



EL ARTE DEL GRABADO ANTIGUO

Obras de la colección Furió

Vicenç Furió

UBe

PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN	15
APRECIACIÓN Y VALORES	21
PEQUEÑAS OBRAS MAESTRAS	77
GRANDES ESTAMPAS AL BURIL	103
LUCES, SOMBRAS Y COLOR	139
ILUSTRACIONES	201





Términos y cronología

A menudo se utiliza el término «grabado» para designar a la hoja de papel en la que se ha transferido una imagen previamente grabada sobre una matriz que ha sido entintada. Sin embargo, si hemos de ser cuidadosos con el lenguaje, a esta hoja de papel deberíamos llamarla «estampa», que es el producto final del arte gráfico. En realidad, el vocablo «grabado» se refiere básicamente al procedimiento por el que se reproduce la imagen previamente grabada en la plancha. Grabar, por otra parte, implica efectuar cortes o tallas en una matriz de madera o metal mediante instrumentos punzantes o soluciones químicas mordientes. Ello incluye técnicas como la xilografía y técnicas calcográficas como el grabado al buril y al aguafuerte. No obstante, excluye técnicas como la litografía o la serigrafía, en las que no se realizan incisiones sobre la matriz, por lo que, en sentido estricto, no son procedimientos de grabado sino de estampación.

El grabado es el procedimiento técnico mediante el cual se realizaron todas las obras que comentaré en este libro. Los entendidos —y también el lector a partir de ahora— sabemos que utilizar el término «grabado» para designar no sólo al procedimiento, sino también al producto final del arte gráfico es extender su significado y suplantarlo al vocablo que sería más correcto y específico, que es el de «estampa». Sin embargo, puesto que el uso del término «grabado» está bastante extendido, en este libro seremos flexibles en este punto y vamos a conformarnos con señalar lo dicho hasta aquí. El lector, por tanto, verá que normalmente me refiero a una estampa de Rem-

brandt, pero que en ocasiones puedo referirme también a alguno de sus grabados, lo que a veces responde tan sólo a cuestiones de estilo en la redacción de una frase. Lo importante es saber que ambos vocablos no son sinónimos, y que en el segundo caso somos conscientes de que utilizamos el término en su significado expandido.

Puesto que el libro trata sobre las estampas antiguas y no sobre el grabado moderno o la obra gráfica contemporánea, cabe empezar por explicar esta distinción, que es básicamente cronológica, aunque no muy precisa. La denominación de «grabados antiguos» es de uso común en el mundo del comercio de estampas, en las galerías y en las subastas de obra gráfica. En estos contextos se entenderá que nos referimos a obras que van del siglo xv hasta mediados del siglo xix aproximadamente. En relación con el límite inferior, en Occidente los primeros grabados se hicieron sobre madera alrededor de 1400, por lo que cualquier historia del grabado debe empezar en el siglo xv. La alusión al grabado en madera me permite señalar otra cuestión terminológica, y es que en el libro daré preferencia al término «entalladura» respecto al de «xilografía». Este último se usa hoy de modo genérico, pero fue acuñado en el siglo xix para referirse al grabado en madera a la testa rebajado con buriles. El grabado antiguo en madera se cortaba a la fibra con gubias y cuchillas, y éste es el caso de todos los ejemplos aquí comentados. Continuando con la cronología, a finales del siglo xv ya encontramos a grabadores de la talla de Andrea Mantegna y Martín Schongauer, y solemos referirnos a 1500 para aludir a la primera época de esplendor del arte gráfico, que alcanza su cénit con Alberto Durero. En cuanto al límite superior, entra en nuestro campo la obra de Goya, como podemos comprobar fácilmente cuando hojemos un catálogo de Sotheby's o Christie's dedicado a *Old Master Prints*. Las estampas de Goya, de una indudable modernidad en los temas y su tratamiento, son, cronológicamente hablando, grabados antiguos.

Al explicar la evolución del arte desde el Renacimiento a nuestros días, es un lugar común situar a mediados del siglo xix el momento en el que el mundo de la antigüedad y de la tradición clásica deja de ser el único modelo y surgen los primeros síntomas de lo que llamamos arte moderno, cuyo desarrollo inicial se aprecia en el arte de Manet y en los impresionistas. No deseo extenderme aquí en cuestiones cronológicas y conceptuales; pero, del mismo modo que está claro que las estampas de Durero, Rembrandt y Goya forman parte del mundo del grabado antiguo, también lo está que en el siglo xx la obra gráfica de Picasso, Miró o Warhol forma parte de la estampa moderna. El problema, por tanto, es el siglo xix. En su segunda mitad, los

aguafuertes de Manet y las litografías de Toulouse Lautrec se consideran obras modernas, por lo que de nuevo al mirar hacia atrás nos encontramos en la primera mitad de siglo. En definitiva, no podemos dar fechas precisas para algo que no las tiene.

Lo que es evidente es que el interés por el grabado antiguo es minoritario si lo comparamos con el interés que existe por la obra gráfica contemporánea y de artistas actuales. Las razones que lo explican son múltiples y no me propongo referirme a todas ellas. No obstante, sí quisiera comentar algunas, y para ello debemos empezar con algunas características del tipo de arte del que trata este libro.

Iconografía, representación y habilidad técnica

En términos cronológicos, el período que abarca el mundo del grabado antiguo coincide aproximadamente con lo que los historiadores del arte solemos llamar el arte de la época moderna (siglos XV-XVIII), que es también el período que, después del mundo medieval, retoma con fuerza la tradición clásica. Ello significa que los temas representados en las artes visuales están estrechamente vinculados a la tradición humanística, que en el ámbito de la imagen se expresaba básicamente a través de una iconografía religiosa, mitológica o histórica. A partir del siglo XVIII aumentan las escenas de género y los asuntos tomados de la vida cotidiana, así como las vistas urbanas y otros muchos asuntos mundanos. Sin embargo, durante los siglos XVI y XVII los temas religiosos fueron predominantes. La mayor parte de las estampas de Dürero ilustran temas religiosos, una iconografía que aún supone algo más de la tercera parte de los aguafuertes de Rembrandt. Por tanto, el camino para acercarse al mundo del grabado antiguo será más corto para aquellos a quienes no les resulte totalmente ajena una escena relativa a la vida de Cristo o a los amores de Júpiter. Asimismo, el interés por la historia, por el pasado, será también una disposición ventajosa si queremos gozar con las estampas de Abraham Bosse, que remiten a la sociedad francesa del siglo XVII, con las obras satíricas de Hogarth o con las ruinas de Roma de Piranesi.

El arte de este período está basado en la representación. Aunque en buena parte del arte moderno la habilidad técnica para conseguir una traducción convincente de la realidad visual no haya sido un mérito decisivo a la hora de apreciar los logros de una obra, en el arte que se desarrolla entre los siglos XV y finales del XIX el hecho de tener

esta destreza, de mostrarla y de saber apreciarla, ha sido un valor fundamental. Se trata de un aspecto de gran importancia. Saber apreciar la habilidad técnica que el artista muestra en sus obras es una condición *sine qua non* para gozar de los grabados antiguos. Innumerables estampas al buril, aguafuertes, grabados a la manera negra son fruto de una pericia asombrosa. ¿Cómo es posible, nos preguntamos a veces, que el artista haya podido grabar una plancha de cobre de aquel modo y conseguir aquellos efectos? Es algo que *debemos* admirar. No se trata de valorar una dificultad sólo asociada al tiempo invertido y a la escala del objeto, como quien construye una maqueta de la Torre Eiffel con cerillas. Hablamos de artistas que, en el marco de una determinada tradición artística y en competencia con muchos grandes artífices, utilizan su maestría al servicio de la creación de una imagen que, además de medirse con las exigencias de la representación, pretende evocar determinadas ideas, ser bella y significativa. La época y el medio artístico en el que trabaja el grabador le exige mostrar habilidad técnica, y nosotros, si queremos valorar lo que hizo teniendo en cuenta los problemas que tuvo que resolver, es justo que nos esforcemos en apreciar cómo solucionó los retos que se le planteaban.

Estos aspectos son aplicables en general a buena parte del arte antiguo y a lo que nos inclina a gozar de él. Son aplicables, por ejemplo, a la pintura que hay en el Museo del Prado. Sin embargo, aunque la pintura y el grabado comparten muchas características, tienen también importantes diferencias, algunas de las cuales explican la gran distancia de popularidad entre ambos medios. En el campo de las artes visuales, la pintura reina sobre las demás artes. El grabado es un gran desconocido, un medio poco comprendido sobre el que se proyectan dudas y malentendidos, incluso por los que gustan de la pintura. Veamos, por tanto, algunas de sus características más específicas.

Una hoja de papel

La estampa, es decir, la obra que resulta del proceso de transferencia de una imagen grabada en una matriz, es, materialmente hablando, un papel impreso. Comparada con una pintura sobre tabla o con un lienzo de tela montado en un bastidor de madera, una estampa es algo más frágil y delicado, algo que puede rasgarse, mancharse, quemarse, destruirse y desaparecer con mucha facilidad. Una pintura parece un ob-

1. Filigrana vista al trasluz de una estampa de Antonio Visentini.



jeto más rotundo. Esta humildad del soporte en la obra gráfica puede ser un aspecto que puntúe negativamente para algún aficionado. Sin embargo, para los entusiastas del grabado antiguo, la humildad y fragilidad de la hoja de papel suele ser un incentivo. Comprobar la inventiva de un diseño, la fuerza de una imagen impresa en una simple hoja de papel, darse cuenta del milagro que supone que ese trozo de papel haya sobrevivido al paso de los siglos, conlleva a menudo una dosis de admiración suplementaria que se añade a los logros del artista. Por otro lado, las estampas casi siempre despiertan el deseo de tocarlas, de comprobar la calidad y la estructura del papel, de sentir con las yemas de los dedos los trazos de tinta impresos. Los coleccionistas sabemos que, una vez que enmarcamos una estampa bajo el cristal, estamos perdiendo algo. Para mitigar esta pérdida, a menudo se protegen y enmarcan de modo que sea fácil desenmarcarlas cuando queramos comprobar con el tacto el tipo de papel, su textura, o comprobar con la vista su filigrana o las marcas de coleccionista, si las hay.

Vista al trasluz, la filigrana de una flor de lis dentro de un escudo coronado con las letras LVG debajo, que puede verse en una vista de Venecia de Antonio Visentini (fig. 1), indica que se trata de un papel de gran calidad del siglo XVIII producido por el fabricante de papel holandés Lubertus van Gerrevinck. Gracias a la filigrana podemos afirmar que la estampa de *La tauromaquia* de Goya que reproducimos más adelante (fig. 11) es una impresión de la cuarta edición. La marca de agua descrita como «gran globo imperial», que presenta la estampa del *Apocalipsis* de Durero *La bestia con cuernos de carnero* (fig. 25), indica que se trata de una impresión realizada antes de la primera edición de 1498.



2. Marcas de coleccionista en el reverso de una estampa de Antonie Waterloo.

A veces una estampa bastante común puede aumentar notablemente de interés al conocer que ha pasado por varias colecciones, como ocurre en el caso de un paisaje de Antonie Waterloo en cuyo reverso hay nada menos que cinco marcas de coleccionista distintas (fig. 2). Una es del conde Wilhelm von Lepel (1755-1826), diplomático alemán y escritor de arte, autor de varios catálogos de artistas grabadores. La de la derecha, por ejemplo, corresponde al *Kupferstichkabinett* (Gabinete de Estampas) de Berlín, fundado en 1831. Duplicados de la institución fueron vendidos en diversas subastas entre 1871 y 1921. Cuando adquirí el grabado le puse también mi marca de coleccionista, abajo en el centro.

Sólo con tocar el papel para apreciar su textura, grosor y mayor o menor rigidez, un buen conocedor de los grabados de Piranesi obtendrá información acerca de la edición de una *Veduta di Roma*, si puede tratarse de una impresión romana contemporánea del artista o de una edición parisina posterior. En definitiva, tocar la obra con los dedos, ver la estructura del papel, sus marcas e inscripciones, es experimentar una parte importante de la naturaleza de la estampa y acceder a mucha de la información que la obra nos da.

La mayoría de las estampas antiguas son de pequeñas dimensiones. En el siguiente capítulo trataré este punto con más detenimiento. Destacaré los logros técnicos y de diseño que supone el hecho de conseguir crear, en ocasiones en formatos de muy reducido tamaño, obras que pueden ser escenas complejas, con innumerables detalles, ejecutadas con especial maestría y con resultados fuertemente expresivos. Por ello, porque a menudo son obras pequeñas que presentan una gran riqueza de trazos y detalles, hay que mirarlas de cerca, dedicarles tiempo y mucha atención. Las estampas no se abren fácilmente. Son exigentes con el observador.

El tamaño medio de las estampas antiguas puede dificultar utilizarlas como decoración de grandes espacios; pero, en contrapartida, se convierte en un arte ideal para ser conservado y apreciado en espacios pequeños, de carácter más íntimo, como una

biblioteca o un estudio. En el pasado, muchos grabados formaban parte de libros. Algunos fueron arrancados de éstos y, junto con aquellos impresos como hojas sueltas, se conservaban pegados a álbumes o en carpetas, clasificados por temas o artistas. Por fortuna las estampas ya no suelen pegarse en álbumes. En cambio, guardarlas en carpetas sigue haciéndose hoy y presenta notables ventajas. Para quien le interese comparar autores, estilos o temas, es un placer agrupar las estampas en manejables carpetas, que nos invitan a mirar con tranquilidad y comodidad las obras que contienen.

Blanco y negro

Además de ser hojas de papel de pequeñas dimensiones, normalmente las estampas antiguas son en blanco y negro. Existen estampas coloreadas ya en el siglo xv —muchas de las primeras que conocemos, derivadas del grabado en madera, fueron coloreadas a mano— y posteriormente, en la Italia del siglo xvi y sobre todo a partir del siglo xviii, se desarrollaron diversas técnicas, especialmente en Francia e Inglaterra, con el objetivo de producir estampas en color en las que éste se aplicaba en una o diversas planchas.

Hablaré de ello en el último capítulo. Sin embargo, aunque existen obras relevantes y puede escribirse una historia del grabado en color antes del siglo xix, es una realidad indudable que la mayor parte del grabado antiguo —y de las obras más destacadas de los artistas más relevantes— se basa en las posibilidades de crear una imagen a partir de líneas y manchas de tinta negra impresas sobre un papel. Con el tema del claroscuro se podría escribir toda una historia del grabado. De hecho, como ya observó William Gilpin en 1768, en el que se considera el primer ensayo escrito sobre grabado, en términos estéticos la principal especificidad del grabado en relación con el dibujo o la pintura es precisamente su idoneidad y afinidad para los efectos de claroscuro.

Muchos coleccionistas de pintura dicen sentirse fascinados con el hechizo del color. No cabe aquí ningún reproche. Efectivamente, una de las principales dimensiones estéticas de la pintura es el color, que, en cuanto efecto visual, es un medio tremendamente eficaz que puede resultar muy atractivo. Sin embargo, esta misma ventaja aparente de la pintura nos da la posibilidad de apreciar de un modo especial lo que es capaz de hacer un grabador hábil sin más color que el negro. Según como se mire, un pintor, con todos los colores del espectro a su disposición, puede no ir



