significó un notable avance en la fabricación papelera, que se incrementó hasta tal punto la producción que no eran suficientes los trapos de algodón como materia prima —básica en occidente—, por lo que se buscaron nuevas materias para sustituirlos como son los vegetales formados por gran cantidad de celulosa, el lino, cáñamo, yute, etc., hasta, en la actualidad la madera de coníferas: pinos, abetos, y otros árboles de hoja como el álamo, el eucalipto o el chopo. La celulosa se obtiene de la madera separándola de la lignina y otras materias incrustantes.

Ante estos avances la fabricación manual de hojas de papel de algodón o fibras más nobles —entre las cuales no cabe la madera— quedó relegada a casos o tipos especiales.

3.3. La hoja de papel

Se dice, y es verdad, que el papel es lo que es su materia prima, así que, su bondad o calidad depende de la materia base. Y en las artes del grabado es importantísimo que el papel reúna una serie de condiciones como son: resistencia, flexibilidad o estabilidad. Condiciones que son una consecuencia directa de la calidad, la resistencia y la largura de la pulpa o fibras que constituyen la hoja. Como ya se ha mencionado, las fibras vegetales que se utilizan son diferentes en oriente y en occidente. Además de que, como también acabamos de indicar, a partir del siglo XIX, se incorporó la celulosa de madera a la pasta de papel, materia que precisamente no se adecuaba a las necesidades del papel apto para grabado.

La ancestral fabricación manual, hoja por hoja, parte de la maceración en agua de las fibras vegetales o los trapos triturados hasta que se convierte en una pasta homogénea. Con esta pasta se forma una hoja y para ello es necesaria la «forma». El molde o «forma», para obtener una hoja está compuesta por un marco de madera que encierra un entramado metálico, a base de hilos o varillas verticales, llamados corondeles y de otros horizontales, los puntizones. El entramado de ambos se denomina «verjuras». Cuando se pone la pasta de papel sobre la forma, al escurrirse el agua sobrante, las verjuras producen un suave adelgazamiento de la pasta, que se ve, sobre todo, a contraluz. Son las señales características del papel «verjurado». Señales que presentan espaciados diferentes según el papel sea oriental u occidental e incluso entre las manufacturas de ambos ámbitos geográficos.

Al contrario, cuando el entramado es muy tupido y regular, no se traslucen las verjuras y, el efecto a contraluz, de las fibras de papel entrelazadas, es similar al del pergamino, es por ello que a este papel se le llama «vitela».

Cada una de las hojas manufacturadas de este modo presenta terminaciones irregulares en sus cuatro lados, irregularidades naturales que se llaman «barbas». Según la época, los márgenes y las medidas de una hoja se consideran condición muy valiosa para las estampas. Si es normal que una estampa del siglo XV tenga los márgenes cortados, en una del siglo XIX ocurre todo lo contrario, porque es condición «sine qua non» que goce de márgenes anchos y completos, y su falta rebaja muy considerablemente su valor, a menos de que se trate de una estampación a sangre o a «plancha perdida». Por todo ello se habla de las «barbas» en las estampas de los siglos XIX y XX, como señal de que se mantiene la hoja de papel entera tal como se fabricó, o sea intonso.

La hoja, una vez seca, se encola por ambas caras o sólo por una. Sin este proceso el papel sería excesivamente poroso y actuaría como un secante. Las colas pueden ser de origen vegetal, en los papeles orientales o, de origen animal, en los occidentales: gelatinas, colas de resina o colas reforzadas.

El encolado aumenta el gramaje, el espesor, el carteo y la rigidez de la hoja. Disminuye su porosidad y mengua su blancura. Aumenta la electricidad estática y favorece que unas hojas se peguen unas a otras. Y en caso de tener algún defecto en su composición pueden provocar alteraciones posteriores de conservación de la hoja. Es por tanto un factor que se debe controlar en el momento de su uso para la estampación.

El acabado de la superficie de la hoja presenta diferentes aspectos. Puede ser rugoso, granulado, liso o satinado, por ambas caras o bien tener diferentes texturaciones en el recto y en el verso.

Los tamaños varían según las normas de fabricación que ha tenido cada país y son denominados generalmente por el nombre de la marca del fabricante, por ejemplo en España son populares los tamaños, Marca, Marca Mayor, Marquilla...; en Francia el Jesús, Raisin, Aigle, Univers, Coquille, Couronne...; en Inglaterra: Royal, Imperial, Post, Cartridge, Double Crown... Uno de los más grandes es el Imperial, que mide cerca de 74 x 50 cm. Y en nuestro país el Gran Cíbero de 77 x 110 cm y 77 x 55 cm.

Otra condición que debe tenerse en cuenta, y que se acostumbra a señalar, sobre todo en el grabado contemporáneo, es el gramaje del papel: 125 gm², 250 gm², etc. Esta indicación hace referencia al peso en gramos por metro cuadrado del papel; por tanto, es también un indicativo relativo del grosor y la calidad del mismo.

Para saber si un papel es manufacturado o de fabricación mecánica se puede hacer una prueba muy simple se corta en forma circular un trozo de papel y se moja. El manual se abarquilla hacia el centro y forma una suerte de vasija. El mecánico tiende a enrollarse sobre sí mismo.

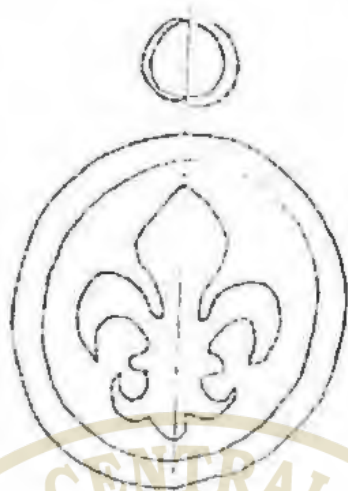
3.4. La filigrana

La filigrana o marca al agua, es la señal del fabricante que, como las verjuras, se ve a contraluz. Sus orígenes son también chinos y, en Europa, aparecen primeramente en el papel italiano, hacia el año 1282, en el que se emplazaba sobre el verjurado de la forma la contraseña del papeler o de la región donde se fabricaba el papel.

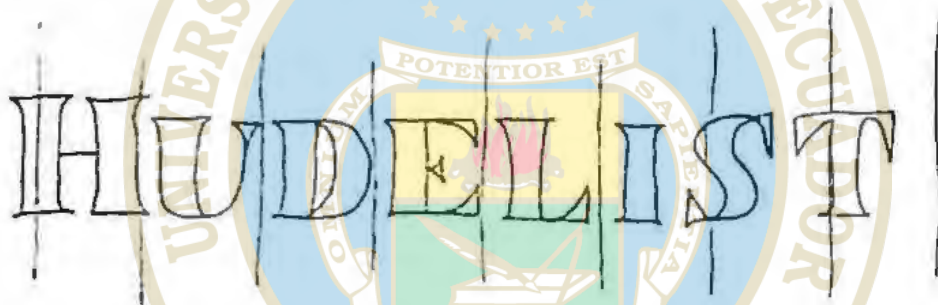
Primero se hizo con un hilo de plata, más tarde de latón, formando un dibujo, fijándolo con unos alambres finísimos sobre el verjurado, unas veces los corondeles, otras teniendo a uno de ellos como eje.

Son símbolos, emblemas, letras o palabras que sucesivamente se fueron complicando, pero que siempre han servido para identificar y fechar la manufactura del papel. Pueden llevar indicaciones concretas como el nombre del fabricante escrita «in extenso»: «ARCHES»; con el monograma; con las iniciales: «V.G.Z.» (Van Gelder Zonen); la región: «Fabriano»; o símbolos: coronas, flores, cruces, cabezas de buey, áncoras, escudos, etc.; incluso la fecha o, también en nuestro tiempo, pueden

llevar el nombre del editor de una edición de estampas, por ejemplo: «Vollard»; o de un artista: «Picasso», «Moore», etc., que constituye una garantía más de autenticidad.



Facsimil de la filigrana que aparece en algunas estampas de Piranesi.



Facsimil de la filigrana que aparece en algunas estampas de Goya y Fortuny.

Las filigranas son numerosísimas y existen grandes repertorios donde están clasificadas. A parte, los catálogos razonados de los grandes grabadores suelen incluir las filigranas que aparecen en sus estampas, por ejemplo: el *Durero* de Meder, el *Callot* de Lieure, los *Piranesi* de Hind y Robison, etc.

El conocimiento e identificación de las filigranas es muy importante para la datación y catalogación de originales, de ediciones o tirajes. Aunque a veces, y es frecuente, pueden aparecer cortadas, al tratarse de hojas de gran tamaño que se han partido para la estampación, excepcionalmente una mitad o tercio de la misma puede ser suficiente para su reconocimiento.

3.5. Tipos y marcas

Existen marcas de papel de gran renombre, tanto por su calidad como por su antigüedad. Podemos destacar el *Van Gelder Zonen*, marca holandesa de un papel de gran finura, parecido en aspecto y tacto al japonés. Hay que recordar el largo contacto de los holandeses con oriente durante el colonialismo, después de la expulsión de los portugueses y los españoles del Japón en 1639, sólo ellos permanecieron allí hasta el siglo XIX, aprendiendo, entre otras cosas, la fabricación del papel al modo oriental.

Rivalizan con los holandeses los papeles italianos tipo *Fabriano* y los franceses de las antiguas casas *Arches*, *Rives*, *Johannot*, *Montgolfier* —hoy unificadas—, producidos en las regiones de Auvergne, Champagne y Angoumois. En Cataluña se mantiene una tradición multisecular de fabricantes papeleros según el más puro proceso manual. Cabe hacer mención especial de las casas *Guarro*, con los tipos «Super Alfa» de diferentes gramajes especial para grabado y actualmente el «Creysse» de fibra larga con parte de lino; *Romaní*, *Vilaseca*, *Riba*, etc., cuya fabricación está concentrada en la cuenca del río Anoia, en La Pobla de Claramunt, Capellades y Gelida.

Cuando se habla de los mejores papeles es inevitable poner de relieve la óptima calidad de los papeles orientales —japoneses, chinos, coreanos, hindúes— cuya materia prima, como ya hemos mencionado, es diferente de los occidentales. Allí se utiliza pasta de morera, paja de arroz o fibras vegetales, entre las más conocidas, la del árbol gampi, que proporciona resistencia y prestancia a las hojas. Entre los papeles japoneses destacan por su belleza y calidad el *Hoso*, el *Usomino* y el *Torinoko*, a parte del *Kizuki-Kozo* y el *Kuranai*, ambos también utilizados en restauración de estampas antiguas. Todos estos papeles son normalmente blancos, agrisados o con cierta tonalidad agarbanzada. Transparentes, vaporosos, nacarados y, muy delicados y finos como los «pelure».

Los chinos, más grisáceos, tienen una textura peculiar en la superficie, en forma de semicírculos, producidos durante el secaje manual de las hojas. Cuando se ponen al aire libre, con una pluma de ave se remueve la pasta en movimientos circulares, estos movimientos provocan esta textura final, que es muy fina y especialmente perceptible en las hojas del siglo pasado. En general son tan o más refinados que los demás tipos orientales. Se distinguen también por las verjuras filiformes que son más delgadas y están más juntas en el entramado mientras que los corondeles acostumbran a ser dobles.

IV

LO ÚNICO EN LO MÚLTIPLE





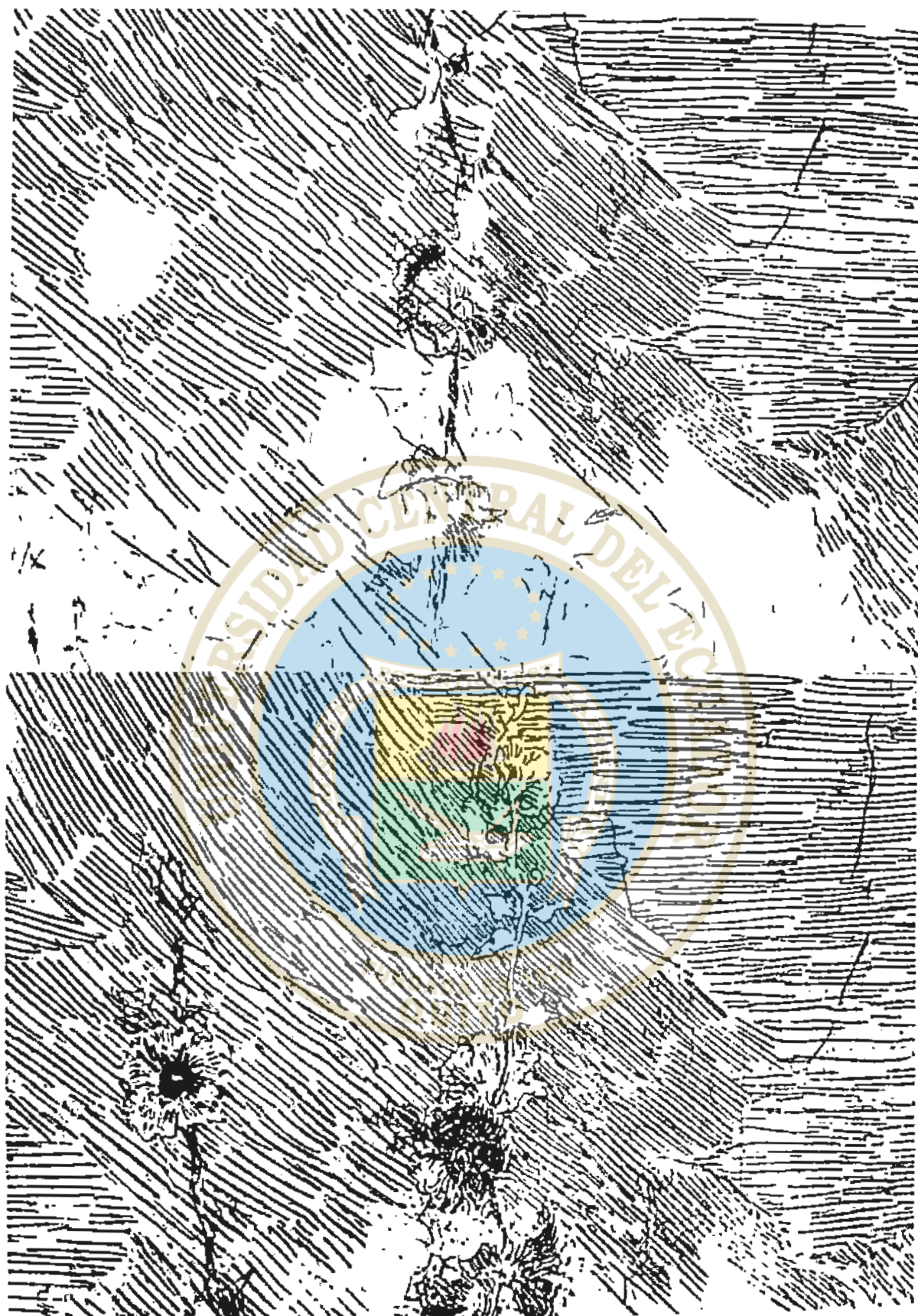
4.1. Las pruebas

El desarrollo creativo de un grabado permite un seguimiento testimonial del trabajo que es único entre los procesos de artes plásticas. Un seguimiento que se materializa en unas estampas llamadas *Pruebas de estado*. Y es que, durante la elaboración del grabado se pueden obtener pruebas con la finalidad de comprobar el estado del mismo y, ello, tantas veces como sea necesario, de modo que estas estampas se convierten en un recuerdo puntual de cada uno de los momentos de la gestación de la obra.

Esta posibilidad no se da en ninguna otra arte, ya que, a menos de que se haga un seguimiento fotográfico o fílmico, por los propios procesos es inviable. Si, por ejemplo, vemos lo que ocurre en pintura, tenemos que una sesión de trabajo elimina o tapa la anterior, sin dejar ningún testimonio pictórico perdurable. En cambio en grabado las pruebas obtenidas son una suerte de moviola que nos muestra el quehacer del grabador, las primeras ideas, los errores, los arrepentimientos o sus progresos sobre la plancha. Ello constituye una de las particularidades del grabado, un aspecto enriquecedor del proceso ya de por sí diferente y muchas veces más complejo que el de otras disciplinas.

Estas pruebas abarcan un amplio abanico de posibilidades que, según se van imprimiendo, también se denominan de modo diferente, unas veces hacen referencia al momento del trabajo al que pertenecen, otras a la intención con que se tiran.

Si son pruebas que se realizan en el momento de elaboración de la plancha —las que acabamos de mencionar—, se les da el nombre de



Fortuny. *El botánico*. 1.º y 2.º estado (detalle).

Pruebas de estado, en razón de que permiten seguir el estado de la plancha y efectuar rectificaciones o añadidos según convenga; son pruebas irrepetibles ya que la última siempre cambia a la anterior pero se pueden estampar varias de un mismo estado.

Hay grandes maestros del grabado que han trabajado largamente sus planchas y de sus obras se conocen una considerable cantidad de pruebas de estado que, sin ninguna duda, ayudan a una mejor comprensión de su genio creador. Tenemos ejemplos verdaderamente espectaculares como pueden ser el grabado de *Las tres cruces* (1653) de Rembrandt, del que se conocen cuatro estados diferentes y entre ellos gran cantidad de variantes y pruebas de trabajo; o bien la famosa litografía de Picasso *El toro* (1946) que sufre una metamorfosis increíble a lo largo de once estados diferentes!

Dentro de las llamadas *Pruebas de estado*, hay una modalidad que, por ser poco frecuente, no es menos interesante, se trata de la denominada *Contraprueba*. Es la prueba obtenida de la impresión de una estampa recién salida del tórculo, con la tinta todavía fresca, sobre otro papel, con la finalidad de que la imagen quede invertida izquierda derecha tal cual se ve en la matriz. Así el artista tiene una guía para seguir el trabajo, en la misma dirección que la composición grabada. Rembrandt fue uno de los artistas que utilizó la *Contraprueba* en su trabajo, podemos ver la que corresponde al paisaje *Vista de Saxenburg cerca de Haarlem*, llamado también *El campo de Goldweigher's* (H249).

Si el artista trabaja con medios gráficos manuales sobre estas *Pruebas de estado*, con el interés de probar efectos de valoraciones, variaciones de dibujo, etc., se las denomina *Pruebas de trabajo*. En general estas estampas son pocas, raras y muy apreciadas por su valor testimonial.

Cuando se da por finalizado el trabajo, se sacan una serie de estampas con tanteos de colores de tinta o de papeles diferentes, se llaman *Pruebas de ensayo*.

Las que todavía no llevan impreso el título se conocen como pruebas «*Avant la lettre*», por ejemplo, las tiradas de *Los Caprichos* de Goya antes del título en la primera edición.

Las estampas impresas por el propio artista al principio o antes de la edición, se indican como *Pruebas de artista*, y su cantidad no suele sobrepasar el 10 % de la edición. Por la calidad y la seguridad de la intervención directa del autor son muy estimadas. Y cuando éste da el visto bueno para empezar el tiraje apunta «*Bon à tirer*» sobre la estampa que

deberá ser el modelo de la edición y la entrega al impresor para que le sirva de guía. Es por tanto una prueba única.

El taller o el propio artista acostumbran a guardarse unas estampas para sus colecciones o archivos particulares, estas estampas se señalan con un *Fuera de comercio*, que quiere decir que no tienen valor mercantil y por tanto no son venales. La cantidad, al igual que las pruebas de artista, no debe sobrepasar el 10 % de la edición total.

Estas nomenclaturas se apuntan con lápiz, normalmente sólo con las iniciales de cada palabra —P.E., P.A., BAT...—, al margen inferior izquierdo del grabado, en el idioma propio de cada artista. Es una convención general muy moderna ya que prácticamente se ha aplicado sólo desde finales del siglo XIX.

Llegado a este punto, se debe recordar una vez más que, otra de las principales virtudes que tiene el grabado es la de ser múltiple, es decir que, la imagen grabada puede repetirse muchas veces igual, tantas como desee el autor o aguante el material.

Dentro del grupo de artes gráficas únicamente cabe exceptuar en este aspecto al *monotipo*, que es una estampa única, en la que el artista no graba en la matriz, sino que dibuja o pinta y simplemente presionando el papel sobre la imagen obtiene una estampa. Como en las demás técnicas, también en el *monotipo* hay diversas modalidades de ejecución e igualmente, resultados estilísticamente diferentes, que mantienen la característica de la estampación.

4.2. La multiplicidad

La multiplicidad de las imágenes es naturalmente tan antigua como la idea misma de creación de estampas. Una virtud que hace del grabado el arte de más amplia difusión de todos. Pero esta multiplicidad no se debe considerar, por que tampoco es así, una mera repetición clónica, perfectamente, o mejor, mecánicamente igual. Sino que, cuando un grabado surge de manos de un buen artista, cada una de las múltiples pruebas es ligeramente distinta. El proceso manual de estampación influye en variaciones y matices de acabado en las estampas, matices que generan no pocas diferencias entre unas y otras. Y mucho más a lo largo del tiempo, que incluso se pueden acentuar, como explicamos en el capítulo

siguiente (V), por lo que no es improcedente hablar de lo único en lo múltiple.

De antiguo los grabados siempre se habían estampado ilimitadamente, tal como así lo entendían artistas y estampadores. Tanto más en cuanto que la resistencia de las matrices podía y puede ser mucha. Si la madera es de buena calidad y convenientemente seca, considerando además que la estampación xilográfica castiga menos que la calcográfica, los tirajes podían ser larguísimos. Igualmente el cobre, aunque sobre el metal algunas de las técnicas empleadas en el grabado puede menguar progresivamente su intensidad. Son, sobre todo, las técnicas de punta seca o el punteado, por ejemplo, que pronto pierden las rebabas y por tanto las veladuras que estas generan, puesto que en cada pasada la presión del tórculo va aplanando y cerrando las incisiones. En realidad, una punta seca a partir de la quinta prueba ya denota un cierto desgaste. También las otras técnicas, buril, aguafuerte, aguainta, etc., se desgastan paulatinamente y es por ello que se aprecian tanto las primeras pruebas, que acostumbran a ser las más intensas.

4.3. El acerado

Pero para este desgaste del metal hay, ya desde hace largo tiempo, una solución conocida. Consiste en someter la plancha a un acerado. Mediante un proceso de electrólisis se cubre el cinc o el cobre, con una capa de otro metal más duro: níquel, cromo o acero y así se aseguran tirajes que, según la técnica, pueden sobrepasar las dos mil pruebas, sobre todo buril y aguafuerte, que son los que dan incisiones más profundas y anchas.

Esta operación es reversible por lo que después de la anulación de la plancha se puede retirar la capa añadida de metal y dejar la matriz en estado original. No obstante, este acerado, cromado o niquelado, no deja de afectar el tono de la estampa. Efectivamente, aunque de manera sutil, el tono o la impronta que dejan en la estampa el cobre o el cinc entintados, no es el mismo del cromo, del níquel o del acero, que prácticamente no dejan, por lo que suelen dar pruebas más secas. Dentro del coleccionismo es una de las diferencias que se consideran a la hora de valorar y comparar ejemplares.



Picasso. *La Tauromaquia de Pepe Illo*. (Museu Picasso. Barcelona). Plancha anulada

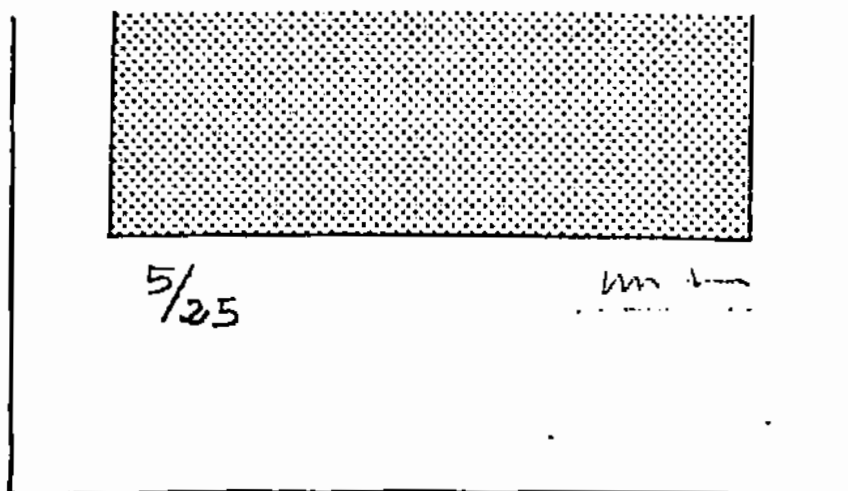
4.4. Limitación del tiraje

La convención de numerar y limitar los tirajes es relativamente reciente. Fue a finales del siglo XIX cuando al empezar a indicar el número de ejemplares de que constaba cada tirada, comenzó lo que hoy conocemos como limitación de tiraje o *tiraje limitado*.

A causa de los cambios de gusto y las nuevas corrientes artísticas, como la aparición y desarrollo de la fotografía, el grabado de reproducción se sumió en la marginación hasta su desaparición, en beneficio del resurgimiento del grabado original y de creación. Este tomó nuevos bríos, se reconsideró y revalorizó y, en el campo crematístico, surgió la idea de limitar las ediciones en cantidades concretas y controladas de ejemplares en cada tirada y la de que cada autor firmara de su puño y letra las estampas, añadiendo así al ejemplar un nuevo valor, el del autógrafo del artista. Los primeros en practicarlo, en las áreas inglesas y francesas, fueron entre otros, Whistler, Seymour Haden, Meryon y Toulouse-Lautrec.

Se estableció que la limitación de tiraje se indicara en cada una de las estampas con la numeración correspondiente y una vez concluida la impresión, se marcara la plancha con una señal, que puede ser, desde una gran cruz incidida sobre toda la superficie, hasta unas líneas más o menos discretas en un ángulo, como las de las planchas anuladas de la serie de *La Tauromaquia* de Pepe Illo, por Picasso que se conservan en el Museu Picasso de Barcelona, o bien, como las planchas anuladas de Manet, que presentan dos agujeros o taladros al pie de los bordes, superior e inferior, del cobre. Así queda asegurado que, si se reemprende el tiraje después de la anulación saldrán estas señales en la estampa. Y efectivamente así es, cuando la tirada numerada se ha terminado y la plancha ha sido anulada, se estampa una *prueba anulada* o *tachada*, para que sirva de testigo. También se da el caso, aunque excepcionalmente, de tirajes de «post-edición» que no están firmados por el artista y llevan estas señales.

La numeración limitada se indica en la estampa con un quebrado, escrito a lápiz que, por convención, se sitúa en el ángulo inferior izquierdo de la estampa, el numerador se refiere al número de orden de la estampa dentro del tiraje total, y el número de la totalidad se sitúa en el lugar del denominador. Tenemos como ejemplo: 5/25, que significa que se trata de la estampa número 5 de un total de 25.



Hay otras estampas que recientemente se han catalogado, son aquellas que se han preparado a propósito de una exposición de características didácticas o como muestra de la dialéctica procesual del artista. Son un ejemplo las pruebas de algunos autores norteamericanos, como Jasper Johns. Estas estampas se llaman *Pruebas de exhibición*.

Y finalmente tenemos la *Prueba única*, que como su nombre indica se refiere a una única prueba sacada de una matriz, por voluntad del artista que no ha seguido el tiraje o, también, se puede tratar de una estampa manipulada excepcionalmente sin que haya otra igual.

4.5. Grabado de interpretación

Ya hemos dicho en el cap. I que el grabado al servicio de la divulgación de imágenes cumplió funciones que van desde el ser un medio de expresión artística en manos de los creadores, hasta servir para fines funcionales, ilustrativos comerciales, religiosos, políticos, científicos, etc. Y todo ello desarrollándose en el tiempo hasta generar toda una industria de Artes Gráficas que ha formado amorosa pareja con la imprenta.

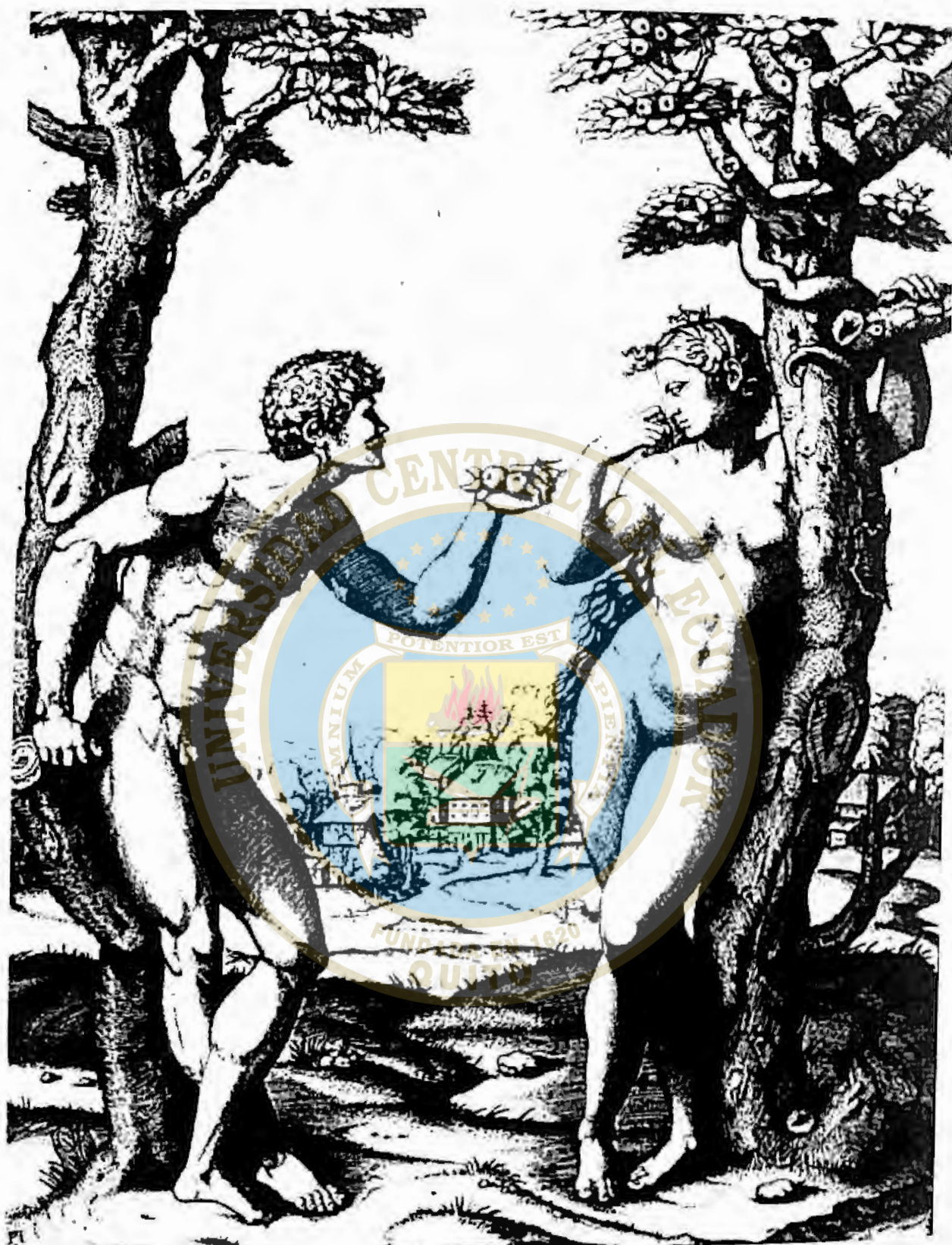
Como en otras artes, también se puede hablar del grabado culto, del grabado popular o del grabado comercial. Cada uno de estos tres apartados son interesantes de por sí y forman parte de la historia cultural de cada país. No hay duda de la riqueza del grabado popular español tan vinculado a nuestras costumbres, como son los gozos, las aleluyas, las bulas, los juegos de la oca, los cuentos de caña y cordel, etc., que a la sazón era importador popular de la también imaginaria popular europea. En este grabado se pueden ver las profundas influencias iconográficas que pasaron

al grabado español procedentes de países vecinos, especialmente de Francia e Italia; una iconografía que se alimentaba del grabado más elaborado, de los modelos de las estampas cultas que basaban sus referentes en las creaciones pictóricas de los grandes artistas.

Y es que, efectivamente, el grabado se ha servido y ha servido ampliamente a la pintura. Dentro del grabado culto se hacen dos grandes distinciones según su objetivo y punto de partida. El grabado original, de creación, ideado, dibujado e incidido directamente por el propio artista y el del grabador de oficio, que reproducía o interpretaba composiciones tomadas de otros artistas y, que fundamentalmente tuvo una función prefotográfica hasta el siglo XIX.

Se entiende por grabado de interpretación o reproducción —en el grabado antiguo—, aquel en el que el grabador no es el creador de la imagen. El grabador es el profesional que interpreta en blanco y negro un dibujo o una pintura de otro artista. Se realizó principalmente a buril por ser la técnica con la que se obtienen efectos más objetivos que en ninguna otra o, con una base de aguafuerte y terminación burilada. Este grabado, a lo largo del tiempo hasta llegar al siglo XIX, se mecanizó y poco a poco vulgarizó en tramas regulares más o menos virtuosas pero sin ecos valorativos interesantes, buscando siempre, eso sí, la máxima objetividad posible en la semejanza con la obra interpretada. Pero también hubo grabadores de reproducción excepcionales, como por ejemplo, y entre muchos otros, Goltzius en los Países Bajos o el italiano Marcantonio Raimondi, intérprete de las obras de Rafael, con exquisito refinamiento, «como si pasara una obra poética a prosa», como dijo Argan.

En realidad gracias al grabado de interpretación se conocieron ampliamente las creaciones inventadas por los grandes artistas como Leonardo, Rafael, Ticiano, Rubens, etc. Pintores que nunca grabaron pero que propiciaron a grabadores y a talleres proporcionándoles sus composiciones, dibujos y modelos para ser grabados. Los grabadores abrían en el cobre sus obras en color y las pasaban en blanco y negro sobre el papel. Las estampas obtenidas eran sin duda el mejor método de divulgación de las creaciones del artista. A su vez, obras importantísimas de la Historia del Arte, que por estar poco visibles o ser inaccesibles para los historiadores y los aficionados, se conocieron durante cientos de años sólo en blanco y negro, en tamaño reducido y en una valoración tramada muy lejana de su calidad matérica, pictórica o escultórica, ¡por no hablar del problema del espacio en las esculturas y en la arquitectura!. De



Marcantonio Raimondi. *Adan y Eva*, después de Rafael.

manera que en cierta forma la Historia del Arte ilustrada, en sus comienzos, se basaba exclusivamente en la visión que daban las estampas y como consecuencia en la distorsión que esto comportaba. El caso de la historia del Arte y concretamente de la pintura es sólo un ejemplo, ya que es extensible a muchísimos más temas como pueden ser las colecciones de tesoros reales; las vistas de los palacios; las panorámicas de los países; etc.

El valor de este grabado de reproducción está siempre en relación con la calidad artística del grabador. Como hemos señalado más arriba, hay grabadores que sin ser los inventores del motivo, ocupan un lugar puntero dentro de la Historia del Grabado dada su excepcional virtuosidad.

En las estampas de reproducción normalmente van indicados los nombres del inventor de la composición y el del grabador de la misma junto con otras inscripciones que comentaremos en el siguiente capítulo. Muchas veces el grabador era también el editor y disponía de un gran taller en el que era práctica habitual la distribución y separación del trabajo. En primer lugar estaban los dibujantes que adaptaban la composición que se copiaba al tamaño de la matriz. Este dibujo era traspasado sobre la plancha. Un primer grabador incidía las tallas primeras, es decir, situaba y grababa en trazos simples y continuos toda la composición. Según el tema un grabador especialista en celajes grababa esta parte; otro se encargaba de los ropajes y otro tenía a su cargo las carnaciones de las figuras, finalmente el maestro director de la operación retocaba toda la pieza y terminaba la composición. Esta distribución, a la larga, causó la mecanización y la aplicación sistemática de tramas preestablecidas para la obtención de los valores cada vez más fríos. Una tradición que fue muy fuerte en calcografía y que llegó incluso a la litografía, aunque ésta pronto utilizó además la cromolitografía y la fotomecánica para reproducir obras de arte.

Y paradójicamente cuando ya la fotografía estaba en boga, todavía había marchantes y artistas que hacían reproducir sus obras pictóricas en grabado. Mientras el español Mariano Fortuny Marsal (1837-1874), grababa él mismo directamente sus creaciones sobre el cobre, su marchante Goupil, hacía reproducir sus celebradas pinturas y acuarelas, al mismo tiempo en fotografía y en grabado al buril. Es una muestra de la convivencia del grabado original, el de reproducción y la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX, en el umbral de que esta última ganara la partida por la objetividad, rapidez y economía que el medio ofrecía.

4.6. El grabado original

Al contrario del *grabado de interpretación*, el *grabado original* es el que ha estado ideado y hecho directamente por el grabador. Son ejemplos las obras grabadas de Durero, Rembrandt, Goya o Picasso en nuestros días, que trabajaron sobre la plancha sus propias invenciones, a veces paralelas a su obra pictórica, y siempre pensadas y ejecutadas en sentido estrictamente gráfico. Estos artistas son los artífices de la Historia del Grabado, sus creaciones y su experimentación técnica así lo atestiguan. Rembrandt, por ejemplo, además de grabar las planchas él mismo, estampó muchas pruebas con sus propias manos. Aunque es habitual dejar la parte de la estampación a cargo de un profesional, pues no necesariamente tiene que realizarlo el propio artista.

Éste puede y suele recurrir a un estampador profesional para que efectúe el tiraje, entregándole al efecto la plancha o planchas correspondientes y el «bon à tirer». En la actualidad hay artistas que van más allá y se limitan a entregar un dibujo al grabador profesional que se encargará de tallarlo o incidirlo en la matriz. Esta división operativa, según su complejidad, crea a menudo incertidumbre en torno a la cuestión de cuándo y cómo es lícito calificar de «original» de un determinado autor o a una estampa en concreto. Además de que hoy en día, como consecuencia de la presencia de técnicas alternativas y el uso cada vez más importante de los medios fotomecánicos de reproducción, que repiten exactamente los dibujos o pinturas de los artistas, tan perfectamente que éstos incluso llegan a firmarlas como obras originales, se hace necesaria la pregunta ¿qué requisitos debe cumplir una estampa para merecer la calificación de original?

A dicha cuestión se han dado diversas respuestas que siguen, de manera general, la definición de grabado original que se acordó en el II Congreso Internacional de Artistas celebrado en Viena, el año 1960:

A) Es derecho exclusivo del grabador establecer el número definitivo de cada una de sus obras en las distintas técnicas: aguafuerte, litografía, serigrafía etc.

B) Para ser considerado como original, cada grabado debe llevar la firma del artista y, además, una indicación del total de la edición y del número de serie del grabado.

C) El artista puede indicar también que él mismo ha realizado la impresión.

D) Una vez realizado el tiraje es aconsejable que la plancha, piedra o bloque de madera originales, utilizados para la impresión, sean destruidos o lleven una señal característica, indicativa de que la edición ha finalizado.

E) Los principios anteriores se refieren a obras que pueden ser consideradas como originales, es decir grabados en los que el artista ha realizado la plancha original, ha tallado el bloque de madera, ha trabajado sobre la piedra o cualquier otro material. Las obras que no cumplan estas condiciones deben considerarse «reproducciones».

F) No se puede establecer una normativa para las reproducciones. Sin embargo, es aconsejable que las reproducciones sean consideradas como tales, y así, sin ambigüedades, se distingan de la obra gráfica original.

Esto es particularmente deseable cuando las reproducciones son de tan buena calidad que el artista se siente inducido a firmarlas, y reconoce de esta manera la bondad del trabajo material realizado por el impresor.

A esta definición del Congreso de Viena, diferentes grupos y países han propuesto modificaciones adicionales, como las del United Kingdom National Committee de la International Association of Painters, Sculptors and Engravers, afiliada a la UNESCO, que propone:

1.º Son grabados originales los realizados en negro o en color(es) a partir de una o más planchas, piedras, pantallas, tacos de madera, etc., ejecutados predominantemente por el artista, ya sea a partir de su propio dibujo o interpretando la obra de otro artista, o también como resultado de una colaboración.

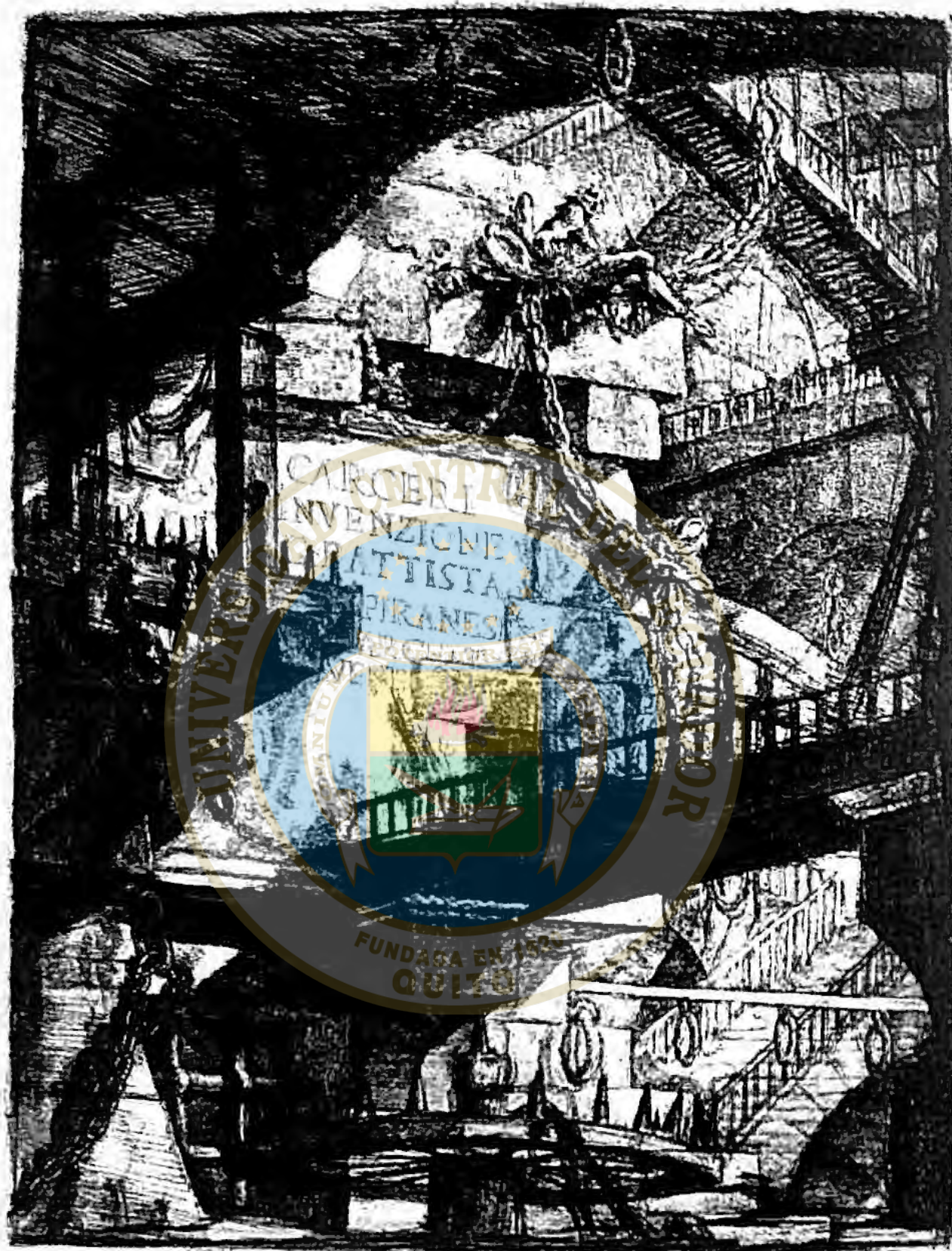
2.º Los grabados originales pueden producirse en ediciones limitadas o ilimitadas. Las ediciones limitadas son aquellas en las cuales el artista ha decidido imprimir solamente un número determinado de unidades.

a) Las llamadas «pruebas de estado», que atestiguan momentos del proceso de elaboración del grabado definitivo, así como las «pruebas de artista», que por lo común se limitan a un 10 % aproximadamente de la edición total, deberían incluirse en el cómputo total de la edición.

b) Si no se indica el total de la edición, los grabados serán considerados como de tiraje ilimitado.

3.º Si la impresión ha sido realizada por una persona distinta del artista, éste puede añadir su nombre al grabado.

En Francia, el Comité National de la Gravure, con aprobación de la Chambre Syndicale de l'Estampe, publicó en la revista *Nouvelles de l'Estampe*, en febrero de 1965, una última definición:



Piranesi. Portada de *Las Cárceles*, 2.ª edición.

«Son grabados originales los realizados en blanco y negro o en color a partir de una o más matrices, y cuya concepción es debida totalmente al propio artista, empleando cualquier técnica, con exclusión de todo proceso mecánico o fotomecánico. Sólo a estas estampas y litografías les corresponde el derecho de ser llamadas originales».

Alemania y otros países no estaban de acuerdo con esta definición, ya que según esto las mejores estampas de Max Ernst, Andy Warhol o Rauschenberg, por citar algunos ejemplos, no entrarían en la categoría de originales. Así, la situación actual en este aspecto es bastante confusa e indeterminada, coexistiendo definiciones diversas y, en parte, contradictorias.

4.7. Tiradas y ediciones

Además del estampador o impresor hay o puede haber un tercer personaje importante en la producción de una edición de estampas. Se trata del editor. Él es la persona que corre con los gastos del tiraje o edición y su distribución. En el grabado antiguo aparecía su nombre junto al del grabador y al del impresor e incluso a veces se indicaba su dirección comercial. Se puede ver en algunas de las series de grabados de Jacques Callot, como *Les fantasies* (1632-35), impresas y editadas por Israel. O en la segunda tirada de la primera edición de *Las cárceles* de Piranesi (1749-60) donde en la portada aparece el nombre del editor francés «INVENZIONI / CAPRIC DI CARCERI / ALL ACQVA FORTE / DATTE IN LVCE / DA GIOVANI BOUCHARD» seguido del lugar de distribución: «IN ROMA MERCATE / AL CORSO». Después, en las ediciones sucesivas, el artista ya fue su propio editor y en lugar de esa inscripción grabó: «CARCERI / D'INVENZIONE / DI G. BATISTA / PIRANESI / ARCHIT / VENE».

En el grabado actual el nombre del editor también aparece referenciado en la justificación, si la hay o bien de otras maneras, por ejemplo en la filigrana del papel. Se puede preparar el papel para una edición especial y en la manufactura se incluye en cada hoja la filigrana que indica su nombre. La famosa «suite Vollard» de Picasso que fue editada por el no menos famoso marchante, está estampada en papel Montval que lleva las filigranas «Picasso» y «Vollard».

También puede coincidir que el impresor y el editor sea la misma persona o empresa. Cuando se da esta situación igualmente se indica, por ejemplo, con sellos en seco sobre las estampas. Es una práctica que encontramos en estampas de Roy Lichtenstein o de David Hockney, que tienen el sello del taller Tyler Graphics Ltd. de Nueva York; en estampas de Jasper Johns se puede observar la marca del Gemini GEL de Los Angeles, como también, el nombre del artista se lee en la filigrana del papel de algunas de sus ediciones.

Hoy en día el número de ejemplares de una impresión depende, como siempre, de las condiciones técnicas de la plancha, de la voluntad del autor y de las posibilidades de mercado. Una vez realizado el tiraje es cuando se numeran las estampas y el artista las firma, normalmente a lápiz y en el lado opuesto a la numeración, se sitúa convencionalmente en el margen inferior derecho de la estampa. El editor es el garante de la calidad y la honestidad del tiraje de la obra, es decir, de la originalidad y de la exactitud de número de ejemplares.

Una edición puede constar de varios tirajes, el número total de ejemplares o la tirada, son los que conforman la edición. La tirada presenta uniformidad de color de tinta, tipo de papel, modo de estampación, se deben a una misma mano y se estampan en un corto período de tiempo. Dentro de una edición puede haber variedad de tiradas, que en la actualidad se señalan normalmente con indicaciones a parte, aunque no siempre con numeración diferente. Por ejemplo una edición puede constar de una tirada de 10 ejemplares sobre papel Japón; otra de 25 sobre papel blanco verjurado; más otra de 25 sobre papel de tamaño inferior, indicados como una edición de 60 ejemplares. Así del 1/60 al 10/60 sobre Japón; del 11/60 al 35/60 sobre blanco verjurado; y del 36/60 al 60/60 en tamaño inferior.

Otras veces en cambio, puede indicarse una edición de: 10 ejemplares señalados con letras de la A a la I; 25 con cifras romanas del I al XXV; y 25 con cifras arábigas del 1 al 25. Hay que pensar siempre que, tanto si se dice en la justificación como si no, el número de ejemplares que se indica no implica que se limita a tal cantidad, si no que a ella se deben sumar las pruebas de artista, las fuera de comercio, etc., incluso puede haber *pruebas nominativas*, que son aquellas fuera de la edición total y dedicadas nominativamente a un personaje relevante o a una institución.

Las estampas antiguas, que no se numeraban, se catalogan por tiradas, tiradas que se establecen en base de agrupar aquellos ejemplares que presentan aspectos formales y cualitativos semejantes.

4.8. Reediciones

Las ediciones numeradas y limitadas no deben ser impresas de nuevo, precisamente por esa razón se limita el tiraje. Pero no siempre se anula la plancha y algunas veces, por razones diversas, se ha procedido a nuevos tirajes. Son las denominadas reediciones que no suelen estar firmadas por el autor y acostumbran a ser póstumas. Estas nuevas tiradas se deben indicar muy claramente a fin de no confundir al público y evitar tentaciones fraudulentas de comerciantes poco escrupulosos. Una marca o estampilla indicativa estará bien presente, así como se informará sobre la cantidad de ejemplares estampados.

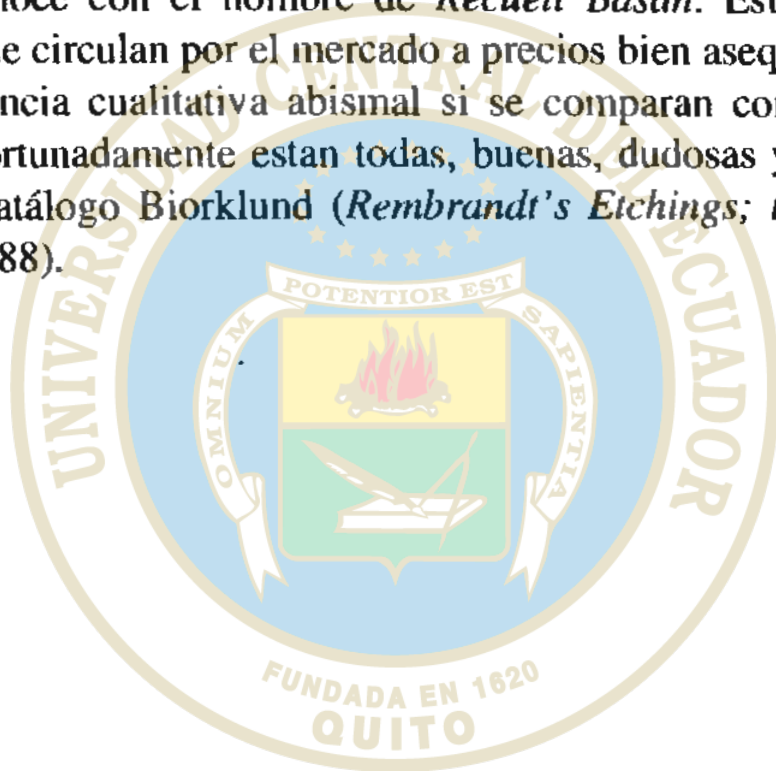
Normalmente ya hay diferencias cualitativas entre las pruebas. Las primeras son —sin que esto sea matemático— mucho más brillantes que las últimas de un tiraje largo, que tienden progresivamente a acusar la fatiga de la matriz. Esto tanto más se evidencia, en las reediciones, a excepción únicamente de aquellos tirajes cortos que además han sido muy cuidados. En este último supuesto, cuando la calidad es equivalente se debe distinguir por la marca de reedición o por la presencia o no de firma, puede ser también por la diferencia de tipo de papel.

Por ejemplo, en 1877 se editaron por primera vez cuatro grabados de uno de los principales maestros de la Historia de Grabado, del gran Francisco de Goya. Se trata de las cuatro planchas adicionales a la serie de *Los proverbios* que vieron la luz en la revista francesa *L'ART* (Tomo II, p. 6 y ss.), en un tiraje indeterminado y con los títulos impresos. En 1907, estas cuatro planchas: *De a uno meten la paja en el culo* (H 266); *Bailando en una cuerda floja* (H 267); *¿Quién se pondrá el cascabel al gato?* (H 268); *Al toro y al aire darles calle* (H 269), fueron adquiridas en París, por el marchante y editor Edmond Sagot, quien las mantuvo en su poder, hasta que en 1973, la misma casa Sagot-Le Garrec hizo una reedición magnífica, muy cuidada, de las cuatro piezas. Reedición o edición tardía —por tratarse de grabado antiguo, antes de la convención de limitación de tiraje—, muy correctamente numerada y limitada a 320 ejemplares, y con el indicativo inconfundible de las iniciales del editor «S.L.G.» en el borde inferior derecho de las imágenes.

Menos fortuna han tenido otros ejemplares de grabado antiguo en las reediciones o tirajes tardíos, donde la calidad es más que dudosa. Son estampas que verdaderamente han surgido de las matrices originales, pero éstas; incluso han llegado a ser retocadas o regrabadas por manos ajenas,

con la finalidad de reforzar los trazos y los efectos que, de forma natural, con el tiempo y la presión tienden a desvanecerse. El regrabado no sólo profundiza las incisiones, sino también las ensancha, cosa que desvirtúa las imágenes y las ennegrece progresivamente. Un claro ejemplo de este efecto son las ediciones tardías de las famosísimas *Cárceles* de Piranesi.

En la misma línea también son un ejemplo típico de esta circunstancia las estampas de Rembrandt del *Recueil Basan*. En el siglo XVIII Pierre François Basan (1723-1797), editor y grabador, retrabajó y añadió nuevas líneas a algunas de las planchas de Rembrandt que poseía —recordemos la cronología de Rembrandt: 1606-1669—, y las editó juntamente con algunas piezas de seguidores del maestro holandés y con algunas otras grabadas por él mismo, según el estilo rembrandtiano. Las agrupó y la edición se conoce con el nombre de *Recueil Basan*. Estas pruebas de Rembrandt, que circulan por el mercado a precios bien asequibles, presentan una diferencia cualitativa abismal si se comparan con las primeras ediciones. Afortunadamente están todas, buenas, dudosas y malas, registradas en el catálogo Biorklund (*Rembrandt's Etchings; true and false*, New York, 1988).



V

«ANATOMÍA» Y «CURRÍCULUM» DE LA
ESTAMPA





Como anatomía de una estampa entendemos el conjunto de todos sus componentes físicos: el papel, la tinta y todas las señales que aparecen en sus dos caras, tanto en el recto como en el verso. Estas señales, marcas, inscripciones o anotaciones, así como, alteraciones en general, surgidas a través del tiempo, hacen que la anatomía de la estampa vaya cambiando, a la vez que se modifica y amplía su historia o «currículum».

Cada estampa, separada ya de la edición, corre independiente de mano en mano o de carpeta en carpeta, con más o menos fortuna en su destino y en su conservación. Con todo y ser un tipo de obra múltiple, se transforma en una pieza autóctona, con una independencia que potencia sus diferencias con las demás del mismo tiraje. Ello se debe a que puede presentar una serie de anotaciones, inscripciones, marcas y aspectos diferenciadores que, juntamente con su calidad técnica y estética, forman un conglomerado de condiciones especiales que determinan su «currículum» individualizado. Estas condiciones vistas en una suerte de disección se pueden analizar una por una.

El primer análisis se dedica al papel. Se ve su condición, si es vitela o verjurado, el color, las barbas, el gramaje, y sobre todo la filigrana. Siempre que se hace la ficha de la estampa, además de describir el tipo de papel, se indica la clase de filigrana, ya que es uno de los elementos más importantes para, por ejemplo —como se ha dicho en el cap. III—, fechar la pieza. Debe indicarse también su ubicación concreta dentro del rectángulo del papel.

Observada y clasificada la técnica, se sigue analizando el tono o color de la tinta y, si la estampa es en colores. Por ejemplo, si es una calcografía, puede estar estampada a la «poupée», en «roll-up», con fondo de collage, entintado irisado, etc., se observa también el sistema de registro. Hay varios

sistemas en cada técnica y los más evidentes, por las ligeras señales que dejan, son tradicionalmente los calcográficos.

A continuación se pasa a ver las inscripciones, anotaciones y marcas diversas que puede presentar, siempre teniendo en cuenta su cronología, puesto que en este apartado se diferencia muchísimo una estampa antigua de una contemporánea.

5.1. La firma

Además de las anotaciones que se refieren al tiraje, que ya hemos señalado en el capítulo anterior, hay otras que también y en diferentes épocas, forman parte casi inherente de las estampas. Para la cabal consideración de cada pieza, es imprescindible conocerlas, saber interpretarlas y valorarlas en su importancia.

En la actualidad, es primordial la presencia en la estampa de la firma manuscrita del artista. Aunque, es una práctica que se extendió de forma generalizada aproximadamente a partir de 1940 y, hoy es inconcebible una estampa sin firma, fue a finales del siglo XIX, hacia 1880, cuando artistas ingleses y franceses como Seymour Haden, Whistler, Meryon, Degas o Toulouse-Lautrec, indistintamente de que hubiesen firmado la plancha o mejor dicho, hubiesen grabado su firma en la matriz, de forma esporádica comenzaron a añadir en la estampa, debajo de la huella de la plancha, su firma a lápiz. La primera intención fue la de reafirmar la originalidad de cada ejemplar frente a las reproducciones imperantes, al mismo tiempo que surgía la idea de empezar a controlar el tiraje.

Hasta el último cuarto del siglo XV los grabados fueron anónimos y, hoy sus autores son designados con nombres convencionales que aluden a los temas tratados, al lugar donde se encontraron sus grabados, al centro donde se custodian la mayoría de los mismos, etc. Así tenemos el «Maestro de los Tarocchi», el «Maestro de los jardines de Amor», el «Maestro de las Banderolas», por sus temas. El «Maestro de la Pasión de Berlín», el «Maestro de la Pasión de Viena», por el tema y el lugar donde se encuentran la mayoría de sus piezas. O el «Maestro del Libro de la Casa», activo entre 1470-1500 y, también conocido como el «Maestro del Gabinete de Amsterdam», por que en dicho museo se conservan la mayor parte de sus obras, algunas de ellas ejemplares únicos.

De este anonimato se pasó a los grabados firmados con iniciales, como: «I.A.» o «I.A.M.» que pertenecen al maestro Iam van Zwolle. Con monogramas, creando una tradición que perduró hasta nuestro siglo, recuérdese por ejemplo los de Toulouse-Lautrec o Maillol. Por cierto que algunos de aquellos primeros maestros que firmaron con monogramas no han podido ser aún identificados, como los casos del «Maestro PW» o el «Maestro E S», también conocido como el «Maestro de 1467», al que se atribuyen unas 300 obras, dieciocho de las cuales llevan las iniciales ES y están fechados en 1466 y 1467. Mientras otras iniciales o monogramas corresponden a grabadores de enorme prestigio, tales como la «M S» con una cruz intercalada entre ambas vocales que corresponde a Martín Schongauer, las «I.V.M.» de Israel Van Meckenem, la «L» de Lucas de Leyden, o las «AD» de Alberto Durero.

M t S

L

Firmas con iniciales de Martín Schongauer y Lucas de Leyden.



Anagramas de Jacopo de'Barbari y Lucas Cranach.

AD

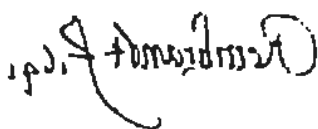
FL
Hautrec

Monogramas de Durero y Tolouse-Lautrec.

Rembrandt f. 163

Joseph Ribera español.

Firmas «in extenso» de Rembrandt y Ribera.



Firma de Rembrandt invertida.

Hay que mencionar también las estampas firmadas con anagrama, como el dragón de Cranach o como el caduceo, anagrama del veneciano Jacopo de'Barbari (C. 1450-1515), llamado también «Maestro del caduceo» o, el antes citado «Maestro Iam van Zwolle» que, a continuación de las iniciales I.A. simboliza la «M» con un raro utensilio de joyería, o mejor, una especie de lanzadera de tejedor, seguramente como una referencia a su origen artesanal.

Los grabadores antiguos firmaban únicamente en la matriz. Firma que se han presentado con diferentes aspectos. El nombre completo o «in extenso» como, probablemente por primera vez en la Historia del Grabado, firmó el florentino Antonio Pollaiuolo su soberbia estampa *La batalla de los hombres desnudos* (c. 1460), en la que grabó su firma: «Antonii Pollaiuolo. Florentini» dentro de una cartela, a su vez situada dentro de la composición. Otro ejemplo más próximo a nosotros puede ser la primera estampa española firmada, *La Virgen del Rosario* (1488), por «Fr (fray) Francisco Domenech» «A(anno) D(divine) G(gratiae) 1+4+8+8». La firma «in extenso» es una fórmula clásica que ha perdurado a lo largo del tiempo, citando al azar, artistas como Rembrandt, Ribera, Piranesi, Goya, Morandi o Picasso, así lo han hecho. Algunas veces como consecuencia de la inversión que produce la estampación se leen invertidas izquierda/derecha.

También aparecen con frecuencia las firmas abreviadas en una suerte de arabesco caligráfico, sobre todo en estampas de pequeña dimensión, por ejemplo en algunos aguafuertes de Rembrandt se puede leer: «RHL».

Otras firmas incluyen datos sobre el autor y su situación, como su nacionalidad, la fecha o el lugar de ejecución de la estampa. Por ejemplo, en el *Sileno* de Ribera, la firma dice: «Joseph á Ribera/Hisp^s. Valenti/Se-

taben. f. Partenope / 1628», nos indica: José de Ribera / (Español. Valenciano) / Setabense (de Játiva) (lo hizo) en Partenope (Nápoles) en 1628.

Cabe decir, no obstante, que la ausencia de firma no es siempre un impedimento para autentificar la autoría y originalidad de una pieza. Pues ha habido autores, igual como ocurre en pintura, que no firmaron todas sus obras. Igualmente en el grabado contemporáneo no todas las estampas llevan la firma del autor. Hay que tener en cuenta que artistas de gran dedicación y proliferación de tirajes, no firmaron todas sus estampas de su puño y letra, como ocurre, entre otros muchos, con Picasso, que hizo más de dos mil grabados. Algunas están sin firma, mientras que otras llevan una estampilla, facsímil de su firma en tinta negra agrisada o gris azulada. En este ejemplo concreto, el de los grabados de Picasso, existen catálogos que describen claramente el número de ejemplares editados y si constan o no de firma autógrafa, por lo que la presencia o ausencia de la misma, esta perfectamente controlada. Naturalmente, tanto en las estampas de este artista como en otros, Munch, Ensor, Rouault, Giacometti..., hay un considerable desnivel crematístico entre dos ejemplares, uno con firma autógrafa y otro con estampilla o sin firma.

5.2. Las inscripciones

Las estampas antiguas no llevan las anotaciones de limitación de tiraje ni firma autógrafa sobre la estampa, pero, en cambio, presentan una amplia serie de inscripciones. Son indicaciones que, normalmente, están grabadas al pie o al margen de la imagen, escritas en latín, hacen referencia a las personas que han intervenido en la elaboración de la pieza. Dentro de estas leyendas hay una infinidad de variantes, por lo que sólo mencionaremos las que son más habituales. Su conocimiento puede ayudar a una correcta lectura y a la cabal e indispensable identificación del autor o autores de la pieza, puesto que, en un grabado de interpretación, no debe confundirse al autor de la composición con el grabador o con el impresor.

Así tenemos que una de las inscripciones más simples y conocidas porque también aparece en pintura, es la palabra latina «fecit», «faciebat» o bien abreviada «f», «Ft.», que sigue al nombre del artista grabador e indica que es el que ha hecho la obra, véase por ejemplo, «Rembrandt F.»: Rembrandt hizo; «J. Callot f. in aqua forte»: J. Callot hizo en aguafuerte.

En un grabado de interpretación la palabra «Invenit» sigue o precede al nombre del creador de la composición original. Por ejemplo, sigue al nombre de Murillo, cuando se reproduce un cuadro suyo, que también se puede indicar con la palabra «pinxit»: «Murillo invenit», «Murillo pinxit».

«Delineavit» indica al dibujante que ha pasado una composición previa al tamaño de la plancha y la ha dibujado sobre la misma.

«Incidit», «Incisit», «Incidebat» y «Sculpsit», «Sculp.» indican indistintamente al grabador.

Mientras que «Formis» se refiere al impresor y «Apud» y/o «Excudit» señalan al editor, que muchas veces es también el impresor.



*Josephus Prat inven. et delin. Tarracone An. 1765. * Fran^{cus}. Boix sculp. Bar^{ce}. Anno 1766.*

Así la inscripción: «Josephus Prat inven. et delin. Tarracone An. 1765» Fran^{cus}. Boix Sculp. Bar^{ce}. Anno 1766.», se debe interpretar: José Prat inventó y dibujó, (la composición), en Tarragona el año 1765. Francisco Boix la grabó en Barcelona el año 1766.

Todas estas nomenclaturas pueden aparecer abreviadas y también, además del latín, se utilizaron los idiomas propios del grabador o del mecenas que encargó la obra. Además, en diferentes países, las estampas antiguas llevan grabados los permisos de circulación de la imagen, los privilegios concedidos, la autorización de difusión de la imagen, o el permiso de propiedad intelectual de las composiciones, en leyendas que varían, no solamente en cada país, sino en cada época o reinado. A falta de otros datos estas convenciones también pueden servir para situar cronológicamente las estampas. Por ejemplo, en los grabados franceses, hasta el año 1793, se encuentra: «Cum Privilegio Regis» (CPR), o «Avec Privilège du Roi» (APDR). Entre 1795 y 1799 se inscribió: «Déposé à la Direction». De 1804 a 1814, llevan: «Déposé à la Bibliothèque Imperiale». Y de 1815 hacia adelante, se grabó: «Déposé à la Bibliothèque Royale o Nationale».

En Italia, el permiso censor eclesiástico en Roma, se indicaba como: «Superiorum permissu», «Con licenza de' superiori», o «Superior licentia».



Ribera. *Martirio de San Bartolomé. Aguafuerte. Prueba y Contraprueba.*

Mientras que en Venecia, el especial privilegio veneciano rezaba: «Cum privilegio Excellentissimi Senatus» (CPES).

En la Alemania de la zona de la antigua jurisdicción del antiguo Sacro Emperador Romano se grababa: «Cum Privilegio Sacrae Caesaris Maiestatis» (CPSCM).

En Inglaterra a partir de 1735, se decía: «Published According to Act of Parliment».

Y en América del Norte: «Entered According to Act of Congress».

Podemos encontrar además, como inscripciones en las estampas, la fecha de su realización, el lugar donde se han hecho, la nacionalidad del artista, y dedicatorias, que pueden ser breves y hacer referencia sólo al personaje al cual se dedican o hermosamente decoradas con viñetas, escudos de armas del homenajeado, símbolos o emblemas grabados al pie de la estampa; por ejemplo la dedicatoria de J. Callot a Lorenzo de Medicis en el frontispicio de la serie *Los Caprichos*: «Capricci/di varie Figure/di Iacopo Callot/All Ill^{mo} & Ecc.^{mo}s. Principe/Don Lorenzo Medici»; o el *Martirio de San Bartolomé*, de José de Ribera, dedicado con estas palabras: «Dedico mis obras y esta estampa al Serenis^{mo} Principe Philiberto mi Señor/en Napoles año 1624. Iusepe de Rivera Español».

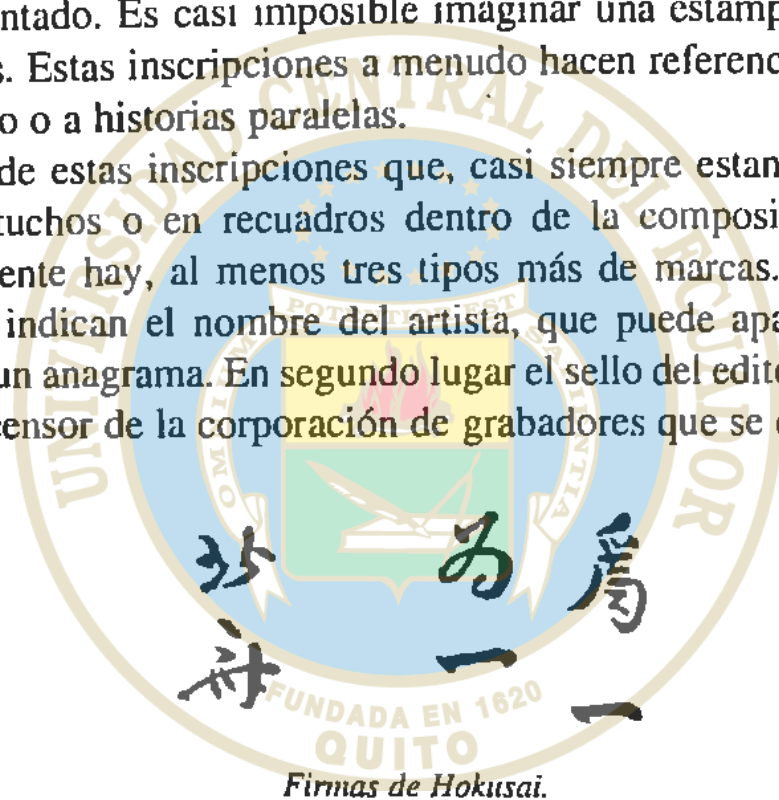
Pueden incluir también el lugar donde se vendían e incluso el precio que costaban, podemos ver esta modalidad en algunas «vedute» de Piranesi, como la *Vedut della Basilica e Piazza di S. Pietro in Vaticano*, en la que lee: «Piranesi del. scol.» «Presso l'Autore a Strada Felice nel Palazzo Tomati vicino alla Trinità de monti. A Paoli due e mezzo».

Cuando se trata de una serie larga igualmente es costumbre que aparezca un número de orden grabado en algún ángulo de la matriz. En las series de Piranesi hay inscripciones que indican: «Tav XXV», «Tav. XXVI»,..., en el ángulo superior derecho de la estampa. En *Los caprichos* de Goya se ve que fueron numerados de 1 al 80 y cada dígito está en el ángulo superior derecho de la estampa; o en las primeras tiradas de las estampas de Fortuny, que, editadas por Goupil, fueron numeradas del número 1 al 9 en el ángulo superior derecho; mientras que este número fue borrado en tiradas posteriores, convirtiéndose la presencia o no del número, en un dato más para su catalogación y situación en el conjunto de las distintas tiradas de la obra fortuniana.

5.3. Inscripciones en las estampas japonesas

Capítulo a parte hay que dedicar a las inscripciones en las estampas japonesas. En realidad deberíamos hablar de la estampa oriental, pero hoy por hoy todavía la estampa china esta por estudiar entre nosotros y nos es mucho más conocida la estampa japonesa, a partir de su descubrimiento a finales del siglo XIX y de la gran influencia que ejerció en el arte contemporáneo. Así que, aquí nos limitamos a referenciar solamente la xilografía japonesa, que presenta de manera importantísima, gran cantidad de inscripciones caligráficas y sellos. Unas inscripciones que forman parte de la propia composición y que acostumbran a fundir poesía y caligrafía con el tema representado. Es casi imposible imaginar una estampa japonesa sin inscripciones. Estas inscripciones a menudo hacen referencia al tema grabado, al título o a historias paralelas.

Además de estas inscripciones que, casi siempre están contenidas en cartelas, cartuchos o en recuadros dentro de la composición principal, tradicionalmente hay, al menos tres tipos más de marcas. Primeramente hay las que indican el nombre del artista, que puede aparecer entero y además con un anagrama. En segundo lugar el sello del editor, y en tercero, el sello del censor de la corporación de grabadores que se creó en 1790.



Firmas en sellos de Hiroshige.

La presencia de los sellos del censor o del editor es básica para determinar la autenticidad y la época de una xilografía japonesa. No obstante

esto, hay que tener en cuenta que, la falta de alguno de estos sellos, no necesariamente indica falta de autenticidad, puesto que se puede tratar de ejemplares hechos para el comercio exterior, que no los llevaban o de pruebas sueltas antes de la edición.



*Sellos de editor: Tsuru-Ya (1806) en estampas de Utamaro y Hokusai, entre otros.
Y Tsuta-Ya Juzaburo (ko-so-do) en estampas de Utamaro.*



Sellos de censor de los años 1809, 1810 y 1811.

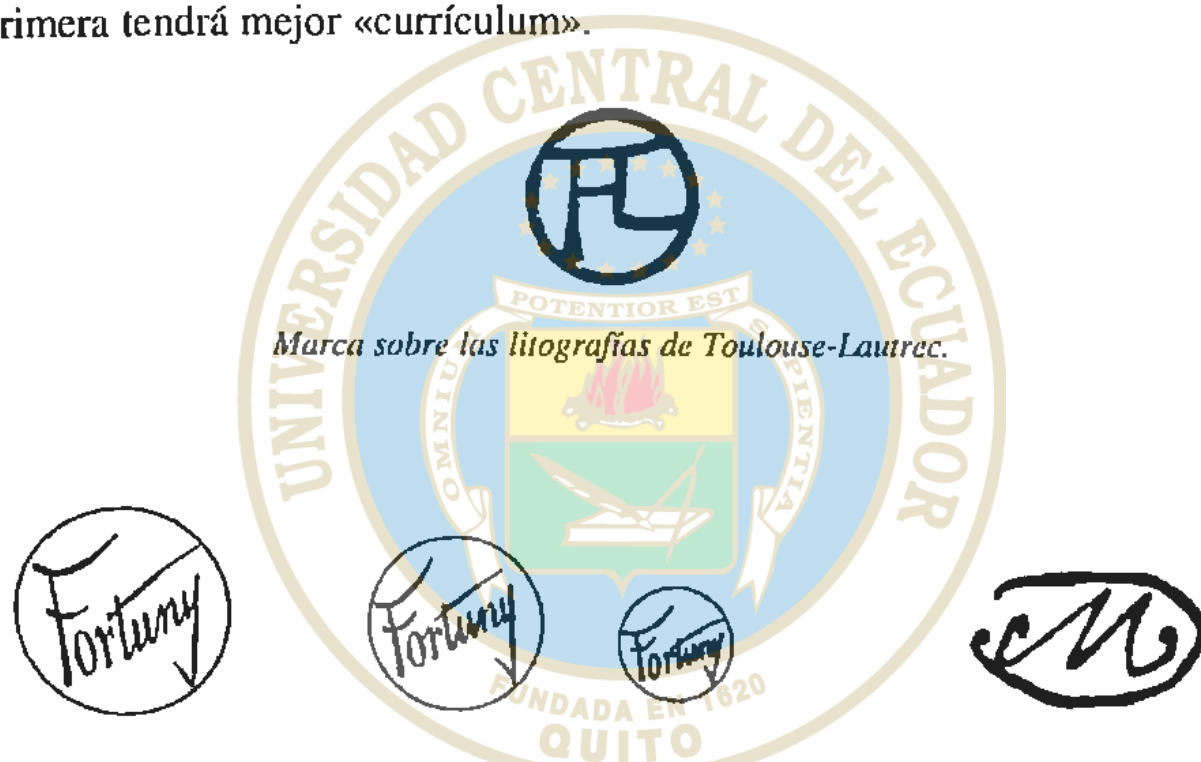
Como dificultades añadidas a la falta de algún sello hay que considerar el habitual uso de varios seudónimos por parte de los artistas, una costumbre muy arraigada y que nos puede complicar la identificación del mismo. Las frecuentes imitaciones, las falsificaciones y la producción parecida del papel japonés durante unos dos siglos, son factores que hacen más complicado al no experto autenticar una xilografía japonesa.

Afortunadamente existen repertorios de sellos de artistas, impresores y censores, que ayudan a reconocer a los grabadores y que juntamente con el uso de calendarios para interpretar las fechas correctas según el tiempo occidental, son unos muy buenos auxiliares para el estudio.

5.4. Las marcas

Las marcas de propiedad o de coleccionistas aparecen por lo común en el verso de la estampa, aunque no siempre, por lo que no es difícil verlo

en el recto y en lugar más o menos discreto, según las costumbres de cada época. En realidad se encuentran estampas valiosísimas con sellos de propiedad que llegan a invadir el campo de la imagen, en contrapartida, con el paso del tiempo, las marcas adquieren un especial significado. A parte del testimonio de procedencia en la historia particular del ejemplar, se revelan como un documento del gusto de determinadas capas sociales en diferentes momentos y situaciones económicas; y también ayudan a reconstruir el recorrido que ha seguido la estampa durante su existencia, añadiendo por tanto un factor extrínseco a su valoración de mercado. Una estampa con la marca de un famoso y refinado coleccionista o un duplicado de un renombrado museo, subirá en una subasta a una cota sensiblemente superior a la de otra de calidad pareja pero de procedencia desconocida, la primera tendrá mejor «currículum».



Sellos de testamentaría de Fortuny (en diferentes tamaños) y de Maillol.



Uno de los sellos de la Biblioteca Nacional de Madrid, y sello de la colección Cardenera

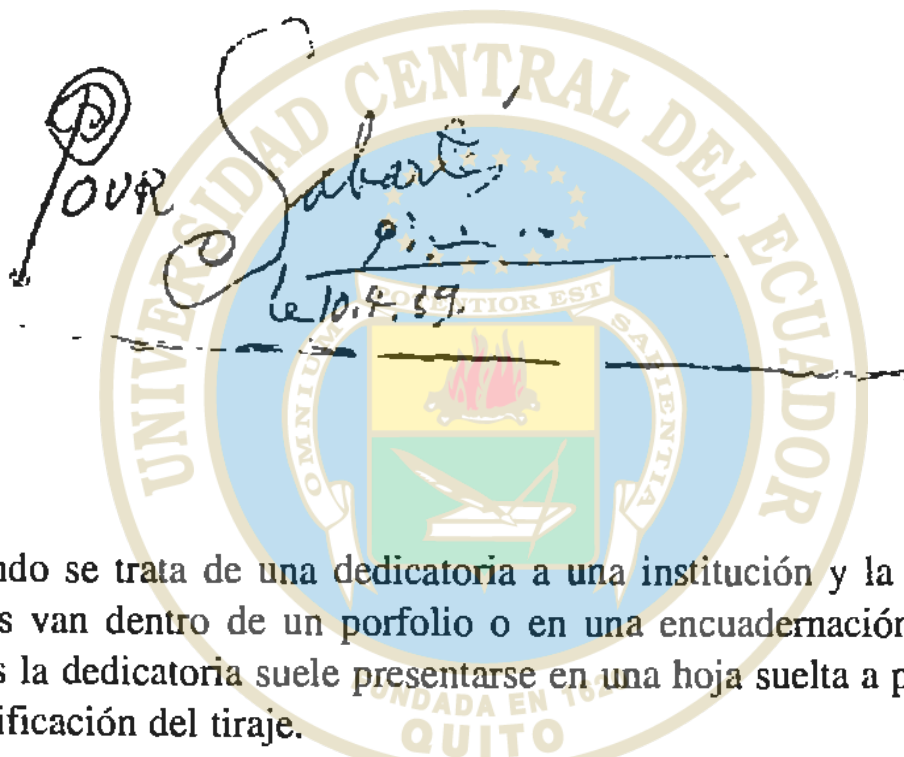
Las principales marcas están recogidas en un minucioso catálogo compilado por el especialista holandés F. Lugt. Las hay que están hechas en sello de goma y se estampan en diversos colores: negro, rojo, azul, gris... Otras más discretas, están hechas en sellos en seco, que marcan el papel en relieve. Suelen ser pequeñas, con iniciales, letras, anagramas o monogramas y, a menudo, dentro de un escudo. Las marcas no sólo son de particulares, sino que tradicionalmente también es costumbre que cada Institución tenga la suya: la Biblioteca Nacional de Madrid, la de París o los Museos de todo el mundo. Normalmente contienen las iniciales del centro dentro de un recuadro o escudo, en diseños que van variando a través del tiempo.

Hay que señalar además las marcas de testamentaría, que son los sellos con los que se marcan todas las pertenencias de un artista o coleccionista cuando se hace el inventario de sus bienes. Las estampas, como otras obras de arte, también son marcadas con un sello de testamentaría. Como ejemplo ilustrativo podemos citar el del escultor y grabador Maillol, que a su muerte, sus herederos marcaron todas las pruebas no firmadas con la estampilla de su monograma, en dos tamaños diferentes según las medidas de las piezas y en tinta roja y negra. Estos sellos de testamentaría significan también una certificación de procedencia.

Las Instituciones, además de los sellos de propiedad, señalan particularmente los ejemplares de colecciones amplias y excepcionales añadiéndoles un sello distintivo de la colección de procedencia. Son las marcas o sellos de donaciones, legados o compras especiales. El de la compra de la colección Cardedera, por parte del gobierno español, es un sello ovalado en tinta negra que dice: «Colección del S.^r D.^{na} V. Cardedera. Adquirida/por el/Gobierno/en/1867», y con él se marcaron las estampas que hoy se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid. Como una muestra más podemos recordar la marca ovalada sobre las monturas del conjunto de grabados impresionistas que se conservan en la Bibliothèque Nationale de París, procedentes de la colección Moreau-Nélaton: «Don/Moreau-Nélaton / 1927». Se puede observar que dichos sellos incluyen la fecha de entrada de las estampas en el centro, y especifican si se trata de una adquisición o una donación.

5.5. Las anotaciones marginales

En las estampas modernas las dedicatorias suelen estar anotadas a lápiz o a tinta, de puño y letra del artista y no inscritas o grabadas. Son muy vistosas, por ejemplo, algunas dedicatorias de Picasso junto la firma y la fecha, con destacadas letras a gran tamaño, de original caligrafía, como las dedicadas a su amigo Sabartés —«Pour Sabartés/Picasso/le 10.4.69»—, cuya colección se conserva en el Museo Picasso de Barcelona.



Cuando se trata de una dedicatoria a una institución y la estampa o estampas van dentro de un porfolio o en una encuadernación «ad hoc», entonces la dedicatoria suele presentarse en una hoja suelta a parte, junto a la justificación del tiraje.

Otras anotaciones marginales que el propio artista añade a la prueba pueden ser relativas a los títulos o a los temas. Debidas a manos ajenas son las anotaciones que se refieren a los catálogos o a los autores, muchas veces puestas por los coleccionistas o comerciantes y que pueden llegar a perjudicar el ejemplar; mientras que, si las anotaciones son del propio autor, suman a la estampa el valor de rareza.

Igualmente pueden tener números y signatures de registro de las colecciones, tanto en el recto como en el verso del ejemplar, así como, es habitual en el comercio, indicar discretamente a lápiz, en la esquina inferior derecha —mejor que siempre se hiciese sobre el «passe-partout»—, el número del catálogo razonado del autor a quien corresponde la pieza en cuestión.

5.6. Los márgenes

Los márgenes de una estampa tienen una importancia capital según cada período o época y, su integridad tiene mucho que ver con una óptima conservación.

En el grabado antiguo prácticamente no se dejaban márgenes a las estampas, era frecuente que se cortara el papel cerca de la huella de la plancha. Estampas de los maestros primitivos, de Durero y hasta Rembrandt, tenían sólo unos milímetros de margen. En Durero se admite como buena estampa la que mantiene el filete marginal negro, la línea negra que cierra la composición grabada. En Rembrandt se considera bueno un margen de uno o dos milímetros. Pero en el siglo XVIII, y a partir de éste, las estampas gozan ya de anchos márgenes de papel en todo su contorno, de tal manera que es inconcebible una estampa de Piranesi sin márgenes o con márgenes cortados a menos de unos tres o cuatro centímetros. Esta es una costumbre que se ha mantenido hasta hoy en día, y que, todo hay que decirlo, en algunos momentos ha hecho verdadero furor hasta el punto de dar excesiva importancia a los márgenes del papel, llegando al extremo de que un papel de medidas exageradas minimiza la imagen.

Según su anchura y la época, se han establecido las siguientes apreciaciones:

Composición grabada completa, pero sin margen. Se considera óptimo en las estampas del 1400; bueno para las del 1500; aceptable para las de óptima calidad del 1600; pero absolutamente inadmisibles para las del 1700 en adelante.

Composición grabada completa hasta la huella de la plancha. Si existe un espacio entre la huella de la plancha y la línea marginal que cierra la composición, se estima: excepcional, para las estampas del 1400; óptimo para las del 1500; bueno para las del 1600; sólo aceptable para las del 1700 de extraordinaria calidad.

Si no existe la línea marginal: óptimo para las del 1400; bueno para las del 1500; aceptable para las del 1600 de óptima calidad; y totalmente rechazable para las del 1700 en adelante.

Con sutil margen más allá de la línea marginal. Se considera: excepcional en las estampas del 1400; óptimo en las del 1500; bueno para las del 1600; aceptable para las del 1700 de extraordinaria calidad.

Con sutil margen más allá de la cubeta. Se considera extraordinario para las estampas del 1400; excepcional para las del 1500; óptimo para las del 1600; y sólo aceptable para las del 1700.

Con buen margen. Se considera casi inencontrable en las del 1400; extraordinario en las del 1500; excepcional en las del 1600; óptimo en las del 1700.

Con margen amplio. Se considera muy raro en las estampas del 1400 y las del 1500; excepcional en las del 1600 y más que óptimo en las del 1700.

Con margen intonso. Se dice cuando el papel mantiene la medida original de su fabricación y por tanto tiene todavía las barbas naturales. Se encuentra casi exclusivamente a partir de las estampas del 1700. Para las estampas modernas el margen debe ser intonso, salvo excepciones justificadas por la composición y por voluntad del artista.

Con margen visiblemente irregular. Se entiende un margen discontinuo, más allá de la huella del cobre o de la línea marginal.

A los calificativos anteriores les corresponden aproximadamente las medidas siguientes:

Margen sutilísimo, se entiende un margen fino de un milímetro.

Margen sutil, se trata de un margen de 1 a 2 milímetros.

Buen margen, se considera un margen de 4 a 15 milímetros.

Amplio margen, se considera un margen más ancho de 15 milímetros.

Remarginado, se dice cuando ha sido reconstituido.





VI

ADMIRAR... ESCOGER... COMPRAR...
COLECCIONAR



Para la estimación de una estampa se atiende a diferentes criterios acordes siempre a la época a la cual pertenece. No es igual una estampa antigua que una contemporánea, como tampoco un artista u otro aunque sean del mismo momento cronológico, pues hay particularidades de concepción o de técnica que los pueden diferenciar fuertemente. No obstante hay unos aspectos fundamentales que sí son generales para la apreciación de una prueba, aspectos que también se deben adaptar a las características de cada ejemplar. Estos son: la *calidad*, la *conservación* y la *rareza*. Tres aspectos irrenunciables para el verdadero amante de este arte, para aquel que quiera conocer y estudiar el buen grabado, y para quien lo quiera coleccionar.

6.1. La calidad

El aspecto más importante de los tres citados es el de la calidad y, esta calidad a su vez armoniza con tres condiciones básicas que debe tener una estampa: la belleza en su tema y composición, ser obra de un buen maestro y tener una muy buena realización, y presentar una estampación excepcional. Con estas condiciones una estampa puede alcanzar un altísimo valor. Hay que tener en cuenta que la sensación de ver algo inusual, único, no tiene precio.

El concepto de calidad asume diversos sentidos según se priorice un factor u otro y el enfoque que se adopte. Sobre la belleza del tema y la maestría del grabador, tratan la estética y la historia, por lo que aquí vamos a referirnos a la calidad técnica, formal y matériaca de la estampa y su

impresión y, no a la calidad estrictamente estilística o estética, si bien estos últimos son aspectos que obviamente se hallan conectados de manera íntima con los anteriores. Son constituyentes de una misma y única entidad. Podemos aproximarnos al enjuiciamiento cualitativo de un grabado atendiendo primordialmente a cuatro parámetros:

1. La regularidad impecable del carácter de la línea o mancha impresa, sin faltas (calvas), sin exceso ni escasez de tinta, respetando las peculiaridades del trazo de cada técnica: la nitidez del buril, la suavidad de un punteado, la densidad de una manera negra, la vibración de un aguafuerte, el fino graneado de una litografía, la textura de una xilografía, las veladuras de la punta seca, etc.

2. La habilidad con que la plancha ha sido entintada, sobre todo cuando la impresión intenta obtener efectos especiales de entintado natural o, al contrario, de entrapado. Por ejemplo, son proverbiales los entrapados de Rembrandt y los que, según su modelo, hizo Whistler; el aterciopelado de las líneas, el velo o tono de fondo en la calcografía, la regularidad de presión, la intensidad de tono o valor, las densidades o transparencias en la litografía, etc.

3. El tipo de papel. Se habrá estampado el grabado sobre el más adecuado para cada caso, escogiendo la calidad, el acabado, la tonalidad, el grosor, el gramaje, la dimensión, opacidad o transparencia más en sintonía con el carácter de la composición, tema, etc.

4. El esmero con que ha sido impresa la plancha: el registro de los colores, la pulcritud, su centrado o la perfecta situación de la imagen dentro de la superficie del papel, los márgenes de éste, la carencia de arrugas o abombamientos producidos por la presión, la limpieza en la impronta de los biseles —cubeta en la estampa—, y la total ausencia de manchas.

De un mismo grabado puede haber estampas de calidad muy diferente según las tiradas, ya sea por el papel, por variación de la intensidad de la tinta, por desgaste de la plancha o porque el tiraje ha sido efectuado por personas diferentes, más o menos hábiles. En las modernas estampaciones, especialmente del siglo XX y gracias a las más avanzadas técnicas, se consiguen excelentes impresiones, de condición uniforme en todo el tiraje, tanto más logradas si el papel es de buena calidad, aunque a veces, estas impresiones —también hay que decirlo— adolecen de cierta mecanización que enfría y despersonaliza las pruebas.

6.2. Los defectos

En contrapartida a la calidad, también son frecuentes una serie de defectos que hay que rechazar o, al menos, estar al corriente de su presencia. Se consideran defectos las faltas señaladas en alguno de los apartados anteriores, o sea todas aquellas que menoscaban la calidad total de la estampa, como pueden ser imperfecciones en el proceso de impresión o en el de elaboración de la plancha. Por ejemplo, en calcografía, la excesiva profundidad de las incisiones, que produce «reventados» y como consecuencia tonos grisáceos en vez de negros, o al contrario, superficialidad de mordida o mordidos amarillos, cuando los trazos quedan sólo insinuados sobre el metal.

En relación al entintado pueden aparecer las «calvas» o «carencias», que son las líneas que aparecen en relieve blanco pero sin tinta sobre la estampa, esto ocurre sobre todo en el grabado en metal; o los «nevados», cuando se ve una dispersión de puntos blancos sobre las zonas oscuras entintadas, igualmente muy frecuentes en la xilografía. En la litografía surgen los «perleados», que son las huellas de las gotas de agua que quedan marcadas sobre la tinta; y las «nubes» en serigrafía, cuando las manchas de color no cierran de manera justa las formas, sino que terminan en un difuminado que no registra con la forma diseñada. En todas estas últimas técnicas se puede dar además la «peau de crapaud», que es el efecto que produce una capa de tinta excesivamente gruesa que crea una textura parecida a la de la piel de sapo.

Los excesos de tinta también se contemplan como un defecto en todas las técnicas. Y además en la estampación, se pueden producir los arrancamientos del papel, provocado por el tiro de la tinta cuando es más fuerte que la resistencia de las fibras del papel; los fuera de registro o las arrugas, agujetas o pliegues. Y también, en general, la pérdida de intensidad en el trazo y en el color por fatiga o desgaste de la plancha, en las últimas tiradas.

En la enumeración de defectos que antecede han quedado agrupados los que corresponden a las dos fases de elaboración del grabado, el trabajo en la matriz y el proceso de impresión, pero a ellos hay que añadir, en una tercera fase, la conservación de las estampas, que transcurre a lo largo del tiempo después de que la prueba se independiza de la edición.

6.3. El estado de conservación

Al principio ya se ha dicho que la conservación es uno de los tres conceptos fundamentales que determinan la valoración de una estampa. Ciertamente, hay daños en la estampa que pueden ser irreparables y que pueden llegar a alterar la imagen de tal manera que, por muy bella que esta sea, su condición desmejorada la hace rechazable. En este punto el coleccionista debe ser muy exigente, así como en el rehuir las restauraciones en las que las intervenciones sobrepasen lo razonable. Del tipo de alteraciones que se pueden presentar, sus causas y cómo pueden ser prevenidas, se habla más ampliamente en el siguiente capítulo dedicado a la conservación de las estampas. Solamente, avanzar aquí que, para examinar la condición de una prueba, debe hacerse siempre directamente, fuera del marco y del «passe-partout» y tanto por el recto como por el verso. Un cristal puede dificultar una inspección cabal de las cualidades de los trazos o tallas, de las improntas tan eminentemente táctiles que tienen las estampas. Un «passe-partout» puede camuflar manchas, roturas, amputaciones o márgenes cortados. Asimismo el marco puede ser un foco latente de gérmenes patógenos para el papel y la tinta.

6.4. La rareza

La rareza es una de las tres condiciones valorativas principales de una estampa, aunque no es la única, ni debe ser la prioritaria, a menos de que se de una excepcionalidad. No debe confundirse una estampa rara con una estampa única. Única, como indica la palabra, significa que sólo hay o se conoce una. De una estampa rara, ya antigua o moderna, se conocen varios ejemplares que ya forman parte de colecciones catalogadas, tanto públicas como privadas y están debidamente estudiadas y referenciadas por los expertos. No circula en el mercado y es ávidamente buscada por los coleccionistas, que pueden tener que esperar largo tiempo para conseguirla, a la vez que tendrán que ofrecer por ella sumas superiores a la cotización normal de otras pruebas. Por ejemplo, nos dan una idea de las cotizaciones que pueden alcanzar algunos ítems preciosísimos, el monotipo de Paul Gauguin, *Dos mujeres tahitianas de pie* (F. 18), que en una subasta en Nueva York, en 1988, alcanzó 198.000 \$; una prueba de la primera gran estampa de Picasso, *La comida frugal* (1904), antes de la edición Vollard

de 1913, y antes del acerado de la plancha, con dedicatoria de mano del artista «Picasso / A mi amigo Casanovas / Picasso / Paris diciembre 1904», tenía una estimación en Berna, en 1992, de 600.000 francos suizos; y una prueba bellísima de *Adán y Eva* (1504) de Durero (Meder II impresión) se adjudicó por 177.500 libras esterlinas, en Londres en julio de 1993, en esta línea podríamos seguir con muchas más piezas.

Juntamente con el conocimiento, la sensibilidad y el propio gusto servirán al estudioso o coleccionista para, en primera instancia, establecer la calidad y la belleza de una stampa. Una inspección ocular indicará su estado de conservación, que deberá estar en consonancia con su época, se tendrán en cuenta los márgenes, la decoloración o no de papel, las posibles restauraciones, etc., etc. Y para saber sobre la rareza de la pieza se deberá consultar primeramente los estudios especializados, sobre todo los catálogos razonados o los catálogos más científicos de las últimas exposiciones monográficas dedicadas al autor. Puesto que, si se trata de estampas conocidas y conservadas en importantes Gabinetes de Grabados, por lo común están referidas con abundante información sobre su paradero. Además siempre, se puede acudir al experto que aúna a su conocimiento el interés de conocer la ubicación de las piezas en circulación, con el fin de completar los catálogos.

Gracias a los catálogos, la mayoría hechos por grandes conocedores que al mismo tiempo han sido conservadores de muy buenas colecciones —empezando por Bartsch y siguiendo con Meder, Hind, Lehrs, Robison...—, conocemos las pruebas más raras de los primitivos, las más especiales de Durero, Rembrandt, Goya, Picasso y tantos otros.

En las estampas antiguas, entre la falta de limitación de tiraje y la desinformación acerca de las ediciones, no es posible establecer el número exacto de pruebas que hubo. Por esto se suelen seguir los datos que se conocen. Por ejemplo hay estampas que durante larguísimo tiempo permanecen en la misma colección; otras piezas pasan de una mano a otra con gran rapidez cuando las colecciones se disgregan, o bien entran a formar parte del patrimonio público, donde ya recalán definitivamente. Sea como sea, siguiendo el paradero de los ejemplares en cuestión y, calculando su número se obtiene una idea apróximada de la cantidad de pruebas que pueden existir, además de considerar que algunas de ellas se pueden haber perdido por mala conservación o por la propia delicadeza del material.

La rareza va directamente vinculada a la idea de un tiraje restringido. Aunque hay estampas que pertenecen a un tiraje largo pero que, por su

belleza, han quedado en colecciones fijas y fuera de circulación, lo que hace que las pocas que se ven sean raras. Otro motivo de rareza puede ser un tiraje largo pero destruido por accidente —incendios, inundaciones, guerras, etc. por lo cual quedan pocos ítems.

Al contrario, también pueden ser estampas de tirajes cortos de un autor o tema que en un momento determinado, no sea del gusto del público, en una palabra, que no esté de moda. Podría ser una prueba rara, pero su valor crematístico no se corresponde con el que es normal en este tipo de obras.

Para conocer las condiciones de rareza de un ejemplar además de los catálogos razonados, que son básicos, se pueden utilizar como buenos auxiliares, los catálogos de las subastas. Suelen ser catálogos muy serios y bien informados, que indican las condiciones y estimaciones de las estampas en cada momento. Asimismo, entre ellos, se puede cotejar la frecuencia con que aparecen las pruebas en el mercado y su valoración. Además de que acostumbran a llevar una muy atenta descripción del ejemplar que incluye la procedencia de la pieza, la técnica, las medidas, el número de catálogo, las inscripciones, las marcas, el estado de conservación, bibliografía, etc.

6.5. Los catálogos razonados

Una vez se conocen las particularidades técnicas y formales, para clasificar, autenticar o analizar una estampa, según las descripciones anteriores, que son la primera base para el conocimiento del ítem, tenemos una ayuda imprescindible en los catálogos y sobre todo en los catálogos razonados. Una ayuda fundamental que nos permite conocer y documentar estética e históricamente la obra.

Los catálogos razonados son los grandes libros que recogen el conjunto exhaustivo, todo el «corpus» de la obra de un artista, de una escuela, de un período, etc. Ordenan las piezas, las clasifican y las reseñan con un número que aparece en la ficha individualizada; un número que, precedido de la inicial del autor del catálogo, se sitúa al lado del título de la obra cuando se cita. Por ejemplo, en el grabado de Goya: *Ni más ni menos* (D 78; H 76), la D 78 significa que el grabado mencionado, es el número 78 del catálogo de Delteil, y la H 76, que es el número 76 del catálogo de Tomás Harris. Un artista puede tener más de un catálogo razonado de su obra. Son catálogos que se complementan unos a otros, amplían la infor-

mación a través del tiempo incorporando los nuevos descubrimientos de piezas que se exhuman, por lo que es frecuente que un autor se mencione con más de una referencia catalogal. Es el caso —entre otros— de la obra gráfica de Morandi, con dos catálogos el de Vitali (1957) y el más reciente de Cordaro (1991).

Esta forma de catalogar nació como una especialización del grabado y, se expandió hacia la catalogación de otro tipo de obras artísticas, por ejemplo, la música —*Quinteto para clarinete* (K 581) de Mozart—. Efectivamente los primeros catálogos razonados estuvieron dedicados a las estampas, después aparecieron los de pintura y demás, la vez que, como es natural, se fueron perfeccionando hasta hoy en día, en que los hay con diferentes estructuras, ideas y concepciones, adaptadas a los distintos tipos de piezas o a cada artista según su cronología.

En 1736, Gersaint publicó listados detallados de estampas, con noticias «neutras», como autor, títulos o descripción de las obras, medidas, fechas, etc. Mientras que Mariette ya «argumentaba» aspectos de procedencia de las piezas o sobre el estilo. Pero lo que los distinguía a todos era el rigor de las noticias y la falta de juicios estéticos sobre los grabados, una parcela que se dejaba al crítico de arte.

Cuando a los catálogos se les añade el calificativo de «razonados», se entiende que responden a cuestiones sobre la autoría o atribución de las obras, su procedencia, la rareza de la pieza, etc., problemas que siempre interesan a los estudiosos, coleccionistas o galeristas.

Existen diversos tipos de organización interna de un catálogo razonado. Hay los que clasifican las piezas cronológicamente por temas y cronología; cuando la cronología es imposible, se ordenan sólo por temas y, según su relevancia, hasta por técnicas, o por la importancia de las estampas vistas en el conjunto total de la obra de un autor.

En la actualidad los catálogos se enfocan según las particularidades de la obra del artista y según la concepción del autor. Su valoración se basa en la exactitud de las noticias y en la máxima información aportada. En un catálogo, la información se convierte principalmente en fichas. Fichas que indispensablemente dirán: el título, la fecha, la técnica, las medidas, el estado, el tiraje o edición, y las observaciones pertinentes a estas notas, siempre con rigor científico, es decir, totalmente objetivo y comprobable. La mayor o menor extensión de la información condicionará que los catálogos tomen caracteres diferentes.

Pueden ser solamente una *guía* que enumera los ítems de un artista, de forma «neutra», los identifica, nombra y fecha. Así acostumbran a ser los catálogos de simple referencia de exposiciones de poca entidad.

Manuales que seleccionan las obras o los *inventarios* que se limitan a un simple listado local, como son los catálogos de las obras de un museo o una colección, por ejemplo, el *Inventaire du Fons Français*.

Mientras que el *Catálogo razonado* abarca la observación puntual de cada uno de los datos aportados, arriba descritos, e incluye los precios de las obras en las ventas públicas, la condición de las matrices y el lugar donde se hallan, el estado de conservación, inventario de filigranas del papel, relación de sellos y marcas, la bibliografía de cada pieza, introducción biográfica del artista, hasta aspectos críticos, técnicos y formales, etc. Y sobre todo, la ilustración, que es indispensable. Hoy en día es impensable un catálogo razonado sin la unidad texto/ilustración. Ilustraciones que, como el texto, pueden ser más o menos extensas. Desde la única ilustración por pieza, hasta el catálogo que recoge la génesis de las estampas, el proceso a través de las ilustraciones de las pruebas de estado conocidas, que formarían un catálogo de tipo «estratigráfico», como por ejemplo, el de Brigitte Baer: *Picasso peintre-graveur*, Berna, 1988-1991 (3 vol).

En suma el catálogo razonado ha de restablecer la verdad basada en la neutralidad, con ausencia de estado de ánimo, con fidelidad escrupulosa. Hay que pensar que el catálogo ha exprimido toda la información para poder transmitirla al lector. Esto, no obstante, no impide que, acompañando al «corpus», el autor de un catálogo razonado exprese además su crítica o explique la historia del artista estudiado.

En lo que concierne a los artistas vivos, es habitual que el trabajo de su catálogo esté a cargo de personas muy próximas a él, esto hace que dispongan de una información privilegiada y que puedan transmitirla en favor de una rigurosa catalogación. Incluso muchas veces son los propios editores los que hacen los catálogos, basados preferentemente en las obras estampadas bajo su dirección y en su taller, como el monográfico de Mourlot sobre la litografía de Picasso o, como en general, el de Tyler Graphics que referencia todas las obras de los artistas que pasaron por este taller entre 1974 y 1985.

Hay catálogos que son imprescindibles dentro del estudio de la historia del grabado, entre ellos caben citar el Bartsch, *The Illustrated Bartsch. Le peintre-graveur Illustré*, Londres, 1979-19..., 56 vols., todavía en período de publicación; F.W.F. Hollstein. *Dutch and Flemish Etchings, Engravings*

and Woodcuts, 1450-1700, Amsterdam, 1949-19..., 22... vols., y *German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400-1700*, Amsterdam, 1954, que son catálogos generales por artistas, países o escuelas. Ceñidos a los fondos de una Institución, en este caso española, tenemos el *Repertorio de grabadores españoles*, de Elena Páez (Madrid, 1981-84, 4 vols.), que recoge todo el fondo de grabado español que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid y que es el mayor de este país. También se puede citar el de Aurora Casanovas, *Catálogo de la colección de grabados de la Biblioteca de El Escorial*, Barcelona, 1963-64, ABMAB, vol. XVI, II tom., acotado a los grabados de la colección de El Escorial. Pero, naturalmente, los más abundantes son los monográficos dedicados a los artistas grabadores y de los que damos cumplida referencia en el capítulo bibliográfico de este libro.

6.6. Las falsificaciones

Debemos recordar que las imitaciones, copias y falsificaciones en grabado vienen de antiguo. Ya maestros como Durero, Raimondi, Callot, Rembrandt, Ribera, por citar sólo algunos y de países diferentes, vieron copiadas sus creaciones sobre el cobre. El propio Durero tuvo sus pleitos en Italia por la apropiación indebida de sus composiciones xilográficas.

Las falsificaciones son obras de artesanía, que según la habilidad del falsificador pueden resultar más o menos convincentes, no obstante, e incluso en la actualidad con los medios fotomecánicos sofisticadísimos que existen, no es imposible distinguir una estampa falsa de una auténtica. Naturalmente es imprescindible un profundo conocimiento y la posibilidad de comparación de pruebas. Hay que pensar que una falsificación se debe basar en uno de los ejemplares más preciosos, y estas estampas, precisamente por su rareza, no son tan fáciles de conseguir por los falsificadores. Es también necesario disponer de papel de época, con las mismas verjuras y filigrana que usaba el maestro falsificado. Aunque esto no es imposible tampoco es probable, puesto que el papel de imitación es mucho más factible de detectar, por ello una falsificación perfecta es dificultosa de conseguir.

A parte de la revisión ocular y, la comparación con otros ejemplares, es importante la consulta al experto, así como recurrir a los nuevos métodos de análisis físico-químicos, como son el uso de lupas o el microscopio para las tallas, la luz de cuarzo, los análisis químicos del papel y de la tinta, etc.

La falsificación puede ser total o también sólo parcial. Pueden ser falsas las firmas o los sellos de procedencia, de propiedad o de testamentaria. También se puede detectar el añadido fraudulento de márgenes, cuando estos fueron dañinamente cortados.

Las situaciones de falsificación se dan igualmente en la estampa contemporánea, pero aquí ya son los editores, los propios artistas o sus herederos los que principalmente persiguen la difusión y profusión de las estampas falsas denunciando en todo el mundo su comercio. Artistas como Picasso, Dalí o Miró, entre otros, se han visto y se ven todavía falsificados.

6.7. Los facsímiles

No hay que confundir una falsificación con un facsímil. Los facsímiles son reproducciones exactas de los originales hechas mediante técnicas de reproducción muy cuidadas y con la intención de dar una amplia difusión de una obra. Suelen ser series de grabados, que se acompañan de un prólogo explicativo y van muy bien encuadrados, tienen el valor artesanal que les confiere la calidad de la reproducción, pero ninguno en cuanto a su originalidad.

En algunos museos se suelen usar como medida de prevención de sus originales más delicados, es decir, son facsímiles muy perfectos los que se exhiben en exposiciones prolongadas o permanentes ya que el original no lo resistiría. Hay gabinetes de estampas en museos o bibliotecas, que también los utilizan como medida cautelar, como una primera aproximación a la obra, en los estudios que requieren mucho tiempo, antes de consultar directamente el original de alto valor.

Las copias de pinturas o de estampas, que algunos artistas se han sentido tentados de firmar dada la buena impresión, acostumbran a estar realizadas con medios fotomecánicos y se consideran meras reproducciones, si llevan el autógrafo del artista éste será el más alto valor que contienen.

6.8. Los «pastiches»

Dentro del ámbito de las imitaciones y de las reproducciones se da un caso especial que se denomina «pastiche». Son una serie de imitaciones tratadas con cierta ambigüedad, que quieren aprovechar las invenciones de

los grandes maestros y su éxito, a fin de seguir el filón de la demanda de unas obras preciosas que son poco frecuentes en el mercado, ya sea debido a un tiraje corto o por escasez de pruebas en circulación. A modo de ejemplo ilustrativo podemos citar el las estampas del español José de Ribera, *Estudio de orejas*, *Estudio de ojos* y *Estudio de bocas y narices*, presumiblemente pensadas para formar un manual de ejercicios para aprender a dibujar, que el artista no completó, pues sólo se conocen estas tres estampas. El propio Españoleto utilizó el mismo modelo de las narices y bocas en su composición pictórica *Marsias y Apolo*. Eran unas publicaciones que fueron frecuentes en el siglo XVII, entre las que cabe citar las de Odoardo Fialetti o las de los Carracci. La influencia de estas tres estampas fue muy considerable tanto en Italia, donde Stefano della Bella, se basó en ellas, como en Francia, donde en 1650, Mariette se valió de la fama del Ribera editando estampas al buril copiadas de las del español. Y también en España, hasta en el siglo XVIII, en que, en un afán de completar la cartilla, se añadieron «pastiches» grabados a las copias de estas tres estampas como, por ejemplo, estudios de piernas, sacadas de los modelos pictóricos del maestro, en su mismo estilo pero en buril reproductor. El autor fue Juan Barceló (1739-1801) en la obra titulada: *Cartilla para aprender a dibuxar sacada por las obras de Joseph de Rivera, llamado (bulgarmen-te) el Españoleto*.

No se puede decir que un pastiche sea una falsificación, siempre que se indique adecuadamente, como en la cartilla de Barcelón. No obstante, si no es así, la falta de calidad en relación con el maestro copiado suele ser el primer detonante de la falsa autoría, puesto que, por lo general, son obras de muy inferior calidad.

6.9. Admirar... Estudiar. Gabinetes de Estampas en Museos y Bibliotecas

Galerías y salas de arte especializadas ofrecen regularmente exposiciones de estampas, sobre todo contemporáneas, mientras que en mucha menor periodicidad se ofrecen muestras de grabado antiguo, y en concreto en nuestro país donde no hay una gran tradición en el comercio de estampas.

Pero afortunadamente son los museos y bibliotecas los que dan la posibilidad de poder estudiar, admirar y disfrutar las obras grabadas que conservan. Regularmente muestran exposiciones monográficas y editan

catálogos muy rigurosos que suelen ser modélicos en sus estudios y que coadyuvan a la ampliación de los estudios sobre el grabado y su historia, así como en completar los catálogos razonados de algunos artistas. Además, estos gabinetes especializados están abiertos a los estudiosos que, previas citas concertadas, pueden acceder al estudio de los tesoros custodiados. Junto a ellos suelen haber unas importantes secciones bibliográficas dedicadas a temas de grabado.

Las colecciones que se conservan en estos gabinetes públicos, acostumbran a proceder, en su inicio, de las colecciones reales o estatales, incrementadas a lo largo del tiempo por donaciones o legados de colecciones enteras, a las que se han sumado las adquisiciones que cada entidad ha hecho, así como en algunos centros han contado tradicionalmente con las entradas por Depósito Legal.

Cada centro destaca por diversas cualidades que pueden ser la calidad y belleza de sus piezas, la cantidad, la especialización en temas, autores o escuelas, etc. Por razones de clasificación y conservación parecida los gabinetes de estampas habitualmente comparten el espacio con obras de similar soporte —el papel— y de lectura, como son mapas, dibujos o fotografías.

El gabinete de estampas público más antiguo en Europa es el de la BIBLIOTHÈQUE NATIONALE de París, hoy denominado «Departement des Estampes et de la Photographie». Está abierto al público con una doble catalogación, como un Museo de la Estampa, clasificado por artistas desde el siglo XV al XX, y como un repertorio de imágenes para el documentalista, agrupadas en temas de Historia especialmente de Francia, hábitos y costumbres, retratos, topografía y temas de ciencia y técnica. Un conjunto grandioso que llega a los seis millones de imágenes.

A mitad del siglo XVII la Bibliothèque du Roi contenía ya un notable número de estampas y fue en 1667, el mismo año en que se adquirieron unas 120.000 estampas reseñadas por el abate Michel de Marolles, cuando se fundó el Cabinet des Estampes. Al final del reinado de Luis XIII, este núcleo inicial se vio incrementado por las entradas por el Depósito Legal que el rey puso en vigor y que Colbert dinamizó, a la vez que, hizo grabar unas novecientas estampas para documentar la grandeza del reinado de Luis XIV, serie titulada Cabinet du Roi. Napoleón en 1810 confirmó el Depósito Legal, que igualmente a partir de 1851 se aplicó a la fotografía. Y así, a lo largo de los años, entraron y se adquirieron colecciones como el conjunto de 90.000 estampas contemporáneas del marques de Bernghen en 1731 y, la adquisición de la segunda venta de Mariette en 1775. Las

confiscaciones de la revolución aportaron al centro las colecciones chinas del Ministro Bertin y las estampas de las bibliotecas personales del Rey, de Monsieur, y de Mme. Victoire en Versailles entre otros. Hasta el siglo XIX, en que el Gabinete se enriqueció con colecciones como la del barón de Vinck (1906), con la donación Moreau-Nélaton (1923), o en nuestro siglo XX con la donación Duchamp (1976), que completó la obra de Jacques Villon.

Este centro, además de organizar periódicamente muy buenas exposiciones, edita la revista especializada, bimensual, *Les Nouvelles de l'Estampe*.

Como grandes centros europeos hay que citar además al Print Room del BRITISH MUSEUM de Londres, creado en 1759, junto al museo, del que nunca se ha separado. La sección se denomina «Department of Prints and Drawings» y se inició con la colección de Sir Hans Sloane. En la actualidad conserva un fondo que alcanza los dos millones de ítems. Están representadas todas las épocas y los principales artistas de la Historia del Grabado. Posee este gabinete la colección más completa de estampas de Rembrandt, con la totalidad de sus pruebas, los maestros primitivos italianos, flamencos y holandeses desde los siglos XV al XVIII, Van Dyck, Callot, Goya, Hogarth...

También en Gran Bretaña es de reseñar el FOGG ART MUSEUM, de la HARVARD UNIVERSITY de Cambridge, que custodia unas cuarenta y cinco mil estampas todas de óptima calidad. Entre piezas de todos los tiempos y artistas, destaca la obra completa de Mantegna. Se fundó en el 1895 con la base de la colección de cuatro mil estampas donada por Francis Calley Gray al College de Harvard en 1856.

El PRENTENKABINET, del RIJSMUSEUM de Amsterdam, fue creado a partir de la biblioteca del príncipe de Orange, en 1799. Se amplió considerablemente con excepcionales colecciones como la del baron Cornelius van Leyden en 1808. Tiene tanto estampas de maestros europeos como orientales y, como un bellísimo tesoro, sobresale la colección más completa del mundo de las obras del grabador experimental Hercules Seghers; también las ochenta estampas casi únicas, del Maestro del Libro de la Casa, igualmente conocido como Maestro del Gabinete de Amsterdam en razón de este fondo; sin olvidar una soberbia representación de todos los maestros holandeses.

El KUPFERSTICHKABINETT de Berlín fue fundado en 1830 por el rey Federico Guillermo III. Su colección comprende unas trescientas cincuenta

mil estampas de alto interés y valor, tanto en estampas antiguas como modernas, aunque fue dañada durante la última guerra mundial.

Sobre el fondo español más importante nos informa cumplidamente Elena Santiago en su artículo «Los fondos del Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional» (*Boletín de la ANABAD*, XLII (1992), n.º 1). De su información se desprende que, en la BIBLIOTECA NACIONAL de Madrid, en su Servicio de Dibujos y Grabados además de dibujo, fotografía y «ephemera», se conservan unas 100.000 estampas sueltas y más de 600.000 en libros, donde están representadas todas las escuelas. La base principal fue la colección Cardedera que se adquirió en 1867 y que constaba de 35.826 grabados sueltos y 8.130 en libros. A estas obras iniciales se les unieron las estampas de la antigua Biblioteca Real, 27.589 ítems sueltos y 38.557 libros con grabados. A partir de aquí las entradas sucesivas han incrementado la colección en calidad y cantidad, destacando principalmente la presencia de maestros españoles, desde el siglo XV hasta la actualidad que continúan ingresando ejemplares, ya por adquisición, donaciones o depósito legal; europeos que trabajaron en España, y estampas encargadas al extranjero con leyendas en español; libros ilustrados alemanes, flamencos, holandeses, italianos, franceses, ingleses y portugueses. Destacan las obras de Durero, Callot, Rembrandt, Tiepolo, Piranesi, Goya..., así como xilografías japonesas, grabadores españoles del siglo XIX, como Mariano Fortuny Marsal, y los contemporáneos, Picasso, Miró, etc., hasta contabilizar más de 8.000 estampas.

Cuenta con una sección bibliográfica especializada en arte de más de 70.000 volúmenes y organiza periódicamente exposiciones de obras de sus fondos. Edita los correspondientes catálogos, con gran rigor, como por ejemplo, una de las últimas muestras, dedicada a *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional* (1993), que estudiaba y documentaba gráficamente la España de los Austrias.

El Gabinete de Estampas del Museo del ERMITAGE de Sant Petersburg, se desarrolló a partir de la colección de la zarina Catalina II y conserva alrededor de medio millón de pruebas. En él están representados todos los grandes grabadores de diferentes épocas: los franceses del siglo XVII y XVIII y la obra completa de Callot; unas trescientas estampas de Durero y otras de sus contemporáneos: Baldung Grien, Cranach, etc; los italianos Mantegna, Ugo da Carpi, Piranesi, Canaletto, Tiepolo; grabados franceses del siglo XIX: Manet, Daumier, Gauguin, Pissarro, y de los expresionistas alemanes contemporáneos. Y es de referencia obligada el conjunto de

estampas de Rembrandt procedentes de una parte de la colección del historiador del arte D. A. Rovinski (1826-1895), el resto pasó al Museo Roumiantzoff de Moscú.

En Viena, la GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA, una de las colecciones más ricas de Europa, está basada en la unión que se llevó a cabo en 1920, de las colecciones del emperador, procedentes, a su vez, de la colección del príncipe Eugenio de Saboya (1663-1736) —el gabinete de estampas de la Nationalbibliothek— y la del duque Casimiro Alberto de Saxe-Teschen (1738-1822), hijo del rey Augusto III de Polonia, que fue el fundador de la Albertina. Tiene un conjunto de unas 250.000 piezas, de entre las que descuellan las de los maestros antiguos del XV y XVI alemán y del XVI-XVII holandés.

En Italia las colecciones públicas de estampas están dispersas en varios centros y éstos en varias ciudades, entre los que se debe señalar el GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE, en el palacio de la Farnesina, en Roma, donde a partir de la colección del cardenal Neri Corsini se conservan unas 160.000 estampas, con bellas pruebas de maestros primitivos italianos y alemanes, junto con obras de Durero, Callot, Rembrandt y Canaletto, entre otros.

El más antiguo de toda Italia en su creación es el GABINETTO DISEGNI E STAMPE DEGLI UFFIZI, en Florencia, con un fondo de unos 50.000 ítems, procedentes en su inicio de la colección del cardenal Leopoldo de Medicis, cedida en 1700. Acoge excelentes pruebas de Durero, Rembrandt y de artistas italianos.

En Venecia, el MUSEO CORRER, posee también un refinado conjunto, del que sobresalen los aguafuertes de Canaletto.

La CIVICA RACCOLTA DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI, en el Castello Sforzesco en Milán, guarda unas 600.000 estampas, con una buena representación el grabado popular desde el siglo XVI hasta el XX.

En Estados Unidos de Norteamérica hay importantísimos Museos y Bibliotecas que naturalmente tienen colecciones excelentes, como la del Print Department del METROPOLITAN MUSEUM OF ART de Nueva York, creado en 1917, y que contiene un fondo de unos cien mil pruebas de artistas de todos los tiempos, con ejemplares de considerable rareza. Además en esta misma ciudad hay las colecciones de la NEW YORK PUBLIC LIBRARY de Nueva York; la privada de la PIERPOINT MORGAN LIBRARY; así como la dedicada a la stampa más actual el ALBY ALDRICH ROCKFELLER PRINT ROOM, del MUSEUM OF MODERN ART. En otras ciudades con

una menor cantidad de pruebas pero tampoco exentas de alta calidad, son notabilísimos los fondos de la NATIONAL GALLERY OF ART de Whashington; el Department of Prints, del ART INSTITUTE, del MUSEUM OF FINE ARTS de Boston, que es el gabinete norteamericano más antiguo, fue creado en 1872 y hoy contiene un conjunto donde están representados maestros de todos los tiempos, los primitivos, el Maestro E S, Schongauer, Durero, Raimondi, Lucas de Leyden, la serie completa del *Apocalipsis* de Jean Duvet, Rembrandt, Canaletto, Goya, xilógrafos japoneses y estampas contemporáneas.

6.10. Las Calcografías

Mención a parte merecen las Calcografías. Son centros que conservan las planchas grabadas de los maestros antiguos y que las editan con fines comerciales. Hacen tirajes que suelen ser muy largos y parten de las planchas aceradas, por lo que las pruebas han perdido su calidad a lo largo de los años, y algunas quedan lamentablemente como meros recuerdos decorativos.

El papel de las estampas editadas por las Calcografías lleva su filigrana, ya como marca al agua o en seco, por lo que son siempre identificables, a menos de que, la especulación de algunos comerciantes sin escrúpulos les haya inducido a cortarla para esconder la verdadera procedencia de la pieza. Ante estos abusos, algunas Calcografías como la del Louvre, han probado de grabar en las planchas, en un ángulo discreto, su anagrama, con el fin de que estas reediciones modernas se pueden identificar sin ninguna duda.

La CALCOGRAFÍA NACIONAL de Madrid, propulsada por el rey Carlos III, comenzó su actividad el 29 de abril de 1789, como departamento de la Imprenta Real. Se ha mantenido a través de no pocas vicisitudes y en la actualidad es muy activa. Conserva como principal tesoro las planchas grabadas de Goya. Organiza exposiciones regularmente, tanto de grabado antiguo como moderno y, también ofrece al público y a la venta sus fondos estampados.

La CALCOGRAFIA NAZIONALE de Roma, que conserva unas 20.000 planchas, fue creada por el Papa Clemente XII en 1738, con el nombre de *Calcografia Camerale*, a partir del núcleo inicial de los cobres de la familia De Rossi. En 1871 pasó al reino italiano y entre 1798 y 1815, fueron

fundidos, sin criterio, gran cantidad de cobres. Conserva todavía las planchas de, entre otros artistas, Raimondi, Salvator Rosa, Piranesi, de este un total de 1180 que adquirieron en París en 1839, y del gran artista contemporáneo Giorgio Morandi.

La CHALCOGRAPHIE DU MUSÉE DU LOUVRE, fue creada por Colbert en 1660, con la finalidad de organizar un taller de grabado que trabajara al servicio del rey Luis XIV, por lo que el nombre de calcografía no se le dio hasta 1787. La parte central de sus planchas fueron las colecciones *Cabinet du Roi* y la de la *Académie Royale de Peinture*, que al principio pasaron al Gabinete de Estampas de la Bibliothèque Nationale para, más tarde, quedar depositadas definitivamente en las dependencias del Musée du Louvre, donde sigue en la actualidad y ofrece al visitante una extensa oferta. Además de las grandes planchas decorativas o las de los maestros antiguos como Van Dyck, Callot, etc., se venden estampas de artistas contemporáneos como Matisse, Arp, Manet, Degas, Dufy o Villon entre muchos otros. Se trata de reediciones que, al igual que lo que ha ocurrido en los demás centros, no siempre han sido controladas en su cantidad de ejemplares, ni en la calidad de la estampación.

La BIBLIOTHÈQUE ROYALE ALBERT I^{er}, de Bruselas, tiene también una sección de calcografía que ofrece estampas desde maestros antiguos europeos, como la *Virgen del Rosario*, del español Francisco Domenech, hasta contemporáneos, como el belga James Ensor.

6.11. Escoger... Comprar

La mayor rentabilidad de una obra de arte es adquirirla por su belleza, por el placer, por la admiración que causa y no con fines especulativos. La inversión en piezas que no son del gusto del comprador difícilmente se mantienen en una colección y menos se disfruta del ejemplar, eso es válido para cualquier tipo de obra y también, naturalmente, para el grabado. Así que, partiendo del gusto y la sensibilidad personal y, mejor si se conocen algunos principios técnicos, se buscarán las posibles piezas en aquellos comercios o colecciones que ofrecen mayor seguridad por su trayectoria profesional y seriedad, se trata de asegurar la fuente de procedencia. Estos establecimientos suelen estar dirigidos por personas de gran solvencia y muy preparadas en el conocimiento de este tipo de obras, sobre todo en estampas antiguas. Es prudente aconsejarse con estos

profesionales y tratar preferentemente sólo con uno, que a la larga actuará de garante de la colección. En cambio si el vendedor es un particular y el comprador no es experto en grabado, es mejor que se consulte a un experto. Realizada la compra siempre se exigirá una factura que describa pormenorizadamente el ejemplar, es decir, deberá basarse en la ficha técnica de la pieza.

Otra fuente importante de adquisición de pruebas son las subastas públicas, las grandes ventas que se organizan en diferentes capitales de Europa y América, como Londres, París, Zurich o Nueva York. Estas casas editan estrictos catálogos, que son modélicos para la descripción de las estampas, por el rigor y la precisión de los datos que transcriben. Técnica, conservación, marcas, procedencia, bibliografía y calificación del ejemplar con un léxico de términos especiales en cuanto a la adjetivación de las pruebas y su condición, se dice por ejemplo, en relación a la calidad que una prueba es:

Espléndida, soberbia, excepcional, extraordinaria, óptima, bellísima, muy buena, buena, perfecta.

En relación a la rareza:

Extremadamente rara, muy rara, rara, inusual.

En relación a la conservación:

Prueba en excelente conservación, sin defectos, todavía buena. Prueba restaurada, ligeramente sucia, ligeramente arrugada, algunos pliegues, manchas de humedad, manchas de insectos, pequeños rotos, pequeños rasguños, arañazos, recortada, decoloraciones, manchas del enmarcado.

Sobre los márgenes:

Rico en barbas, márgenes enteros, estrechos, anchos, cortados por la cubeta, remarginado.

En relación a la impresión:

Impresión magnífica, bella, muy bella, primeriza, moderna, buena, muy buena, todavía buena, ligeramente gastada, bastante seca, seca, bastante luminosa, bastante plana, débil, pálida, de calidad variable, fuerte, clara.

Sobre el tiraje:

Primer tiraje, segundo tiraje, tercer..., tiraje antiguo, tiraje de época, tiraje tardío, tiraje póstumo.

Referido a la plancha:

Plancha anulada, plancha fatigada, plancha gastada.

Como principal premisa a la hora de adquirir una estampa, se buscará aquella prueba de mayor calidad, mejor conservada, con márgenes según las convenciones y si hay oportunidad, la más rara de entre las que se puedan escoger.

Se revisará siempre el ejemplar directamente, nunca debe adquirirse una estampa enmarcada, cubierta con cristal y que esconda los márgenes, a menos de que se quiera soportar sorpresas desagradables. Hay que ver la totalidad, el recto y verso de la estampa, antes de decidirse por su adquisición, sólo así se pueden cotejar las tres condiciones de calidad de un grabado.

En la estampa moderna, como en otras especialidades plásticas, hay unas fluctuaciones de autores que suben y bajan su valor según el interés crítico en uno u otro momento, y se suele dar el caso de que autores interesantes que no están de moda se pueden adquirir a precios razonables, mientras que otros están exageradamente altos, en una cotización inestable y que posiblemente pasados algunos años se normalice o varíe a la baja.

6.12. Coleccionar. Grandes colecciones privadas como modelo

Una colección siempre es el espejo del gusto y la sensibilidad de su propietario, por lo que está íntimamente unida a la personalidad del mismo y así se ve en las grandes colecciones que a través del tiempo se han formado. Colecciones que se han preservado de la dispersión y que con mucha frecuencia, aquellas más exquisitas, han pasado finalmente a ser custodiadas por entidades públicas donde las estudian y ponen a disposición del público en general. Estas colecciones se distinguen por su exclusividad, principalmente dedicadas a autores concretos: Callot, Rembrandt, Goya, Picasso, etc. A escuelas, épocas, movimientos: grabado florentino, veneciano, español, francés, de diferentes siglos, estampa impresionista, cubista, expresionista... A técnicas infrecuentes como, por ejemplo, «chiaroscuros» del siglo XVI, «mezzotintas» del XVII, monotipos del XIX, «cliché-verre» del XIX... A temas: retratos, asuntos militares, representaciones religiosas, paisajes, mitología, etc.

El coleccionismo de estampas es selectivo y refinado y arranca ya de antiguo. Uno de los primeros nombres que se conocen como coleccionista de estampas es el del geógrafo, cartógrafo y editor de Amberes, Abraham ORTELIUS (1527-1598) quien reunió un extraordinario conjunto en tres volúmenes de xilografías y buriles de Durero, que a su vez legó a J. Collius (1598), pasando después, sucesivamente, a las colecciones de Six, Mariette y del banquero vienés, conde Moriz von Fries (1777-1826) y, en la venta de éste último, las estampas calcográficas fueron adquiridas por el gabinete de Grabados del Rijksmuseum de Amsterdam, mientras que, más tarde, las xilografías, entraron a formar parte de la colección Rothschild.

Uno de los amantes del grabado más apasionados que ha habido fue el abate francés Michel de MAROLLES (1600-1681), la importancia de su Gabinete fue extraordinaria. Escritor, estudioso y traductor de obras antiguas, fue también el consejero artístico de Maria de Médicis. Tenía una soberbia colección de obras universales, de todas las escuelas europeas y de diferentes épocas, destacando las de Durero, entre un conjunto de 123.400 estampas. Las puso a la venta y fue por orden de Colbert que la colección pasó a ser uno de los pilares del Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de París.

También en París, a lo largo de cuatro generaciones, los MARIETTE (1630-1774), fueron los creadores de una de las primeras colecciones de estampas de ámbito europeo. Ellos eran comerciantes de libros y grabados, editores, estampadores, estudiosos, protectores y amigos de los artistas. La saga de los Mariette estuvo formada por Pierre Mariette I y Pierre Mariette II, Jean Mariette, y Pierre Jean Mariette (1694-1774), quien aunó la sensibilidad y conocimientos de sus antepasados de tal manera que, a los veinte años, era ya un verdadero experto y fue el encargado de ordenar y clasificar la colección del príncipe Eugenio de Saboya en Viena. También, para fines semejantes, reclamaron sus servicios el Emperador Carlos VI y el rey Juan V de Portugal. Él fue quien fijó las bases para la ordenación de las estampas que pasaron más tarde a los fondos de la Albertina de Viena (1717-1718). Una ordenación que a partir de 1777 siguió Adam Bartsch. Mariette asimismo fue un experto historiador del arte y sentía gran admiración por el grabado italiano y concretamente el veneciano, que estudió detenidamente a su vuelta de Viena. Al mismo tiempo mantuvo estrecha comunicación con los coleccionistas contemporáneos más interesantes. Parte de su colección que contenía una apabullante cantidad de obras y cubría todas

las escuelas, fue adquirida en subasta pública por la Bibliothèque Nationale de París.

Otra colección importante y más reciente es la del Baron Edmond ROTSCILD (1845-1934), que la donó al Museo el Louvre en 1936, por lo que hoy es una colección pública. Está compuesta de casi la mitad de los nielos que se conocen, xilografías y buriles de los maestros primitivos de los Países Bajos, italianos y alemanes, todas las xilografías de Durero, las grandes estampas de Raimondi, un amplísimo grupo de estampas de Callot, raras y bellísimas pruebas de Rembrandt, y buenos y abundantes ejemplares de grabado dieciochesco francés en color.

También en París, el museo del Petit Palais, acoge una espléndida colección de obras de Durero, Schongauer, Callot junto a unos cuatrocientos aguafuertes de Rembrandt, de la colección del experto Eugène DUTUIT (1807-1886), artífice de exposiciones retrospectivas de grabado y de varios catálogos.

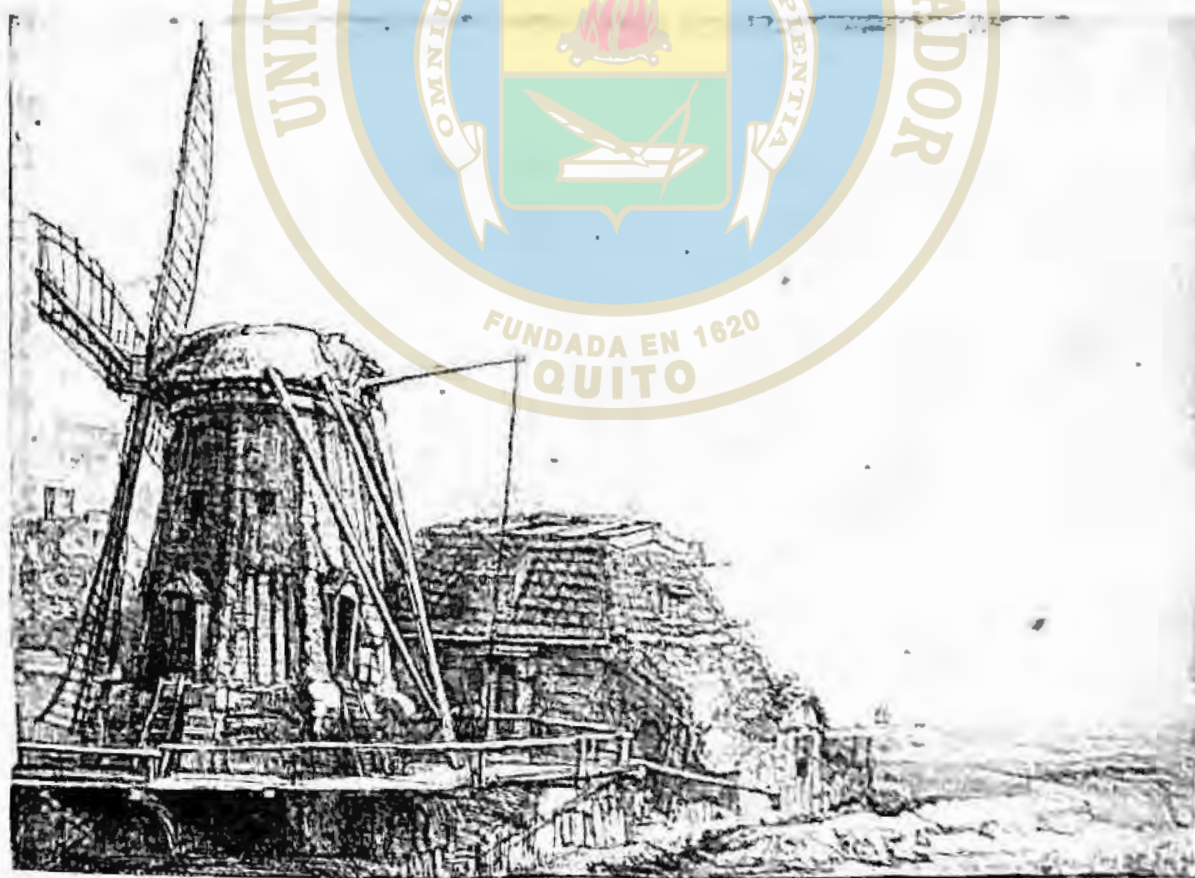
Asimismo merece ser mencionada la colección del estudioso Frits LUGT, que hoy se conserva en el Instituto Holandés de París. Especializada en grabado de la escuelas de los Países Bajos, entre los que destacan los nombres de Lucas de Leyden o Rembrandt, además de abundantes «chiaroscuros» alemanes e italianos.

En Italia, el banquero veneciano Antonio Maria ZANETTI (1720-91) conservó una colección formada a lo largo de tres generaciones en las que, a parte del grabado italiano, con ejemplares de Raimondi o los maestros venecianos sobresalían, las estampas de Lucas de Leyden y Rembrandt que adquirieron al importante marchante de estampas holandés, J. Pz. Zoomer (+1724), quien las distribuía en Venecia; también obras de Callot, Pencz y selectos «chiaroscuros». Sus herederos vendieron el conjunto al Baron D. Vivant-Denon (1747-1825) y, a la muerte de éste, la colección se dispersó.

En España se puede subrayar la colección de D. Valentín CARDEDERA Y SOLANO (Huesca 1796-1880). Artista, arqueólogo y escritor, que realizó estudios sobre la conservación de los monumentos españoles de los que sacó multitud de croquis de interés documental; escribió la primera biografía de Goya (1835-1838), y fue autor de la *Iconografía española* (1855-1864), una dedicación que se vio reflejada en su colección de estampas de retratos españoles. Reunió una notable colección de dibujos y estampas (Murillo, Ribera, Paret, Goya...), que fue adquiriendo a lo largo de su vida, en sus viajes a París y Londres y durante su estancia en Roma (1822-1830).



Picasso. *Faunio desvelando una mujer*. Aguafuerte, aguainta y azúcar.



Rembrandt. *El gran molino*. Aguafuerte.

A su vez consiguió gran parte de la colección Ceán Bermúdez. En 1867 el Estado le adquirió, para la Biblioteca Nacional de Madrid, 45.761 piezas entre dibujos, estampas sueltas y libros con grabados.

Una colección basada principalmente en pruebas rarísimas y muy seleccionadas es la que formó el financiero americano John PIERPONT MORGAN (1837-1913). Además de una bella serie de «mezzotintas», sobresalen las más raras pruebas de Rembrandt, pruebas de estado, de trabajo y de ensayo, que permiten captar la experimentación del maestro. Procedían principalmente de las antiguas colecciones de Theodore Irwin y de la de George W. Vanderbilt. La colección fue preservada completa por su hijo en la Pierpont Morgan Library en Nueva York.

Al igual que en Europa, también en América la lista de coleccionistas importantes sería larguísima y nos llevaría a textos enteros, por lo que sólo a manera de modelos, podemos terminar citando a dos más: la de AVERY, especializada en grabado del siglo XIX y que, a su muerte, donó a la New York Public Library; y la de Lessing Julius ROSENWALD (Filadelfia 1891-), comerciante, presidente de la Sears Roebuck & Comp., quien comenzó su colección a partir de 1920, formada en base de otras grandes colecciones que fue adquiriendo: la de Friedrich August II de Saxe, la de Loys Delteil, la de Schloss (Washington), las ventas dobles de la Albertina de Viena y del Ermitage, etc., hasta un fabuloso conjunto en el que son excelentes las xilografías primitivas, los nielos y las xilografías del siglo XVI. En 1943 dio la colección a la National Gallery of Art de Washington, donde se conserva, se estudia y progresivamente va aumentando.

VII

MOSTRAR. GUARDAR. CONSERVAR





El estado de conservación es una de las principales condiciones que valora una estampa. Es una condición que, naturalmente, afecta más a las estampas antiguas que a las contemporáneas, a las que se debe exigir una condición perfecta. No obstante, ambas pueden presentar diferentes grados de deterioro o de restauración, que es conveniente calibrar antes de la adquisición de la pieza, a la vez que son aspectos a tener en cuenta para una buena prevención cuando la estampa debe ser expuesta o simplemente guardada.

7.1. Detectar el estado de conservación

Con el fin de detectar el estado de conservación de una estampa primeramente se hará un examen visual de la misma, dicho examen nos dará las bases para los análisis históricos, técnicos y materiales. Nos permitirá ver de inmediato si se trata de un ejemplar restaurado o no, y en su caso, la embergadura de la restauración sufrida. Una restauración no debe afectar al campo de la imagen y debe ser moderada en su conjunto si se quiere considerar una prueba como valiosa. Una buena restauración respetará los márgenes y el color. Por ejemplo, hay que tener en cuenta que las pruebas blanqueadas parecen fatigadas y pierden la frescura e intensidad de la tinta, adoptando un contraste duro y falseado con el blanco del papel; que las manchas decoloradas causan peor efecto que las oscuras y, así un largo etcetera. Por lo que, una mala restauración, es el peor remedio de una estampa afectada y, sólo cuando es absolutamente neces-

rio para su conservación, se debe dejar en manos del restaurador, del más experimentado en este tipo de obras.

El restaurador, en un primer examen visual, revisará también, si los hay, todos los materiales del soporte o montaje. Establecerá la época de la pieza, el estado actual y las posibles restauraciones anteriores. El examen se hará con buena iluminación y con ayuda de visión ampliada con lupas; se verá a contraluz para, en transparencia, detectar los posibles defectos siempre tanto por el recto como por el verso del ejemplar. Averiguará la técnica, es importante saber que la tinta de una xilografía queda más en la superficie del papel que la de una calcografía, donde penetra profundamente en sus fibras y, que su composición química es diferente y por tanto también lo es su comportamiento. Distinguirá el tipo de tinta, acuosa o grasa, así como el aglutinante y la solidez de los pigmentos colorantes. En la calcografía es característico el trazo en relieve sobre el papel que debe perdurar, mientras que en una litografía la imagen queda en el plano de la superficie del papel, de esta manera atenderá toda la gama de las posibilidades concordantes con las diferentes técnicas gráficas que hay.

Después de este primer análisis visual, si es pertinente, se pasa al examen físico para ampliar la información que el ojo no ha percibido. Se pueden hacer, como auxiliares al estudio científico del ejemplar, macrofotografías de detalles, aplicaciones de luz tangencial, etc.

Además, para finalmente redactar el diagnóstico, se puede recurrir a los análisis químicos. Se mide la acidez del papel mediante un pH-metro o con papeles test. La solubilidad de las tintas y la permanencia del color mediante una cata discretísima en la propia estampa. Y también se ven el tipo de restos de otros papeles colas o pegamentos, que pueda tener incrustados, se prueba una muestra con disolventes corrientes (acetona, agua, alcohol...) para medir su resistencia.

Estos análisis se hacen con exquisita precaución y rigurosidad, puesto que sin ellos no se puede dictaminar una acción de restauración de la obra. Los exámenes meticulosos determinaran o no las intervenciones en el ejemplar en función de su valor. En el momento de decidir se escogerá aquella actuación más simple, más suave y duradera para la pieza. Sin la seguridad de que la restauración sea reversible, es mejor no intervenirla sofisticadamente y optar por la alternativa más sencilla, como una ligera limpieza. El buen restaurador, como el buen médico, tratará preventivamente la estampa para su conservación, de acuerdo con sus particulares

condiciones. Y un buen principio es no permitir intervenciones generales según recetas preestablecidas, y recabar un diagnóstico pormenorizado.

7.2. Alteraciones y causas

Para la óptima conservación de la estampa y su prevención hay que considerar una serie de factores que aparecen día sí y otro también en este tipo de obras. Saber sus causas y sus efectos sobre el papel nos puede ayudar.

Brevemente señalaremos unos cuantos, aquellos que más a menudo requieren una restauración.

I. En lo referente al papel o soporte pueden haber diversas alteraciones que lo afecten, otras que conllevan una pérdida de material, o bien, al contrario, un aumento.

a) En el supuesto de pérdida de material, no es nada raro encontramos con los márgenes cortados de una estampa. Recortes que pueden ir desde solamente el corte de las barbas del papel y por tanto todavía respetan más o menos los márgenes enteros, hasta afectar la huella de la plancha e incluso invadir el campo de la imagen. Hay también los rotos, los rascados, los desgarros; los desprendimientos y las quemadas, a los que se suman todo un surtido de agujeros de diferente entidad: desde los más finos de aguja, los de chinchetas, las perforaciones, las abrasiones de las superficies provocadas por insectos y animales de diversas especies: roedores (ratones, ratas...), xilófagos (carcoma...), hasta las consecuencias que provoca el paso o el asentamiento de lepidos y parásitos en la estampa.

b) En el supuesto de aumento de material hay que tener en cuenta los factores endógenos del papel, que suelen ser incrustaciones, impurezas como hilos o fibras más gruesas que las normales (papel acanillado), pequeñas pajas, etc. En la sección de factores voluntarios o excepcionalmente accidentales, hay todo un panorama de diferentes tipos: pegotes, restos de otros papeles, sobre todo en el verso y en los márgenes, debidos a los marcos o los «passe-partout»; también y, como muy habituales, aparecen los residuos de escartivana, el papel que sirve para unir las estampas en un libro, para evitar que sean agujereadas por el cosido de la encuadernación. Se puede seguir enumerando las huellas de colas o pega-

mentos en general (cintas adhesivas, cintas encoladas, ingletes o cantoneras, etc.).

c) También hay un nutrido surtido de alteraciones que no significan pérdida ni aumento de material. Entre ellas se suelen encontrar las más sutiles agujetas, que son las pequeñas arrugas filiformes que aparecen en el papel, los pliegues y las dobleces, ambos, sobre todo en las esquinas. Los abombamientos en el papel provocados por la humedad. Las diversas improntas, principalmente las digitales, hasta las huellas más accidentales, como las pisadas de zapatos o las marcas de vasos o botellas; otras señales de objetos colocados sobre las piezas. Hasta finalmente llegar a la descomposición de la estructura de las fibras del papel por la polución.

II. En cuanto al color también se puede hacer la diferencia entre los factores de alteración accidental y los voluntarios.

a) De entre los accidentales que afectan al color primeramente caben reseñar las manchas. Las manchas oscuras y amarillentas pueden provocar pérdida de solidez. Las producidas por agentes biológicos como vegetaciones, bacterias, hongos etc. Las causadas por los líquidos, desde el agua hasta el café o la tinta. Las generadas por la hiperacidez del papel. Hay que tener en cuenta que a mediados del siglo XIX los componentes ácidos entraron en casi todos los papeles. Y, por ejemplo, los impresos franceses de finales del siglo XIX, estampas y posters litográficos, presentan un alto grado de acidez, razón por la cual se conservan en muy mala condición.

Se puede seguir la enumeración con las manchas de polvo. Las efectuadas por los insectos, moscas, mosquitos, y los ratones. Y las causadas por el hombre, las huellas de los dedos, de grasa, de tinta, etc. Igualmente se puede producir el sangrado de la tinta que, sobre todo, se ve en el verso de la estampa, cuando el aceite aglutinante se ha separado del pigmento y mancha el papel alrededor de la imagen. La corrosión, especialmente de los colores azules, más susceptibles de separarse del aglutinante y con tendencia a desteñir. Aunque no pasa exclusivamente con el azul sino también con otros. Por ejemplo, en la estampa japonesa, en la que se utilizaban colores de origen vegetal, a menudo han perdido su intensidad original a causa de su exposición a la luz. De tal manera que el color azul deriva hacia el gris y los rosas y violetas se amarronan. También las delicadas pruebas del holandés Hercules Seghers (c.1590-c.1645), que utilizó colores naturales al óleo y con el tiempo han sufrido no pocas mutaciones de tono.

b) Las alteraciones voluntarias, de presencia más frecuente y, debidas al hombre, son las anotaciones hechas por personas ajenas al artista y a posteriori del tiraje, tanto en el recto como en el verso de la estampa. A veces pueden tener algún sentido clarificador y valioso para el conocimiento del ejemplar, tal como pueden ser algunas de las anotaciones e inscripciones a los que nos hemos referido en los capítulos anteriores, mientras que si no es éste el sentido, menoscaban la calidad de la pieza.

Los signos y marcas de coleccionistas, también en el recto o en verso. Y los retoques, cuando son efectuados por personas ajenas al artista y sin su consentimiento. No es extraño encontrar estampas retocadas con tinta para realizar algún detalle, coloreadas, iluminadas con acuarelas o con lápices de colores, a menudo retoques hechos por manos infantiles que han utilizado la estampa para demostrar sus precoces habilidades artísticas. ¡Desde siempre ha sido irreprimible la afición de los más jóvenes a dibujar mostachos y gafas a los personajes retratados en una estampa!

7.3. Control y cuidado de la estampa expuesta

Algunos de los defectos citados antes pueden detectarse o surgir durante una exposición temporal o mientras la estampa está colgada en una de las paredes de nuestra casa. Por ello es conveniente un severo control de la ubicación del ejemplar.

7.3.1. La luz

Conviene tener presente que la luz es un factor importantísimo para la conservación de la estampa, tanto la natural, los rayos de sol, de los que deben protegerse las obras mediante filtros en las ventanas, como la artificial, los rayos UV y los infrarrojos son unos enemigos activos de las fibras e impurezas del papel, puesto que tienden a romper las fibras a la vez que provocan una decoloración blanquecina o amarillenta. El tipo de luz que se utiliza, la intensidad, el tiempo de iluminación, la dirección del foco y el tono que se aplique dependerá de que la pieza tenga o no color, de la época de realización y de su estado de conservación. Es aconsejable no superar los 150 vatios de intensidad a una distancia mínima de metro y medio y, que la exposición sea solamente temporal.

Otros aspectos a los que se debe prestar atención son la humedad y la temperatura ambiente, que es necesario regular de acuerdo con la procedencia ambiental de la pieza, procurando que el cambio no sea brusco al principio y crearle una adaptación suave como prevención a las alteraciones de choque.

7.3.2. *La humedad*

El papel como materia hygroscópica que es, absorbe el agua del ambiente. Es una acción natural con la cual mantiene su flexibilidad, por lo que, la humedad del recinto donde se conservan las estampas debe estar convenientemente calibrada. Se mide en términos de «humedad relativa» y el nivel óptimo de la misma se considera entre un 45 y un 55 % a una temperatura de 18 o 20 °C. Tanto el exceso, como la falta de humedad, son perjudiciales para el papel y se deben equilibrar con los dispositivos de climatización que hay, de lo contrario provocan un deterioro constante. A menos de un 40 % de HR el papel se vuelve rígido y quebradizo. Mientras que el exceso de humedad genera la disgregación de las colas del papel, propicia a la aparición de vegetaciones que en estado germinal están en la atmósfera, y puede activar por hidrólisis reacciones químicas entre algunos gases del aire y el papel que generan aureolas, proliferación de los hongos, o las aglutinaciones en «ladrillo».

Como remedio se puede proceder con un proceso de congelación y luego un secado ya por aire caliente o bien por liofilización.

7.3.3. *La temperatura*

La temperatura media recomendable para las estampas son unos 20 °C en una variación aceptable de unos diez grados arriba o abajo. Por encima o por debajo, se produce un rápido envejecimiento de la hoja. Se ha comprobado que una hoja de papel sometida a 100 °C durante 72 horas, presentó los signos de envejecimiento equivalentes a los de un papel conservado durante veinticinco años en temperatura normal (R. Lepeltier, *Restauration des Dessins et Estampes*, 1977, p 30).

Así pues hay que cuidar especialmente que las obras no se sitúen cerca de radiadores, chimeneas o focos de calor excesivo como pueden ser algunas lámparas.

7.3.4. La polución

El aire urbano es asimismo un importante destructor del papel. La polución ataca la perdurabilidad del papel a través del dióxido sulfúrico, producido por la combustión de los fuels que contaminan la atmósfera. El papel lo absorbe y se convierte en ácido sulfúrico, que puede causar la desintegración de sus fibras, fragilidad quebradiza, amarillamiento, manchas oscuras y decoloración. También puede afectar a algunos colores como por ejemplo, el azul ultramar, que en base acuosa puede ser totalmente destruido. La prevención contra este factor puede ser un buen aislamiento de la pieza, un tratamiento de defensa neutralizante de la misma y, un montaje con materiales químicamente estables.

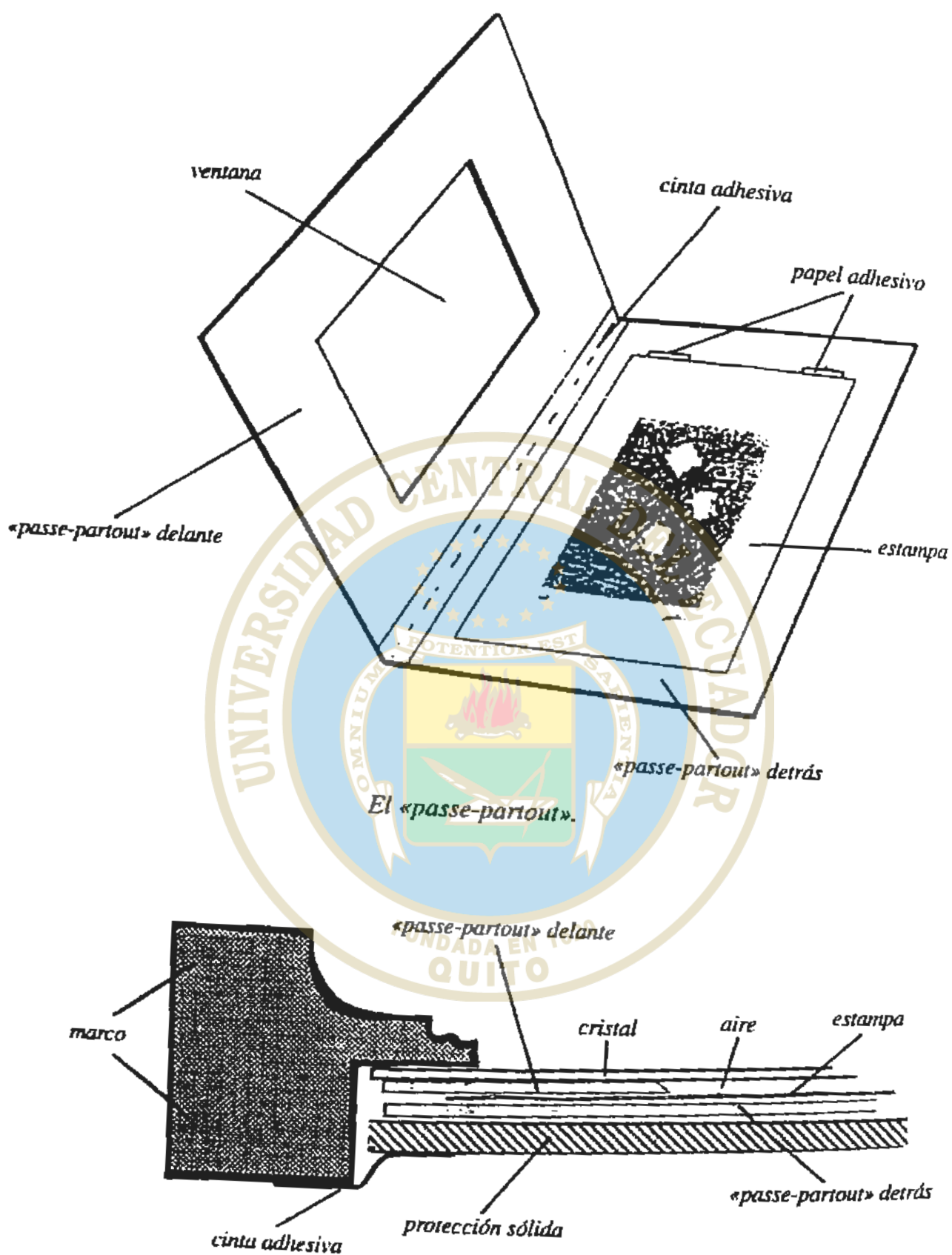
7.4. «Passe-partout» y marco

A la hora de exponer o mostrar una estampa permanente o temporalmente hay que pensar que la posición de la misma es también fundamental. Debe tener un firme apoyo y una buena protección con soportes rígidos para prevenir malas formas, dobleces o arrugas a la vez que deben encerrar la prueba. Para ello son los marcos o vitrinas los que mejor protejen, soportan y aíslan la obra del polvo y la polución.

Los marcos son importantes tanto funcional como estéticamente. Una estampa se debe mostrar en toda su extensión, es decir, la extensión total del papel, hasta las barbas de los cuatro lados y para esto lo más adecuado es el uso del «passe-partout».

El «passe-partout», que se utiliza también para otras obras sobre papel como el dibujo o la fotografía, incluso en la pintura, tiene precisamente su origen en función del grabado, ya que apareció por primera vez para exhibir esta clase de obras. Debe ser de cartón controlado y convenientemente neutro y con dos hojas. La superior con ventana que deje ver la estampa completa. Esto crea un doble margen y aleja la estampa del marco, por lo que éste no distrae la lectura siempre minuciosa y concentrada, que requiere una estampa. La hoja inferior del «passe-partout» funciona como el soporte rígido y protector donde se adhiere la obra.

Al colocar la estampa en el «passe-partout» se usará un adhesivo neutro y se cuidará la forma de pegado. Lo mejor es utilizar discretas cantoneras de cinta o papel encolados. Una vez la estampa en el «passe-partout» se



El marco.

puede guardar plana y mostrarla en vitrinas o bien, se puede enmarcar, para ser colgada en una pared.

Se velará la calidad y condición del material del marco y del soporte exterior. Que las maderas o cartones estén controlados para la óptima conservación, ya que muchas veces son los principales focos de alteraciones posteriores en las estampas. Se debe procurar que el cristal nunca toque la pieza, para ello se asegura una pequeña cámara de aire entre el cristal y ésta dentro del «passe-partout». Conviene que el cristal no sea reflectante y, no hace falta decirlo, que siempre se mantenga limpio para una perfecta visión. En su conjunto el marco cerrará herméticamente la estampa.

Como decíamos, para mostrar las estampas se pueden colgar en la pared pero también y muy adecuadamente, se pueden enseñar en portfolios cuando las colecciones son muy extensas y hay una unidad de tema. Además de que se pueden exhibir en vitrinas. En este caso la protección ayuda a una más cómoda lectura plana del grabado. Una lectura plana aporta el punto de vista adecuado entre esta obra, elaborada también en plano, y el espectador. Al quedar cerrada en una vitrina se aísla lo suficiente para su seguridad. Conviene controlar aquí especialmente el foco de luz, que no esté demasiado próximo a ella, ni sea excesivamente potente.

7.5. Control y cuidado de la estampa guardada

Las estampas se guardan siempre planas, protegidas de la luz, del polvo y de los elementos que antes hemos descrito como destructores del papel y la tinta, dentro de cajones poco profundos con tal de evitar el excesivo peso de cada cajón y facilitar su manejo. Hay muebles con cajones pensados para esto, que pueden ser metálicos; los de madera tienen el inconveniente de que pueden producir humedad y xilófagos, y la madera necesita una periódica revisión y conservación. Si las estampas no tienen «passe-partout» y se debe recurrir a una conservación sencilla, se puede sistematizar un método de fundas o camisas de diferentes medidas. Unas camisas externas de un papel resistente y neutro, que se doble y cierre con dos solapas; en el interior se colocaran en otras bolsas individuales, de papel transparente, con estampas agrupadas por tamaños. Estas camisas, internas y externas, cerradas inversamente entre ellas salvaguardan las estampas lo mejor posible. Cada una de las camisas, tanto las individuales para cada

estampa, como la exterior que contiene el conjunto llevarán anotado el número de registro, inventario o signatura que les corresponde dentro de la colección para que se pueda identificar fácilmente sin separarlas de la protección.

Estas estampas dentro de las fundas o camisas se pueden guardar en cajas de cartón especial para este tipo de colecciones, teniendo siempre en cuenta el peso. Un peso excesivo es un gran impedimento para el cómodo manejo de la colección. La solución son las cajas tipo «Solander», las más adecuadas y frecuentes en los grandes gabinetes de grabados. Son, por supuesto, mucho más aconsejables que el uso de carpetas o portafolios, que si bien pueden ser un auxiliar puntual para el traslado de una pieza en un trayecto corto, a la larga no son seguros para su buena conservación. Repetimos incansablemente que todos los papeles utilizados siempre deberán estar controlados y en su neutralidad.

Y también debemos remarcar, una vez más, que para las estampas sueltas y su óptima conservación, lo mejor es adaptarlas a un «passe-partout» de ventana. De esta manera se puede coger la estampa sin tocarla directamente con las manos, ya que se sostiene por los márgenes del «passe-partout», al mismo tiempo que el grosor del cartón —doble—, evita que al guardarlas una sobre otra haya ningún roce. El «passe-partout» con su rigidez permite colocar la estampa sobre un atril de mesa para su estudio temporal y directo. Así la estampa puede estar en una conveniente proximidad al lector y tener una correcta inclinación para su lectura e iluminación.

Otra medida de precaución fundamental es el uso del lápiz mientras se contempla o estudia un grabado. Cualquier mancha, rasguño o accidente con un lápiz es siempre más factible de reparar que si es de tinta. Esta es una de las normas principales de todos los buenos gabinetes de grabados: usar exclusivamente el lápiz para escribir cerca de las estampas. De la misma manera se puede observar como los artistas contemporáneos utilizan mayormente este instrumento para numerar y firmar las estampas, ¡el posible «lapsus cáلامي» es más difícil de enmendar!

Una última recomendación preventiva para la manipulación de las estampas es la utilización de guantes muy finos —de algodón— para tocarlas si es que no están protegidas con el «passe-partout». Se trata de evitar manchas de grasa o sudor que puedan afectar al papel.

Las estampas guardadas se deben airear periódicamente, la oscuridad total puede ser tan perjudicial como la exposición continuada a la luz. Pues

aparte de la revisión periódica, hay que saber que la falta de luz, junto con otros factores como la humedad y la poca o nula de ventilación, pueden ser un peligroso motivo para la aparición de micro-organismos, roedores, insectos, etc. En el aire hay centenares de bacterias y esporas, que aumentan por encima de una temperatura de unos 25 °C y con una humedad por encima de un 70 % H.R. También las favorece la oscuridad y la falta de ventilación. Se nutren de las colas, las proteínas de las cargas, las sales metálicas y las impurezas del papel y, los papeles más sensibles a su acción son los de pH débil. La presencia de las vegetaciones y bacterias es repentina, aparecen manchas discretas, aisladas, de tonos amarillentos que progresivamente se extienden y se oscurecen en tonos marrones o verdosos, según la especie de parásito. Si no se previenen a tiempo, estas manchas degeneran en la destrucción de las fibras y llegan a romper el papel, atacan también a la tinta y se expanden hacia los papeles vecinos que quedan contagiados de la enfermedad.

Se debe prevenir con desinfecciones que pueden ser por evaporización, fumigación, mediante emanaciones o impregnación, y con una limpieza profunda del contenedor de las estampas. Un buen barrido puede eliminar contaminantes superficiales. El timol, en sus diferentes presentaciones, es el desinfectante normalmente más utilizado.

Los insectos más comunes que se nutren de papel son los lepismas —los «pececillos plateados»—, las termitas, la carcoma y la polilla. Se alimentan de las colas del papel, de la madera de los marcos o los cajones, del cuero de las encuadernaciones, etc., y dejan su huella en forma de manchas, amputaciones, deposiciones y huevos de larvas. Las moscas dejan manchas de sus deposiciones en las estampas sin protección. Por todo ello hay que cuidar que el lugar de conservación esté desinfectado. Después se procurará recomponer las pruebas atacadas. Algunas manchas pueden desaparecer con un simple borrado con polvo de goma, que castiga menos la superficie del papel; si éstas persisten o se aprecian faltas de material, ya deberá considerarse la conveniencia de una restauración más seria.

Los roedores, las ratas y ratones, atacan sin piedad al papel, lo rompen, lo mutilan y lo ensucian con sus excrementos. Contra ellos sólo cabe una desratización del lugar.

Y finalmente recordar que, no obstante, el principal enemigo de la conservación de las estampas, es el propio hombre. A su imprudencia y desidia se debe la pérdida, a lo largo de la historia, de no pocos valiosos

grabados. Así que para orientar un futuro más respetuoso con las estampas, se pueden atender algunos consejos preventivos que enumeramos a continuación.

7.6. Algunas sugerencias para la prevención general

Como una primera acción para la buena conservación de las estampas, se señalan algunos consejos que sin duda ayudaran a la óptima vida del ejemplar.

- * Recordar que un coleccionista es el principal responsable, conservador y transmisor de las obras a los futuros admiradores y estudiosos de las mismas.

- * Que el valor de la pieza no es sólo material.

- * La superficie de una estampa es eminentemente táctil, un aspecto que no debe escatimarse al espectador, la perfecta visión de lo matérico de la superficie se debe preservar en las exposiciones y en la lectura de las piezas.

- * No confundir conservación con restauración. Y es siempre mejor una buena prevención que cuide el ambiente, la luz, el polvo y los insectos.

- * Revisar periódicamente la condición de las estampas, tanto las sueltas y guardadas, las incluidas en libros, como las expuestas y enmarcadas.

- * No poner nunca nada sobre las estampas.

- * Cubrirlas con un papel tisú hasta el momento de su enmarcado o de guardarlas.

- * No utilizar nunca papeles doblados sobre una prueba.

- * Guardarla en plano.

- * No coger una estampa con una sola mano.

- * Usar guantes finos para su manipulación.

- * No exponer la prueba directamente a una foco de luz intenso.

- * Cerca de una estampa escribir siempre sólo con lápiz.

- * Cerca de una estampa no debe haber ningún tipo de líquido.

- * No colocar las estampas en sótanos o subterráneos.

- * No dejar las pruebas directamente sobre el suelo.

- * No enmarcar ninguna estampa en contacto directo con el cristal.

- * Limpiar y controlar a menudo los marcos ya que pueden ser un foco importante de polvo, insectos, moho, etc.
- * No enrollar las estampas para su transporte, ni que sean contemporáneas.





VIII

LOS PRINCIPALES DEL GRABADO. SINOPSIS HISTÓRICA





Los cuadros sinópticos dan una visión general que sintetiza y relaciona unas cosas con otras en el tiempo y en el espacio, en este caso, los principales grabadores de la Historia del Grabado. Hay frecuentes cuadros sinópticos dedicados a los pintores o a los escultores, pero en cambio no a los grabadores, es por ello que hemos considerado útil establecerlos aquí.

No obstante hay que tener en cuenta que no es una representación exhaustiva ya que la lista desbordaría la sinópsis. Nos hemos limitado a señalar a aquellos artistas que han sido más importantes por su obra, por la influencia que ésta ha generado, así como por las innovaciones artísticas que aportaron. No siempre se puede englobar a los artistas bajo un período de tiempo, o mejor siglo, concreto pues hay figuras que vivieron entre dos siglos, en estas situaciones, sin poder matizar, se ha colocado al artista en el conjunto de los grabadores con los que tradicionalmente se agrupa por afinidad formal, o estilística.

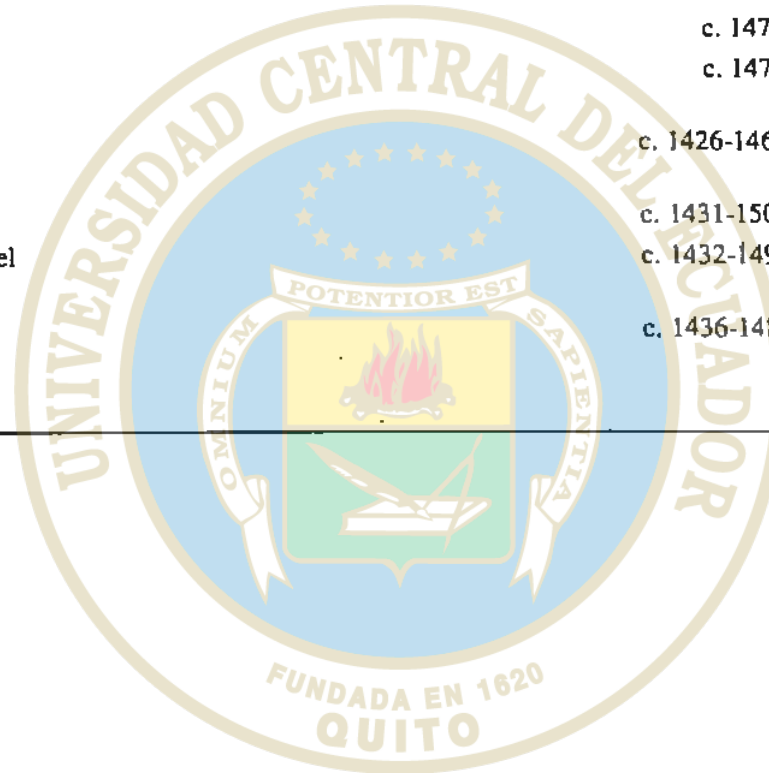
En **negrita** se han escrito los nombres de las figuras excepcionales para destacarlas de entre las demás de su país o época.

Los grabadores han trabajado en técnicas diferentes, xilografía, buril, aguafuerte, litografía, etc., pero en estos cuadros no se ha hecho distinción técnica. En una rápida visión global podemos decir que los orígenes del grabado occidental, a finales del siglo XIV, fueron xilográficos y de autores anónimos que no los hemos repertoriado. Fue en el siglo XV cuando ya se desarrolló la calcografía, en las técnicas de buril y punta seca, cuyo máximo exponente de esta última modalidad fue el Maestro del Libro de la Casa; mientras que, el italiano Finiguerra, era básicamente nielista, y sus compatriotas Pollaiuolo y Mantegna sobresalían por su estilo de «pintor-grabador». Entre los siglos XV-XVI, Alberto Dürero fue la figura más

completa, incluso técnicamente, pues desarrolló magistralmente todos los procedimientos conocidos hasta aquel momento: xilografía, buril, punta seca y aguafuerte. Y Marcantonio Raimondi es el grabador de reproducción más delicado y virtuoso de todos los tiempos. El siglo XVII fue el gran momento del aguafuerte del grabado holandés y Rembrandt la figura cimera. Italia dio nuevamente grandes artífices del aguafuerte en el siglo XVIII, de entre los que destaca, por la gran envergadura de su obra, Giovanni Battista Piranesi. Entre los siglos XVIII y XIX, una figura española irrumpió en la primera fila de grabadores internacionales, con una producción soberbiamente original, Francisco de Goya, quien desarrolló al completo la técnica del aguafuerte relativamente nueva entonces y, además del tradicional aguafuerte, también practicó con resolución la última innovación gráfica: la litografía. En Inglaterra, Thomas Bewick estableció la nueva fórmula para la xilografía a testa, que tanta repercusión tuvo en la ilustración del ochocientos. Finalmente, en el siglo XIX, es el momento del revival internacional del aguafuerte y también de la convivencia de todas las técnicas conocidas. Podemos señalar el monotipo, practicado por Degas y Gauguin, entre otros; las xilografías de Munch, Gauguin o Doré, y sobre todo la de los artistas nipones, ya que es la época del gran descubrimiento occidental de la estampa japonesa; el «clisé-verre» de Corot; el barniz blando de Mary Cassatt; la litografía de Toulouse-Lautrec, Redon, Bresdin, y toda una amplia nómina de excelentes grabadores que pasarán el testigo a los artistas contemporáneos.

SIGLO XV

ALEMANIA, PAÍSES BAJOS Y BORGONA	ESPAÑA	ITALIA
c. 1440 MAESTRO DEL JUEGO DE CARTAS (<i>Rin superior</i>)	c. 1488 Francesc DOMENECH	c. 1475 MAESTRO DE LOS PROFETAS Y LAS SIBILAS
c. 1446 MAESTRO DEL AÑO 1446		c. 1475 MAESTRO DE LOS TAROTS
c. 1446 MAESTRO E S		c. 1476 MAESTRO DE LAS ILUSTRACIONES DE BOCCACIO (<i>activo en Brujas</i>)
c. 1448 MAESTRO DE LOS JARDINES DE AMOR (<i>Borgona</i>)		c. 1426-1464 Masso FINIGUERRA
c. 1464 MAESTRO DE LAS BANDEROLAS		c. 1431-1506 Andrea MANTEGNA
c. 1480 MAESTRO DEL LIBRO DE LA CASA o del Gabinete de Amsterdam		c. 1432-1498 Antonio POLLAIUOLO
c. 1440-1504 IAN DE ZWOLLE (<i>Guda y Delf</i>)		c. 1436-1487 Baccio BALDINI
c. 1435-1491 Martin SCHONGAUER (<i>Colmar</i>)		
c. 1445-1503 Israel van MECKENEM (<i>Westfalia</i>)		

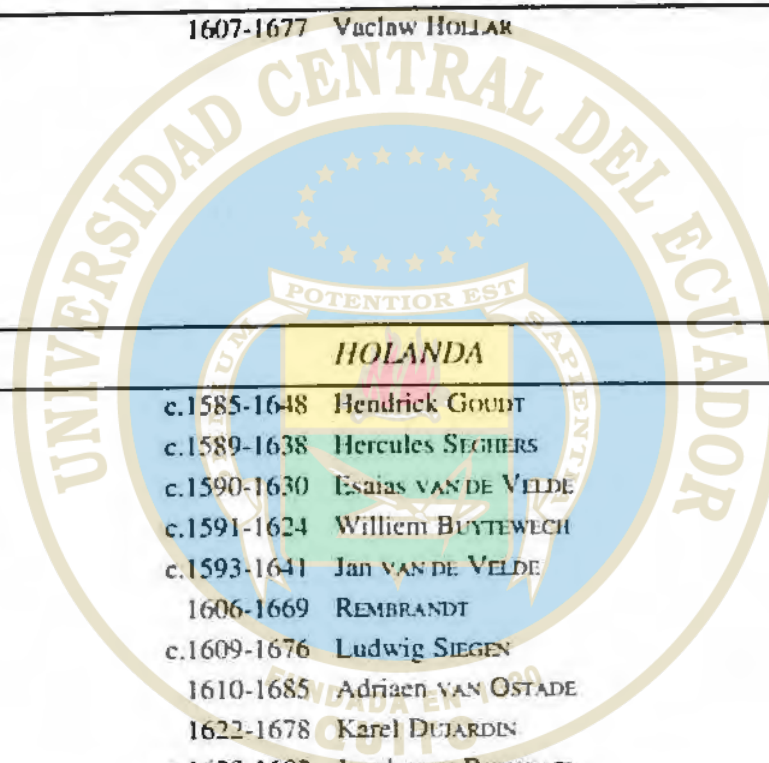


SIGLO XVI

ALEMANIA	FRANCIA	ITALIA	PAÍSES BAJOS	SUIZA
1471-1528 Alberto DURERO	1485-1570 JEAN DUVET	c.1440-1515 Jacopo DE BARBARI	c.1470-1541 Jan GOSSAERT	c.1485-1527 Urs GRAF
1472-1553 Lucas CRANACH	<i>Escuela de Fontainebleau:</i>	1462-1535 Cristofano ROSETTA	1494-1533 Lucas DE LEYDEN	1497-1543 Hans HOLBEIN
c.1473-1531 Hans BURCKMAIR	c.1505-1577 Leonard LIMOSIN	1475-1505 ZORN ANDREA (en Mantua y Milán)	c.1510-1557 Cornelis MATSYS	1539-1591 Jost AMMAN
1480-1538 Albrecht ALTDORFER	c.1506-1565 Domenico DEL BARBIERI	c.1480-1534 Marcantonio RAIMONDI	c.1510-1570 Hieronymus COCK	
c.1484-1545 Hans BALDUNG GRIEN	c.1508-1550 Antonio FANTUZZI	c.1482-1514 Giulio CAMPAGNOLA	1511-1544 Dirick VELLERT	
1500-1550 Hans Sebald BEHAM	c.1530-1550 Geoffroy DUMOUTIER	1503-1540 FRANCESCO MASSOLA (El Parmesano)	1517-1570 Frans FLORIS	
c.1502-1558 Heinrich ALDEGREVER	c.1540-1556 MAESTRO L.D.	1500-1564 Domenico CAMPAGNOLA	1520-1555 Allart CLAESZ	
1502-1540 Barthel BEHAM	c.1543-1546 Jean MIGNON	1520-1582 Giorgio GHISI	1533-1578 Cornelis CORT	
1502-1555 Heinrich BEHAM	c. 1543 JUSTE DE JUSTE	1528-1612 Federico BAROCCI	1546-1611 Bartolomäus SPRANGER	
1503-1553 Agustin HIRSCHVOGEL	c. 1550 Guido RUGGIERI	1523-1567 Enea VICO	1549-1615 Jan WIERIX	
c.1510-1550 Georg PENCZ		1555-1619 Ludovico CARRACCI	1550-1600 Jan SADELER	
c.1520-1563 Hans Sebald LAUTENSACH		1557-1602 Agostino CARRACCI	c.1553-1619 Jerome WIERIX	
		1560-1609 Annibale CARRACCI	1558-1617 Hendrick GOLZIUS	

SIGLO XVII

BÉLGICA		CHECOESLOVAQUIA		ESPAÑA	
1570-1629	Gilles SADELER	1607-1677	Vaclav HOLLAR	c.1560-1625	Juan DE ROELAS
1599-1641	Anthony VAN DYCK			1591-1652	José DE RIBERA
1640-1707	Gerard EDELINCK			1596-1628	Francisco RIBALTA
				1615-1684	Pedro DE VILLAFRANCA
				1630-1704	Matías ARTEAGA
				c.1642-1693	Claudio COELLO
				1646-1719	José GARCÍA HIDALGO
FRANCIA		HOLANDA		ITALIA	
e. 1592-1635	Jacques BELLANGE	c.1585-1648	Hendrick GOUDT	1566-1624	Francesco VILLAMENA
1600-1624	Jacques CALLOT	c.1589-1638	Hercules SEGHIER	1575-1642	Guido RENI
1598-1688	Claude MELLAN	c.1590-1630	Esaias VAN DE VELDE	1610-1664	Stefano DELLA BELLA
1600-1682	Claude GELLÉE (Lorrain)	c.1591-1624	Willem BUYTEWECH	1615-1673	Salvator ROSA
1602-1676	Abraham BOSSE	c.1593-1641	Jan VAN DE VELDE	1610-1665	Giovanni Benedetto CASTIGLIONE
1623-1678	Robert NANTEUIL	1606-1669	REMBRANDT		
1663-1738	Pierre DREVET	c.1609-1676	Ludwig SIEGEN		
		1610-1685	Adriaen VAN OSTADE		
		1622-1678	Karel DUJARDIN		
		c.1628-1682	Jacob VAN RUYSDAEL		
		c.1635-1672	Adriaen VAN DE VELDE		

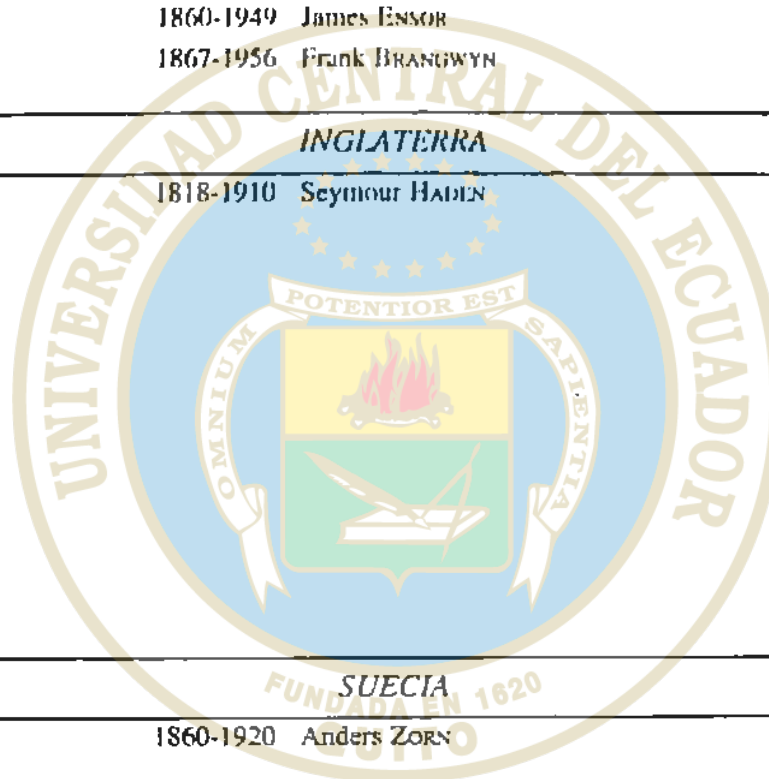


SIGLO XVIII

ESPAÑA	FRANCIA	INGLATERRA	ITALIA	JAPÓN
1692-1777 Juan Bernabé PALOMINO	1684-1721 Antoine WATTEAU	1697-1764 William HOGARTH	1663-1730 Luca CARLEVARIS	1686-1764 Okumura MASANOBU
1722-1773 Francesc TRAMULLES	1715-1790 Charles Nicolas COCEN	1721-1792 Robert STRANGE	1696-1770 Giovanni Battista TIEPOLO	1724-1770 Suzuki HARUNOBU
1734-1820 Manuel Salvador CARMONA	1720-1778 Charles EISEN	1727-1888 Thomas GAINSBOROUGH	1697-1768 Antonio CANALETTO	1726-1792 Katsukawa SHUNSHO
1737-1793 José DEL CASTILLO	1722-1776 Gilles DEMARTEAU	1749-1824 William SHARPE	1713-1743 Michele MARIESCHI	1752-1815 Torii KIYONAOA
1741-1797 Pedro Pascual MOLES	1724-1780 Agustín de SAINT-AUBIN	1753-1838 Thomas BEWICK	1720-1778 Giovanni Battista PIRANESI	1753-1806 Kitagawa UTAMARO
1746-1828 FRANCISCO DE GOYA	1732-1806 Jean-Honoré FRAGONARD	1756-1827 Thomas ROWLANDSON	1721-1780 Bernardo BELLOTTO	a.1794-1795 Toshuisai SHARAKU
1748-1793 ANTONIO CARNICERO	1734-1781 Jean Baptiste LE PRINCE	1757-1827 William BLAKE	1727-1804 Gian Domenico TIEPOLO	
	1736-1793 Louis BONNET		1728-1815 Francesco BARTOLOZZI	
	1755-1832 Philibert-Louis DEBUCOURT		1736-1776 Lorenzo TIEPOLO	

SIGLO XIX

ALEMANIA		BÉLGICA		ESPAÑA	
1815-1905	Adolph VON MENZEL	1833-1898	Felicien ROIS	1838-1874	Mariano FORTUNY
1857-1920	Max KLINGER	1860-1949	James ENSOR		
		1867-1956	Frank BRANGWYN		
FRANCIA		INGLATERRA		JAPÓN	
1791-1824	Théodore GERICAUT	1818-1910	Seymour HADEN	1760-1849	Katsushika HOKUSAI
1796-1875	Camille COROT			1797-1858	Utagawa HIROSHIGE
1798-1863	Eugène DELACROIX				
1808-1879	Honoré DAUMIER				
1825-1885	Rodolphe BRESLIN				
1832-1883	Edouard MANET				
1833-1883	Gustave DORÉ				
1834-1917	Edgar DEGAS				
1840-1916	Odilon REDON				
1848-1903	Paul GAUGUIN				
1864-1901	Henri DE TOULOUSE-LAUTREC				
NORUEGA		SUECIA		USA (En Europa)	
1863-1944	Edvard MUNCH	1860-1920	Anders ZORN	1834-1903	James Mc NEILL WHISTLER
				1845-1926	Mary CASSATT





IX

¿QUÉ ES QUÉ EN EL GRABADO Y LA ESTAMPACIÓN? UN GLOSARIO



En este glosario de términos relacionados con los grabados y las estampas definimos y describimos, de forma somera, las principales palabras específicas que aparecen en los diferentes capítulos de este libro, y que son exclusivas del Arte del Grabado. Algunas técnicas quedan más extensamente explicadas en el apartado dedicadas a ellas. Hay palabras que se presentan en el idioma original, tal como se emplean comúnmente, ya en los talleres o en los ambientes especializados, o bien porque carecen todavía de traducción al español. Mientras que algunas que podríamos traducir, dada su aceptación internacional, nos ha parecido más oportuno dejarlas tal cual a fin de no introducir factores de confusión.

Acerar. Operación electrolítica mediante la cual la plancha o matriz de metal queda recubierta de una capa de hierro, haciendo así más resistente el grabado. También la capa puede ser de níquel o cromo, y entonces la operación se denomina niquelado o cromado, respectivamente.

Aguafuerte. Ácido nítrico diluido en agua, usado en el grabado sobre metal. / Técnica calcográfica de incisión indirecta en la que un mordiente atacará e incidirá en el metal. Sobre una plancha se extiende regularmente un barniz protector y con una punta se dibujan las formas de la imagen descubriendo a la vez la plancha. Seguidamente se somete a un baño de mordiente (ácido nítrico, clorhídrico o percloruro de hierro, según el tipo de metal) que corroerá los trazos al descubierto, dejándolos ahondados de tal forma que acogerán la tinta para la impresión.

Aguatinta. Grabado de incisión indirecta que permite obtener medias tintas con tramas no lineales, sino circulares. Se hace una dispersión de polvo de resina sobre la plancha, y se calienta ésta hasta que dichos granos queden adheridos en su superficie. El mordiente ataca los intersticios que quedan entre los granos y los profundiza formando una microscópica retícula que da diversas valoraciones.

Agujetas. Finas arrugas, casi filiformes, que aparecen en el papel como consecuencia de una mala manipulación o como defecto en la estampación.

Ahumado. En la técnica al aguafuerte, se ennegrece la superficie del barniz con un ahumado, que se obtiene con el humo de una antorcha de candelas encendidas colocadas a distancia prudente de la matriz. Se hace para que el grabador pueda trabajar sobre una superficie de tono más contrastado.

Amate. Papel deamate. / Corteza deamate, morácea del género «*ficus*», que crece en las zonas cálidas de México, y que ya los aztecas preparaban como hoja de papel. Todavía hoy también se utiliza para grabado, sobre todo en el xilográfico.

Anagrama. Algunos artistas firman sus estampas con anagramas. Se trata de una trasposición de las letras de una palabra, en este caso de su nombre y apellidos. Por ejemplo, Paul Gauguin cuando firma PGO o Ilia Zdanevitch, que firmó ILIAZD.

«**Antiquarian**». Tamaño del papel, muy usado por los grabadores: 79135 cm. aproximadamente.

«**Appreso**». Inscripción en las estampas italianas antiguas, que inidica: «en casa del editor...», o el nombre y la dirección del editor. Equivale al «Apud» y, en francés, al «Chez».

«**Approbatio**». Permiso o aprobación del texto para obtener el «Imprimatur», aparece en las estampas antiguas.

«Aquaforti»/«Aqua». Señala al aguafortista. En un grabado pueden haber varias técnicas, por ejemplo buril y aguafuerte. Entre los siglos XVII y XIX era frecuente que el grabado de reproducción o interpretación se empezara con una base de tallas primeras al aguafuerte y se continuará la valoración al buril, de esta manera, también el nombre del aguafortista queda reflejado.

Azúcar. Procedimiento de grabado sobre metal que utiliza este elemento. Sobre una plancha previamente resinada —véase proceso del aguatin-ta—, se dibuja a pluma o pincel con una mezcla siruposa a base de azúcar, goma arábica y tinta china. Una vez seco el dibujo, se barniza toda la superficie. Cuando se ha secado, se pone la plancha bajo el agua y ésta disuelve la mezcla del azúcar descubriendo el dibujo y el fondo resinado. El resto del procedimiento es análogo al del aguafuerte, pero el grabado al azúcar permite la obtención de formas muy pictóricas. Ha sido muy empleado por Picasso.

Azufre. Técnica de grabado calcográfico mediante la cual se obtienen suaves medias tintas. Se cubre la plancha de cobre con aceite de oliva, encima se espolvorea polvo de azufre. El cobre, el aceite y el azufre juntos reaccionan y cada uno de los granitos de azufre produce una sutil corrosión en la superficie del cobre.

En los grabados antiguos italianos se indica como grabado al azufre a dos efectos diferentes: A) A los nielos del siglo XV grabados al azufre; y B) En los grabados de los siglos XVII y XVIII, cuando es usado para obtener efectos de mediatinta o tono en el fondo de la plancha, como en algunas estampas de Piranesi.

Baren. Instrumento típico japonés para la estampación xilográfica manual. Es un frotador de forma circular y plana, tiene un alma de cuerda enrollada sobre sí misma que esta cubierta con una hoja seca de bambú.

Barniz. Solución de una goma-resina en un aceite o líquido volátil que, extendida sobre la superficie de un objeto, se seca formando una capa lustrosa capaz de resistir la acción del aire y de la humedad. En grabado soporta la acción del mordiente. Hay barnices de muchos tipos: de bola, líquido, negro, transparente, graso, blanco, etc.

Barniz blando. Barniz de base grasa y secado retardado. / Procedimiento de grabado calcográfico en el que se utiliza este material. Consiste en cubrir la superficie de la plancha con este barniz, que permite poner encima un papel y dibujar en él directamente; la presión de la punta del lápiz marcará la huella del trazo sobre el barniz. Sometido al ácido, éste atacará la zona descubierta, o la huella obtenida mediante el dibujo. Se puede conseguir una gran riqueza de texturas.

Beni-e. En xilografía japonesa, estampación coloreada predominantemente en color rosa pálido. Pigmento sacado de la «benibana». Muy popular entre 1720 y 1740.

Benizuri-e. En xilografía japonesa, estampas impresas a dos colores, generalmente rosa pálido y verde, muy en boga entre 1740 y 1755.

Bijinga. En grabado japonés, las estampas dedicadas a la representación de hermosas mujeres.

Bisel. En calcografía los desniveles que se hacen en cada uno de los lados de la plancha de metal, con el fin de que no corten el papel, en el momento de la estampación, se llaman biseles. En la estampa producen una señal característica. Véase Cubeta.

Bistre. Color pardo muy oscuro, tirando a marrón, frecuentemente utilizado en Calcografía.

Bruñido. Operación y efecto de pulimentar superficies de las planchas de metal con el bruñidor. Se puede hacer para obtener efectos especiales, o bien, para reparar errores, después de los rascados.

Bruñidor. Herramienta utilizada para bruñir sobre planchas de metal. Está compuesta por una barra de acero durísimo, que termina en una especie de panceta que es por donde se presiona sobre el metal. Suele ir unido, en el otro extremo, con el rascador.

Buril. Útil de acero de forma poliédrica cortado por la punta en diferentes secciones (cuadradas, rectangulares, romboidales, etc.). / Grabado de incisión directa sobre la matriz hecho a buril. El corte del buril no deja

barbas (a diferencia de lo que ocurre con la técnica de la punta seca), sino que levanta una viruta que se corta al final. Se reconoce el grabado al buril por su nitidez de trazo.

«Caelavit»/«Cae». Sinónimo de «Incidit».

Calado. Comportamiento de la tinta impresa. Cuando ésta traspasa el papel y se ve la mancha de aceite en el verso.

Calcografía. Del griego «khalkós», cobre y aleaciones, y «grápho», escribir. Se denomina así el tipo de grabados realizados sobre matriz de metal, tanto los trabajados de forma directa (buril, punta seca, etc.) como de forma indirecta (aguafuerte, aguainta, barniz blando, etc.).

Camafeo. También *Claroscuro*. Xilografía en color en el siglo XVI (Ugo da Carpi, Beccafumi, Cranach, Baldung Grien, Altdorfer...), que imita los efectos monocromáticos de las piedras duras talladas o el dibujo de la época (papeles teñidos, tinta oscura en aguada y realces de albayalde), a base de la estampación de dos o tres tacos de madera. En Francia en el siglo XVIII, para el *Recueil Crozat*, se combinó con líneas al aguafuerte.

Carborundum. Carburo de silicio. / Técnica de grabado que describió por primera vez Goetz, en 1968. Especial para obtener profundos bajorrelieves en la estampa. Para ello se trabaja con el polvo de carborundum mezclado con resinas sintéticas que lo adhieren sobre la matriz, a la vez que con esta pasta se van diseñando las formas. Por efecto de la inversión hueco/relieve en la estampación calcográfica, las formas en carborundum de la matriz, provocan hondos bajorrelieves en el papel.

«**Cartalégraphie**». Es una técnica muy simple concebida por P.A. Benoit, que consiste en estampar directamente el cartón —se puede sustituir por celuloide— con las siluetas o formas recortadas, sobre el papel. El cartón hace la función de matriz. Picasso ilustró algunos libros con este sistema, como, por ejemplo, *Les transparents*, de René Char (1967).

Cartivana. Véase Escartivana.

«**Cast-paper**». Proceso contemporáneo que consiste en el modelado de la pasta del papel que, mediante moldes, permite obtener estampas con relieves muy pronunciados o formas tridimensionales.

«**Cellocut**». Técnica de estampación inventado por Boris Margo en los años treinta. Se obtienen profundos relieves y efectos similares al «collagraph». Se intervienen e inciden hojas de celuloide con acetona, que disuelve el material, estas hojas se aplican sobre otra matriz de metal delgado o cartón grueso para que sean más resistentes, se entintan e imprimen con el tórculo.

China (papel). Papel de manufactura oriental, de aquel país, a base de fibras de bambú. Delgado, fino, de tono grisáceo y en su superficie aparecen los signos texturales en forma de media luna, dejados por el movimiento de la pluma de ave, en el barrido de la hoja, durante su secaje al aire libre.

China «Applique». En las ediciones de lujo, sobre todo en los tirajes del siglo XIX, se estampaba sobre papel China encolado a su vez sobre otro papel occidental más grueso y opaco.

China «Volant». A diferencia del anterior, se indica que el papel China, muy delgado, está independiente.

Chuban. Medida standard en las estampas japonesas. Aproximadamente: 26×19 cm.

«**Cliché-Verre**». Procedimiento de reproducción aparecido en el siglo XIX que se basa en el principio fotográfico. Se parte de un cliché negativo sobre cristal, hecho manualmente por el artista. Mediante una insolación se fija la imagen sobre un papel emulsionado. Corot, Daubigny y Millet son algunos de los artistas que lo practicaron.

«**Collagraph**». Técnica de impresión contemporánea que admite infinidad de variedades en los materiales de las matrices (cartón, papel, plásticos, etc.), que se preparan y cubren con resinas sintéticas con el fin de tapar la porosidad y hacerlas resistentes, al mismo tiempo, estas resinas pueden acoger variadísimos elementos texturados, cuyas formas una

vez entintadas, pasan al papel. El entintado y la estampación pueden combinarse entre los métodos de grabado en hueco y los del grabado en relieve.

«**Collotype**». Proceso de reproducción fotomecánico que utiliza una matriz de gelatina bicromatada, sensible a la luz. En contacto con el negativo y la luz, la gelatina se endurece y es susceptible de ser impresa por medios litográficos o tipográficos. En el siglo XIX se utilizó especialmente para reproducciones de originales. Véase Fototipia, Heliograbado.

«**Compousit**»/«**comp**». Inscripción latina en las estampas antiguas, que va después del nombre del autor del dibujo, tanto en calcografía como en litografía. También se puede encontrar «Compuso» o «lusit». Excepcionalmente es usado en las estampas manieristas para señalar el autor de los versos.

Contramarca. Filigrana o marca al agua que se añadía a la filigrana principal, e indicaba el nombre entero del fabricante y el año o lugar de fabricación. Sobre todo en los siglos XVII y XVIII.

Contraprueba. Durante el proceso de trabajo, los artistas siguen el mismo mediante pruebas de estado, pero éstas como todas las demás quedan invertidas con respecto a la matriz. Para seguir el proceso y tener una lectura en la misma dirección que presenta la composición en la plancha se saca una contraprueba. Se obtiene estampando una prueba de estado, cuando la tinta todavía está fresca, sobre otro papel. Así la imagen se invierte izquierda/derecha y queda tal cual se ve en la matriz.

«**Crible**». También «opus mallei». / Grabado antiguo (desde los inicios hasta el siglo XVI), en metal pero trabajado en relieve, con puntos abiertos y de diferentes tamaños, para obtener valores de media tinta, sin tramas lineales.

Cromolitografía. En el siglo XIX, litografía en color.

Cubeta. En calcografía, huella que deja el bisel de la plancha de metal sobre el papel, alrededor de dicha plancha. Se denomina también: pisada, huella, canalón, mancha o testigo.

«DA»/«D'après»/«Según»/«Tratto da»/«After». Preposición en distintos idiomas que indica al autor de la obra original que se ha interpretado en grabado.

«Delineavit»/«Del.»/«delin.». Palabra latina que en los grabados antiguos sigue e indica el nombre del dibujante de la composición o imagen grabada.

«Descriptit». Significa lo mismo que el anterior, pero es más raro.

«Designavit»/«Desig.». Significa lo mismo que los dos anteriores.

«Direxit»/«Direx». Indica y sigue o precede al nombre del director del trabajo. Se encuentra sobre todo en los grabados de los siglos XVIII y XIX, y muy especialmente en Francia, donde había grandes talleres de grabado de reproducción dirigidos por un maestro.

«Divulgavit»/«Divulg.». Sigue o precede al nombre del editor.

«Double Éléphant». Tamaño de papel francés usado en grabado: 102×69 cm. aproximadamente.

«Échoppe». Tipo de buril, se sección elíptica. Utilizado por primera vez por Jacques Callot. Produce líneas continuas que, en su recorrido, pueden alternar el trazo grueso con el delgado, mediante el simple movimiento inclinatorio de la herramienta. Se usa con mangos diferentes según la técnica, aguafuerte o buril.

«Effigiavit»/«effig.». Equivale a «delineavit».

Emblema. Inscripción jeroglífica, simbólica que representa una figura y se acompaña de un lema o leyenda escrito, que hace referencia o aclara el símbolo. Por ejemplo, el Caduceo de Hermes, se convirtió en emblema o símbolo de la medicina y del comercio.

Entintar. Acción de poner tinta. En calcografía, se entinta con una muñequilla, distribuyendo la tinta por toda la superficie de la plancha, procurando que penetre en los surcos. Con una mazorca de tarlatana se

retira la sobrante, de forma que sólo quede depositada dentro de cada incisión. La habilidad de cada impresor hará que, según la intención, quede la superficie totalmente limpia o, por el contrario, que se provoquen algunas veladuras (véase «entrapado») o tono de fondo. En xilografía y litografía, la tinta se extiende con rodillo y ya queda depositada donde es preciso sin ulteriores operaciones.

Entrapado. Operación final del entintado de una calcografía para obtener veladuras o un tono especial. Antes de estampar la matriz, se pasa una muñeca de gasa, con movimientos circulares, suaves e intencionados, sobre de los surcos entintados, provocando que la tinta revenga de lo hondo hacia la superficie y enturbie la línea. Crea un efecto de difuminada intensidad alrededor de los trazos. Por oposición, una estampa no entrapada, se denomina *natural* o *seca*.

Erwinografía. Técnica muy poco conocida inventada y desarrollada por Erwin Quedenfelt, entre 1914 y 1924. Julio González y Picasso conocieron la fórmula química y realizaron varias obras en este sistema que, el último, también modificó. Se basa en un clisé de cristal cubierto con una gelatina sensibilizada con bicramato amónico. El artista dibuja en un papel y lo aplica sobre el cristal antes de exponerlo a una fuente de luz. Las áreas de gelatina protegidas por el dibujo se mantienen blandas, y desaparecen con agua, las otras, con la luz se endurecen y se mantienen sobre el cristal. Estas formas se entintan, se coloca encima el papel y manualmente se presiona.

Escartivana. Cartivana. / Es la tira de papel o tela, que doblada por la mitad acoge en su interior la estampa o mapa que se encuaderna. Mediante esta tira de papel se evita que los originales se tengan que agujerear al coserlos para la encuadernación. Estampas antiguas a veces presentan restos pegados de escartivana, señal inequívoca que proceden de un porfolio o libro.

Estampa. Toda imagen obtenida por la impresión de una plancha grabada.

«**Estampage**». Origen de la estampación. Técnica de estampación muy sencilla y directa que se remonta a las primeras estampaciones chinas —antes del siglo VII de nuestra era— de signos grabados en hueco

sobre piedras duras como el jade. También se utilizaron huesos, concha de tortuga y más tarde madera como matrices. Los signos e imágenes aparecen en la estampa en blanco sobre fondo negro. El entintado se hace directamente sobre el papel y no sobre la matriz. Se colocaba la hoja de papel sobre la piedra incidida, se adaptaba con la presión manual a los surcos de los signos y seguidamente, mediante un frotado se pasaba la tinta por encima del papel, de manera que no penetraba en el interior de los surcos, que quedaban blancos siguiendo la forma cortada.

Estampar. Conseguir una imagen por medio de la presión de un molde. En las artes del grabado, cuando tenemos la plancha entintada, ya está preparada para la estampación. Un elemento fundamental para esta operación es el papel especial para el grabado. Es conveniente humedecerlo previamente, pues así abre el poro y se adapta mejor a las incisiones de la matriz. El papel se coloca sobre la plancha entintada todo ello pasa por la prensa y se obtiene una estampa.

Estampilla. Marca o sello facsímil de la firma de un autor, con que a veces se señalan las estampas, sobre todo en las ediciones póstumas.

«**Excudit**»/«**Ex**». Palabra latina que en los grabados antiguos sigue e indica el nombre del editor o editores del tiraje.

«**Ex Archetypis**». Indica el tema de la obra original que se ha interpretado en el grabado.

«**Ex Dono**». Dedicatoria escrita de propia mano del autor o donante sobre la estampa regalada.

«**Ex Libris**». Marcas de propiedad para los libros. Viñeta impresa con el nombre del propietario del libro, generalmente un grabado, con que se marca un libro.

«**Ex Officina**». Indica el nombre del taller donde se ha realizado el grabado.

«**Ex Typis**». Indica el nombre del taller impresor.

Facsimil. Reproducción exacta de una obra original (dibujo o grabado).

«**Fecit**»/«**Fec.**»/«**F.**». Palabra latina que en los grabados antiguos sigue e indica el nombre del autor de la obra.

«**Figuravit**»/«**Fig.**». Igual o equivalente a «**Delineavit**».

Filigrana. Marca en la pasta de papel producida mediante un adelgazamiento de la hoja en el momento de fabricarla. Se ve a contraluz e indica la marca o nombre del fabricante.

Firma. Los grabadores desde antiguo han firmado los grabados en la matriz. Es frecuente que esta firma se presente *invertida*, puesto que se ha grabado en el sentido de la composición y por tanto se ve invertida en la estampa. También es frecuente la firma en *anagrama* o *monograma* (véase Monograma), pero si se presenta completa se denomina *firma in extenso*. Mientras que la *firma autógrafa a lápiz*, sobre la estampa —no la matriz— aparece exclusivamente en la estampa contemporánea, a finales del siglo XIX y sobre todo en el siglo XX, a partir de 1940.

Folio. Tamaño de papel empleado comúnmente para impresos, 22×32 cm.

«**Formis**». Señala el nombre del impresor. También aparece «**Apud**», o bien, «**Excudit**» cuando el grabador es además el editor.

Fotograbado. Proceso fotomecánico de grabado. Sobre la plancha de metal previamente emulsionada se insola un clisé fotográfico. Con un fondo de resina colofonia para asegurar, si es el caso, las tramas, se procede como un grabado al aguafuerte y se puede combinar con trazos manuales, cuando el fotograbado no es meramente una reproducción mecánica, sino manual y la finalidad es una creación original.

Fototipia. Procedimiento fotomecánico desarrollado por J. Albert, en Munich, en 1868. Consiste en extender muy regularmente una capa de una solución de gelatina y cromato de potasa sobre una placa de vidrio, desengrasada y un poco graneada. Encima de esta solución se coloca el negativo fotográfico en íntimo contacto y se expone a la luz. Las

partes descubiertas de gelatina se endurecen con la luz, mientras que las otras que quedan blandas y desaparecen con un baño de agua. Esta superficie, que se mantiene húmeda con una mezcla de agua y glicerina, se entinta con rodillos y se imprime en prensa plana. Los resultados son muy delicados, no hay tramas pero se respetan los medios tonos. Fue un medio de reproducción muy utilizado en el siglo XIX.

«**Frottage**». En inglés «rubbing». Es una manera simple y sencilla de estampación manual de un grabado en relieve. Colocado el papel sobre la matriz incidida, se frota directamente sobre aquél con un lápiz u otro elemento similar, quedando el diseño marcado en una especie de negativo. Otra forma de «frottage» es que la matriz esté entintada y entonces se frota el papel, que esta encima, con un instrumento duro o con un «baren», provocando que la imagen pase de la matriz al papel. El artista Max Ernst ha trabajado con esta técnica de manera renovadora.

Fukeiga. En xilografía japonesa, indica los temas de paisaje.

Ga. Palabra japonesa que sigue e indica el nombre del artista que ha hecho el dibujo del grabado. Equivale a nuestro «delineavit....» o «dibujado por...».

«**Ghedruckt Zu**». En las xilografías alemanas indica quién ha sido el impresor.

«**Gillotage**». Procedimiento de fotograbado desarrollado por F. Gillot entre 1850 y 1872 en Francia. Reproduce dibujos sobre plancha de metal a través de un clisé fotográfico, y sigue después el proceso normal de una calcografía. Véase Fotograbado y Heliograbado.

Gipsografía. Técnica de estampación en relieve de una matriz de yeso. Inventada por el escultor Pierre Roche (1855-1927), discípulo de Rodin. Se basa en una placa de yeso sobre la que se incide o modela la composición, de forma parecida a un bajorrelieve. La superficie se entinta y se coloca encima el papel, sobre todo de tipo China o Japón delgado. Seguidamente se presiona manualmente para obtener la es-

tampa. Ésta tiene las características de un bajorrelieve delicadamente coloreado.

«**Glass Print**». Grabado decorativo muy en boga en Inglaterra a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Se basa en el paso o pegado de la película de tinta de un grabado en color realizado a la «mezzotinta», sobre un cristal convenientemente enmarcado.

Gofrado. Procedimiento o resultado de la impresión de relieves muy acusados en el papel a partir de una matriz sin entintar.

Grabado. Arte de grabar. / Matriz incidida, de madera, metal, piedra o de otro material susceptible de recibir tinta y trasladar la imagen al papel o a otras materias semejantes, tantas veces como sea necesario, por medio del proceso de la estampación o impresión. / Por extensión del sentido de la palabra puede ser la imagen obtenida por estampación de la plancha o matriz grabada a tal efecto.

Grabado a la manera de lápiz. Véase Ruleta.

Grabar. Dibujar sobre una materia dura haciendo unas incisiones con buril, punta, cincel, etc. En la estampación artística se graba sobre una plancha de metal o de madera, etc., que servirá de matriz para la reproducción.

Hectografía. Proceso sencillo para obtener varias copias. Inventado cerca de 1880, se fija la imagen sobre una capa de gelatina. Presionando suavemente con un papel húmedo sobre la misma, la imagen pasa de la gelatina al papel. Los artistas futuristas rusos realizaron varias obras con este método sencillo que fue muy utilizado en las oficinas para copiar la correspondencia, antes de la fotocopia.

Heliograbado. Primera definición de la fotografía, experimentada por Niepce en 1826. / Técnica fotomecánica de grabado utilizada sobre todo para la reproducción de originales y desarrollada en distintas fases. Sumariamente diremos que se cubre una plancha de metal con una capa de gelatina bicromatada, se coloca encima el elisé, y se sensibiliza a la luz. Se lava y desaparece la gelatina que no ha recibido luz. Se aplica

una capa de resina colofonia y se procede al mordido, con cuidado, como si se tratara de una aguatinta. La impresión es como la de la talla dulce.

Apareció en el siglo XIX y Amand Durand en París fue uno de los principales impulsores. Basado en el graneado del aguatinta se desarrolló hasta la actualidad con la aparición de las tramas, y la impresión del grabado en el cilindro o rotativa («rotograbado» «huecograbado rotativo» o «heliorotograbado») que aceleraba el proceso de impresión. De finos resultados la imagen parece una fotografía, las tintas son fluidas, secan rápidamente y los tirajes pueden ser muy largos. Georges Rouault, utilizó este medio en su serie *Miserere*.

Hosoban. En el grabado japonés, indica el tamaño pequeño, estrecho y vertical.

Huecograbado. Procedimiento industrial de impresión rotativa, basado en las incisiones huecas de la calcografía, conseguidas por medios fotomecánicos de reproducción. Véase Heliograbado.

Imperial. Tamaño de papel inglés: 56×76 cm. aproximadamente.

«**Impressit**»/«**Imp.**». Indica el nombre del impresor, pero sólo aparece en los grabados de los siglos XVIII, XIX y principios del XX.

«**Imprimatur**». Palabra latina que significa «Puede ser impreso». Es el permiso especial para una edición.

«**Incidit**»/«**Incisit**»/«**Inc.**»/«**I.**». También «**Incidebat**», quiere decir el que ha grabado o graba; es una fórmula limitada al grabado al buril. Normalmente no se utiliza para indicar el grabador al aguafuerte.

Incunable. Estampa o libro impreso antes de 1500.

«**Invenit**»/«**Inven.**»/«**Inv.**». «Ha inventado», señala al inventor de la composición cuando ésta no es del mismo grabador.

Irisado/a. Estampación en color de aspecto parecido a la gama difuminada de los colores del arco iris o el efecto de brillos y reflejos.

Japón (papel). Papel de manufactura oriental, a base de fibras vegetales (corteza de morera, gampi, etc.), muy fino y resistente. Se distinguen gran cantidad de modalidades, entre ellas el «Ancien», «Imperial» y «Nacré», también y especialmente en grabado, el «Hoso», «Usumino» y «Torinoko». Se utiliza principalmente para las ediciones de lujo.

«**Jesus**». Tamaño de papel francés, usado por los grabadores. El pequeño mide, 55×70 cm; el mediano, 56×72 y el grande, 56×76 cm.

Kachoga. Grabados japoneses con temas de pájaros y flores.

Kakemono. Formato de los grabados japoneses al estilo de las pinturas enrollables y que cuelgan. Son grandes y de dirección vertical. de unos 75,5×45,5 cm.

Kappazuri. Técnica o plantilla, con la que se imprime el perfil de la composición y algunos colores en las xilografías japonesas.

Kento. Matriz de madera con marcas para el registro de los distintos colores en la estampación de la xilografía japonesa, tanto tradicional como actual.

Kimekomi. En la xilografía japonesa, la estampación en seco, como el gofrado occidental.

Kirazuri. En el grabado japonés, estampación con mica.

Kiwame. Marca de censura estatal que aparece en las xilografías japonesas especialmente entre 1790 y 1845.

Koban. Xilografías japonesas de pequeño tamaño.

«**Lavis**». Técnica calcográfica de incisión directa. Para obtener delicadas zonas con tono, se ataca directamente la superficie de la matriz de metal con un pincel empapado de mordiente, éste corroee el metal, produciendo medias tintas.

Línea (marginal o de encuadre). No siempre presente, se trata de una línea grabada que encierra la composición.

Linoleum. Material de polvo de corcho amasado con aceite de linaza oxidado, prensado sobre un entramado de yute. El grabado es una técnica parecida en su proceso a la de la xilografía; varían el soporte y los utensilios, ya que se usan pequeñas cuchillas adosadas a un mango para el corte.

«**Lithog.**». Es un término ambiguo que a veces quiere decir el que ha hecho directamente la litografía sobre la piedra, es decir, el autor de la obra original, o bien, otras veces, indica el profesional que ha realizado el proceso de transferencia del original a la piedra, o simplemente, el que ha impreso la litografía.

«**Lithotint**». Término inglés con el que se denomina la técnica de aguada sobre la piedra litográfica.

Litografía. Técnica de impresión plana, inventada por Aloys Senefelder en Munich en 1796. Este procedimiento está basado en el antagonismo del agua y/o los cuerpos grasos. Sobre una piedra calcárea, porosa, de grano fino y regular, se dibuja con lápiz o con tinta grasa (un preparado especial para la litografía a base de ceras y jabones). Se acidula la superficie con una mezcla siruposa a base de goma arábiga y ácido nítrico. La imagen queda fijada y las zonas blancas impermeabilizadas, manteniendo siempre esta superficie húmeda, cuando se pasa el rodillo entintado, la tinta sólo se deposita sobre las zonas previamente dibujadas, mientras que el resto de las partes húmedas la rechazan. Poniendo una hoja de papel encima y pasándola por la prensa litográfica, obtenemos una estampa. Se pueden sustituir las piedras por planchas metálicas tratadas exprofeso (zinc y aluminio) y entonces se llama zincografía o metalografía.

Losange, talla. Tallas que forman figuras en rombo.

Mácula. Una vez terminado o interrumpido un tiraje, cuando se procede a la limpieza de las matrices, se estampan algunas pruebas con los restos de tinta y algunas gotas de disolvente. Las imágenes que se

obtienen pierden precisión y generan formas azarosas. Estas pruebas se llaman máculas.

Manera negra o Mezzotinta. Procedimiento de grabado calcográfico de incisión directa. Se empieza graneando toda la superficie de la plancha virgen con un instrumento llamado «berceau», que consta de una hoja de acero durísimo con una cara estriada y con sección divergente al plano de la plancha horizontal, adosada a un mango. Con movimiento de mecido provocará apretados surcos con minúsculas rebabas que darán un negro intenso y aterciopelado. Allanando los surcos con el rascador y el bruñidor se obtendrán grises en gradación hasta el blanco, como si se dibujara en una pizarra. También se puede conseguir este graneado de fondo de una forma indirecta, por medio del aguatinta, como por ejemplo hizo Goya en *El Coloso*.

Marca. Tamaño de papel de hilo fabricado a mano antiguamente: 32×44 cm aproximadamente. El Marca Mayor es de, aproximadamente, dobles medidas.

Margen. En la estampa son los bordes del papel que enmarcan la composición grabada. Tiene según la condición y la época diferentes consideraciones.

Marquilla. Papel español de tina, grueso y muy blanco, de tamaño entre el Marca y el Marca Mayor.

Monograma. Muchos artistas firman sus grabados con un monograma. Es una combinación que forma un sólo signo con las iniciales, con varias letras enlazadas o alteradas en el orden del nombre.

Monotipo. Impresión de una obra pintada, no grabada, sobre la plancha. El monotipo es único. Algunos artistas colorean una plancha grabada como si fuese un monotipo.

Mordida. Acción del mordiente sobre el metal.

Mordiente. Producto químico que ataca el metal. Según el metal se emplea un ácido o una sal. Los más frecuentes son el ácido nítrico (aguafuerte), el clorhídrico y el percloruro de hierro.

Muaré. Textura del color y las tintas que forman aguas, producida por la superposición de dos o más colores. Puede ser un defecto de registro. Se da sobre todo en serigrafía y en litografía tramadas.

Niel. Es un modo de decorar el metal que fue especialmente popular en Italia entre 1450 y 1520. Se considera como uno de los principios del grabado calcográfico. Consiste en incidir en el metal —oro, plata— las líneas que forman las imágenes que luego se cubren con un esmalte negro, compuesto de plata y plomo, fundidos con azufre, para resaltar las formas.

Numeración. En una edición de grabados, la numeración señala su límite y su justificación. Los motivos que inducen a la numeración son diversos, desde la durabilidad técnica o material, hasta la especulación comercial. La numeración se indica con un quebrado situado en el ángulo inferior izquierdo del grabado; el numerador corresponde al número de unidad de la estampa dentro del conjunto de la edición, y el denominador indica el total de unidades de ésta. Por ejemplo: 5/25 quiere decir que se trata de la quinta estampa del total de una edición de veinticinco, sin contar las pruebas de estado, fuera de comercio o todas las tiradas antes de esta edición limitada.

Oban. En el grabado japonés el formato grande, de unos 38×25 cm.

Oblongo. Alargado. Formato más largo que ancho.

Offset. Proceso de impresión fotomecánica, basado en la técnica litográfica. Dada la posibilidad de tiradas muy largas en número de ejemplares, se usa sobre todo con fines comerciales.

Oleografía. En el siglo XIX se barnizaba la superficie de las litografías en color y se entelaban con la intención de imitar los efectos de pintura al óleo. En nuestro tiempo se utiliza este sistema con variantes.

Pantógrafo. Máquina en forma de paralelogramo articulado que sirve para ampliar, reducir y copiar dibujos y grabados.

Papel «Crêpé». Papel arrugado, crespón, en las xilografías japonesas estampadas alrededor de 1860. Utilizado sobre todo por el artista Kunisada y sus discípulos.

«Peau de crapaud». En litografía, la textura superficial de la tinta en forma que recuerda la piel de sapo.

«Perfectit». Indica la persona que ha mejorado y terminado el trabajo. Es exclusivo del grabado de reproducción a varias manos.

«Photosculpsit»/«PH SC». Indica, en los grabados del siglo XIX, el nombre de quien a preparado la matriz de fotograbado.

«Pinxit»/«Pinx.»/«Pingebat»/«Ping». Señala el autor de la pintura que reproduce el grabado. Por ejemplo: «Velázquez pinxit». cuando el grabado reproduce el cuadro de las *Meninas*, a continuación se indican los nombres del dibujante, el grabador, el editor, etc.

Plancha. Lámina delgada de material duro, regular y pulida, de metal o madera, que en grabado se utiliza como matriz.

Plancha alterada. Sobre todo en grabados de retratos y de santos, cuando terminado el tiraje, se elimina el rostro del retratado, o el nombre del santo, y se graban de nuevo otra cara u otras letras que cambian la identidad del personaje, mientras que se mantiene igual todo el resto de la composición. Esta operación se podía hacer tantas veces como aguantara el metal o la madera, puesto que también se hacía en xilografía.

Plancha anulada. En el grabado contemporáneo una vez realizado el tiraje limitado, se hace una marca en la plancha, como señal de anulación. Las marcas pueden ser de diferentes formas, desde una cruz grabada en un ángulo, hasta perforaciones en los márgenes o lados, como por ejemplo las de Manet.

«Pochoir». Palabra francesa que designa un método de estampación sencillo basado en el uso de la plantilla o patrón. La plantilla tiene cortada la forma que se quiere obtener. Se sitúa sobre el papel y con un pincel tipo brocha, se colorea directamente siguiendo la forma recortada.

Portfolio. Álbum. / Agrupación de estampas que encuadernadas pueden formar un volumen o tomo, y que se pueden soltar.

Prueba de Artista (P.A.). Son las pruebas definitivas que imprime el propio artista antes de empezar la edición. No deben exceder del 10 % del total de la tirada.

Prueba «Avant la Lettre». Se denominan así aquellas estampas que se tiran antes de imprimir el título o la leyenda en caso de que lleven.

Prueba «Bon à Tirer» (B.A.T.). Cuando el artista ha acabado de trabajar la matriz y tira una prueba definitiva, al anotar en ella el «B.A.T.», la entrega al impresor para que sea el modelo de toda la edición. Al ser un proceso manual, en el que las estampas no son exactamente iguales, el «B.A.T.» equivale a una guía y nivel de fidelidad.

Prueba de Estado (P.E.). Son las estampas que se tiran durante el proceso de trabajo para controlarlo paso a paso.

Prueba Fuera de Comercio (F.C.). Son aquellas estampas que, como indica la expresión, no son venales. Se las reservan para sí los artistas y los impresores.

Prueba Única (P.U.). Indica la única prueba que se ha sacado o que se conoce de una plancha o matriz.

Punta seca. Barrita de acero muy duro, cilíndrica y afilada cónicamente por una punta. / Procedimiento de grabado calcográfico que se sirve de este utensilio, con el que se incide directamente sobre la plancha de metal, se diferencia de las otras técnicas por las barbas que deja a cada lado del surco. Estas barbas provocan unas veladuras peculiares en la imagen, debido a que la tinta se acumula a alrededor de las mismas.

Punto de registro. Cuando una obra tiene varios colores, se establece un sistema de registro, por el cual se ajusta cada pasada de las distintas matrices que corresponden una a cada color. Uno de los sistemas es el de las punturas con agujas en coincidencia con dos ángulos de las planchas. Esto deja unos muy pequeños agujeros de alfileres en la estampa, que se denominan puntos de registro.

«**Raisin**». Formato de papel francés: 50x65 cm.

Rascador. Instrumento utilizado en calcografía. Barrita de acero durísimo, trifásica y cortante. Se utiliza para rascar los trazos erróneos o cortar las rebabas del buril. Suele ir adosado al bruñidor.

Recto. Parte anterior de la estampa.

«**Reddidit**»/«**Restituit**». Indica el que ha retocado o reincidido la matriz original.

Registro. Sistema por el cual se hacen coincidir las diferentes pasadas de las matrices, unas sobre otras, en las pruebas a varios colores.

«**Remarques**». Márgenes en la plancha, fuera y alrededor de la líneal marginal, donde los artistas hacen pruebas de mordido, de incisión, etc. Al finalizar el trabajo se cortan.

Remordida. En el grabado calcográfico de incisión indirecta, las quemadas por mordiente se pueden repetir y reprofundizar, esta operación se designa como remordedura.

Reporte, papel. Papel especialmente preparado para dibujar encima con tinta o lápiz litográfico, de tal manera que este dibujo se traspasa a la piedra o plancha litográfica mediante presión. El proceso evita la inversión de la imagen en la estampa.

«**Royal**». Tamaño de papel inglés muy usado en grabado: 51x67,5 cm aproximadamente.

Ruleta. Ruedecita dentada que gira sobre sí misma y va adosada a un mango. Sirve para hacer puntos sobre la matriz de metal. Con la ruleta se puede realizar todo un grabado y por los efectos peculiares que da, se denomina grabado a manera de lápiz.

«**Scriptsit**»/«**Scrip.**» Casi sólo se encuentra en los grabados del siglo XVII, indica el nombre del especialista que ha grabado las letras de los textos o leyendas.

«**Sculpsit**»/«**Sculp.**»/«**Sc.**». Palabra latina que en los grabados antiguos sigue e indica el nombre del grabador.

Serigrafía. Técnica de impresión plana. Es de orígenes antiquísimos pero como medio de reproducción artística no se popularizó hasta la primera mitad de nuestro siglo. Consiste en hacer pasar la tinta sobre el papel a través de una pantalla (bastidor cubierto de tela de nylon o de tergal, antes de seda). Las imágenes se consiguen obturando la trama de la tela allí donde no convenga que pase la tinta, es decir, por reserva, formando un estarcido o plantilla. Se puede obturar de forma manual y directa con un tapaporos gelatinoso o de forma fotoquímica (emulsiones sensibles a la luz) y clichés preparados previamente. La tinta será presionada con una regleta y pasará a la hoja de papel por las partes que forman el diseño establecido mediante el estarcido en la pantalla.

Sha. Palabra japonesa que sigue el nombre del que ha copiado o pintado la composición. «Pintado/Copiado por...».

Shunga. Álbumes de estampas japonesas de tema erótico. El sentido literal es «figuras de primavera».

«**Soleil**». Formato de papel francés: 60×80 cm.

Suite. Palabra francesa que designa serie. Conjunto o serie de estampas o grabados que se relacionan entre sí.

Sumi-e. Pintura o grabado japonés en blanco y negro.

«**Sumptibus**». Palabra latina que en los grabados antiguos indica «a cargo de...», el editor, promotor o patrocinador.

Surimono. Grabado japonés de diversas formas y tamaños, estampado sobre papeles de lujo y hecho con motivo de una celebración.

Talla. Nombre general con que se denominan los trazos en xilografía y calcografía.

Talla dulce. También «Intaglio». / Este término designa el conjunto de procedimientos manuales de grabado en hueco sobre metal. En sentido restringido, indica al grabado al buril.

Talla leucográfica. En xilografía, cuando el trazo simple que forma la imagen aparece en blanco sobre fondo negro en el papel.

Tan-e. Xilografías japonesas estampadas en negro e iluminadas con pigmento rojo suave («Tan»). Muy usado entre 1670 y 1720.

Tarlatana. Tela de algodón de entramado más grueso que la gasa. Se utiliza para la limpieza de la tinta de las planchas calcográficas.

Tata-e. Formato vertical en la xilografía japonesa.

Tirada/Tiraje. Conjunto de pruebas estampadas de una misma plancha, en un mismo período de tiempo. Cuando se limita la cantidad (ver numeración) y se repite la operación, o sea un nuevo tiraje, las tiradas se numeran. Así se dice: primera tirada, segunda tirada, etc.

Tirar. Sacar de una matriz, plancha o grabado una o diversas pruebas por medio de la prensa.

Tórculo. Prensa calcográfica compuesta de dos cilindros, uno superior y otro inferior, entre los cuales hay una platina que transporta la plancha y el papel bajo la presión. Se acciona con un manubrio.

Tusche. Palabra alemana con la que se indica la aguada a tinta en la litografía.

Uki-e. A partir del siglo XVIII la perspectiva en el grabado japonés.

Ukiyo-e. En grabado japonés, temas del «mundo flotante». Término genérico que designa las obras que representan escenas de la vida cotidiana en Edo durante los siglos XVII, XVIII y XIX.

Urushi-e. Xilografía japonesa «lacada». Un procedimiento de estampación que aplica colas y polvos metálicos a las tintas para obtener efectos de lacado en las zonas negras. Muy frecuente entre 1720 y 1740.

Velo. Buril con sección de varias puntas. Se utiliza para obtener varias líneas paralelas de una sola pasada.

Verjurado. Papel manufacturado a la forma que a contraluz deja ver la huella de los corondeles y los puntizones o sea las verjuras.

Verso. Cara posterior de la estampa.

Viscosidad. Propiedad de resistencia de un líquido a fluir uniformemente y sin turbulencia. En las tintas de estampación indica su grado de espesamiento. Es fundamental en la técnica calcográfica según el método Hayter.

Vitela. Papel manufacturado con una forma de tejido muy tupido que no deja transparentar las verjuras. El efecto a contraluz es el de pergamino, de ahí su nombre.

Woodburytipia. Procedimiento de impresión fotomecánica puesto a punto por W. B. Woodbury en 1864, que se basa en una matriz de una aleación metálica (plomo, estaño, bismuto y mercurio), en hueco o en relieve. Este cliché se obtiene por compresión de un dibujo en negativo sobre una capa de gelatina, que forma relieves extremadamente duros y sirven como molde para la matriz. Goupil en París añadió arena a la gelatina para obtener finos graneados. Se imprimían como aguafuertes y los resultados son parecidos a los de la fotografía, pero con delicados graneados.

Xilografía. Grabado sobre madera. Técnica de impresión en relieve que utiliza una matriz de madera. Sobre un taco de madera (especialmente de árboles frutales o de boj), el artista marca su diseño y con la ayuda de gubias o de buriles vaciará los blancos, dejando intactas sólo las partes que se imprimirán, o sea, el diseño. Si el taco está cortado siguiendo el hilo de la madera, se utilizan gubias y cuchillas para la incisión y se conoce como grabado a fibra o al hilo. Si por el contrario el taco está cortado en sentido transversal a las vetas del árbol, se utilizan buriles y entonces se llama grabado a contrafibra o a testa. Para esta segunda modalidad se utiliza a menudo la madera de boj.

Yokoe. En xilografía japonesa, formato horizontal.

Yokohamae. Grabados japoneses, que a partir de 1853, representan a los extranjeros en Edo.

Zincografía. Véase Litografía.





X

DÓNDE LEER. DÓNDE INFORMARSE.
UNA BIBLIOGRAFÍA CLASIFICADA







Toulouse-Lautrec. *L'anglais au Moulin-Rouge*. Litografía.



Roy Lichtenstein. *The melody haunts my reverie*. Serigrafía.

Un profundo conocimiento de las fuentes es el orgullo de todo estudioso. Y una buena bibliografía puede ayudar a la comprensión del grabado tanto a los estudiantes, a los coleccionistas, como a los artistas. Porque un grabador amante de su arte encuentra una fuente inagotable de aprendizaje en el estudio de la obra de sus colegas, ya sean antiguos o modernos. Ahondar en el conocimiento de la propia obra. Estudiar los libros en los que los más expertos practicantes del grabado han expuesto sus experiencias y sus hallazgos ayuda a orientarse en la propia problemática de grabadores.

La bibliografía sobre el grabado y la estampación es vastísima, por lo que se necesitaría, no sólo un capítulo sino un texto entero, para poder presentar una recopilación exhaustiva. Es por ello que aquí hemos preparado sólo una selección, lo más equilibrada posible, que considera los diferentes intereses de los lectores y cubre los diversos aspectos de este arte, teniendo en cuenta que la mayoría de los textos citados remiten a su vez a una bibliografía más amplia y específica de cada tema.

Esta bibliografía se ha clasificado en varios apartados que recogen la información, la historia, la técnica, el coleccionismo, la conservación y las monografías sobre artistas grabadores. Con subapartados e indicaciones puntuales que señalan aquellos libros que se consideran básicos para el estudio de las estampas y los que son ejemplares en su exposición. En el apartado técnico se distinguen los manuales de introducción de los de nivel más avanzado. Asimismo en el apartado sobre historia, se seleccionan tanto obras para principiantes como para expertos. Todo ello con especial atención al rigor de su contenido, a la vez que hemos procurado nivelar la presencia de textos clásicos con los recién publicados y, por tanto, más

accesibles al lector. Igualmente se han priorizado las ediciones en lengua castellana, cuando su interés así lo aconseja.

Como ayuda para la identificación de estampas originales —tema del que trata el capítulo seis— se ha procurado aportar la mayor cantidad posible de catálogos razonados. Los maestros antiguos están incluidos en los grandes catálogos como el Bartsch o el Hollstein, verdaderas fuentes clásicas de consulta. Otros todavía no gozan de este tipo de inventario de su obra, aunque últimamente, se publican cada vez más sobre todo con motivo de las exposiciones monográficas que organizan instituciones como la Biblioteca Nacional de Madrid, la National Gallery de Washington, el British Museum de Londres, etc. Estos catálogos se presentan con diferentes estructuras por lo que siempre se debe ver el índice y, tanto el texto y la ilustración como los apéndices, ya que muchas veces recogen datos imprescindibles para el reconocimiento y clasificación de originales. Por ejemplo, el *Durero* de Meder (en alemán), que al final aporta el repertorio de las filigranas de los papeles usados por el artista y, en las ilustraciones, reproduce detalles gráficos comparativos entre el original del maestro y las copias o facsímiles que de ella se han hecho. Otros, como el *Piranesi* de Robison, o el *Goya* de Harris, además de noticias y comentarios sobre los grabados, indican la procedencia y ubicación de las estampas estudiadas.

Finalmente se incluye una breve reseña de las revistas y publicaciones periódicas más importantes, dedicadas exclusivamente al estudio e información del mundo de la estampa.

I. Sobre el grabado y la estampación

1.1. Diccionarios. Glosarios. Bibliografía.

BEGUIN, André. *Dictionnaire technique de l'estampe*. Bruxelles: Beguin, 1977, 3 vols. Es uno de los diccionarios más rigurosos que conocemos. Define con claridad y precisión los diversos aspectos que conforman la estampa.

GARLAND, Ken. *Graphics glossary*. London: Barrie & Jenkins, 1980.

LEVIS, H. *A descriptive bibliography of the most important books in the english language relating to the art and history of engraving and the collecting of prints*. London, 1912.

MARTÍN, E. y L. TAPIZ. *Diccionario de las Artes e Industrias Gráficas*. Barcelona: Don Bosco, 1981.

- MASON, L. *Prints Reference Sources: A select bibliography 18th-20th centuries*. Millwood: Kraus-Thomson Orh. Ltd., 1975.
- MILESI, G. *Dizionario degli incisori*. Bergamo: Minerva Italica, 1982.
- VIVES, R. *Bibliografía crítica clasificada sobre las artes del grabado y estampación*. Barcelona: Publicacions Edicions Universitat de Barcelona, 1981.

1.2. Catálogos y Repertorios

- BARSTCH, Adam. *Le peintre-graveur*. Wien, 1800-1821, 21 vols. Reed. actual ampliada: AA.VV. *The Illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books, 1971...; 167... vols.
- BÉRALDI, H. *Les graveurs du XIXe. siècle*. Paris: L. Conquet, 1885-92, 12 vols. (reed. Paris, 1981).
- CASANOVAS, Aurora. *Catálogo de la colección de Grabados de la Biblioteca de El Escorial*. Barcelona: Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 1964, 2 vols.
- DELTEIL, L. *Le Peintre Graveur Illustré*. Paris, 1906-26, 31 vols. (reed. New York, 1969).
- *Manuel de l'amateur d'estampes des XIXe. et XXe. siècles*. Paris: Dorbon-Ainé, 1926.
- DE VESME. *Le Peintre Graveur Italien*. Milano, 1906.
- DUTUIT, E. *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris, 1881-1885, 5 vols.
- HIND, A.M. *Early Italian Engravings in the British Museum*. London: British Museum Press, 1909-10.
- *Early italian engraving. A complete catalogue with complete reproduction of all the print described*. London, 1938-48, 7 vols.
- HOLLSTEIN, F.W.H. *Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*. Amsterdam: Menno Hertzberger/Van Gent & co., 1947..., 29 vols. hasta ahora.
- *German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700*. Amsterdam: A.L. Van Gendt & co., 1954, (23 vols hasta hoy).
- LEHRS, M. *Geschichte und Kritischer Katalog des Deutschen, Niederländischen und Französischen Kupferstichs im XV Jahrhundert*. New York: Collectors Editions Ltd., 1973, 10 vols. (reed.).
- NAGLER, G. *Die Monogrammisten*. Nieuwkoop: De Graaf, 1966, 5 vols. (reed.).
- PÁEZ, Elena. *Repertorio de grabados españoles*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981 -85, 4 vols.
- PASSAVANT, J.D. *Le Peintre-Graveur*. Leipzig, 1860-64, 6 vols.
- PORTALIS, R. - H. BERALDI. *Les Graveurs du Dix-huitième Siècle*. Paris, 1880-82, 3 vols.

- STRAUS, W.L. (ed). *The German Single-Leaf Woodcut: 1550-1600*. New York: Abaris Books, 1976, 3 vols.
- WOIMANT, F., Marie Cécile MIESSNER, Anne MOEGLIN-DELCROIX. *De Bonnard à Baselitz. Estampes et livres d'artistes. Dix ans d'enrichissements du Cabinet des Estampes 1978-1988*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1992.

1.3. *Historia general o por períodos, países o escuelas (engloba todas las técnicas)*

1.3.1. *Hasta aproximadamente 1950*

- AA.VV. «El grabado en España». *Summa Artis*. Madrid: Espasa Calpe, 1987 y 1988, vols. XXXI y XXXII.
- AA.VV. *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*. Roma: Edizioni Quasar, 1985.
- ACKLEY, Clifford S. *Printmaking in the Age of Rembrandt*. Boston: Museum of Fine Arts, 1981.
- ADHEMAR, Jean. *La gravure originale au XVIIIe. siècle*. Paris: Somogy, 1963.
- *La gravure originale au XXe. siècle*. Paris: Somogy, 1967.
- AINAUD, Juan. «Grabado», en *Ars Hispaniae*. Madrid: Plus Ultra, 1962, (vol. XVIII).
- BAILLY-HERZBERG, Janine. *L'eau-forte de peintre au Dix-Neuvième Siècle: La société des aquafortistes 1862-1867*. Paris: Léonce Laget, 1972.
- *Dictionnaire de l'estampe en France 1830-1950*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1985.
- BELLINI, Paolo. *Storia dell'incisione moderna*. Bergamo: Minerva Italica, 1985.
- BOLLIGER, H. y E.W. KORNFELD. *Ausstellung Künstlergruppe Brücke: Jahresmappen 1906-1912*. Bern: Kornfeld und Klipstein, 1958.
- BRION, M. *Quatre Siècles de Surréalisme: L'art fantastique dans la gravure*. Paris: Pierre Belford, 1973.
- CAREY, Francis y Antony GRIFFITHS. *The Print in Germany. The Age of Expressionism*. London: British Museum, 1984.
- CASANOVAS, Maria Aurora. «El gravat», en *L'Art català*. Barcelona: Aymà S.A., 1958, 2.º vol.
- D'AMICO, R. *Incisori veneti dal XV al XVIII secolo*. Bologna: Tipografia Compositori Bologna, 1980.
- D'AMICO, R. y P. BELLINI. *Incisori d'invenzione romani e napoletani del XVII secolo*. Bologna: Editrice Compositori Bologna, 1978.
- DUPLESSIS, Georges. *Histoire de la gravure en France*. Paris: Rapilly, 1861.
- EICHENBERG, Fritz. *The art of the print, masterpieces, history, techniques*. London: Thames and Hudson, 1976.

- FIELD, Richard S. *Fifteenth century woodcuts and metalcuts from the National Gallery of Art*. Washington D.C.: Publications Dept. of The National Gallery of Art, s.f.
- FOCILLON, Henri. *Maîtres de l'estampe*. Paris: Flammarion, 1969.
- FOSSIER, François. *La nébuleuse nabis. Les nabis et l'art graphique*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1993.
- FREEDBERG, David. *Dutch Landscape Prints of the Seventeenth century*. London: British Museum Publications, 1980.
- GALLEGO, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, 1979.
- GILMOUR, P. *Modern Prints*. London: Studio Vista, 1970.
- GRIFFITHS, Antony. *Prints and printmaking*. London: British Museum Publications, 1980.
- GROOT, Irene de. *Le paysage dans la gravure hollandaise au XVIIe. siècle*. Fribourg/Paris: Office du Livre/Société Française du Livre, 1980.
- HAAB, Armin. *Mexican Graphic Art*. Switzerland: C.C. Palmer, 1957.
- HYATT MAYOR, A. *American printmaking 1670-1968*. New York: Art in America, 1968.
- KRISTELLER, Paul. *Kupferstich und Holzschnitt in Vier Jahrhunderten*. Berlin: Bruno Cassirer, 1922.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Sobre la historia del grabado español*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1989 (1.ª ed. en Clavileño, 1952).
- ARAN, J. *L'estampe, histoire générale de la gravure*. Paris: PUF, 1959, 2 vols.
- LEHRS, M. *Late Gothic engravings of Germany & The Netherlands*. New York: Dover, 1969.
- LEVENSON, Jay A., Konrad OBERHUBER y Jacquelyn L. SHEEHAN. *Early italian engravings from the National Gallery of Art*. Washington: National Gallery of Art, 1973.
- LEYMARIE, J. & M. MELOT, *Les gravures des impressionistes, Manet, Pissarro, Renoir, Cézanne, Sisley*. Paris: Abrams, 1971.
- MELOT, M. *L'oeuvre gravé de Boudin, Corot, Daubigny, Dupré, Jongking, Millet, Théodore Rousseau*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1978.
- MASSARI, Stefania y Francesco NEGRI ARNOLDI. *Arte e scienza dell'incisione. Da Maso Finiguerra a Picasso*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1987.
- PASSERON, Roger. *La gravure française au XXe. siècle*. Fribourg: Office du Livre, 1970.
- PITTALUGA, M. *Acquafortisti veneziani del 700*. Firenze: Le Monnier, 1952.
- REED, Sue Welsh y Richard WALLACE. *Italian etchers of the Renaissance & Baroque*. Boston: Museum of Fine Arts, 1989.
- ROGER-MARX, Claude. *La gravure originale au XIXe. siècle*. Paris: Somogy, 1971.
- ROUIR, Eugène. *La gravure des origines au XVIe. siècle*. Paris: Somogy, 1971.
- *La gravure originale au XVIIe. siècle*. Paris: Somogy, 1974.

- SOTRIFFER, Kristian. *Printmaking: history and technique*. New York: McGraw-Hill, 1968.
- *Modern Graphics: Expressionism and fauvism*. New York: McGraw-Hill, 1972.
- STUBBE, Wolf. *History of modern graphic art*. London: Thames and Hudson, 1963.
- WALLEN, Burr y Donna STEIN. *The cubist print*. Santa Barbara: University of California, 1981.
- WINGLER, H.M. *Graphic work from the Bauhaus*. Greenwich: New York Graphic Society, 1965.
- ZENER, Henri. *École de Fontainebleau. Gravures*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1969.
- ZIGROSSER, C. *The Expressionists: A Survey of their Graphic Art*. New York: George Braziller, 1957.

1.3.2. A partir de 1950

Para el conocimiento de los nuevos conceptos en la estampa más reciente:

- AA.VV. *L'Italia & L'Allemagne. Nouvelles sensibilités. Nouveaux marchés*. Genève: Cabinet des estampes. Musée d'Art et d'Histoire, 1983.
- AA.VV. *Tyler Graphics. The extended Image*. New York: Abbeville Press, 1987.
- CAREY, Frances y Antony GRIFFITHS. *Avant-Garde British Printmaking 1914-1960*. London: British Museum Publications, 1990.
- CASTLEMAN, Riva. *Technics and Creativity: Gemini G.E.L.* New York: Museum of Modern Art, 1971.
- *La gravure contemporaine depuis 1945*. Fribourg: Weber, 1973.
- *Prints of the twentieth century: A history*. London: Thames and Hudson, 1976.
- *American Impressions. Prints since Pollock*. New York: Alfred A. Knopf, 1985.
- *Seven Master Print-Makers Innovations in the Eighties*. New York: The Museum of Modern Art, 1991.
- FINE, Ruth E. y Mary Lee CORLETT. *Graphicstudio*. Washington: National Gallery of Washington, 1991 —92.
- GILMOUR, Pat. *Ken Tyler Master Printer and the American Print Renaissance*. New York: Hudson Hills Press, 1986.
- GOLMAN, Judith. *American Prints: Process & Proofs*. New York: Whitney Museum of American Art, 1982.
- HASLEM, Jane. *The innovators: Renaissance in American Printmaking*. Washington D.C.: Haslem Fine Arts, 1973.
- JOHNSON, Elaine L. *Contemporary Painters and Sculptors as Printmakers*. New York: Museum of Modern Art, 1966.

JOHNSON, Una E. *American Prints and Printmakers*. New York: Doubleday, 1980.
 TANCOCK, John L. *Multiples-The First Decade*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1971.
 Tyler Graphics. *Catalogue Raisonné 1974-1985*. New York: Abbeville Press, 1987.

1.4. Comunicación, funcionalidad y sociedad.

Tratan del grabado visto desde aspectos sociales, funcionales, populares y como medio de imagen prefotográfica, así como su valor crematístico:

- AA.VV. *Historia de un arte. El grabado*. Barcelona: Skira, 1981.
- PÁEZ, E., E. SANTIAGO, F. BOUZA, P. VINATEA y J.M. MAGARIÑOS. *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional / Julio Ollero ed., 1993. Catálogo de una de las exposiciones más importantes que recientemente se han hecho en España, que recoge el grabado como espejo de la historia del país, en la época de los Austrias.
- BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.
- BOZAL, Valeriano. *La ilustración gráfica del XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón, 1979.
- DUMONT, Jean-Marie. *Les maitres graveurs populaires 1800-1850*. Epinal: L'imagerie Pellerin, 1965.
- DURAN SANPERE, Agustí. *Grabados populares españoles*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.
- GARCÍA VEGA, Blanca. *El grabado del libro español siglos XVI-XVII*. Valladolid: Institución Cultural Simancas. Diputación Provincial de Valladolid, 1984. 2 vols.
- GOODMAN, C.J. *A study of the Marketing of the Original Prints*. Los Angeles: Tamarind Lithography Workshop, 1964.
- GRIVEL, Marianne. *Le commerce de l'estampe a Paris au XVII siècle*. Genève: Droz, 1986.
- HASKELL, Francis. *La difficile naissance du livre d'art*. Paris: Reunion des Musées Nationaux, 1992.
- HYATT MAYOR, A. *Prints and people. A social history of printed pictures*. New York: The Metropolitan Museum, 1972. Una historia social del grabado llena de ideas originales aportadas por un gran conocedor de este arte.
- IVINS Jr., William. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili (col. Comunicación visual), 1975. Uno de los análisis más inteligentes que se han hecho sobre la función del grabado como difusor del arte y las imágenes.

- LAMBERT, Susan. *The image multiplied. Five centuries of printed reproductions of painting and drawings*. London: Trefoil Publications, 1987.
- MAURIANGE, Édith. *Arts populaires graphiques*. París: Éditions des Musées Nationaux (Guides Ethnologiques), 1974.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra (col. «Cuadernos Arte»), 1976.
- TRISTAN, Frédérick. *Le monde a l'anvers*. Paris: Hachette, 1980.

1.5. Coleccionismo

Como ayuda específica para identificar las técnicas y las estampas originales, es básico:

- IVINS jr., William M. *How Prints Look*. Boston: Beacon Press, 1958.

Entre las guías para reconocer estampas y ordenar una colección se pueden consultar:

- AA.VV. *Guida alla catalogazione per autori della stampe*. Roma: ICCU, 1986.
- BUCHSBAUM, Ann. *Practical guide to print collecting*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1975.
- DONSON, Theodore B. *Prints and the print market*. New York: Crowell, 1977. Uno de los más completos y que pone especial atención en las cuestiones de mercado.
- FIELD, R.S. *Everything you always wanted to know about prints...* Middletown: Davison Art Center, 1973.
- GASCOIGNE, Bamber. *How to identify prints*. New York: Thames and Hudson, 1986.
- GILMOUR, Pat. *Understanding prints: a contemporary guide*. London: Waddington Galleries, 1979.
- GOODMAN, C.J. *Acquiring an inventory of original prints*. Los Angeles: Tamarind Lithography Workshop, 1968.
- GRASSI, P. y P.L. ZANI. *Investire in stampe d'arte*. Milano: De Vecchi Ed., 1976.
- ROUR, Eugène. *L'estampe valeur de placement, conseils aux amateurs et collectionneurs*. Paris: Guy le Prat, 1973.
- SALAMON, Ferdinando. *A collector's guide to prints and printmakers from Dürer to Picasso*. London: Thames and Hudson, 1972.
- *Il conoscitore di stampe*. Torino: Umberto Allemandi & Cíe, 1986. Un verdadero clásico para el conocimiento de las estampas.
- WARNER, Glen. *Building a print collection*. Toronto: Van Nostrand Reinhold, 1981.
- WILDER, F.L. *How to identify old prints*. London: G. Bell and Sons, 1969.

ZIGROSSER, Carl & Christa GAEHDE. *A guide to the collecting and care of original prints*. London, New York: Arco, 1966.

1.6. *Marcas y monogramas*

LUGT, Frits. *Les marques de collections de dessins et d'estampes*. La Hague: M. Nijhoff, 1955, 2 vols.

2. Los materiales

2.1. *Las tintas*

ARCHEBEUD, P. *Encres d'imprimerie*. Paris: Ministère de l'Education Nationale, 1956.

BLOY, C.H. *A history of printing ink. Balls and Rollers 1440-1850*. London/New York: The Wynkyn de Worde Society/The Sandstone, 1980.

Introducción a las tintas de impresión. Bilbao: Asociación de Investigación de la Industria Gráfica. Eléxpuru Hnos., 1969.

2.2. *El papel*

AA.VV. *Paper, Art & Technology*. San Francisco: The World Print Council, 1981.

BLUM, André. *Les origines du papier de l'imprimerie et de la gravure*. Paris: Ed. de la Tournelle, 1935.

DE LA LANDE. *Arte de hacer el papel según se práctica en Francia y Holanda, en la China y en el Japón*. Madrid: Espasa-Calpe. Papelera Española, 1968 (ed. facsímil de la de 1778).

DOIZY, Marie-Ange, Pascal FULACHER. *Papiers et moulins. Des origines à nos jours*. Paris: Technorama, 1990.

HUNTER, Dard. *Papermaking, the history and technique of an ancient craft*. New York: Dover, 1978.

LABARRE, E. J. *Dictionary of paper and papermaking terms*. Amsterdam: Swets & Zeitlinger, 1952.

MASON, John. *Papermaking as an artistic craft*. London: Faber and Faber, 1979.

VALLS, Oriol. *Historia del papel en España*. Madrid: Empresa Nacional de Celulosa, 1978, 2 vols.

2.3. Filigranas o marcas al agua

- BRIQUET, C.M. *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leurs apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. Amsterdam: The Paper Publications Society, 1968.
- CHURCHILL, W.A. *Watermarks in the XVII and XVIII Centuries*. Amsterdam: M. Hertzberger, 1965.
- EINER, G. *The Ancient Paper-mills of the former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*. Hilversum: The Paper Publications Society, 1960.
- HEAWOOD, E. *Watermarks, Mainly of the 17th and 18th Centuries*. Hilversum: The Paper Publications Society, 1950.
- MOSIN, V. *Anchor watermarks*. Amsterdam: The Paper Publications Society, 1973.
- VALLS, Oriol. *Paper and watermarks in Catalonia*. Amsterdam: The Paper Publications Society, 1970.

3. La técnica

3.1. Tratados generales sobre los procedimientos técnicos

Para una introducción a la práctica de los diferentes procesos del grabado, se pueden consultar los siguientes libros:

- BRUNNER, Felix. *Manuel de la gravure*. Teufen: A. Niggli Ltd., 1962. Manual trilingüe: francés, inglés y alemán.
- CABO DE LA SIERRA, Gonzalo. *Grabados, Litografías y Serigrafías. Técnicas/Procedimientos*. Madrid: Esti-Arte, 1982.
- DANIELS, Harvey. *Printmaking*. London: Hamlyn, 1974.
- DAWSON, John. *Guía completa de Grabado e Impresión. Técnicas y materiales*. Madrid: Blume, 1983.
- KREJČA, Aleš. *Las técnicas del grabado. Guía de las técnicas y de la historia del grabado de arte original*. Madrid: Editorial Libsa, 1990.

Explican las técnicas de forma más detallada y para los ya iniciados en las mismas:

- HELLER, Jules. *Printmaking today*. London: Pitman, 1959 (ed. rev. University of Southern California, 1971).
- MAXWELL, William C. *Printmaking. A beginning Handbook*. New Jersey: Prentice Hall, 1977.
- ROSS, John & Clair ROMANO. *The complete printmaker*. New York: The Free Press, 1972.

RUSS, Stephen. *A complete guide to printmaking*. London and New York: Thomas Nelson and Viking Press, 1975.

3.2. Los procedimientos más nuevos

Se recogen en este apartado los libros dedicados a las técnicas más nuevas:

AA.VV. *Copyart*. New York: Richard Marek, 1978.

BEGUIN, André. *L'aquatinte à l'aérographe*. Bruxelles: 1975.

FRANKE, Herbert W. *Computer Graphics-Computer Art*. New York: Phaidon, 1971.

GOETZ, Henri. *Gravure au carborundum, nouvelle technique de l'estampe en taille douce*. Paris: Maeght, 1969.

NEWMAN, Thelma R. *Innovative printmaking. The making of two and three dimensional prints and multiples*. New York: Crown, 1977.

RASMUSEN, Henry. *Printmaking with monotype*. London: Chilton Company, 1960.

WENNIGER, Mary Ann. *Collagraph printmaking, the technique of printing from collage-type plate*. New York: Pitman, 1975.

3.3. La xilografía

3.3.1. Aspectos técnicos

Sobre grabado en madera o xilografía el tratado más antiguo que se conoce en Europa es el de:

PAPILLON, Jean. *Traité historique et pratique de la gravure sur bois*. Paris: Simon, 1766 (Reed. actual: Paris: Editions des Archives Contemporaines, 1985).

Entre los libros que enseñan los rudimentos de esta técnica y del linóleo de forma sencilla y comprensible, se recomiendan:

BIGGS, John. *The craft of woodcuts*. London: Blandford Press, 1968.

KAFKA, Francis. *Linoleum block printing*. New York: Dover, 1972.

RUMPEL, Heinrich. *La gravure sur bois*. Genève: Bonvent, 1972.

Exponen detalladamente el proceso del grabado en relieve y su estampación:

BIGGS, John. *Woodcuts, wood-engravings, linocuts and prints by related methods of relief printmaking*. London: Blandford Press, 1958.

- CHAMBERLAIN, Walter. *Grabado en madera y técnicas afines*. Madrid: H. Blume, 1988.
- LARRAYA, Tomás. *Xilografía, historia y técnicas del grabado en madera*. Barcelona: Meseguer, 1964.
- LALIBERTE, Norman. *Twentieth Century Woodcuts*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1971.
- ROTHENSTEIN, Michael. *Linocuts and woodcuts: a complete blockprinting handbook*. New York: Watson Guptill, 1962.
- *New aspects of relief printing*. New York: Reinhold, 1960.

3.3.2. Aspectos históricos específicos de esta técnica

- BIALLER, Nancy. *Chiaroscuro Woodcuts. Hendrick Goltzius (1558-1617) and his time*. Amsterdam, Ghent: Rijksmuseum/Snoeck-Ducaju & Zoon, 1992.
- CARTER, Thomas Francis. *The invention of Printing in China and Its Spread Westward*. New York: The Ronald Press, 1955 (2 ed.).
- CASTLEMAN, Riva. *Prints from blocks*. New York: The Museum of Modern Art, 1983.
- COHEN, Monique y Nathalie MONNET. *Impressions de Chine*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1992. Catálogo de exposición muy interesante para un acercamiento al origen chino del grabado. Bien explicada e ilustrada una parte histórica todavía desconocida entre nosotros.
- FONTBONA, Francesc. *La xilografía a Catalunya entre 1800 i 1923*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1992.
- GARRETT, Albert. *A history of British Wood Engraving*. Tunbridge Wells: Midas Books, 1978.
- HIND, Arthur. *An introduction to a history of woodcut*. New York: Dover, 1965, 2 vols. Todos los textos de este autor exponen con máxima solvencia la materia de que tratan, por lo que son fuente fundamental para el estudioso de la Historia del Grabado.
- JOHNSON, D., J.L. SCHRADER. *1450-1500: The golden age of woodcut. The woodcut revival 1800-1925*. Lawrence: University of Kansas Museum of Art, 1968.
- STRAUSS, Walter L. *Chiaroscuro*. Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1973.
- TSCHICHOLD, Jan. *Chinese Color Prints from the Ten bamboo Studio*. New York: McGraw-Hill, 1970.
- WESTHEIM, Paul. *El grabado en madera*. México: Fondo de Cultura Económica (col «Breviarios»), 1967.

3.3.3. Monografías sobre los principales artistas que han realizado xilografías

El número de monografías que habría que registrar en este apartado es muy extenso. Aquí nos hemos limitado a una corta selección de los que nos parecen de mayor interés y sobre todo hemos procurado indicar los catálogos razonados de la obra de cada artista.

Bewick

— *1800 woodcuts by Thomas Bewick and his school*. New York: Dover, 1962.

Ugo da Carpi

SERVOLINI, Luigi. *Ugo da Carpi. I chiaroscuri e le altre opere*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, s.f.

Durero

KURTH, Willi. *The complete woodcuts of Albert Dürer*. New York: Dover, 1963.

STRAUSS, Walter L. *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*. New York, s.e., 1978.

Gauguin

MONGAN, Elisabeth, E.W. KORNFELD, H. JOACHIM. *Paul Gauguin. Catalogue raisonné of his prints*. Bern: Galerie Kornfeld, 1988.

Holbein

— *Hans Holbein El Joven, La Danza de la Muerte*. México: Premiá (col. «La nave de los locos»), 1977.

Kirchner

DUBE-HEYNIG, A.-Wolf DIETER. *Ernst Ludwig Kirchner: Das Graphische Werk*. München: Prestel-Verlag, 1967.

Maillol

REWALD, John. *The woodcuts of Aristide Maillol. A complete catalogue*. New York: Pantheon, 1951.

Masereel

— *Frans Masereel. The city. 100 woodcuts*. New York: Dover, 1972.

Munch

TIMM, Werner. *The graphic art of Edward Munch*. London: Studio Vista, 1969.

Schmidt-Rottluff

VIOTTO, P. «Karl Schmidt-Rottluff: His 1905 woodcuts», en *Print Collector*, n.º 13, Milano, 1975.

WIETEK, G. *Schmidt-Rottluff: Graphik*. München: Karl Thieme, 1971.

Picasso

- BOECK, W. *Pablo Picasso. Grabados al linóleo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1962.
GIRAUDY, Danièle. *Picasso linogravador*. Barcelona: Museu Picasso, 1988.

Posada

- BERDECIO, Roberto y Stanley APPELBAUM. *Posada's Popular Mexican Prints*. New York: Dover, 1972.
GAMBOA, F. *Posada: Printmaker to the Mexican People*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1944.

3.3.4. Grabado japonés

Respecto a la técnica japonesa del grabado en madera, se puede consultar:

- SERVOLINI, Luigi. *Tecnica della xilografia giapponese*. s.l. Gutenberg-Jahrbuch, 1975.

Y en general, sobre artistas, historia y técnica:

- AA.VV. *Estampes japonaises. Collection des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*. Bruxelles: Europalia 89/Japan in Belgium, 1989.
AA.VV. *UKIYO-E. Grabados japoneses de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Colecciones 4, Biblioteca Nacional, 1993.
BLAKEMORE, Frances. *Who's Who in Modern Japanese Prints*. New York and Tokyo: John Weatherhill, 1975.
BINYON, Laurence y J.J. O'BRIEN SEXTON. *Japanese Colour Prints*. London: Basil Gray, 1978.
HEMPEL, Rose. *El grabado japonés*. Barcelona: Daimón, 1965.
HILLIER, Jack. *Japanese colour prints*. London: Phaidon, 1991.
— *The Art of the Japanese Book*. London: Sotheby's, 1990.
IVES, Colta Feller. *The great wave: The influence of Japanese woodcuts on French prints*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1974.
SMITH, Lawrence (ed.). *Ukiyoe. Images of unknown Japan*. London: British Museum Publications, 1988.
STEWART, Basil. *A guide to Japanese prints and their subject matter*. New York: Dover, 1979.
VIGNIER, M.-M. INADA. *Estampes japonaises*. Genève: Ninkof Reprint, 1973, 6 vols.

Haronobu

- HILLIER, J. *Suzuki Haronobu*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1970.

Hokusai

BOLLER, Willy. *Hokusai. Un maître de l'estampe japonaise*. Lausanne: La Guilde du Livre, 1955.

FOCILLON, Henri. *Hokusai*. Nuova Alfa Editoriale, 1990.

FORRER, Matthi. *Hokusai: A guide to the serial graphics*. Philadelphia/London: The Heron Press, 1974.

— *Hokusai. Prints and drawings*. London/Munich: Royal Academy of Arts/Prestel, 1991.

HILLIER, Jack. *The Art of Hokusai in Book Illustration*. London: Sotheby's, 1991.

MICHENER, James A. *The Hokusai sketch-books. Selections from the Manga*. Rutland, Tokio: Charles E. Tuttle, 1983.

Hiroshige

NOGUCHI, Yone. *Hiroshige and japanese landscape*. Tokyo: Japan Travel Bureau, 1954.

STRANGE, E.F. *The colour prints of Hiroshige*. London: Cassell, 1925 (reed. Genève, 1973).

Sharaku

HENDERSON, H.G.-L.V. LEDOUX. *The surviving works of Sharaku*. Genève: Minkof Reprint, 1973 (1.^a ed. 1939).

Utamaro

HILLIER, J. *Utamaro*. London: Phaidon, 1961.

3.4. La Calcografía

3.4.1. Aspectos técnicos

De los primeros textos que se conocen sobre este tema en Francia y España, destacamos:

BOSSE, Abram. *De la manière de graver à l'eau forte et au burin*. Paris, 1645 (ed. facsímil, Paris: Gutenberg Reprints, 1979).

RUEDA, Manuel de. *Instrucción para gravar en cobre y perfeccionarse en el gravado a buril, al agua fuerte y al humo, con el nuevo methodo para gravar...* Madrid: J. Ibarra, 1761. (Hay una reedición actual con prólogo de Moreno Garrido, Granada: Universidad de Granada, col. «Archivum», 1991).

De los libros que explican el proceso del grabado en hueco en su concepción más clásica, señalamos los de:

FLOCON, Albert. *Traité du burin*. Paris: Editions Claucier, Guénaud, 1981.

- LO MONACO, Louis. *La gravure en taille-douce: Art, histoire, technique*. Paris: Flammarion, 1992.
- LUMSDEN, E.S. *The art of etching*. New York: Dover, 1962.
- MELIS MARINI, F. *El aguafuerte*. Barcelona: Meseguer, 1973.
- PETERDI, Gabor. *Printmaking. Methods old and new*. New York: Macmillan, 1980.
- PLA, Jaime. *Técnicas de grabado calcográfico*. Madrid: Blume, 1977.
- TERRAPON, Michel. *L'eau-forte*. Genève: Bonvent, 1975.
- *Le burin*. Genève: Bonvent, 1974.

Exponen los procesos, aplicaciones y conceptos más modernos de esta técnica:

- BUCKLAND WRIGHT, John. *Etching and engraving. Techniques and modern trend*. London: Dover, 1973.
- CHAMBERLAIN, Walter. *Manual de aguafuerte y grabado*. Madrid: Blume, 1988.
- GROSS, Anthony. *Etching, engraving and intaglio prints*. London: Oxford Paperbacks, 1970.
- HAYTER, Stanley William. *New ways of gravure*. London: Oxford University Press, 1966.
- *About prints*. London: Oxford University Press, 1975.

Analiza el trazo calcográfico formal y perceptivamente:

- STRAZZA, Guido. *Il gesto e il segno. Tecnica dell'incisione*. Milano: Ed. di Vanni Scheiwiller, 1979.

3.4.2. Aspectos históricos específicos de esta técnica

- ADHEMAR, Jean. *La gravure*. Paris: P.U.F. (col «que sais-je?»), 1972.
- BERSIER, Jean-E. *La gravure, les procédés, l'histoire*. Paris: Berger-Levrault, 1963.
- CATE, Philip Dennis y Marianne GRIVEL. *De Pissarro a Picasso. L'eau-forte en couleurs*. Paris: Zimmerli Art Museum/Flammarion, 1992.
- HIND, Arthur. *A history of engraving & etching from the 15th century to the year 1914*. New York: Dover, 1963 (1.^a ed. London: 1923).
- MICIANO, Teodoro. *Breve historia del aguafuerte*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1972.
- WAX, Carol. *The mezzotint. History and technique*. London: Thames and Hudson, 1990.

3.4.3. Monografías sobre los principales artistas que han realizado grabado calcográfico

Al igual que en el apartado 3.3.3., aquí también se presenta sólo una selección referida principalmente a los grandes maestros del grabado calcográfico que han aportado cambios profundos en la concepción y realización del mismo.

Baldung Grien

SHESTACK, A.-C, W. TALBOT-L.C. HULTS. *Hans Baldung Grien*. Washington D.C.: National Gallery of Art, 1981.

Blake

BINDMAN, D. *The complete graphic works of William Blake*. London: Thames and Hudson, 1978.

Callot

LIEURE, Daniel. *Jacques Callot: la vie artistique et catalogue raisonné*. New York: Collector's ed., 1970, 8 vols.

TERNOIS, Daniel. *L'Art de Jacques Callot*. Paris: T. de Nobelet, 1962.

Carmona

CARRETE PARRONDO, Juan. *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989.

Carracci

DEGRAZIA BOHLIN, Diane. *Prints and related Drawings by the Carracci family*. Washington: National Gallery of Art, 1979.

Cassatt

BREESKIN, A.D. *The graphic work of Mary Cassatt: A catalogue raisonné*. New York: H. Bittner, 1948.

Castiglione

BELLINI, P. *L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*. Ripartizione Culturale del Comune, 1982.

Courbes

MATILLA, José Manuel. *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Vitoria-Gasteiz/Madrid: Ephialte/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991.

Degas

REED, Sue Welsh y Barbara STERN SHAPIRO. *Edgar Degas: The painter as printmaker*. Boston: Little Brown and Company, 1985.

Dine

D'OENCH Ellen G. y Jean E. FEINBERG. *Jim Dine Prints 1977-1985*. New York: Harper & Row, 1986.

Dix

KARSCH, F. *Otto Dix: Das Graphische Werk 1913-1960*. Hannover: Fackelträger Verlag Schmidt-Küster, 1970.

Durero

DODGSON, Campbell. *Albrecht Dürer, numbered catalogue of engravings, drypoints and etchings with technical details*. London, s.e., 1926.

KNAPPE, Karl-Adolf. *Dürer, the complete engravings, etchings and woodcuts*. New York: Harry Abrams, 1965.

MEDER, Joseph. *Dürer-Katalog, ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*. New York: Da Capo, 1971.

STRAUSS, Walter. *The complete engravings, etchings & drypoints of Albrecht Dürer*. New York: Dover, 1973.

Duvet

EISLER, C. *The master of the Unicorn. The life and work of Jean Duvet*. New York: Abaris Books, 1979.

Ensor

ELESH, N.J. *James Ensor: The complete Graphic Work*. New York: Abaris Books, 1982.

Fortuny

VIVES, Rosa. *Fortuny gravador. Estudi crític i catàleg raonat*. Reus: Edicions Rosa de Reus, 1991.

Golzius

STRAUSS, W.L. *Hendrick Goltzius, Master engraver*. New York: Abaris Books, 1977.

Goya

BERUETE Y MORET, A. *Goya*. Madrid: Blass y Comp. Impresores, 1916-18 (vol 3: «Goya grabador»).

CAMON AZNAR, José. *Los Disparates de Goya y sus dibujos preparatorios*. Barcelona: Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1951.

DELTEIL, I. *Francisco Goya. Le peintre-graveur illustré XIX^e. et XX^e siècles*. Paris, 1922.

GASSIER, Pierre y Juliet WILSON. *Vida y obra de Francisco de Goya*. Barcelona: Editorial Juventud, 1974.

HARRIS, Tomas. *Goya. Engravings and lithographs*. San Francisco: Alan Wofsy, 1983, 2 vols.

- LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Los desastres de la guerra de Goya y sus dibujos preparatorios*. Barcelona: Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1952.
- *Goya grabados y litografías*. Buenos Aires: Emecé, 1961.
- *Los caprichos de Goya*. Barcelona: Gustavo Gili (col. «Punto y línea»), 1978.
- PASS-ZEIDLER, Sigrun. *Goya. Caprichos. Desastres. Tauromaquia. Disparates*. Barcelona: Gustavo Gili (col. «Comunicación visual»), 1980.
- SALAS, Javier de. *Los proverbios de Goya*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- SÁNCHEZ CANTÓN, J. *Los caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*. Barcelona: Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1949.
- SEIDEL, Max y BIHALJI-MERIN. *Goya Caprichos, su verdad desconocida*. Madrid: Encuentro Ediciones, 1984.
- WILSON-BAREAU, Juliet. *Goya's prints*. London: British Museum Publications, 1981.
- *Goya. La década de los caprichos, Dibujos y aguafuertes*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

Iturrino

- BARAÑANO, Kosme M.^a y Javier GONZÁLEZ DE DURANA. *Catálogo de la obra gráfica de Francisco Iturrino*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1988.

Johns

- FIELD, Richard S. *Jasper Johns: Prints 1960-70*. New York: Praeger, 1970.

Lucas de Leyden

- JACOBOWITZ, E.S. y S. LOEB. *The prints of Lucas Van Leyden and his contemporaries*. Washington, D.C., National Gallery of Art, 1983.

Lorrain, Claude

- MANNOCCI, Lino. *The etchings of Claude Lorrain*. New Haven & London: Yale University Press, 1988.

Klinger

- SINGER, H.W. *Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke*. Berlin: Amsler und Ruthard, 1909.

Kollwitz

- KLIPSTEIN, A. *Käthe Kollwitz: Verzeichnis des graphischen Werkes*. Berne: Kornfeld and Klipstein, 1955.

Maestro ES

- SHESTACK, A. *Master E S*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1967.

Maestro del Libro de la Casa

AA. VV. *Livelier than Life. The Master of the Amsterdam Cabinet or the House-book Master ca. 1470-1500*. Maarssen/Amsterdam: Rijksmuseum/Gary Schwartz, 1985.

Manet

HARRIS, J. *Edouard Manet. Graphic Works: A definitive Catalogue Raisonné*. New York: Da Capo Press, 1969.

Mantegna

LANDAU, David. en AA.VV. *Mantegna*. London/New York: Royal Academy of Arts/The Metropolitan Museum of Art, 1992.

Matisse

MATISSE, M. y C. DUTUIT. *Henri Matisse: catalogue raisonné of the graphic work*. London: Thames and Hudson, 1985.

Miró

DUPIN, J. *Miró grabador 1. 1928-1960*. Barcelona: Ed. Polígrafa, 1987.

Moore

— *Henry Moore l'oeuvre gravé*. Genève: Cramer 1973-1986, 4 vols.

Morandi

CORDARO, Michele. *Morandi Incisioni. Catalogo generale*. Milano: Electa, 1991.

VITALI, L. *Morandi. Catalogo generale*. Milano: Electa, 1977.

Pencz

LANDAU, D. *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*. Milano: Salamon e Agustoni, 1978

Picasso

BAER, Brigitte. *Picasso peintre-graveur*. Berne: Kornfeld, 1988-91, 3 vols.

BLOCH, Georges. *Pablo Picasso. Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié*. Berne: Kornfeld et Klipstein, 1968-79, 4 vols.

BOLLIGER, Hans. *Pablo Picasso. Suite Vollard*. Barcelona: Gustavo Gili, 1956.

GEISER, Bernhard. *Picasso peintre-graveur*. Berne: Geiser et Kornfeld et Klipstein, 1933-68, 2 vols.

— *Picasso. Su obra gráfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1956.

— *Pablo Picasso: Fifty-five years of his graphic work*. New York: Harry Abrams, 1965.

LEONHARD, Kurt. *Picasso su obra gráfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1957.

Piranesi

AA.VV. *Piranesi incisioni-rami-legature-architetture*. Vicenza: Neri Pozza Editori, 1978.

- BACOU, Roseline. *Piranèse: gravures et dessins*. Paris: Chêne, 1974.
- FOCILLON, Henri. G.B. *Piranesi. Essai de catalogue raisonné de son oeuvre*. Paris: 1928.
- *Giovanni Battista Piranesi 1720-1778*. Paris: Laurens, 1963.
- HIND, A. *Giovanni Battista Piranesi. A critical study with a list of his Published works and detailed catalogue of the Prisons and the Views of Roma*. London: The Cotswold Gallery, 1922.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, 1936.
- ROBISON, Andrew. *Piranesi Early Architectural Fantasies. A catalogue Raisonné of the Etching*. Washington: National Gallery of Art, 1986.
- SCOTT, Jonathan. *Piranesi*. London, New York: Academy Editions St. Martin Press, 1975.
- WILTON-ELY, John. *The mind and art of Giovanni Battista Piranesi*. London: Thames and Hudson, 1978.

Rauschenberg

- FOSTER, Edward A. *Robert Rauschenberg: Prints 1948/1970*. Minneapolis: The Minneapolis Institute of Arts, 1970.

Rembrandt

- BARTSCH, Adam. *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt*. Wien, 1797.
- BEVERS, Hol y Barbara WEZEL. *Rembrandt. The master & his workshop. Etchings*. New Haven, London: Yale University Press and National Gallery, 1991-92.
- BIORKLUND, George. *Rembrandt's etchings true and false*. New York: Hacker Art Books, 1988.
- BOON, K.G. *Rembrandt the complete etchings*. London: Thames and Hudson, 1963.
- HIND, Arthur. *A catalogue of Rembrandt's etchings*. London: s.e., 1923, 2 vols.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Grabados y Dibujos de Rembrandt en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional y Museo de Arte Moderno, 1934.
- MÜNZ, Ludwig. *Rembrandt's etchings. Reproductions of the whole original etched work*. London, 1952.
- ROWINSKI, D. *L'oeuvre gravé de Rembrandt*. San Petersburgo: 1890.
- SAYRE, Eleanor A. y Felice STAMPFLE. *Rembrandt: experimental etching*. New York: Pierpont Morgan Library, 1970.
- WHITE, Christopher. *Rembrandt as an etcher*. London: Zwemmer, 1969, 2 vols.

Raimondi

- SHOEMAKER, Innis H. y Elisabeth BROWN. *The engravings of Marcantonio Raimondi*. Lawrence, Kansas: The Spencer Museum of Art, 1981.

Ribera

BROWN, Jonathan. *Jusepe de Ribera. Grabador*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1989.

Rosa

WALLACE, Richard W. *The etchings of Salvator Rosa*. Princeton: Princeton University Press, 1979.

Schongauer

RENOUARD DE BUSSIERRE, Sophie. *Martin Schongauer. Maître de la gravure rhénane vers 1450-1491*. Paris: Musée du Petit Palais, 1991.

Seghers

BOON, K.G., E. HAVERKAMP-BEGEMANN y J. VERBEEK. *The graphic work of Hercules Seghers*. Amsterdam: Scheltema & Holkema NV, 1968.

ROWLANDS, John. *Hercules Segers*. New York: George Braziller, 1979.

Solana

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *José Gutierrez Solana grabador y litógrafo*. Carreño: Centro de Escultura de Candas. Museo Anton, 1990.

Stella

AXSOM, Richard H. *The Prints of Frank Stella. A catalogue raisonné 1967-1982*. New York: Hudson Hill Press, 1983.

Tiepolo

LAFUENTE FERRARI, E. *Grabado y Dibujos de Tiepolo*. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, 1935

RIZZL, Aldo. *The etchings of the Tiepolos*. London: Phaidon, 1971.

Whistler

KENNEDY, E. *The etched work of Whistler*. New York: Da Capo Press, 1975.

LOCHNAN, Katharine A. *The etchings of James McNeill Whistler*. New Haven and London: Yale University Press, 1984.

Zorn

AA.VV. *Zorn Engravings. A complete catalogue*. Uppsala: Hjert & Hjert, 1980.

3.5. La Litografía

3.5.1. Aspectos técnicos

El primer tratado sobre litografía se debe al propio inventor de dicha técnica:

SENEFELDER, Aloys. *L'art de la lithographie ou instruction pratique contenant la description claire et succincte des différens procédés à suivre pour dessiner, graver et imprimer sur pierre*. Munich: Chez l'auteur, 1819 (reed. facsimil: Paris: F. de Nobele, 1974). Del mismo autor y con introducción de Hyatt Mayor:

— *A complete course of lithography*. New York: Da Capo Press, 1969.

Como manuales básicos de iniciación a esta técnica:

ARNOLD, Grant. *Creative lithography and how to do it*. New York: Dover, 1964.

FIELD, R.S. y L. SPERLING. *Offset Lithography*. Middletown: Davison Center, 1973.

GRIFFITS, Thomas. *The rudiments of Lithography*. London, 1956.

LOCHE, Renée. *La litografía*. Barcelona: Torres, 1975.

Detallan los procesos más avanzados y se pueden hallar soluciones a los frecuentes problemas que surgen durante el trabajo, en los libros de:

DOHMEN, Walter. *Die Lithographie*. Koln: Du Mont, 1982.

KNIGIN, Michel y Murray ZIMILES. *The technique of fine art lithography*. New York: Van Nostrand Reinhold Comp., 1970.

VICARY, Richard. *Litografía*. Madrid: Blume, 1986.

— *Advanced lithography*. London: Thames and Hudson, 1977.

Destacamos especialmente:

ANTREASIAN, Garo y Clinton ADAMS. *The Tamarind book of lithography: Art & Techniques*. New York: Abrams Inc., 1971, es el libro más exhaustivo que se ha publicado hasta el presente sobre el desarrollo y la práctica de la litografía.

3.5.2. Aspectos históricos específicos de esta técnica

ALLEN, Virginia. *Tamarind: Homage to Lithography*. New York: Museum of Modern Art, 1969.

BOIX, Félix. *La litografía y sus orígenes en España*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1925.

GILMOUR, Pat. *Lasting Impressions. Lithography as Art*. London: Alexandria Press, 1988.

MAN, F.H. *Artist's Lithographs 1803-1953*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1970.

MELLERIO, A. *La Lithographie originale en couleurs*. Paris: L'Estampe et l'Affiche, 1898.

MOURLOT, Fernand. *Souvenirs et portraits d'artistes*. Paris: A.C. Mazo, 1965.

PORZIO, D. (ed.). *Lithography 200 years of art, history, & technique*. New York: Abrams, 1983.

- VEGA, Jesusa. *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990.
- WEBER, W. *History of lithography*. London: Thames and Hudson, 1966.

3.5.3. Monografías sobre los principales artistas que han realizado litografía

Bonnard

- AA.VV. *Pierre Bonnard. The Graphic Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1990.
- BOUVET, Francis. *Bonnard. The complete Graphic Work*. New York: Rizzoli, 1981.
- ROGER-MARX, Claude. *Bonnard lithographe*. Montecarlo: A. Sauret, 1952.

Braque

- ENGELBERTS, E. y H. WÜNSCHE. *Georges Braque. Das Lithographe*. Bonn: Wünsche, 1971.
- MOURLOT, Fernand. *Braque lithographe*. Montecarlo: Sauret, 1963.
- VALLIER, Dora. *Braque. The complete Graphics*. New York: Alpine Fine Arts Collection, 1988.

Chagall

- CAIN, Julien. *Chagall lithographe*. Montecarlo: Sauret, 1963.

Daumier

- BERSIER, Jean-E. *Daumier lithographe*. Paris: Ed. Estienne, 1962.
- *Daumier, lithographies*. Paris: Violon, s.f. 7 vols.

Fantin-Latour

- *Fantin-Latour toute la lithographie*. Genève: Editions du Tricorne, 1980.

Johns

- CASTLEMAN, Riva. *Jasper Johns lithographs*. New York: MOMA, 1970.

Lichtenstein

- SUNDELL, Nina. *Lichtenstein. La grafica*. Milano: Electa, 1990.

Miró

- MOURLOT, Fernand. *Miró litógrafo*. Barcelona: Ed. Polígrafa, 1974-1982, 4 vols.

Picasso

- GEISER, Bernhard. *Pablo Picasso. Lithographs 1945-1948*. New York: C. Valentin, 1948.
- MOURLOT, Fernand. *Picasso lithographe 1945-1963*. Montecarlo: Sauret, 1949-64, 4 vols.

Redon

- WERNER, Alfred. *The graphic works of Odilon Redon*. New York: Dover, 1969.

Toulouse-Lautrec

ADHEMAR, Jean. *Toulouse-Lautrec his complete lithographs and drypoints*. London: Thames and Hudson, 1965.

ADRIANI, Götz. *Toulouse-Lautrec Das Gesante Graphische Werk*. Köln: Dumont Bucherlag, 1986.

ROGER-MARX, Claude. *The lithographs of Toulouse-Lautrec*. Paris: Fernand Hazan, 1948.

WITTRICK, W. *Toulouse-Lautrec: The Complete Prints*. London: Sotheby's, 1985, 2 vols.

Vuillard

ROGER-MARX, C. *L'oeuvre gravé de Vuillard*. Montecarlo: Sauret, 1948.

Whistler

LEVY, M. *Whistler Lithographs*. London: Jupiter Books, 1975.

3.6. La Serigrafía

3.6.1. Aspectos técnicos

AUVIL, Kenneth. *Serigraphy: Silk screen techniques for the artist*. New Jersey: Prentice Hall, 1965.

BIEGELEISEN, J. y M. CHON. *Silk screen stenciling as a fine art*. New York: McGraw-Hill, 1942.

BIEGELEISEN, J. *The complete book of silk screen printing production*. New York: Dover, 1972. Biegeleisen junto a Kosloff fueron los pioneros de la serigrafía artística en los años veinte. Sus libros describen con la máxima autoridad el proceso de elaboración de una serigrafía.

CARR, F. *A guide to screen process printing*. London: Studio Vista, 1961.

CAZA, Michel. *La serigrafía*. Barcelona: Torres, 1974.

— *Técnicas de serigrafía*. Barcelona: Blume, 1968.

CHIEFFO, Clifford T. *Silk-screen as a fine art. A hand book of contemporary silk-screen printing*. New York: Van Nostrand Reinhold Comp., 1967.

KOSLOFF, Albert. *Photographic screen process*. Cincinnati: Sings of the Times Publishing, 1955.

NEGRO, I. *Serigrafía, tecniche ed applicazioni*. Milano: Il Castello, 1977.

RUSS, Stephen. *Tratado de serigrafía artística*. Barcelona: Blume, 1974.

MARA, Tim. *Manual de serigrafía*. Barcelona: Blume, 1981.

HAINKE, Wolfgang. *Serigrafía*. Buenos Aires: La Isla, 1990. El más reciente y completo en lengua castellana.

4. Conservación y restauración

- AA.VV. *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi*. Florence: Leo Olschi, 1991.
- CLAPP, Anne F. *Curatorial care of works of art on paper* New York: Lyons & Burford Pbs., 1978.
- DOLLOF, Francis W. & Roy L. PERKINSON. *How to care works of art on paper*. Boston: Museum of Fine Arts, 1979.
- GLASER, M.T. *Framing & Preservation of works of art on paper*. New York: Parke Bernet Galleries, 1971.
- JAMES, Carlo y otros. *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi*. Firenze: Leo S. Olschi, 1991.
- KRAEMER KOELLER, Gustavo. *Tratado de la previsión del papel y de la conservación de Bibliotecas y Archivos*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1973.
- LEPELTIER, R. *Restauration des dessins et estampes*. Fribourg: Office du Livre, 1977.
- A cargo del Laboratorio de Restauración del Gabinete de Dibujos y Estampas de los Uffizi: *Restauro e conservazione delle opere d'arte su carta*. Firenze: L.S. Olschki, 1981.
- WÄCHTER, Otto. *Restaurierung und Erhaltung von Büchern, Archivalien und Graphiken*. Graz: Boards, 1977.

5. Revistas y publicaciones periódicas

En este breve apartado recogemos una selección de las principales revistas que se publican en Europa y América. Publicaciones de larga trayectoria y que la mayoría de ellas combinan artículos de especialistas sobre temas de grabado antiguo y contemporáneo, con la información puntual de exposiciones, ventas, o publicaciones de obra gráfica. Publicada por la Bibliothèque Nationale de París, aparece bimensualmente la revista *Nouvelles de l'estampe*, que cubre sobre todo el estado de la cuestión europeo y especialmente el francés.

De aparición más irregular *Print Collector (Il conoscitore di stampe)*, editada por Salomone Agostoni en Milán; también en Italia, el periódico mensual *Venezia viva. Club dell'incisione*, Venezia 30100. Es fundamental para todo estudioso del grabado la revista *Print Quarterly*, editada en Londres (80 Carlton Hill, London NW8 0ER) y de gran solvencia en sus

informaciones, presenta siempre notabilísimos artículos sobre la Historia del Grabado.

Para las noticias sobre la actualidad del grabado internacional: *The Print Collector's Newsletter*, de Nueva York (205 East 78 St., N.Y. 10021); *Print Review*, del Pratt Graphic Center de Nueva York (semestral); *Contemporary Impressions* (711 E Street NE, Washington, DC 20002-5231), bimensual; y dedicada especialmente a la serigrafía: *Screen Printing Magazine* (The Signs of the Times Pub., Cincinnati, Ohio 45202).





ÍNDICE

Agradecimientos	7
Introducción	11
I. UN GRABADO. UNA ESTAMPA	17
1.1. ¿Qué es un grabado?. ¿Qué es una estampa?	19
1.2. Orígenes y características principales del arte del grabado	21
1.3. Las técnicas	22
1.4. Grabado/Dibujo	25
1.5. Grabado/Pintura	26
1.6. Grabado/Escultura	27
1.7. Historia y función de la estampa múltiple	28
1.8. El grabado en España	34
II. EL OJO OBSERVADOR. LAS TÉCNICAS	39
2.1. La xilografía	41
2.2. La calcografía	49
2.3. Monotipo	65
2.4. La litografía	66
2.5. La serigrafía	69
III. EL BLANCO RECEPTOR. EL PAPEL	73
3.1. El papel. Los antecedentes.	75
3.2. La invención del papel en China	77
3.3. La hoja de papel	80
3.4. La filigrana	82
3.5. Tipos y marcas	84
IV. LO ÚNICO EN LO MÚLTIPLE	85
4.1. Las pruebas	87
4.2. La multiplicidad	90
4.3. El acerado	91
4.4. Limitación del tiraje	93
4.5. Grabado de interpretación	94
4.6. El grabado original	98
4.7. Tiradas y ediciones	101
4.8. Reediciones	103
V. «ANATOMÍA» Y «CURRÍCULUM» DE LA ESTAMPA	105
5.1. La firma	108
5.2. Las inscripciones	111
5.3. Inscripciones en las estampas japonesas	115
5.4. Las marcas	116
5.5. Las anotaciones marginales	119
5.6. Los márgenes	120

VI. ADMIRAR... ESCOGER... COMPRAR... COLECCIONAR	123
6.1. La calidad	125
6.2. Los defectos	127
6.3. El estado de conservación	128
6.4. La rareza	128
6.5. Los catálogos razonados	131
6.6. Las falsificaciones	134
6.7. Los facsímiles	135
6.8. Los «pastiches»	135
6.9. Admirar... Estudiar. Gabinetes de Estampas en Museos y Bibliotecas	136
6.10. Las Calcografías	141
6.11. Escoger... Comprar	142
6.12. Coleccionar. Grandes colecciones privadas como modelo	144
VII. MOSTRAR. GUARDAR. CONSERVAR	149
7.1. Detectar el estado de conservación	151
7.2. Alteraciones y causas	153
7.3. Control y cuidado de la estampa expuesta	155
7.4. «Passe-partout» y marco	157
7.5. Control y cuidado de la estampa guardada	159
7.6. Algunas sugerencias para la prevención general	162
VIII. LOS PRINCIPALES DEL GRABADO. SINOPSIS HISTÓRICA	165
IX. ¿QUÉ ES QUÉ EN EL GRABADO Y LA ESTAMPACIÓN? UN GLOSARIO	175
X. DÓNDE LEER. DÓNDE INFORMARSE. UNA BIBLIOGRAFÍA CLASIFICADA	203
1. Sobre el grabado y la estampación	208
1.1. Diccionarios. Glosarios. Bibliografía.	208
1.2. Catálogos y Repertorios	209
1.3. Historia general o por períodos, países o escuelas (engloba todas las técnicas)	210
1.4. Comunicación, funcionalidad y sociedad.	213
1.5. Coleccionismo	214
1.6. Marcas y monogramas	215
2. Los materiales	215
2.1. Las tintas	215
2.2. El papel	216
2.3. Filigranas o marcas al agua	216
3. La técnica	216
3.1. Tratados generales sobre los procedimientos técnicos	217
3.2. Los procedimientos más nuevos	217
3.3. La xilografía	221
3.4. La Calcografía	228
3.5. La Litografía	231
3.6. La Serigrafía	232
4. Conservación y restauración	232
5. Revistas y publicaciones periódicas	232

Del Cobre al Papel se constituye en tanto texto guía para el estudioso y el amante del arte del grabado. En él se explica qué es y qué ha sido la imagen grabada y múltiple a lo largo de su evolución. Se describen los aspectos técnicos y formales, históricos y estéticos del grabado, con la finalidad de indicar y orientar al lector sobre el arte del grabado y de la estampación, y ayudarlo a poder discernir las diferencias en relación a otras artes plásticas (dibujo, fotografía). Esta obra cubre por tanto un vacío en la bibliografía española dedicada al arte, puesto que, hasta el momento, sólo se había atendido al grabado a través de estudios históricos o técnicos y este último aspecto había sido ocupado, casi solamente, por traducciones.

El contenido de esta obra resulta de utilidad a los estudiosos del grabado, tanto teóricos como prácticos, ya que se marcan unas pautas claras y definitorias de los principales conceptos del grabado a lo largo de su trayectoria histórica, estética y técnica. A los estudiosos de historia del arte porque el grabado es una parcela de la historia del arte que resulta bastante desconocida y a menudo olvidada dentro de nuestros estudios de arte (Licenciaturas de Historia del Arte y de Bellas Artes; estudios de anticuaria, por ejemplo). A los grabadores, porque les es fundamental conocer aquellas partes teóricas que generan la creación. También a los coleccionistas, anticuarios, bibliotecas y museos que tienen gabinetes o colecciones de grabados, y a los amantes del arte en general que quieran acercarse al mundo del grabado y puedan encontrar orientaciones cabales y actuales sobre el qué, cómo y dónde del grabado y la estampación.

ISBN 84-7426-224-0



9 788474 262247