

aguafuerte  
agustinta  
y  
óxido

tres técnicas  
calcográficas  
para un  
mismo tema

m. mercè cosamovas i alix  
director de la tesina : josé miliana

R.-3.883



Título de la tesina:

AGUAFUERTE, AGUATINTA Y AZÚCAR: TRES TÉCNICAS  
CALCOGRÁFICAS PARA UN MISMO TEMA

por M<sup>a</sup> Mercè Casanovas i Aleix

Director de la tesina: José Milicua  
Facultad de Bellas Artes  
Junio 1981, Barcelona

V.º B.º  
José Milicua

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0701883747





"Dio su revés la luz. Y nació el negro"

"Y abrió un hoyo en lo claro, un agujero  
desde el que dijo:

- Soy también hermoso"

Rafael Alberti

## ÍNDICE

1. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	1
2. INTRODUCCIÓN	2
3. NOMENCLATURA Y EXPLICACIÓN DE LA TERMINOLOGÍA TÈCNICA UTILIZADA EN EL TRABAJO	4
4. GRABADO AL AGUAFUERTE	
4.1 MATERIALES EMPLEADOS	11
4.2 PROCESO DE ELABORACIÓN	11
4.3 RESULTADO FINAL	14
5. GRABADO AL AGUATINTA	
5.1 MATERIALES EMPLEADOS	16
5.2 PROCESO DE ELABORACIÓN	17
5.3 RESULTADO FINAL	20
6. GRABADO AL AZÚCAR	
6.1 MATERIALES EMPLEADOS	22
6.2 PROCESO DE ELABORACIÓN	23
6.3 RESULTADO FINAL	24
7. ESTUDIO COMPARATIVO DEL LAS TRES TÉCNICAS EMPLEADAS EN EL TRABAJO	26
8. CONCLUSIÓN	29

## 1. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ADHEMAR, Jean. LA GRAVURE. Paris, Ed. Presses Universitaires de France, Col. "que sais je?" nº 135, 1972.

DANIELS, Harvey. PRINTMAKING. London, Ed. Hamlyn, 1974.

IVINS; William M., Jr. IMAGEN IMPRESA Y CONOCIMIENTO. Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, Col. "Comunicación Visual", 1975.

PLA, Jaime. TÉCNICAS DEL GRABADO CALCOGRÁFICO. Barcelona, Ed. Blume, 1973, 2ª edición.

RAMÍREZ, Juan Antonio. MEDIOS DE MASAS E HISTORIA DEL ARTE. Madrid, Ed. Cátedra, Col. "Cuadernos Arte", 1976.

TERRAPON, Michel. L'EAUFORTE. Genève, Ed. Bonvent, 1975

## 2. INTRODUCCIÓN

Tal como muy bien explica Ivins en su libro Imagen Impresa y Conocimiento, el grabado ha sido uno de los principales medios de comunicación de masas antes y después de la fotografía. Sin duda alguna, y sin querer desvalorizar ni mucho menos la función de la máquina fotográfica, el dibujo aparece, la mayoría de las veces, como elemento mucho más claro y comunicativo que la imagen fotográfica merced a su capacidad de síntesis, a su capacidad de abstraer y captar lo esencial del objeto.

Pero la misión del grabado no estriba solamente en este proceso reproductor o meramente divulgativo, sino que sus posibilidades van mucho más allá de la pura estampación. Su valor específico es tan suyo que ningún otro arte se le puede equiparar. Y son estos elementos propios y específicos los que quiero hacer resaltar en esta tesina con el fin de corroborar, bajo mi punto de vista, su importancia como arte gráfico indiscutible.

He escogido concretamente estas tres técnicas como base de mi trabajo porque, al mismo tiempo que cada una de ellas se apoya sobre unas bases muy específicas y particulares que les confieren un cariz propio y único, también tienen algo en común que las unifica y relaciona. Me refiero a que las tres son técnicas calcográficas de incisión indirecta.

Es cierto que hubiera podido utilizar otras de las muchas técnicas que existen en este arte, pero precisamente es este dualismo entre rasgos comunes y rasgos distin-

tivos lo que me ha llamado la atención y me ha conducido a escoger precisamente estas y no otras.

Agradezco de antemano la ayuda ofrecida por la profesora de Grabado Rosa Vives quien desde el primer momento de mi iniciativa me ha apoyado en todo y me ha cedido el taller de la Facultad para realizar cualquier tipo de prueba sobre el trabajo.

Por otra parte, quiero dar las gracias también al profesor de Historia del Arte, Sr. José Milicua, quien en todo momento ha aceptado llevar mi tesina aún siendo de tipo práctico y alejándose, en cierto modo, de la especialidad de su departamento. No obstante, si tanto Ribera como Goya, por citar dos grandes grabadores vastamente conocidos y tratados por el Sr. Milicua, cuentan con una extensa obra gráfica dentro de su producción, ¿qué impide que mi trabajo sea ahora objeto de estudio por parte de un historiador como él? Creo que nada se opone; al contrario, juzgar y valorar una obra plástica de cualquier tipo y de forma objetiva entra plenamente en su campo de acción, y así lo ha reconocido él mismo desde el principio de mi propuesta como tutor del trabajo. Por lo tanto, no me queda más que agradecerle su dedicación y esperar que la obra sea de su agrado y satisfacción como así lo he procurado yo.

### 3. NOMENCLATURA Y EXPLICACIÓN DE LA TERMINOLOGÍA TÉCNICA UTILIZADA EN EL TRABAJO

#### LA PLANCHA

Como ya he dicho en un punto de la introducción, una de las características comunes a las tres técnicas empleadas en la tesina es que todas ellas son técnicas calcográficas. Ello quiere decir que la MATRIZ o materia prima donde he realizado el dibujo antes de imprimirlo es de TIPO METÁLICO y concretamente de ZINC.

El zinc, por encontrarse en la naturaleza, es un MATERIAL NATURAL, al contrario de los plásticos o los acetatos, por ejemplo, que son artificiales porque los fabrica la mano del hombre. También es SIMPLE porque está formado por un sólo elemento, no como el latón o el acero que, aún siendo de ORIGEN MINERAL, son compuestos.





El zinc es un material muy adecuado aunque no permite un tiraje muy alto debido a que la presión del tórculo rebaja poco a poco su grosor. No obstante, dado que el número de ejemplares de cada estampa (impresión en el papel) es poco elevado, cumple perfectamente el fin propuesto.

#### EL BISELADO

La plancha no sólo se trabaja en su interior mediante el dibujo, sino que también deben pulirse los bordes de forma adecuada al tipo de trabajo.

En su análisis podemos hablar de biseles anchos



o estrechos, regulares o irregulares, según tengan o no la misma anchura los cuatro, pulidos o toscos, de BORDE INTERIOR y EXTERIOR roma o agudo, de ESQUINA redondeada o aguda (   ) y de ARISTA ANGULAR roma o viva (   ).

## LOS BARNICES

Los barnices tienen como función el proteger la plancha de la acción del ácido.

Son condiciones fundamentales para su buen uso, entre otras, :

- a) que no se resquebrajen al dibujar líneas muy juntas entre sí,
- b) que sean suaves y finos para que la punta se deslice sobre ellos sin dificultad y
- c) que sean impermeables al ácido aunque permanezcan gran tiempo en él.

Clasificándolos en dos grandes grupos podemos hablar de barnices SÓLIDOS y barnices LÍQUIDOS.

Los primeros necesitan que la plancha esté lo suficientemente caliente para que se funda y se pueda esparcir por toda la superficie. Se coloca con una MUÑEQUILLA, preferentemente de tela de seda y rellena de algodón, y mediante pequeños golpecitos se procura su uniformidad en espesor y en superficie. Los líquidos se aplican directamente con pincel y se diferencian básicamente de los sólidos por contener aguarrás en su composición.

En mi trabajo he utilizado barnices de ambos tipos que yo misma he elaborado.

De entre los sólidos me he servido del llamado de BOLA compuesto por:

50 gr. de cera virgen  
30 gr. de resina Álmáciga  
15 gr. de betún de Judea

y del LÍQUIDO , propiamente dicho, que consta de:

100 gr. de cera virgen  
20 gr. de resina Almáciga  
75 gr. de betún de Judea

+

100 gr. de aguarrás.

Con el fin de evitar quemaduras en la parte posterior de la plancha, así como en los biseles, he usado un barniz cuyo disolvente es el alcohol y que comunmente se llama BARNIZ DE BOMBILLAS. Este barniz permite mantener los borbes siempre cubiertos a pesar de ir limpiando el resto de la plancha con gasolina o aguarrás.

## LOS MORDIENTES

Mordientes son los ácidos o sales que se utilizan comunmente en el grabado para incidir una plancha de metal. Según el metal y el tipo de trazo que se quiera conseguir, se usa un mordiente u otro.

Tanto el aguafuerte como el aguainta y el azúcar son técnicas de GRABADO EN HUECO porque los elementos que forman la estampa son trabajados mediante la incisión de objetos cortantes o mediante mordedura de ácido sobre la plancha. En mi caso la INCISIÓN es INDIRECTA porque no se realiza aplicando las herramientas sobre el metal desnudo, como sería el caso de la punta seca, sino que estas herramientas, PUNTAS, RULETAS, BRUÑIDORES, etc., reciben un mo-

vimiento de presión y otro de dirección, pero no directamente sobre la plancha, sino sobre el barniz, y es entonces el ÁCIDO quien se encarga de morder la plancha. Por este motivo a los ácidos se les denomina mordientes.

La elección del ácido depende de las preferencias del artista. Yo para este trabajo he utilizado el ÁCIDO NÍTRICO ( $\text{NO}_3\text{H}$ ) que se encuentra en el mercado químicamente puro a una concentración de  $40^\circ \text{B}^\epsilon$  y con una densidad de  $1'38$ . Presenta un aspecto oleoso y amarillento aunque en estado de pureza es completamente incoloro. Tiene el inconveniente de que es venenoso, que irrita las vías respiratorias y que es tóxico por los gases que desprende por lo cual se recomienda buena ventilación en el lugar de trabajo. Es corrosivo sobre cualquier sustancia orgánica y siempre debe verterse el ácido sobre el agua y no al revés debido a la gran avidez de agua que tiene.

Son preferibles mordidas lentas y el uso de un ácido muy rebajado para un mayor control de la operación y , consecuentemente, de la finura en el trabajo.

También la temperatura del ácido influye en la velocidad de la mordida. Todos ellos son factores que deben tenerse en cuenta a la hora de un buen resultado.

## EL ENTINTADO

Teniendo en cuenta que en grabado siempre trabajamos con el factor positivo-negativo, el entintado juega un papel decisivo en el proceso.

Entintar , en grabado, significa extender la tinta sobre toda la plancha, previamente calentada, de modo

que al limpiarla sólo quede depositada la tinta en la parte incidida. La tinta sobrante se elimina con una tela especial: LA TARLATANA, y una vez limpia se puede pasar de nuevo esta tela, o bien muselina o incluso la propia mano, y a base de golpes suaves se hace sobresalir la tinta alrededor de las zonas incididas produciendo un efecto tembloroso y de sensación atmosférica muy agradable. Es lo que denominamos ENTRAPADO y que Rembrandt utilizó ampliamente en sus grabados.

El uso de BLANCO DE ESPAÑA en algunas partes impide que la tinta sea tan intensa como en otras zonas originando distintas calidades y valores.

Muchas son las técnicas de entintado que permite este medio gráfico, desde el MONOCROMO (un solo color) al policromo (varios colores) pasando por el tipo en seco donde, aunque la tinta no toma parte en el proceso, el dibujo queda grabado por relieve mediante la presión del tórculo. En términos de grabado a este tipo de entintado se le llama GOFRAJE.

Del mismo modo que hablando de los biseles podíamos hacer muchas consideraciones sobre ellos, también en lo que se refiere al entintado podemos hablar de entintado denso o transparente, cargado o ligero, limpio o sucio, regular o irregular, y, según pertenezca a un tipo o a otro, el resultado repercutirá en favor o en contra de la estampa definitiva.

## EL PAPEL

Para obtener un buen grabado es factor **imprescindible e importantísimo** que utilicemos un buen papel para la imprimación. Y entendemos por buen papel un tipo especial



que permita ser trabajado en condiciones más duras que las normales sin que por ello sea dañado. Pensemos que la presión que ejerce el tórculo para que la tinta contenida en la plancha se deposite sobre el papel debe ser lo suficientemente fuerte para que lo penetre a la perfección, pero que a la vez no le rompa sus fibras. Ello implica que el papel sea lo bastante GRUESO y POROSO para permitir que la tinta descansa con toda nitidez sobre él y sin ningún riesgo de alteración.

Otra de las características importantes a tener en cuenta a la hora de escoger un buen papel es la cantidad de cola que contiene, de ahí la necesidad de humedecerlo antes de su imprimación para que así pierda el exceso de cola y mantenga la humedad necesaria y adecuada para la estampación.

Como el papel es una materia viva, se estira y se encoge según el medio ambiente en el que se halla. Cuando se moja, sus fibras se dilatan, y se unen al secarse.

El papel SUPER-ALFA, que es el que he utilizado en mi trabajo, contiene un 90% de algodón (materia prima). Carece de verjuras (franjitas con menor contenido de materia) porque es necesario que sea grueso para resistir la presión del tórculo, mientras que el papel verjurado es bastante delgado para que a contraluz se divisen sus franjas. El papel que no tiene verjuras se llama VITELA, y este es el caso del Super-Alfa que, a su vez, contiene colas vegetales y es de procedencia occidental, producido en CONTINUA (mecanizado). Es muy resistente, OPACO, MATE, de acabado GRANULADO y con BARBAS, es decir, que sus límites no son como los de esta hoja de papel sobre la que estoy escribiendo, cortados "a sangre" como se le llama, sino que son de bordes irregulares.

## LA IMPRESIÓN

Imprimir significa dejar la marca o dibujo realizado en una matriz (la plancha en este caso) sobre otro soporte (el papel en el caso del grabado) a través de una prensa y gracias al entintado.

La impresión o estampación de mis grabados ha sido de tipo MECÁNICO y DIRECTO por RODADURA CILÍNDRICA a través del TÓRCULO.

## EL TIRAJE Y LA NUMERACIÓN

La estampación de varias pruebas de la misma plancha se denomina TIRAJE, y cada una de las pruebas obtenidas es la ESTAMPA.

Las pruebas o estampas se firman con lápiz en el ángulo inferior derecho, y en el ángulo inferior izquierdo se indica el número de orden con el número del tiraje que el grabador limita; así, el quebrado 4/10 señalaría que la estampa en cuestión es la nº 4 de un total de 10.

Las estampas que presento en el trabajo están FIRMADAS NOMINALMENTE y FECHADAS sobre el papel (no sobre la plancha). Todas ellas son PRUEBAS DE ARTISTA, es decir, pruebas realizadas antes de comenzar un futuro tiraje definitivo que no siempre tiene que hacerse. De ser así, el tiraje no sería monotipo sino MÚLTIPLE y LIMITADO, si se indica.

GRABADO AL AGUAFUERTE



P.A.

M. Mercedes Casanovas - 81





## 4. GRABADO AL AGUAFUERTE

### 4.1 MATERIALES EMPLEADOS

#### MATERIA PRIMA: METAL

- . Plancha de zinc tamaño 30x40cms.
- . Biselado: limas de distinto grosor en trama.
- . Desengrase: gasolina, alcohol, Blanco de España, limpiametales.
- . Barnices: barniz de bola, barniz de bombillas, barniz líquido.
- . Instrumentos: puntas de acero.
- . Mordiente: ácido nítrico  $\text{NO}_3\text{H}$

#### MEDIOS DE TRANSFORMACIÓN: ENTINTADO, PAPEL, PRESIÓN MEDIANTE CILINDRO DE TÓRCULO

- . Tinta calcográfica negra.
- . Muñequilla.
- . Tarlatana.
- . Papel Super-Alfa
- . Pápel secante.
- . Tórculo.

### 4.2 PROCESO DE ELABORACIÓN

#### MATERIA PRIMA

Una vez escogido el formato apropiado al tema que se quiere grabar, se procede a cortar la plancha según las medidas:

las medidas indicadas y a biselarla con distintas limas a fin de evitar que los bordes demasiado agudos agujereen el papel durante el proceso de impresión.

Previamente desengrasada la plancha con Blanco de España, alcohol y limpiametales, se cubre con barniz de bola extendiéndolo uniformemente por toda la superficie con la ayuda de una muñequilla y una fuente de calor que facilite su fusión. El barniz de bola tiene un rápido secado que le permite ser trabajado inmediatamente, lo cual es una gran ventaja ante el factor tiempo.

Después de pasar el dibujo con un papel de copia, y teniendo en cuenta que debe dibujarse al revés para que sobre el papel aparezca tal y como lo hemos diseñado en un principio, se resigue con la punta desprendiendo el barniz de las partes dibujadas y permitiendo al ácido que muerda el metal al descubierto.

Los distintos tonos de grises se consiguen a base de mantener más o menos tiempo la plancha dentro del ácido. Las líneas más suaves son las que han permanecido menos tiempo y las que se han reservado primeramente del ácido con la ayuda del barniz de bombillas. No olvidemos que la parte posterior de la plancha así como los biseles se recubren también con este barniz de bombillas para evitar que el ácido les ataque.

### MEDIOS DE TRANSFORMACIÓN

Quando el grado de profundidad de las distintas líneas nos satisface, se procede a limpiar la plancha con gasolina y alcohol (el barniz de bola se disuelve con gasolina y el de bombillas con alcohol) para poder entintarla e imprimir una primera prueba que nos muestre un estado previo

al definitivo. Si este resultado no satisface, deberá iniciarse de nuevo todo el proceso.

Normalmente todo grabado necesita de varias pruebas para comprobar el grado de corrosión del ácido.

El entintado de la plancha se realiza en caliente para facilitar un mejor desplazamiento de la tinta. Si está muy espesa, se le añaden unas gotas de aceite de linaza que le dan mayor viscosidad y fluidez. Una vez la tinta está distribuida por toda la superficie, se procede a eliminarla de las zonas no incididas, que en el caso del aguafuerte serán las que no posean líneas, quedándose depositada solamente en las partes mordidas, es decir, en las líneas, para que al imprimir se pose sobre el papel. La tinta sobrante se elimina con la tarlatana que es un tipo de tela que por su trama permite un limpiado perfecto. Finalmente se pueden dar unos ligeros golpes con la mano si se quiere que la tinta sobresalga un poco de su cauce y produzca un cierto aire vaporoso alrededor de la línea, es lo que se llama el atrapado.

Como la primera prueba de mi trabajo no fue de mi entera satisfacción, volví a recubrir toda la plancha con barniz, pero esta vez con el barniz líquido para que su transparencia me permitiera ver el dibujo y saber qué líneas debía volver a descubrir y cuáles no.

Mi intención era solucionar este aguafuerte solamente a través de la línea y no mediante trama; era necesario pues lograr distintas calidades a base de crear una gama distinta en grosores para romper la monotonía de una línea siempre uniforme y regular en todo su recorrido. La riqueza que pudiera haber conseguido con la trama debía ser substituida por la desigualdad de la línea en trazo e intensidad. Un segundo proceso acabaría de perfilar este contraste



de valores tan necesario.

El papel de las primeras pruebas no fue el Super-Alfa ya que no es necesario que sea de tan buena calidad. No obstante, debía ser apropiado para grabar, es decir, lo suficientemente grueso y poroso para que, previamente humedecido y eliminado su exceso de cola, permitiera una buena impresión.

#### 4.3 RESULTADO FINAL

La Prueba de Artista que presento en la tesis es el resultado de un proceso que poco tiempo necesita para ser escrito o leído pero que es lento y minucioso en su elaboración de horas y horas. Un proceso que muestra como resultado un grabado a base de línea. Más ancha o más estrecha, más negra o más gris, recta o curva, continua o discontinua, firme o trémula, pero línea al fin.

Si tuviera que definir qué es un grabado al aguafuerte, aparte de la cuestión meramente técnica, lo definiría como un canto a la línea.

Rafael Alberti, en uno de sus poemas de su libro A La Pintura, alza un canto a la línea a través de sus palabras. Yo las tomo y las reproduzco aquí porque creo que se relacionan íntimamente con el tema, pues si bien Alberti sabe grabar con la punta, como buen grabador que es, en este caso lo hace con su pluma y sus palabras. En ambos casos el resultado es un dibujo cuyo protagonista es la línea.

## A La Línea

A Ti, contorno de la gracia humana,  
recta, curva, bailable geometría,  
delirante en la luz, caligrafía  
que diluye la niebla más liviana.

A ti, sumisa cuanto más tirana,  
misteriosa de flor y astronomía  
imprescindible al sueño y la poesía,  
urgente al curso que tu ley dimana.

A ti, bella expresión de lo distinto,  
complejidad, araña, laberinto  
donde se mueve presa la figura.

El infinito azuloes tu palacio.  
Te canta el punto ardiendo en el espacio.  
A ti, andamio y sostén de la pintura. (1)

---

(1) A La Pintura. Rafael Alberti. Ed. Losada, 2ª edición,  
pág. 62.

GRABADO AL AGUATINTA



P.A.

M. Mucci Casanovas - 81



## 5. GRABADO AL AGUATINTA

### 5.1 MATERIALES EMPLEADOS

#### MATERIA PRIMA: METAL

- . Plancha de zinc tamaño 30x40cms.
- . Biselado: limas de distinto grosor en trama.
- . Desengrase: gasolina, alcohol, Blanco de España, limpiametales.
- . Caja de resina.
- . Resina Colofonia en polvo.
- . Barnices: barniz de bombillas.
- . Mordiente: ácido nítrico NO H.
- . Instrumentos: puntas de acero, bruñidor, ruleta.

#### MEDIOS DE TRANSFORMACIÓN: ENTINTADO, PAPEL, PRESIÓN MEDIANTE CILINDRO DE TÓRCULO

- . Tinta calcográfica negra.
- . Muñequilla.
- . Tarlatana.
- . Papel Super-Alfa.
- . Papel secante.
- . Tórculo.



## 5.2 PROCESO DE ELABORACIÓN

### MATERIA PRIMA

Con el fin de poder equiparar mejor los resultados en base a un estudio comparativo de las tres técnicas, el tema y el formato escogidos son los mismos, facilitando así su captación y valoración.

Procediendo de la misma forma para rebajar los biseles y limpiar la plancha como hiciera con el agua fuerte, el desarrollo del grabado empieza a tomar otros cauces muy distintos a partir de este momento.

El aguatinta es un grabado en hueco que se usa para conseguir anchas tonalidades de grises que se obtienen después de colocar una base de resina en polvo sobre la plancha y fusionándola con calor para que el ácido penetre sólo en los espacios libres, entre grano y grano, dando como resultado un punteado blanco (resina) sobre fondo negro (metal mordido). De la cantidad y del tamaño del polvo de resina depende la textura del aguatinta.

Pero, ¿cómo se deposita la resina sobre la plancha? Para ello contamos con la caja de resina aunque pueden usarse otros métodos; yo me ceñiré a éste puesto que es el que he utilizado en mi trabajo.

La caja de resina es, la palabra lo dice, una caja cerrada que contiene polvo de resina en su base y que, al accionar un ventilador que lleva adosado, se eleva y se suspende por toda la caja. La plancha se introduce en esta caja y la resina se deposita uniformemente sobre ella.

El momento de introducir la plancha así como el tiempo que permanezca dentro de la caja determinan

la tonalidad del aguatinta. Si se introduce inmediatamente, el grano será más grande y por tanto el espacio de mordedura será menor al espacio en blanco, destacándose el resultado por un blanco excesivo sobre un negro poco extenso aunque ideal para dar un negro intenso. El grano fino, que se obtiene al introducir más tarde la plancha, es el mejor para obtener grises claros, pero, si el metal permanece excesivo tiempo en el ácido, hay que ir con mucho cuidado para evitar las "calvas" (zonas donde se ha perdido la trama y el ácido lo ha mordido todo).

Una plancha con un solo grano es difícil que dé una gama extensa de grises. Una buena aguatinta se obtiene después de resinar varias veces. Y esto es lo que precisamente he hecho con mi trabajo. Empezando por el grano grande y terminando con el pequeño pasando por un intermedio - el caso inverso daría como resultado una destrucción del grano anterior y muchas calvas -, se pasa a fijar la resina calentando la plancha por un igual hasta que el grano pierde su color y se vuelve transparente y humeante. Entonces está en su punto.

Es este proceso un proceso lento y que requiere mucha atención ya que un exceso de calor ocasionaría una mezcla de los granos y desaparecería toda la textura. Es necesario saber encontrar el punto justo porque si nos quedamos cortos en el tiempo de cocción, corremos el riesgo de que el grano no se adhiera y salte al introducirlo en el ácido.

Son varias las técnicas que se pueden usar para obtener las distintas tonalidades dentro de este sistema. Yo he utilizado tres de ellas en la misma plancha con el fin de demostrar por un lado sus posibilidades y su ri-

queza y variedad por el otro:

a) Reservas de gris a negro

El dibujo no puede pasarse con papel de copia como permitía el proceso anterior ya que la resina, por la presión, se desprendería de la plancha. Para las grandes zonas me he servido de plantillas que perfilé con mucho cuidado y el resto totalmente libre, a base de intuición y procurando respetar al máximo el original.

Una vez marcado el dibujo, se cubren con barniz las partes blancas y los biseles e introducimos la plancha unos minutos en ácido con el fin de obtener el gris más pálido. Tapamos lo mordido y volvemos a introducirlo en el ácido repitiendo sucesivamente la operación hasta conseguir el negro. Pero es necesario ir revisando la resina para evitar las calvas surgidas por una pérdida sucesiva de trama.

Yo he necesitado resinar tres veces para lograr el resultado deseado.

Con esta técnica el único problema que existe es que los valores tonales quedan muy recortados y, a no ser que ya se quiera así, debemos recurrir a otros procedimientos como

b) Las mordidas con pincel

que consiste en extender el ácido sobre la zona que se desea atacar y añadir agua a medida que se quiera obtener unos difuminados más claros.

Cuando la mordedura es suficiente, se seca con papel secante.

He utilizado este sistema, al igual que el que voy a explicar a continuación, porque me interesaba demostrar una posibilidad muy distinta a la de la línea del aguafuerte.

La tercera técnica a que me refería es la del

c) Ácido directo

que aunque se parece a la anterior varía en su forma de aplicación.

Para lograr degradaciones sin que queden marcas recortadas se vierte agua mezclada con ácido sobre el metal y, si se quiere un centro negro, se sumerge la plancha en agua dejando caer el ácido como una mancha va mordiendo fuertemente al primer contacto degradándose al tiempo que se mezcla con el agua.

Ha sido necesario limpiar y entintar la plancha varias veces para ir viendo poco a poco cómo progresaba el grabado y ver si era preciso volver a resinar o no.

### 5.3 RESULTADO FINAL

El resultado ha sido muy distinto al anterior. La línea apenas aparece, y si aparece lo hace no en negro sino en blanco. Los perfiles se pierden y confunden, pero las figuras mantienen su autonomía gracias a los valores tonales, a la sombra.

Si antes he definido al aguafuerte como un canto a la línea, al aguatinta lo definiría como un canto a la sombra.

También Alberti tiene un poema dedicado A La Sombra y que también creo conveniente escribir aquí como homenaje no sólo a la línea sino a lo que ésta contiene. Cada técnica tiene su propia personalidad bien merecida y, como Alberti, opino que tanto la línea como la sombra se merecen un homenaje.

Yo en cierto modo se lo he querido ofrecer

aquí con este trabajo.

A La Sombra

A Ti, tenue, difusa, desvelada,  
penumbra del color que te aposenta,  
tenebrosa en el rayo que violenta  
hasta el horror tu noche ilimitada.

A ti, más dura cuanto más cortada,  
más envolvente cuanto más cruenta;  
si dentro de tu ser espada lenta,  
tendida al sol, vertiginosa espada.

A ti, injerta en el cuerpo que te ciñe,  
tinta del tono que de ti se tiñe,  
fin de la luz, estatua de negrura.

Tu demencia es un alba de relieve  
azul, verde, amarillo, carmín, nieve.  
A ti, claro Luzbel de la Pintura. (2)

-----  
(2) Op. cit. Pág. 104.

GRABADO AL AZÚCAR



P.A.

M. Mercè Casanova - 81

## 6. GRABADO AL AZÚCAR

### 6.1 MATERIALES EMPLEADOS

#### MATERIA PRIMA: METAL

- . Plancha de zinc tamaño 30x40cms.
- . Biselado: limas de distinto grosor en trama.
- . Desengrase: gasolina, alcohol, Blanco de España, limpiametales.
- . Caja de resina.
- . Resina Colofonia en polvo.
- . Azúcar, tinta china, miel.
- . Barnices: barniz líquido, barniz de bombillas.
- . Mordiente: ácido nítrico  $\text{NO}_3\text{H}$ .
- . Instrumentos: puntas de acero, bruñidor, ruleta.

#### MEDIOS DE TRANSFORMACIÓN: ENTINTADO, PAPEL, PRESIÓN MEDIANTE CILINDRO DE TÓRCULO

- . Tinta calcográfica negra.
- . Muñequilla.
- . Tarlatana.
- . Papel Super-Alfa.
- . Papel secante.
- . Tórculo.



## 6.2 PROCESO DE ELABORACIÓN

### MATERIA PRIMA

Podemos decir que la técnica del grabado al azúcar es una variante del aguatinta puesto que, como ella, se basa en las degradaciones tonales producidas por la acción del ácido sobre una trama de resina.

Se diferencia no obstante en que la textura varía por las distintas calidades que le confiere el grano del azúcar junto con los demás ingredientes.

Por una parte, nos encontramos ante un proceso muy similar, pero a la vez distinto.

Los primeros pasos son los mismos que los realizados con el aguatinta pero una vez preparada la base con la resina el trabajo emprende nuevos caminos.

Cuando se tiene fijado el grano de resina sobre la plancha, se procede a dibujar de forma libre y espontánea pero no con la punta, como era el caso del aguafuerte, o a través de plantillas, como en el aguatinta, sino con un simple pincel y azúcar.

A esta técnica se la denomina grabado al azúcar no porque sea éste el único ingrediente necesario sino porque dentro de las distintas fórmulas que se pueden escoger, en la mayoría de ellas predomina como elemento principal.

Muchas son las variantes que se pueden utilizar para esta técnica. Entre ellas escogí la fórmula que contiene azúcar, tinta china y miel en su composición. La mezcla produce una masa viscosa que al extenderse sobre la plancha va formando grumos y dejando zonas blancas a su vez.





Cuando está seco, se cubre todo el metal con barniz líquido evitando tapar en exceso las partes rellenas con el azúcar. Seguidamente se introduce en agua tibia con el fin de que el azúcar, la miel y la tinta china se disuelvan al contacto con el agua y desprendan el barniz provocando un punteado irregular y con diversas texturas sobre todo el dibujo.

Como el barniz es impermeable al agua, permanece intacto y sólo las partes del dibujo quedan al descubierto permitiendo que el ácido lo corroa.

Los distintos valores que he conseguido en mi trabajo han sido resueltos a base de hacer una primera mordida general por todo el dibujo e ir reservando sucesivamente cada zona hasta llegar al negro más intenso.

Una vez satisfecho el grado de profundidad de cada mordida, se pasa al entintado recubriendo la plancha con la tinta calcográfica mediante la ayuda de una muñequilla y sobre una base caliente al igual que en las anteriores técnicas realizadas. Seguidamente se limpia con la tarlatana para quitar el exceso de tinta y, puesto sobre la plataforma de la prensa y cubierto por un papel humedecido, el conjunto es pasado bajo el rodillo de acero donde la presión es considerable y la tinta es "escupida" de los surcos y depositada sobre el papel.

### 6.3 RESULTADO FINAL

La ventaja que ofrece el azúcar sobre el aguainta es su posibilidad de crear desde una línea delgada hasta una gran plano de forma libre y suelta, sin formar zonas recortadas.

Para demostrarlo, he trabajado el tema a

base de líneas y a base de zonas más anchas con el fin de corroborar lo que pudiera haber quedado en meras palabras carentes de sentido.

El resultado, bien distinto del conseguido con el aguafuerte en la parte de línea y más rico en textura que el aguainta, ofrece una gama más extensa de posibilidades en cuanto a libertad de trazo, textura y fluidez de formas.

## 7. ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS TRES TÉCNICAS EMPLEADAS EN EL TRABAJO

Es cierto que las comparaciones siempre son absurdas cuando se intenta comparar dos cosas que tienen valor por sí mismas, por sus propias particularidades y rasgos específicos. No se puede establecer una comparación entre París y Estambul porque cada ciudad tiene su aire particular donde para unos serán más atractivos unos aspectos y para otros lo serán los contrarios. Y no obstante ambas ciudades siguen siendo bellas y fascinantes dentro de su cultura, sus formas de vida y su manera de ver las cosas.

Pero si bien esto se puede aceptar, también es cierto que dentro de las comparaciones se pueden emitir juicios de valor con una crítica constructiva en el sentido de comparar "expositivamente" lo que aparece ante nuestros ojos y apreciar y valorar lo que de característico tiene cada elemento dentro de su especificidad. Esto es precisamente lo que he intentado hacer yo con cada una de las tres técnicas empleadas para mi tesina.

No se trata de valorar una en detrimento de la otra o infravalorarla en beneficio de la siguiente, sino estudiarlas cada una por separado y en conjunto dentro de sus posibilidades y de sus cualidades.

En realidad son muchas las variantes que se pueden obtener de las tres técnicas demostrando con ello la gran capacidad e importancia que comporta una obra en gra-

bado y que, desafortunadamente, suele ser desprestigiada por muchos debido al desconocimiento que de su carácter eminentemente gráfico tienen.

Sólo tres son los rasgos que he querido destacar de todo el conjunto con el fin de delimitar sus campos más específicos aún teniendo, por supuesto, otras muchas posibilidades combinatorias.

El aguafuerte es la técnica que, por excelencia, se mueve a través de la línea, ya sea en solitario, como es el caso de mi grabado, o acompañada, tomando forma de claroscuro mediante la trama. Pero este claroscuro, a pesar de que se consiga de distinta forma que con el aguatin-ta, no es patrimonio exclusivo del aguafuerte, por ello no lo he destacado en mi trabajo. Porque, vuelvo a repetir, mi intención ha sido la de realzar los rasgos distintivos y no los comunes.

El aguatin-ta es sin duda la reina de los grises y, reforzando su característica tonal prescindiendo de la línea como elemento de dibujo, he creído que la elogiaba y engrandecía. Porque un elemento no se define por lo que comparte con otros, sino precisamente por lo que le distingue. Esta es la base de toda la lingüística moderna en cuanto a clasificación de sus componentes y que puede aplicarse perfectamente a los de naturaleza gráfica en este caso.

El contorno no se perfila con un trazo sino por la variación tonal de grandes zonas que constituyen planos de distinto valor. Los personajes que en el aguafuerte quedaban sujetos a la estructura trazada por la línea, aunque trémula y cortada pero que las perfila y atrapa, se expanden en el aguatin-ta buscando fusionarse unas con otras y todas ellas con el espacio que las envuelve.

El azúcar, la tercera de las técnicas, asume y compenetra a sus antecesoras como si de un hijo reconciliador se tratara.

La línea y la mancha se han unido para engendrar esta técnica que, además de ofrecer infinitas posibilidades, lo hace de forma libre y espontánea como libres y espontáneos son los niños. Y no es que con ello quiera tratarla como una técnica en estado de crecimiento y desarrollo que aún no ha llegado a la madurez, lo que pretendo al compararla con un niño es precisamente valorar su grado de libertad y capacidad creativa que puede ofrecer.

Resumiendo, ni una técnica es mejor que la otra ni peor. Lo positivo de todas ellas reside en que poseen un carácter específicamente suyo que ninguna puede imitar y que por ello les confiere un valor intrínseco de por sí. Y que si bien pueden actuar en conjunto, mezcladas todas ellas en un mismo grabado, ésta no ha sido mi intención en este trabajo, y no descarto, ni mucho menos, la posibilidad de hacerlo en otra ocasión.

Mi idea desde un principio fue estudiar y explicar su actuación como miembros de una misma familia, la familia del grabado calcográfico de incisión indirecta, pero con personalidad propia, no explicando su relación entre ellos, sino destacando su propia manera de ser y actuar aisladamente, con autonomía propia.

## 8. CONCLUSIÓN

Ante cualquier planteamiento de un trabajo, lo primero que se hace es un gui3n previo con la finalidad de establecer unos puntos claros sobre los que iniciar el estudio y tener una pauta en los movimientos a realizar. Esto es efectivamente lo que hice yo desde que tuve clara la idea de presentar un trabajo sobre grabado como tema de mi tesina.

Teniendo ante m3 la opci3n de poder escoger entre un trabajo te3rico y uno pr3ctico, enseguida me inclin3 por lo segundo ya que me ofrec3a muchas m3s posibilidades.

Numerosos son los caminos que se pueden tomar ante un trabajo te3rico, pero muchas son tambi3n las personas que han tomado a un artista, en este caso a un grabador, y han escrito un libro sobre 3l. Por eso, y porque creo que ellos pueden hacerlo mejor que yo puesto que es su trabajo, he rechazado este camino, que en cierto modo pod3a haber sido un atajo, para optar por mi camino personal, el camino de mis propios grabados. En primer lugar porque al grabado, hasta que uno no lo ha probado, no se le da el valor que indiscutiblemente se merece y, segundo, y como consecuencia del primero, porque, aunque humildemente, he querido hacerle un homenaje, un peque3o-gran homenaje.

Y d3jenme a3adir una tercera consideraci3n.

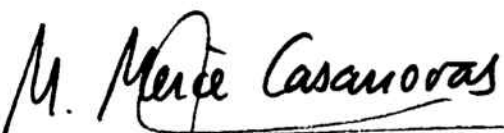
Un trabajo te3rico del tipo que se me presentaba siempre ofrece, en m3s o en menos, un resultado cerrado en el sentido de que se trabaja sobre algo que ya est3

hecho, que ya ha sucedido y que su protagonista ha sido otra persona ajena a quien lo escribe.

Por el contrario, un grabado de mi propia cosecha permitía unas posibilidades mucho mayores y otros alicientes. Nada tiene de nuevo el afirmar que todo lo que concierne a uno mismo despierta mucho más interés que otra cosa.

Además, aunque desde un principio tuviera un guión delante de mí, éste se iba modificando, no en su estructura externa que siempre ha sido la misma, pero sí en su parte más interna. Porque cada grabado, cada prueba, cada nueva mordida del ácido suponía una nueva sorpresa y el resultado iba variando de día en día como consecuencia de todo ello.

El trabajo no sólo ha servido para tema de una tesina, sino como base de una nueva experiencia personal contenida en el substrato de cada una de estas páginas, pero que queda patente en la obra gráfica que presento; sin ella nada de lo que aquí he dicho tendría valor.

  
\_\_\_\_\_

Terrassa, 9 de Junio de 1981