

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE BELLES ARTS

**ESTUDI CRÍTIC/ANALÍTIC DE LA BIBLIOGRAFIA
ESpanyola sobre la tècnica del gravat
calcogràfic: la seva incidència en
l'ensenyament oficial superior**

I

Vist i plau de la
Directora:

Rosa Vives

Tesi Doctoral presentada per
EVA FIGUERAS FERRER
i dirigida per la Doctora
ROSA VIVES PIQUÉ
juny 1991

ESTUDI CRITIC/ANALITIC SOBRE GRAVAT

I.-INTRODUCCIO: LA IMPORTANCIA I EL CONCEPTE DE GRAVAT:

A finals del segle XIX i a principis del XX, la fotografia, la fototipia, la fotolitografia, l'heliogravat, etc., han assumit algunes de les funcions del gravat calcogràfic, sobretot aquelles referents a la il.lustració de la lletra impresa. Aquest desbancament provoca al gravat sobre metall una crisi de la que es referà molt lentament. Alguns teòrics i amants del gravat de finals del XIX pretenen elevar-lo a la categoria d'Art i equiparar-lo a les demés manifestacions artístiques que són reconegudes tradicionalment. Esteve Boteix, home compromès -tant en la teòrica com en la pràctica-, escriu en el seu llibre: "El arte del grabado calcográfico tiene la misma razón de ser que el cuadro y la estatua ó el relieve"¹⁷ i més endavant, quan comenta la superioritat del gravat artístic enfront al mecànic, afegeix: "Pero nuestro grabado es muy otro y de tan elevado concepto como toda manifestación de arte puro".

Aquest concepte modern del gravat, que possiblement va iniciar-se amb el ressorgiment de l'aiguafort a meitats del segle passat, primer a França i més tard arreu d'Europa, no s'incorporarà a la praxi fins ben avançat el nostre segle.

Podem considerar Esteve Boteix com un pont entre el gravat clàssic i el modern. Home de formació acadèmica, hereta la tradició dels acadèmics i, al mateix temps i aprofitant la conjuntura, intenta superar-la per amotillar-se a l'actualitat. Per

¹⁷ Op.cit., F.Esteve Boteix, p.9

aquest autor, no té sentit seguir proclamant uns cànons estètics del gravat que han estat superats pels procediments mecànics.

Aquesta ambigüetat entre el passat i el futur del gravat és latent en l'obra que estudiem. Si per un costat, Esteve Botey defensa el gravat com un art pur, per l'altre es contradiu quan en el text afirma que es deriva de la pintura¹⁸. Aquesta submissió del gravat a la pintura és la conseqüència de la principal funció que ha exercit històricament: la reproducció de les obres pictòriques. Misió que, com hem comentat, és assumida amb més recursos i millors resultats pels nous procediments mecanitzats.

L'autor encara va més lluny en la seva exposició i intenta demostrar l'affirmació del perquè la reproducció és art. Els seus arguments es basen en la idea que el gravat no és una còpia de la pintura sinó una traducció d'ella¹⁹, "que es bien distinto, que es tanto como usar otro idioma, que es emplear un medio diferente de manifestación al usado por el creador del original; y siendo indudable que en la traducción hay arte, de estas premisas se deducirá la siguiente conclusión de que la Reproducción es arte"²⁰. I més endavant llegim: "En rigor de verdad, la emoción estética en materia de reproducción de obras de arte, no puede darla nada que no sea otra obra de arte".

¹⁸ Ibid., F. Esteve Botey, p.15

¹⁹ Uns anys més tard, Enrique Vaquer repeteix la mateixa hipòtesi en llur discurs "El grabado en talla dulce, como expresión artística aplicada a documentos de garantía" (Madrid: Blass S.A. Tipográfica, 1927), pp.20-21

²⁰ Op.cit., F. Esteve Botey, p.17

Malgrat que l'autor tanca la dissertació afirmando que si bé el gravat calcogràfic "se deriva de la pintura, no tiene relativamente por qué serle inferior", creiem que la submissió d'una manifestació artística a una altra, no l'afavoreix per a considerar-lo categòricament ART.

Botej continua la tradició del gravat d'interpretació que es va iniciar a l'Acadèmia quan era director J.M.Galván i Candela, el qual formava part del grup que publica "El grabador al aguafuerte".

Un altre tema que ens interessa comentar d'aquesta introducció és l'aspecte que fa referència a l'ensenyament del gravat. Segons Botej, "todas las artes han de servirse en su ejecución de elementos materiales, y en este aspecto, el grabador, lo mismo que el pintor, de igual modo que el escultor y que el músico, han de conocer lo que podemos llamar su oficio". Qualsevol artista ha de conèixer els materials en què ha de treballar, com utilitzar-los i combinar-los per a convertir-los en el vehicle amb el qual s'expressarà. Aquesta formació tècnica és la que justifica la tasca del professor i la publicació de llur manual: "Procurar que el incipiente conozca en teoría, estimulándole á practicarla por sí sola y completamente, todas las operaciones inherentes á la ejecución del grabado calcográfico, por cualquiera de los procedimientos tratados"²¹.

L'autor va més enllà i adopta una aptitud més compromesa quan exposa que a més de la formació teòrica del gravador, l'educador ha d'intervenir en l'aspecte artístic.

A manera de resum, transcrivim un paràgraf en el que es comenta aquesta dobla vessant pedagògica del

²¹ Ibid., F.Esteve Botej, p.250

gravat:

"Hay dos partes bien diferentnes, dos aspectos distintos, pero armónicamente enlazados: uno, el oficio, á cuyo aprendizaje ha de dedicarse año tras año, porque el conocimiento de la materia es indispensable, y el éxito se debe á la destreza de la mano obediente al mandato de la inteligencia, y el otro, el arte, que depende enteramente de las facultades del artista, de su genio, que también necesita estar educado y ser bien dirigido"²².

Finalment, Esteve tanca la introducció fent un comentari de la situació del gravat en el moment d'escriure l'obra. A Madrid, l'ensenyament del gravat es focalitza en dues institucions: La Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado y la Escuela Nacional de Artes Gráficas. En la primera, la càtedra oficial de gravat la va dirigir Ricardo de los Ríos fins el 1910, any en què el va succeir Carlos Verger. Botej va ésser professor auxiliar d'aquest darrer.

Aquestes dues escoles junt amb el Círculo de Bellas Artes, varen ser el centre de les agrupacions professionals que més van incidir en el gravat espanyol de l'època.

Un dels objectius latents d'aquests gravadors, entre ells Botej, va ser despertar l'interès pel gravat i promoure el colleccionisme: "Queremos resurgir por nuestro propio medio... esta manifestación del arte tan alta como noble, tan liberal como bella"²³.

²² Ibid., F.Esteve Botej, p.13

²³ Op.cit., F.Esteve Botej, p.19

Una de les seves accions va ser la publicació de la revista d'art "La Estampa"²⁴, amb la qual s'intentava "interesar á algunos" tot cooperant "á la labor meritoria de atraer prosélitos que, cuando menos, cultivaran su espíritu y ensancharán el campo de su mentalidad con nuevas conquistas á la cultura".

* * *

I.1.- Definició del gravat:

"Convendremos en decir que grabar, siquiera en el aspecto en que nos es conocido más intimamente, es dibujar surcando la lámina con útiles y corrosivos que dan origen á la estampa, y llamaremos artista grabador al que con sólidas bases de dibujo y libre dominio de la técnica produzca arte"²⁵.

Per aconseguir una obra "bella":

"Deben reunirse, junto con el encanto del asunto, la bondad de la composición, la excelencia del dibujo, justeza de entonación, seguridad de ejecución y conocimiento de la

²⁴ Esteve Boteix admirava publicacions extrangères. Més d'una vegada, fa referència a "The Studio" o a la "Gazette de Beaux Arts"

²⁵ Loc.cit., F.Esteve Boteix, p.24

técnica, en íntimo concierto".

1.2.- Resum històric:

El primer capítol és un resum històric sobre el gravat calcogràfic. Comença parlant del burí i després de l'aiguafort. Aquest darrer procediment l'autor el defineix de la manera següent:

"Consiste este género de grabado en sumergir en el agua fuerte el metal que se haya de exornar, previamente protegido por algún barniz craso ó resinoso, preparado para privar de la acción de aquél las partes en que haya sido cubierto el metal, las cuales conservan luego el pulimento, al tiempo que en las que quedaron desprovistas y, por tanto, sometidas á la acción del ácido, la superficie lisa fué destruida, quedando descubierto el grano del metal oxidado por la acción del mordiente que le atacó"²⁶.

Segons Esteve Bote -i coincidint amb l'opinió de Saint Arroman i Lalanne-, l'aiguafort és "simplemente un dibujo que el ácido deja marcado con todo su gracejo en el metal, avalorándolo con el espíritu que le comunica"²⁷. En comparació al gravat al burí, l'aiguafort és "más poética que la talla dulce, sin duda alguna, tanto en sus resultados, por razón del medio, cuanto porque

²⁶ Op.cit., Esteve Bote p.44

²⁷ Ibid., p.45

siendo más libre y rápida en su realización, su independencia y brevedad estrecha la relación íntima que existe entre la mano del artista y su facultad creadora". I tanca la dissertació amb una reflexió que ens anuncia el gravat original: "Realmente, la fantasía puede quedar abandonada á la gracia natural del aguafuerte. Este género lleva sobretodo el carácter del temperamento personal del artista, quien maneja la punta con la misma espontaneidad que pudiera tener con el lápiz"²⁸.

Esteve Boteix distingeix diferents "gèneres" d'aiguafort: L'aiguatinta, el llapis, l'aiguada o el "lavament", al fum o "manière noire", a punts, la ruleta, la punta seca, etc. Segons Esteve Boteix, "no son sino variaciones de un mismo tema". Nosaltres diferim d'aquesta classificació ja que alguns dels procediments que l'autor inclou dins l'aiguafort, es practiquen de manera directa, sense la intervenció del mordent. En són un exemple, la punta seca o el gravat al fum. Tanmateix, com que l'autor dedica un apartat a cadascun dels procediments, tindrem la oportunitat de conèixer quin és el motiu que l'ha induït a considerar-los sota la denominació genèrica d'aiguafort.

²⁸ Ibid., Esteve Boteix, p.16

II.- "CONOCIMIENTOS PARA LA PRACTICA DEL GRABADO EN METAL"

II.1.- **EL DIBUIX**: En el tractat de Manuel de Rueda es considerava el DIBUIX com el fonament del gravat. En el nostre segle, el dibuix segueix mantenint, en els cercles acadèmics, els mateixos honors i privilegis que aleshores.

Manuel de Rueda²⁹

F. Esteve Bote³⁰

"El dibujo es el fundamento de este Arte, y que es necesario que el grabador lo sepa a fondo, para que su obra sea ejecutada con espíritu"

"Para dedicar entusiasmo al grabado es no ya necesario, sino indispensable, dibujar con absoluta corrección. De otro modo se producirán obras mediocres, más ó menos discretas ó acertadas de oficio, pero sin aquella destreza y seguridad peculiar al feliz resultado de la labor artística"

El dibuix és "la esencia de las artes plásticas, conocidas por otro nombre, el de artes del dibujo".

El programa de dibuix que cita Esteve Bote^y és similar al que se seguia a l'acadèmia des del segle XVIII. L'objectiu és arribar a dibuixar del natural

²⁹ Op.cit., Manuel de Rueda, p.24

³⁰ Op.cit., F. Esteve Bote^y, p.49

i copiar les pintures dels grans mestres, que hauran de reproduir:

"A cuantos se dediquen al grabado y deseen traducir las hermosas obras de Galerías y Museos, puede y debe aconsejárseles que además del constante estudio del natural mismo, dibujen al claro-oscuro los cuadros de grandes maestros de la pintura, con los que así irán familiarizándose, hasta conocer la característica de sus obras"³¹.

I més endavant aconsella la còpia d'estampes:

"Facilita esta labor la copia á pluma de buenos grabados de reproducción y, á ser posible, su comparación con los cuadros que representan, para obtener de este estudio las enseñanzas precisas á toda imitación que se intente, en vista de los medios empleados por los buenos grabadores en la traducción conseguida".

Finalment, per aprendre a dominar les eines i conèixer els recursos que es poden obtenir amb elles, proposa calcar les estampes dels grans mestres:

"Para afianzar el estudio é iniciarse en el manejo de los útiles, inquirir la razón de ser de los diferentes anchos de las tallas, la de los cruzados y de los modelados, investigando los recursos de que se sirvió el artista para llegar á los negros relativamente absolutos y á los blancos brillantes, por escalas del más

³¹ Op.cit., F.Esteve Bote, p.50

sutil y delicado cromatismo traducido, será muy recomendable que se hagan calcos de excelentes grabados de los más grandes maestros"³².

Aquestes són, segurament, les directrius que se segueien a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, per a formar els gravadors -recordem que Esteve Botej, va succeir a Carlos Verger en la plaça de professor de gravat el 1929³³. Com podem comprovar no difereix gaire de com s'ha ensenyat tradicionalment, fins i tot, ens atreviríem a dir que és més retrògrada, ja que, fins el moment, no s'havia parlat mai de calcar les estampes dels artistes de renom, sinó només de copiar-les.

³² Op.cit., F.Esteve Botej, p.51

³³ Op.cit., A.Gallego, p.410. Francisco Esteve Botej va ser professor auxiliar de Carlos Verger des de l'any 1910.

II.2.- LA PREPARACIÓ DE LA PLANXA: Segons Esteve Botey, tant en l'aiguafort com en el burí se segueixen uns procediments comuns: "Bañizado de la plancha, ahumado, calco y decalco, trazado, mordido y trabajo de buril ó retocado, remordido y limpieza"³⁴.

II.2.1 - El metall: El coure, l'acer i el zinc són els metalls aconsellats pel gravador. El coure és més dúctil i maleable que l'acer. El zinc és molt tou i no permet traços nets i precisos.

Els paràgrafs referents a quin tipus de coure és millor i com conèixer la seva bondat són, sens dubte, una còpia del tractat de Manuel de Rueda:

Manuel de Rueda³⁵

"El cobre que mas a proposito sirve para el grabado, es de color rojo, cuyo aprecio consiste en ser mas compacto, y proximo á la calidad del plomo, que el amarillo, comunmente agrio, desigual en su substancia, y con pelos: defectos opuestos a la bondad de

F. Esteve Botey³⁶

las obras... Para que el cobre rojo tenga las circunstancias necesarias al grabado, ha de estar denso, cerrado, y ligado""El cobre rojo es el más compacto y próximo á la calidad del plomo, suave, denso, apretado, ligado y nada agrio; mientras que el cobre amarillo es

³⁴ Op.cit., F.Esteve Botey, p.52

³⁵ Op.cit., Manuel de Rueda, p.6 i 7

³⁶ Op.cit., F.Esteve Botey, p.62

bastante desigual en su constitución; tiene pelos, y además es agrio; condiciones todas opuestas á las precisas para esta aplicación que de él se hace"

Per a conèixer la qualitat del coure, l'autor proposa aplicar els mateixos recursos de Manuel de Rueda. El més típic és el de fer unes ratlles amb el burí:

Manuel de Rueda

"El medio de conocer si está libre de los defectos contrarios, es, formar con el buril algunas rayas á diversas direcciones; porque el ruido que hará el corte, y el sentimiento de la mano, indicaran si el docil, compacto, y á la idea de plomo"

F. Esteve Botey

"El modo de preciar y distinguir estas circunstancias es de hacer con el buril en distintos sentidos sobre el cobre: el ruido del corte y el sentimiento de la mano indicarán precisamente la naturaleza de su docilidad"

A principis del segle XX, les planxes per a

gravar es podien adquirir en el comerç tallades, polides i bisellades. Tanmateix en el text s'indica breument com forjar, batre, aplanar i polir una planxa de metall. Una vegada més, l'autor copia gairebé literalment, a Rueda³⁷. A manera de recordatori citem els passos a seguir per a polir el metall: primer s'utilitza la pedra d'esmolar, segon la tosca, tercer la d'esmeril, després el carbó i finalment el brunyidor.

II.2.2.- Envernissar la planxa: Abans d'envernissar la planxa cal desgreixar-la amb blanc d'Espanya i amb alcohol.

Segons E. Boteix sol utilitzar-se el vernís anomenat "de bola y con una muñeca". Malgrat ésser adquirible en el comerç "preparado y dispuesto en forma cónica y de color asfalto", hom pot fabricar-se'l. Per aquest motiu, Esteve Boteix, transcriu la fórmula que utilitzava Abraham Bosse en el 1645³⁸: "Cera virgen, 50 gramos; mastic en lágrimas, 30 gramos, y asfalto ó betún de judea, verdad, 15 gramos". En comptes del vernís de bola, es pot emprar també, segons l'autor, un vernís de pinzell que es compon de: "Aguarrás (esencia de trementina rectificada), 1000 gramos; cera virgen, 120; mastic, 100; asfalto, 125, y negro de humo, 25"³⁹.

Finalment, l'autor fa referència al vernís dur, que, si bé no és tan utilitzat en aquesta època, en comenta el nombre de composicions que se'n coneixen: la de Florencia, la de Bosse, la de Callot, la de Lawrence, etc.

³⁷ Op. cit., Manuel de Rueda, pp. 7 i ss.

³⁸ Op.cit., A.Bosse, p.41

³⁹ Op.cit., F.Esteve Boteix, p.59

Per a unificar criteris, hem de recalcar que el vernís de BOLA és el que en els segles XVII i XVIII anomenaven TOU⁴⁰, i que nosaltres hem citat com a vernís NEGRE en aquest treball, a efectes de diferenciar-lo del dur i del tou actuals.

Tanca l'apartat un conjunt de fórmules de vernís, sense distingir si es tracta d'un de negre o d'un de dur: La primera, per exemple, és un vernís negre, i la tradueix de la reedició del tractat d'Abraham Bosse a càrrec de Ch.N.Cochin⁴¹. Podem assegurar que aquesta composició no la copia de Manuel de Rueda perquè aquest tractadista l'omet quan tradueix el manual francès.

Es la següent:

A.Bosse (1745)
"Prenez 2 onces de Cire vierge, 2 onces Spalt calciné, demie once de poix noire, demie once de poix de Bourgogne"

F.Esteve Botey⁴²
"Cera virgen, dos partes; asfalto, dos ítem; pez negra, una, y pez de bergon, una"

La següent fórmula és també un vernís dur. Encara que l'autor no ho indica, és la que feia servir Jacques Callot, anomenada també, vernís de Florència. L'autor pot haver-la traduït de la reedició de Bosse(1745)⁴³, o la copia de Manuel de

⁴⁰ Veure: A.Bosse, op.cit. (1645), p.41, i op.cit., (1745), p. 49, i Manuel de Rueda, op.cit., p.77

⁴¹ Op.cit., A.Bosse, (1745), p.53

⁴² Op.cit., F.Esteve Botey, p.70

⁴³ Op.cit. , A.Bosse, (1745), pp.4 i 5

Rueda⁴⁴. Els ingredients són: "120 gramos de aceite de linaza, clarificado, mezclado con igual cantidad de almáciga en rama ó mastic en lágrimas bien pulverizada".

A continuació descriu la de vernís tou de Callot que "se compone: de 60 gramos de cera, otros 60 de ámbar fundido ó de asfalto de la mejor calidad é igual cantidad de mastic"⁴⁵.

La darrera composició és el vernís blanc de Rembrandt.

II.2.3.- Fumar el vernís: A principis del nostre segle es segueix fumant la planxa amb una espelma o "un nudo de pino", tal com es feia antigament.

Si la planxa és de grans dimensions, l'autor proposa sostenir-la amb "unos aparatos consistentes en dos varillas planas de hierro, pendientes por sus extremos de alambres ó de finas cadenas, que van á reunirse en argollas, todo lo cual, colgado del techo del taller, consiente mantener en suspensio la plancha para barnizarla cómodamente, estando vuelta hacia arriba, y luego ahumarla cambiándola para abajo".

Un antecedent d'aquest artilugí el varem localitzar en el manual de Francisco Vicente

⁴⁴ Op.cit., Manuel de Rueda, pp.49 i 50

⁴⁵ Op.cit., F.Esteve Botey, p.71. Veure: A.Bosse, op.cit.,(1745), p.51 i Manuel de Rueda, op.cit., p.79

Orellana⁴⁶, del segle XVIII.

II.2.4.- El calc: L'apartat comença afirmando que és possible gravar directament sobre el coure. Tanmateix, per a traduir originals i reproduccions és necessari un calc, el qual és, segons l'autor l'essència del gravat i, per tant, una de les operacions més importants que realitza el gravador: "Cuando un grabado está bien dibujado, es decir, realizada á conciencia la labor que el calco supone, la estampa que de él se deduzca tendrá la mejor de sus cualidades, y siempre será aceptable"⁴⁷. I més endavant insisteix: "El calco deberá ser esmeradísimo, cualquiera que sea el procedimiento á que se destine".

Una novetat que hem de remarcar en aquesta obra és la no acceptació de regles establertes sobre la manera de gravar. Aquells principis i màximes que els tractadistes del segle XVIII van dictar i que l'Acadèmia va acomplir al llarg del segle XIX, sembla que cauen en desús: "no caben reglas para

⁴⁶ F.V.ORELLANA:Tratado de barnices, y charoles, enmendado y añadido en esta segunda edición de muchas curiosidades, y aumentado al fin con otro de miniatura para aprender facilmente a pintar sin maestro; y secreto para hacer los mejores colores, el oro bruñido y en concha. Traducido del idioma francés al castellano por el Dr. F.V. Orellana (2a. ed. Valencia: Imp.de Joseph García, 1755), p.39

⁴⁷ Op.cit., F.Esteve Botey, p.78

ello, ni convienen al artista caminos trazados ni recetas fijas y corrientes"⁴⁸. I argumenta, a més, que "es tan elemental lo que respecto de las direcciones y de los cruzados de las líneas, de las sinuosidades, interrumpimientos, puntos, etc.. pudiera decirse, que muy bien podremos prescindir de hacerlo, remitiendo al lector al culto de las buenas pruebas, que son las que más elocuentemente han de hablarle".

L'autor no és partidari d'una anarquia absoluta, sinó que defensa l'estudi i l'educació per a no caure en el llibertinatge:

"Pero ya que de dictar métodos en este sentido los tratadistas pueden prescindir, á juzgar por las nuevas orientaciones, en cambio, en lo que sí deben manifestarse concretos es en recomendar el estudio, del que nacerá el cuidado, para que, aun cuando los grabadores modernos caractericen esa libertad armónica, ajena á la monotonía pertinaz de los grabadores medianos de otros tiempos, los artistas geniales, que hoy surgen brioso y resueltos, no nos den depravadas muestras de un insano libertinaje, delator de gallardías que pudieran velar atrevidas ignorancias"⁴⁹.

Dels diferents mètodes per a calcar el dibuix que es citen en el text, el més utilitzat és, segons Botey, el de la gelatina o glacé. El que ens ha cridat més l'atenció per la seva novetat és el que s'obté fotogràficament. Malgrat que l'autor l'inclou en l'apartat dedicat al calc, està

⁴⁸ Op.cit., F.Esteve Botey, p.79

⁴⁹ Ibid., 80

descrivint el procediment del fotogravat:

"Se frota la superficie del cobre con una solución medianamente extendida de cianuro de plata, exponiéndola en seguida al vapor del bromo contenido en una cubeta plana. Cuando se produce un color amarillo uniforme, se la expone al sol en la prensa, tras un negativo en cristal, durante un cuarto de hora ó veinte minutos, al cabo de los cuales se retira la plancha y se la somete á los vapores del mercurio, que se escapan de un baño caliente, merced á la lámpara de alcohol, hasta tanto que aparezca claramente la imagen que reproduce el original que ha de ser grabado; propicia ocasión para fijar la plancha, introduciéndola en un baño de hiposulfito de sosa, como se hace con los clichés fotográficos luego de haber sido revelados; tras cuya operación sólo resta lavarla en agua corriente, para hacer desaparecer los residuos de tanta tinta"⁵⁰.

L'apartat conclou igual com ha començat, tot assenyalant la possibilitat de dibuixar directament sobre el metall nu amb unes tinteres especials, atribuïdes a Villon: "La negra se forma con 100 grms. de agua, con 10 de sulfuro de sodio, otros 10 de goma arábiga y 5 de negro de humo. La blanca se compone con 1000 grms. de agua, en la que se disolverán 10 de bibloruro de mercurio y cinco de dextrina"⁵¹.

⁵⁰ Op.cit., F.Esteve Bote, p.90

⁵¹ Ibid., p.89

II.2.5.- El tracat: Per a dibuixar sobre la planxa envernissada s'utilitza la punta, el "escoplo" o la "échoppe" i la punta de diamant.

Malgrat que Esteve Botej no vol donar normes per a gravar, dedica un paràgraf a la manera de traçar els diferents termes de la composició en funció de la profunditat: "Nos veremos obligados a darlas mayor intensidad cuanto más se acerquen á la línea de tierra, y tanto menos vigor, á medida que huyan hacia la línea de horizonte. Y esto lo conseguimos ensanchando las tallas de primer piano para los negros, y conservando el cobre limpio en los blancos de igual término; en tanto que cuanto más se alejen, las huellas señaladas por el instrumento en el metal serán menores y menor la distancia que las separe; así como la crudeza de los blancos irá desapareciendo, dándose hospitalidad á las medias tintas"⁵².

Una altra recomanació és, per exemple, en el moment de fer els fons de la composició, sobretot en els retrats: "Se aconseja que sólo se haga de primera intención el rayado de una dirección, y precisamente de aquella que deba dominar"⁵³.

Malgrat la insistència de l'autor en no voler oferir regles "que no existen", el gravador de reproducció necessita coneixer l'ORTOGRAFIA i la CALIGRAFIA del gravat, que en definitiva són "fundamentales principios de la razón". "Sin embargo, al grabador le son ambas necesarias: aquélla (l'ortografía) indispensable; ésta (la caligrafía), como brillante adorno, esencial en el manejo del buril, en cuya expresión, lejos de ser un obstáculo, contribuye á su realce y hermosura"⁵⁴.

⁵² Op.cit., F.Esteve Botej, p.93

⁵³ Ibid., p.94

⁵⁴ Ibid., p.97

Segons l'autor, Goya coneixia l'ortografia a la perfecció. La caligrafia, degut a "sus vehemencias de artista" no la dominava, fet que per a les seves concepcions originals tampoc li era indispensable.

II.2.6.- Vernís de recobrir: El vernís de recobrir es caracteritza pel seu ràpid assecament. S'anomena també vernís de pinzell, de retocs o "pequeño barniz", i supleix el que antigament s'utilitzava compost de "barniz de cuadros, mezclado con negro de humo"⁵⁵. S'aplica al darrera i als cantells de la planxa per a preservar-la del mordent.

El vernís de recobrir que l'autor utilitza es compon de: "Asfalto ó betún de Judea, 60 grms.; cera virgen, 30 y una pequeña cantidad de almáciga, á cuyos componentes, después de fundirlos por ese orden, se les añaden 500 grms. de aguarrás"⁵⁶.

Altres vernissos de recobrir són el japonès, el de Venècia (compost de 100 grms. d'aiguarràs, de 20 de cera verge, 10 de trementina i 10 de parafina), el de Florència, etc.

La fórmula del de Florència és una barreja de les dues (la del dur i la del tou) que citava Manuel de Rueda en el seu tractat: "Se forma con aceite de linaza y mastic, en pequeña proporción⁵⁷, unidos á la cera virgen y al asfalto en dos partes iguales, á los que se añade otra más de pez negra, ó solamente la mitad⁵⁸".

⁵⁵ Op.cit., Manuel de Rueda, p.91

⁵⁶ Op.cit., F.Esteve Bote, p.99

⁵⁷ Op.cit., Manuel de Rueda, p.49

⁵⁸ Op.Cit. F.Esteve Bote, p.100

II.2.7.- La mossegada de la planxa: Per aplicar l'àcid a la planxa, Esteve Botey cita dues variants: 1a. Encerclar-la amb un ribet de cera, tal com s'ha fet tradicionalment; 2a. Collocar-la dins d'una cubeta.

El cercol: S'encercla la planxa amb un ribet de cera tal i com es feia a meitats del segle XVIII. L'autor es limita a transcriure el text de Manuel de Rueda⁵⁹, sense afegir-hi gaires novetats, llevat de la composició de la cera:

"Ocho partes de cera virgen y dos de sebo ó manteca, que en invierno se duplicarán, aumentado en cuatro el número de partes que deben entrar en la composición, las cuales se funden al baño de María, y se mezclan con otra parte de trementina, que en tiempo frío será doble, y otra de tierra roja, lo que dará un total muy maleable, de cuerpo, y refractario á la acción del ácido"⁶⁰.

L'autor comenta la necessitat d'haver de deixar un marge a la planxa, el qual, a part de les consideracions estètiques, és un condicionant.

La cubeta: Les cubetes no gaire grans es poden adquirir en el comerç, i n'hi ha de diferents materials: de cel.luloide, de porcellana, de ferro esmaltat, de terra refractària i de vidre.

Les de gran format han d'ésser, segons l'autor, de fabricació pròpia: "De madera ó de cartón piedra, con paredes de 12 centímetros de altura,

⁵⁹ Op.cit., Manuel de Rueda, pp.145-147

⁶⁰ Op.cit., F. Esteve Botey, p.102

inclinadas en àngulo obtuso con respecto al plano de la cubeta, que facilitan el paso de la luz al fondo y que consienten una gran facilidad para verter por sus cuatro àngulos"⁶¹.

La cubeta es forra amb una lona encolada, amb un bany de cera, o amb unes parets de vidre. El que és important és que quedi completament aïllada per a contenir el mordent.

La primera notícia que ens ha arribat, en un escrit espanyol, sobre la utilització de cubeta, va ser en el "Vocabulario de términos de Arte" que J.R.Mélida va traduir i ampliar del diccionari francès d'Adeline⁶².

II.2.8.- El mordent: A principis de segle es coneixen diversos mordents. Esteve Botey cita el clorat de potassa, el preclòric de ferro, i l'àcid nítric, conegut també com àcid azòtic.

De fòrmules d'aiguafort n'hi ha moltes. En el text es citen, en primer lloc, les dues fòrmules de mordent Abraham Bosse⁶³ -la de couler i la de départ-, la de Furrell, la de Jaquemart, la de Salcre, etc.

La més utilitzada és, segons Botey, l'àcid nítric rebaixat amb aigua. Dedica força línies a parlar d'aquest mordent: De llurs qualitats i de la concentració en funció del tipus de treball, de les bombolles que es desprenen quan la planxa és en contacte amb l'àcid i la manera de llevar-les amb una ploma d'au o pinzell de vidre, del moviment de vaivé per unificar la cremada, de la durada de

⁶¹ Op.cit., F.Esteve Botey, p.103

⁶² Op.Cit., J.Adeline, p.370

⁶³ A.BOSSE, Op.cit. p.11 i 45

la mossegada en relació al valor tonal, etc.

Tanca l'apartat una enumeració dels aspectes que s'han de tenir en compte en el bany d'àcid ja que influeixen en els resultats:

"Creemos útil, al efecto, recordar la subordinación que debe el mordido á causas tan diversas como las que reconocen por base la calidad del cobre, la intensidad más ó menos vigorosa del rayado de la punta, que unas veces por descuido de inclinación y otras como natural consecuencia del uso de varios instrumentos de distintos gruesos, ó de ejercer sobre ellos presiones desiguales, ofrece diferencias al morder; la graduación del ácido, su cansancio por un continuado trabajo y, en fin, los diversos cambios de la temperatura exterior alterando la del taller, son causas á las cuales se hallan forzosamente sometidas las condiciones del mordido"⁶⁴.

III.- GRAVAT AL BURI

Després dels preparatius previs de la planxa que hem comentat (envernissar la planxa, calcar-hi el dibuix, mossegar-la amb el mordent), ja està llesta per ésser gravada al burí o anomenat també, talla dolça.

La major part de la informació que Esteve Botey ens ofereix sobre aquesta tècnica és del tractat calcogràfic de Manuel de Rueda. Per exemple,

⁶⁴ Op.cit., F.Esteve Botey, p.114

comparam les qualitats de l'acer destinat al burí:

Manuel de Rueda⁶⁵

F.Esteve Bote⁶⁶

"Estos instrumentos se hacen del mejor, y más puro acero de Alemania, ...Consistiendo su bondad (l'acer) en la fineza de su grano, y color de ceniza, sin alguna mezcla de hierro"

"La bondad del acero que se usa para la fabricación de estos buriles consiste en la fineza de su grano, en su color gris ceniza, sin mezcla alguna de hierro y en su temple justo"

Un aspecte novedós és la forma dels mànecs dels burins. En les obres estudiades fins el moment es cita sempre el xampinyó, nom que pren de la forma de bolet. Esteve Bote^y, però, en diferencia dues classes: "Unos cortos, en los que se introduce el extremo burdo del buril (l'autor es refereix al del mànec de xampinyó), y otros, de cuello largo, provistos de una ranura para contener en parte el cuerpo de acero de aquél".

Els primers s'enfunden tal com ho coneixem tradicionalment, amb lacre calent i una virolla. Els segons, són més sofisticats, i no n'havíem sentit a parlar anteriorment:

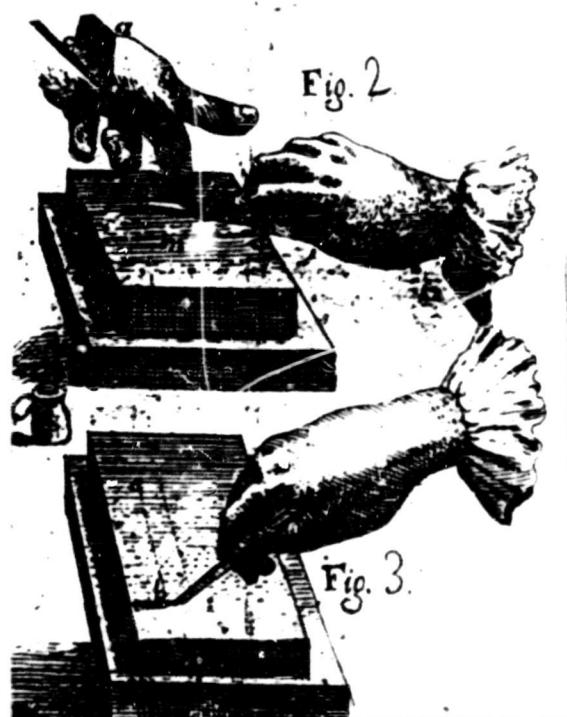
"Para disponer los segundos basta con acondicionar el buril en hueco que para

⁶⁵ Op.cit., Manuel de Rueda, p.13

⁶⁶ Op.cit., F.Esteve Bote^y, p.118

hospedarle le ofrece el mango, dejando libre la punta aguzada por su extremo superior, é introducir el muelle férreo circular que acompaña á esos mangos, para aprisionar, por su compresión, las dos caras descubiertas del instrumento y dejar al exterior la arista que se ofrece al corte. Para asegurar la sujeción, unos golpes ligeramente dados sobre la mesa con la base del mango son suficientes al efecto"⁶⁷.

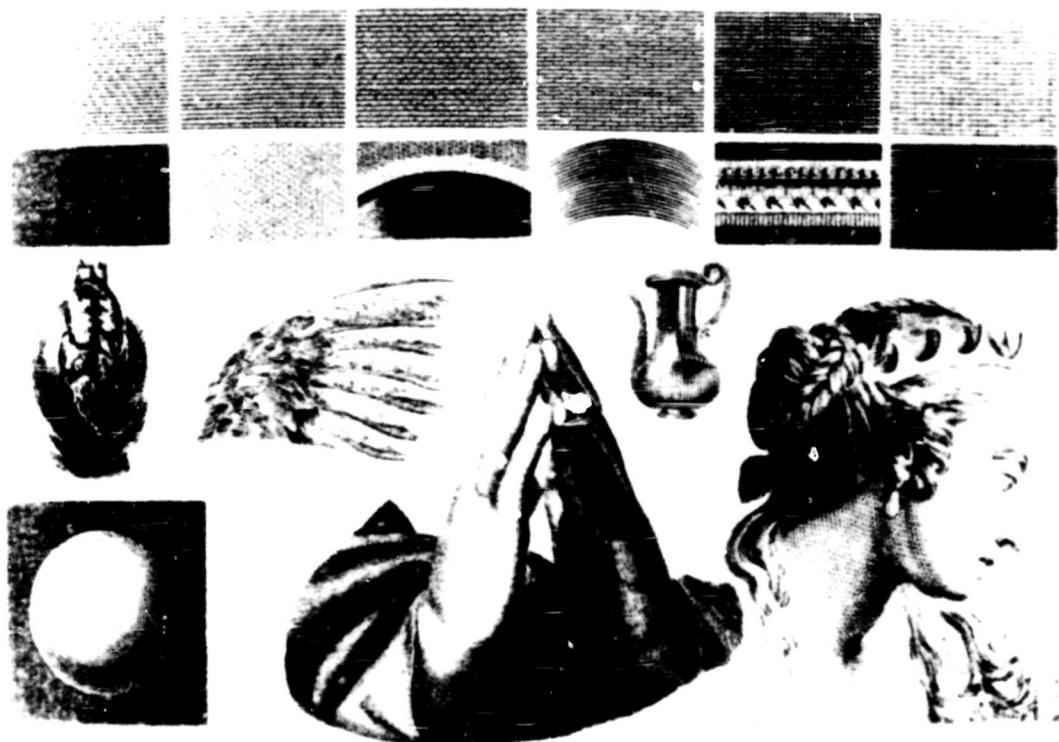
Per a esmolar el burí, l'autor repeteix el mètode descrit per Manuel de Rueda. A manera de recordatori reproduïm l'estampa del set-cents que accompanyava les explicacions:



Per aprendre a gravar amb el burí es requereix, segons Botej, molta pràctica. Recomana que "los

⁶⁷ Op.cit., F.Esteve Botej, p.119

primeros pasos deberán consistir en el trazado de puntos, rayas y colecciones de tallas, rectas primero, curvas después, graduando sus intensidades y continuando con orden los cruzados y las mediastintas, hasta conseguir el más completo aprendizaje, precursor de la singular destreza necesaria". Aquestes recomanacions ens recorden algunes estampes gravades pels alumnes de l'Acadèmia de San Fernando en el segle XIX:



Primer estudio de buril de Juan Clavel, alumno de la Real Academia de San Carlos, bajo la dirección de Teodoro Blasco Soler en 1853.

Com bé indica l'autor, no n'hi ha prou amb aquests exercicis, sinó que per a representar bé els objectes "son necesarios constantes estudios de los maestros y experiencia suma, adquiridos á cambio de los consiguientes desvelos"⁶⁸.

Alguns dels gravadors modèlics que cita són Bervic, Wille, Henrique Dupont Calamatta, Gallard, i els espanyols, Selma, Esteve, Enguídanos, Martínez, Carmona, Muntaner, Roselló, Maura i Vaquer. La majoria són de formació acadèmica, practicants del gravat de reproducció, sense obra original.

Esteve Botey, que va dedicar bona part de la seva vida a l'ensenyament, és conscient que per a ser un bon gravador no n'hi ha prou en "enseñar a trazar las líneas, ó la manera de dirigirlas ó de entonarlas...", sinó que la part emotiva o sentimental s'escapa del docent: "La idea nace y la ejecución se enseña". I és aquesta "ejecución", que en una altra part del manual anomena "ortografía", on realment intervé el professor: "Ya sabemos que la forma no es suficiente a producir sentimientos; pero estamos en el deber de vincularla para cimentar, sin pedantismos de ninguna especie, que es de necesidad saber disponer de ella sabiamente, porque no es lo mismo hacer buen ó mal uso de la hechura exterior, en la realización de la llamada obra de arte".

A continuació transcriu alguns del principis de "la interesante obra de Rueda", en el que "se hacen observaciones muy atinadas y pertinentes respecto del grabado á buril, y con la autoridad que le dan

⁶⁸ Op.cit., F.Esteve Botey, p.121

los conocimientos propios del autor⁶⁹, y la significación que afirma à las teorías de A.Bosse⁷⁰ por él seguidas, son muchos y muy acertados los puntos de que trata con relación a esta materia"⁷¹.

Malgrat reconèixer que el tractat de Rueda és antiquat ("como obra antigua no faltan en ella aquellas reglas ni esos otros principios propios de viejos libros didácticos, en los que siempre se expusieron regular y metòdicamente los preceptos del arte ó de la ciencia), en destaca alguns "elementos preciosos" que poden interessar al lector.

Manuel de Rueda⁷²

F.Esteve Bote⁷³

⁶⁹ Manuel de Rueda no era gravador, i tal com ell mateix ens anuncia en el pròleg de la seva obra, va fer algunes pràctiques a l'aiguafort per tal de tenir més informació en el moment d'escriure-la. No tenim notícia, però, que gravés al burí.

⁷⁰ Ja vem estudiar en el capítol dedicat a A.Bosse i a Ch.N.Cochin, que els principis i les regles sobre com gravar al burí i a l'aiguafort no són d'A.Bosse, sinó que formen part de l'ampliació que Cochin va fer un segle més tard.

⁷¹ Op.cit., F.Esteve Bote^y, p.125

⁷² Op.cit., Manuel de Rueda, Cap. "Observaciones sobre el grabado à buril. De los diferentes modos de gravar. Máximas Generales", pp.26-49

⁷³ Op.cit., F.Esteve Bote^y, pp. 124-127

"Los que denotan fatiga en el grabado, es por una multitud de puntos, y buriladas, confundidas las unas con las otras"

"Es lo mas seguro no cruzar las colecciones muy obliquamente, con particularidad en las carnes; porque los angulos agudos, repetidos en este genero de trabajo, hacen un defecto desapacible. Los cruzados entre cuadrado y obliquo, son mas lisonjeros, y convenientes, aunque mas dificiles, excepto en las nubes, olas del Mar agitado, pieles de animales irracionales, y hojas de arboles, en las que la mucha obliqueedad tienen su preferencia, y hermosura"

"Señala la conveniencia de no multiplicar los puntos ni las buriladas sin concierto, porque denotan fatiga..."

"Añade que no deben cruzarse las tallas muy oblicuamente, y sobretodo en las carnes, porque los ángulos agudos, repetidos en éste género de trabajo, hacen un efecto desapacible. Sinedo mas lisonjeros los cruzados entre cuadrado y oblicuo, aunque son más difíciles, exceptuando de esta suerte de trabajo al que corresponde á la interpretación de las nubes, de las olas del mar agitado, de las pieles de animales y de las hojas de los vegetales, en las cuales, dice, la mucha oblicuidad tienen su preferencia y hermosura"

Esteve Boteix segueix reproduint els paràgrafs referents a la manera d'interpretar l'escultura, el

ropatge, el metall, el cabell, l'arquitectura, l'aigua, etc.

Tanca el capítol copiant algunes de les "Màximas Generales" del tractadista del set-cents:

"Que las tallas deberan ser proporcionadas al tamaño del grabado, demostrando siempre prontitud y facilidad, buena disposición para conducir el buril, gran inteligencia en adaptarse al espíritu del original que se graba. paciencia, sin frialdad; continua aplicación, sin disgusto; exactitud sin servidumbre; mucho ejercicio en el dibujo, y conocimiento de que la hermosura de la lámina no está en los negros que ella estampa, sino en las gradaciones del claro-oscuro relacionadas con su distancia al espectador".

Com podem comprovar els cànons de bellesa clàssics, preconitzats primer per Ch.N.Cochin i poc després per Manuel de Rueda en sendes obres, es repeteixen amb la mateixa àmplia a principis del nostre segle.

El gravat al burí que s'ensenya a l'acadèmia segueix enfocant-se cap a la reproducció de les obres d'altri, generalment les pintures dels grans mestres.

Una lectura detallada d'aquest capítol ens constata l'estancament del gravat acadèmic, sobretot del burí. El tractat de Manuel de Rueda manté tota la seva vigència, sense canvis rellevants, ni en l'aspecte tècnic ni en el teòric. Es grava igual com es feia en el segle XVIII, i es persegueixen els mateixos objectius i resultats. Per acabar, citem unes paraules de Esteve Boteig que reafirmen el que estem comentant:

"En el tantas veces citado libro de Rueda se dicen cosas que pueden interesar al lector, no

ya sólo por la curiosidad que despierta el pasado, sino por estar latentes muchas observaciones de las que en él se hacen, y de las cuales podemos obtener no pocas consecuencias"⁷⁴.

Malgrat que l'obra que analitzem presenta algunes innovacions, com tindrem ocasió d'assenyalar en el capítol següent, referent al gravat a l'aiguafort, és, segons Gallego, "un manual a l'antigua usanza"⁷⁵.

IV.- L'AIGUAFORT DEL PINTOR I DEL GRAVADOR

A principis del segle XX, la distinció entre l'aiguafort del pintor i la del gravador està clarament establerta.

A l'aiguafort del pintor "le son propias la libertad más absoluta y la mayor facilidad". El pintor quan grava no es sotmet a cap regla ni principi que li coarti la llibertat. No maneja el burí i la preocupació per la regularitat de la línia li és desconeguda. No necessita fer calcs, sinó que pot dibuixar directament sobre la planxa nua tal com fa amb el llapis sobre el paper.

La lliure pràctica de l'aiguafort per part dels pintors n'ha provocat, segons Esteve Bote, variants força interessants. Per exemple: El

⁷⁴ Op.cit., F.Esteve Bote, p.215

⁷⁵ Op.cit., A.Gallego, p.414

"picoteo" intencionat que s'aconsegueix envernissant de manera irregular la planxa amb el roleu o la monyeca; el ratllat amb llimes de vidre gruixudes, o raspalls de ferro, etc.; l'aplicació d'aiguatintes amb resines, sal, sofre, etc.; la manera negra; el gravat al llapis, etc.

El gravat del pintor es caracteritza per la seva ingenuïtat i senzillesa, "tanto por ser así discreto cuanto por resultar más hermoso, á fuer de estar más fácilmente conseguido", i a més, pot incorporar qualsevol de les variants que hem citat.

Per a més informació sobre l'aiguafort del pintor, l'autor adjunta una bibliografia dels principals tractats sobre el tema.

(1) BIBLIOGRAFÍA.—Martial (1873): *Nouveau traité de la gravure à l'eau-forte pour peintres et dessinateurs*.—M. Hubert (Dresde, 1787): *Notices générales des graveurs et de peintres, précédés de l'histoire de la gravure et de la peinture et suivies d'un catalogue d'une collection choisie d'estampes*.—Bartsch (Vienne-legen, 1803-21): *Le peintre graveur*.—Rudolph Weigel: *Suplement au «Peintre graveur»*, de Adam Bartsch.—*Zusätze zu Adam Bartsch's «Le Peintre graveur»*, von Joseph Heller (Nuremberg, 1854). Vesme (Milán, 1906): *Le peintre-graveur italien...* suíte au *Peintre-graveur* de Bartsch.—Ch. Le Blanc: *Manuel de l'amateur d'estampes* (Paris, 1854-89). Baudicour: *Le peintre graveur français... au catalogue raisonné des estampes gravées dans le XVIII^e siècle*.—Robert Dumesnil: *Le peintre graveur français* (Paris, 1835-71).—*Les gravures françaises du XVIII^e siècle... au catalogue raisonné des estampes*; Bocher (Paris, 1875-82).—Edmun Gosse: *Peintres et graveurs anglais du XVIII^e siècle*.—Maxime Lalanne (1866): *Traité de la gravure à l'eau-forte*. (Texto y planchas del mismo). Raoul de Saint-Arromant: *La gravure à l'eau-forte. Essai historique*. Henri Boutet: *La gravure à l'eau-forte*.—F. Seymour-Harden (1869): *Etudes à l'eau-forte par lui même*. Noticia y descripción por Ph. Burty. El prefacio contiene una extensa carta del autor sobre la manera de grabar al aguafuerte.—Karl Robert: *Traité pratique de la gravure à l'eau-forte*. (Paysage et figure).

Com podem comprovar la majoria dels manuals són en francès. Una vegada més i ja entrat en el nostre segle, constatem la dependència del gravat espanyol amb el país veí.

L'aiguafort del gravador, contràriament, requereix un coneixement i domini de la tècnica, així com una previsió del treball que es desitja fer. Els gravadors no diposen de la llibertat dels pintors sinó que estan condicionats a seguir l'ordre i les directrius que marca el calc, tot respectant les parts que hauran d'ésser retocades amb el burí i la punta.

Entre els pintors i els gravadors professionals "la diferencia es tan sencilla, que se puede establecer sólo en la licencia que se otorga á su albedrio á los pintores, y el método racional justo y obligado que deben guardar los grabadores"⁷⁶.

Els primers mai oferiran, creu Botej, obres perfectament acabades, mentre que els gravadors, satis en la seva professió, definiran totes les qualitats i les diferències dels objectes, amb una pulcritud i professionalitat incomparable.

Tanca el capítol una reflexió que situa el nostre autor en una posició neutral:

"Y como el aspecto de la obra está en relación directa con los conocimientos del autor, y las planchas que salen de manos de los pintores son de una plasticidad libérrima, y las que los grabadores producen son de un cuidado singular, la deducción estará en favor de aquellos artistas pintores-grabadores que en la práctica del aguafuerte gocen en ambas de mayor suma se conocimientos y aptitudes"⁷⁷.

⁷⁶ Op.cit., F.Esteve Botej, p.137

⁷⁷ Ibid., p.137

Finalment, Esteve Botey accompanya una llista de pintors-gravadors entre els que trobem a: Verger, Espina, Baroja, Oroz, Campuzano, Labrada, Riquer, Lhardy, Lemus, Tersol, Pichot, Nestor, Guijarro, Nombela, Gisbert, Colón, etc. Molts d'ells van formar part de la Sociedad de grabadores españoles que es va fundar a Madrid el 1910, amb l'objectiu de potenciar el gravat original i promoure el colleccionisme. Varen publicar "La Estampa" (1911), que uns anys després es convertirà en la revista de la secció de gravat del Círculo de Belles Artes, essent-ne el secretari Esteve Botey⁷⁸.

V.- LA MOSSEGADA DE LA PLANXA. ELS RETOCS

L'aiguafort és una tècnica molt lliure. Per aconseguir gradacions tonals es pot procedir de varíes maneres. Esteve Botey explica la de successives cremades d'àcid reservant cada vegada les zones que hom desitja no profundir més, i que resultaran més suaus en l'estampació.

Per a enriquir el treball, recomana utilitzar puntes de diferent gruix i àcid més o menys concentrat.

Un cop la planxa gravada se'n treu una prova. Sovint no és la definitiva, sinó que cal retocar-la. L'autor proposa indicar a l'estampa, amb llapiços blanc i negre, les correccions pertinents. Esteve Botey era un professor metòdic i reflexiu,

⁷⁸ Per a més informació veure: A. Gallego, op.cit., pp. 413 i ss.

que s'aturava per a analitzar l'estat de la planxa i determinar-ne el treball posterior, que podia ser amb aiguaforça o burí.

V.1.- Els retocs amb l'àcid. L'autor cita diversos procediments:

V.1.1.- Repetir el procés inicial, és a dir, tornar a envernissar la planxa, calcar-hi el dibuix, etc.

El problema és fer coincidir les línies del calc amb les ja gravades. L'autor proposa utilitzar el vernís blanc, que es compon de cera i màstic en llàgrimes i es pot adquirir en el comerç en forma de boles com el negre.

L'àcid es pot aplicar directament sobre la planxa amb un pinzell⁷⁹ -si és petit el troc a retocar-, o introduint-la una vegada més a la cubeta.

Aquesta operació de tornar a envernissar la planxa per fer els retocs és la que ja s'utilitzava

⁷⁹ Un detall que ens ha cridat l'atenció i que demostra l'experiència personal del mestre és quan diu: "En estos mordidos parciales con pincel, el agua fuerte, sea el que fuere el grado de su densidad, al tratar de extenderle con firme propósito de hacerle entrar en las rayas, se retira, quiere reunirse, huye, y en evitación de este alejamiento, de primera intención se moja antes las tallas con saliva, y entonces, dispuesto á hacer notar sus efectos sobre el metal". Op.cit., F.Esteve Bote, p.149

en el segle XVIII⁸⁰. A finals del XIX i a principis del nostre segle però, s'introdueixen altres porcediments més operatius. Un d'ells és el d'envernissar amb el roieu. El primer autor que va exposar aquesta possibilitat en un text sobre tècniques calcogràfiques va ser C.Camps Armet en el seu "Diccionario Industrial" de finals del segle passat⁸¹.

V.1.2.- Envernissat amb roieu: L'avantatge d'aquest procediment és "disponer el barnizado de modo que puedan reforzarse los tonos del trabajo ejecutado con remordidos que aumenten el valor de los oscuros, vigorizando las notas de contraste sin añadir nuevas rayas á las ya grabadas"⁸².

El vernís que s'utilitza s'anomena de "remorder", i es de "pasta blanda, á modo de pomada". La fabricació casolana és la següent: "se hace fundir al baño de maría pequeños trozos de barniz de bola negro -que también podrá substituirse por el blanco, aunque será menor su resistencia- y proporcionada cantidad de esencia de espliego de superior calidad".

Alguna vegada, un desnivell de la planxa deixa una zona sense rebre el vernís aplicat amb el

⁸⁰ Op.cit., Manuel de Rueda, pp. 155 i ss. Capítol: "Modo de gravar lo que se haya olvidado, ó se quiera añadir, despues de profundizada la lamina"

⁸¹ C.CAMPS ARMET: Diccionario Industrial (Artes y Oficios de Europa y América) que comprende: Todo lo referente á los ramos de albañilería, cerrajería, carpintería, hojalatería, vidriería, etc. . (Barcelona: A.Elias y Comp., ed, 1887), p.827

⁸² Op.cit., F.Esteve Bote, p.145

rodet. Aleshores, s'hi aplica amb una monyeca i es descobreix amb la punta. Aquesta modalitat s'anomena, segons l'autor, "remordido por rebarnizado" i és la primera notícia que ens ha arribat.

V.2.- Els retocs amb el burí i la punta:

V.2.1.- El burí:

"La intervención del buril se limita á aquellas calidades especiales que le precisan, y á las necesarias uniones que quedaron separadas de trazado por omisión o improvisación, y además en aquellos otros lugares muy remordidos -pero de monótono aspecto-, en los cuales se hace preciso el vigor de una nota muy viril"⁸³.

Tal com indicava Maxime Lalanne en el seu manual de l'aiguafort⁸⁴, el traç fet amb el burí i l'aprofundit amb l'àcid són molt diferents i per tal d'unificar una estampa en la que intervenen els dos procediments, el més aconsejable és tornar a submergir-la en un bany corrosiu després d'ésser retocada amb el burí.

V.2.2.- La punta:

"La punta ejerce una acción indispensable en las perspectivas, ambientando los espacios que

⁸³ Op.cit., F.Esteve Bote, p.150

⁸⁴ Op.cit., Maxime Lalanne, p.73

comprenden, relegando á segundos términos planos muy mordidos que parecen adelantarse, dulcificando asperezas, envolviendo en notas grises oscuros por demás acentuados, y, en fin, desempeñando por si sola funciones tan importantes como las del modelado de las carnes, la tranquilidad de risueños celajes, la fineza de sutiles gasas y transparencias y tantos otros delicados motivos que le deben dependencia exclusiva, sin el menor auxilio de calcos ni de mordientes"⁸⁵.

Finalment, Esteve Boteix, igual com la majoria dels tractadistes que hem estudiat, recomana treure la rebava de la punta i del burí amb el rascador, malgrat comentar que de vegades hom les deixa a propòsit.

Si en comptes d'afegir dibuix cal llevar-ne, l'autor cita els desgastadors més utilitzats per a rebaixar els solcs massa profunds: La pedra d'escòcia, el brunyidor, el rascador, el carbó, l'esmeril, etc.

Algunes vegades és necessari repujar el metall desgastat fins anivellar-lo amb la resta de la planxa: S'utilitza el compàs de gruixos -que serveix per a indicar al revers de la matriu l'indret on s'ha de colpejar- i, recolzant la planxa sobre una enclusa, es percut el lloc assenyalat amb un botador fins tornar a nivellar el metall.

⁸⁵ Op.cit., F.Esteve Boteix, p.150

VI.- DIVERSOS GENERES DE GRAVAT

Molts procediments del gravat calcografic es deriven, segons Esteve Botej, de l'aiguafort: en són un exemple l'aiguatinta, el vernis tou, el "lavado", etc.

VI.1.- L'aiguatinta: En primer lloc, l'autor assenyala que l'aiguatinta i el lavament són dos procediments diferents, malgrat que tradicionalment s'han confós: "El aguatinta ha sido llamada también lavis, confundido con otro modo de grabar que los franceses denominan así, y que literalmente significa aguada ó lavado"⁶⁶. Ja a finals del dinou C.Camps Armet establia aquesta distinció.

L'aiguatinta hauria d'ésser, segons Esteve Botej, la denominació genèrica d'un conjunt de procediments que tenen com a objectiu aconseguir uns efectes molt similars, i englobaria procediments com la resina, la sal, del sofre, el "picoteo", etc.

VI.1.1.- La resina: "Es el que da personalidad al aguatinta, el mas corriente y seguro. (...) Tal procedimiento estriba en depositar en la superficie del metal una capa de resina en polvo que calentada suficientemente se adhiere á la plancha, cubriendo con sus partículas fundidas aquellos puntos mínimos del cobre que le dan alojamiento y al cual protege de tal modo. De suerte que entregando éste al corrosivo, el ácido sólo hace presa en aquellos espacios libres que bordean á la citada materia, de la cual le separa la oposición de sus principios, determinando como resultado final, utilizable por

⁶⁶ Op.cit., F. Esteve Botej, p.159

el artista, un graneado que da una nota oscura general al recibir la tinta"⁸⁷.

Fins aquí, l'autor no ens ofereix cap novetat, però a partir d'aquest punt, és la primera vegada que en un manual calcogràfic s'hi expressen diferents possibilitats d'aquest procediment. Per exemple, per aconseguir varis tons, l'autor recomana fer "mordidos planos de diferente duración"; Es possible també "poner segundos y terceros granos más ó menos gruesos, sobre los ya mordidos"; Si es desitja un aiguatinta clara es deixa poca estona dins la resinadora⁸⁸, de manera que s'hi depositi poca pols de resina al damunt, i contràriament, si es vol compacta i uniforme, només cal perllongar-ne l'estada, fins i tot, recomana en els treballs molt fins repetir l'operació tot carregant dues vegades seguides la planxa, etc.

Els passos a seguir per a resinar una planxa són els següents: 1r. desgreixar-la, 2n. posar-la dins la caixa de resinar, 3r. escalfar-la perquè s'adhereixi la resina, 4t. deixar-la refredar i reservar amb vernís les zones en què no es desitgi que l'àcid hi actui, 5è. reservar els marges i el darrera de la planxa i 6è. submarcir-la a l'àcid.

Si un cop estampada la planxa es creu convenient retocar-la, es pot utilitzar el rascador i el brunyidor per a llevar el gra i dosificar el conjunt, o bé el rodet de "remorder" i la ruleta per afegir i enfosquir, d'aquesta manera, el treball.

⁸⁷ Ibid., p. 160

⁸⁸ Resinadora o caixa de resinar. La descripció d'aquest aparell la podem trobar en la mateixa obra, Op.cit., pp.162-164. Veure també el diccionari que accompanyem al final del treball.

Esteve Boteix alerta el gravador de no corregir amb la punta o el burí els traços d'un aiguafort que posteriorment han sigut gravats amb l'aiguatinta, ja que quan hi passi el rascador per llevar-ne la rebava, malmetrà el gra típic del procediment.

Amb tot el que acabem de comentar, podem concloure que el text que estem analitzant és el primer, escrit en castellà, que explica detalladament l'aiguatinta, incloent-hi diferents possibilitats i algunes correccions.

VI.2.- L'aiguada: Més conegut amb el nom de lavament és, segons Esteve Boteix, un procediment molt senzill. Consisteix en gravar la planxa "sumergiéndola en la cubeta ó pintando sobre él con el pincel mojado en ácido"⁸⁹.

L'inconvenient d'aquest procediment és que no es poden estampar gaires proves ja que és un gravat molt superficial de ràpid desgast. L'avantatge és que és molt senzill de practicar i el resultat és "muy elocuente, puesto que produce el efecto mismo del lavado hecho con sepia ó con tinta china".

Segons l'autor, existeixen diferents fórmules per a cremar el metall amb aquest procediment, i en cita algunes abstrletes del llibre de Villon.

VI.3.- Procediment al sofre: Tant aquesta modalitat com algunes altres que comentarem seguidament, són la primera vegada que les trobem citades en un text espanyol. Són variants de l'aiguatinta, la majoria de les quals s'utilitzen actualment.

La flor de sofre barrejada amb oli d'oliva produeix en el coure una mossegada suau, que és una veladura en l'estampació.

⁸⁹ Op.cit., F.Esteve Boteix, p.168

No és un procediment que es practiqui sol, sinó que, tal i com llegim en el text, "se emplea luego de haber terminado por completo el mordido al aguafuerte del trazado que lo constituye, y así viene á comunicarles aquella simpatía de su tono con la que algunos pretenden no ya sustituir la mediatinta del entrapado, sino reemplazar las dulces suavidades de la punta sin morder".

El gravat al sofre és, en definitiva, "la nota simpática que siempre avalora la producción"⁹⁰.

VI.4.- Procediment a la sal: Segons Botej, es podria anomenar també al sucre, a l'amoniac, etc., dependent de la substància emprada en el procés.

Una vegada més es transcriuen algunes fòrmules del llibre de Villon. Per exemple: 50 grams de sal amoniac, 25 de bòrax i 25 de salitre.

Després d'envernissar la planxa amb un vernís tou -200grams de cera verge i la mateixa quantitat de colofònia, 50 de vaselina, 50 d'asfalt i 100 de peix de Borgoña-, s'espargeix la sal o alguna de les composicions que cita⁹¹. El gra penetra en el vernís fins a depositar-se sobre el metall. Es torna a escalfar perquè s'endureixi. S'introdueix la planxa en una cubeta d'aigua perquè es dissolgi la sal i deixi el metall nu en els llocs que ocupava, els quals seran atacats per l'àcid.

L'autor indica que aquesta modalitat és un complement de l'aguafort, i és poc probable trobar una planxa gravada únicament amb ella.

⁹⁰ Ibid., p.171

⁹¹ F. ESTEVE BOTEY, El grabado en la ilustración del libro, (Madrid: 1948), p.135. A part de la sal i el sucre, l'autor cita altres components com són: ossos de xai o de vaca polvoritzats.

VI.5.- "Mordido de picoteo y otros al arbitrio del artista": En aquest apartat es comenten diverses maneres d'aconseguir puntejats en el metall. De tant en tant, i degut a un mal envernissat de la planxa, es produeixen picades no desitjades que malmeten l'obra. Aquestes "errades" atzaroses, són, algunes vegades, aprofitades pel gravador. Una manera d'aconseguir-les són amb la monyeca o el roleu, aplicats amb irregularitat.

Una altra possibilitat consisteix en posar un paper de vidre damunt una planxa envernissada, de manera que sotmesa a la pressió del tòrcul o una altra, quedí el grà de l'esmeril marcat sobre el metall, tot llevant el vernís. Seguidament es submergirà en un bany d'aiguafort.

L'autor anuncia que en tres de les estampes que accompanyen llur obra va utilitzar aquesta modalitat, i n'assenyala un avantatge respecte de la resina:

"Este medio ofrece la ventaja sobre el de la resina, de que aquí los trazos no muerden si la operación se practica con el barnizado de tampón, mientras que en el aguatinta, propiamente dicha, las líneas grabadas morderán de nuevo, y sus bordes padecerán la acción del ácido, en desdoro de la frescura de su trazo"⁹².

El paper de vidre es pot utilitzar directament sobre el metall nu, donant com a resultat un traçat gairebé imperceptible, difícil d'aconseguir amb una punta.

VI.6.- Gravat al fum: El text comença explicant breument la manera de preparar la planxa amb el

⁹² Op.cit., J.Esteve Botey, p.175

granejador, la qual no difereix de la del segle XVIII. Com que es tracta d'un treball laboriós, indica que és possible fer-ho mecànicament: "Mediante una prensa de dos cilindros que oprimen la plancha, á la vez que el que se halla colocado sobre ella la imprime un graneado con la igualdad más exquisita"⁹³. A finals del segle XIX ja es granejava mecànicament, tal com ens indicaven alguns manuals de l'època⁹⁴.

Per a treure blancs s'utilitza, segons l'autor, el "raedor" que és diferent del rascador, malgrat que en alguns textos es confonen. El primer és un "instrumento biselado por dos caras opuestas y muy largo de chaflán por una de ellas, que es la que de continuo se afila de llano, á fin de que el corte que entre las dos caras de establece esté muy acerado"⁹⁵. Mentre que el rascador "es triangular, con tres filos, que han de estar bien cortantes; terminan las tres aristas reuniéndose en un solo vértice, y por el otro extremo la herramienta va adaptada á un mango de madera, con su virola correspondiente". Manuel de Rueda ja establia aquesta distinció entre les dues eines⁹⁶, i la il·lustrava amb l'estampa següent:

⁹³ Ibid, F.Esteve Botey, p.182

⁹⁴ Op.cit., C.Camps, p.832. També: Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes, (Barcelona: Montaner y Simón, 1892), p.636

⁹⁵ Op.cit., F.Esteve Botey, p.182

⁹⁶ Op.cit., Manuel de Rueda, p.163

José Ramón Mélida, en la traducció del diccionari francès, *Vocabulario de Términos de Arte*^{**}, les designa amb diferents noms que Botej: El "raedor" de Esteve Botej, l'anomena "rascador", i el "rascador", "raspador". Aquestes diferències terminològiques són sovint la causa de malentesos i confusions. Com ja hem comentat altres vegades al llarg d'aquest treball, insistim en la necessitat d'un vocabulari unificador del gravat.

Esteve Botej no és partidari del gravat al fum: "Como comentario general diremos que este procedimiento es poco firme; da á las pruebas una vaguedad discreta en algunos asuntos, pero en desarmonia con la intensidad que se persigue de continuo en trabajos de este género artístico". Aquestes consideracions ens recorden les de Manuel de Rueda. Tanmateix, Esteve és més radical en el seu judici. El defecte més rellevant que destaca del gravat al fum és que la "intención del artista no puede mostrarse con aquella libertad que caracteriza al trazo franco, á la nota enérgica y al acento vigoroso que da á las obras de grabado en general aquel encanto que las es peculiar". A continuació, indica quins són els qualificatius que valora en un gravat: "El relieve, la agudeza, el impetu llero de fuego que avaloran las aguafuertes del pintor-grabador, no es común á este género al humo, como le llamamos los españoles"^{***}.

^{**} J. Adeline, *Vocabulario de términos de Arte*, (Madrid: La Ilustración Española y Americana, 1888), Trad. de J.R. Mélida, p.4.

^{***} Op.cit., F. Esteve Botej, p.183

VI.7.- Gravat a punts "pointillé": Consisteix "en el empleo exclusivo del punto más grueso ó más fino, de mayor ó menor profundidad y más ó menos próximo á otros".

L'autor comenta diverses maneres de gravar a punts, i que ens són familiars: Prèviament la planxa envernissada es pot puntejar amb el buri, la punta, el punxó o la ruleta. La valoració tonal dependrà de l'eina i de l'acció de l'àcid.

Esteve comenta una variant d'aquest procediment, coneguda per tots amb el nom de "Opus mallei o au maillet", en què es grava amb un cisell percutit amb un martell.

VI.8.- Gravat a imitació del llapis⁹⁹. Vernís tou:

L'autor distingeix tres maneres de gravar imitant el llapis. La primera s'assembla a una aiguatinta, en la qual, en comptes de resina s'utilitza sorra fina que, sotmesa a l'acció d'un roleu dur, penetra en el vernís.

La segona és la ruleta, amb la qual es pot incidir directament sobre el metall nu -aconseguint una superfície gris-, o sobre el vernís, que serà susceptible de diferents graduacions amb el bany corrossiu.

La tercera, el vernís tou, és la que millor imita el llapis. Es compon de "Tres partes de barniz negro de bola corriente y una de manteca de puerco o sebo de vaca".

Després d'envernissar la planxa s'hi deposita un full de paper, i s'hi dibuixa al damunt. El vernís s'adhereix al paper en els traços tot deixant descobert el metall que, posteriorment, es gravarà

⁹⁹ Anomenada també "procedimiento de ruleta" en l'obra del mateix autor, El grabado en la Ilustración del libro op.cit., p.141

amb l'àcid.

L'avantatge d'aquest mètode és, segons l'autor, que "permite el traslado de primera intención y con toda frescura de aquella instantánea é irreflexiva impresión producida en nuestro ánimo á la vista de un asunto que nos es propicio"¹⁰⁰.

Per a les gradacions tonals s'expliquen dues variants: 1a. Dibuixar amb el llapis amb més o menys força, corrent el risc que les més suaus no quedin marcades; 2a. Fer successives cremades d'àcid amb reserves.

La ruleta és l'eina dels retocs ja que és la més fidel al grà del llapis.

VI.9.- Procediment a la ploma: Consisteix en dibuixar directament sobre el metall nu amb tinat de "Guyot" o de "La petite Vertu". Quan es aixuta s'envernissa el coure i, posteriorment, s'introdueix en aigua de manera que al cap d'uns dos dies la tinta traspassa el vernís i queda el metall al descobert en els indrets dibuixats, que seran atacats per l'àcid.

VI.10.- La punta seca: Fins a finals del segle XIX, la punta seca no s'estudiava com una tècnica autònoma, sinó que era un auxiliar de l'aiguafort, i com a tal no se li dedicava un apartat en els tractats calcogràfics. C.Camps Armet, en el 1887, és el primer que la diferencia dels demés procediments, malgrat esmerçar-hi ben poques línies¹⁰¹. José Ramón Mélida informa que "en estos

¹⁰⁰ Op.cit., F.Esteve Bote, p.191

¹⁰¹ Op.cit., C.Camps Armet, p.831

últimos tiempos, los artistas han ejecutado con la punta seca y sin recurrir a ningun otro procedimiento, planchas, principalmente de retratos, de gran dimensión y cuya belleza de pruebas, depende, sobre todo, de la habilidad del impresor"¹⁰².

El tombant de segle, observem un canvi estètic important: les barbes que produeixen els vellutats en l'estampació que antigament eren eliminades amb el rascador, en la nostra època són apreciades: "son las que le dan aspecto y constituyen el motivo de encanto del grabado de este género"¹⁰³. Per evitar el ràpid desgast l'autor proposa acerar el coure.

VII. DEL GRAVAT EN COLORS

El gravat en colors no és, com bé indica l'autor, un "género particular de grabado", sinó que es pot estampar en colors l'aiguafort, el burí, l'aiguatinta, etc. Es possible, també, utilitzar una única planxa -la qual s'entintarà amb monyeques o poupees, una per a cada color-, o varíes planxes sobreposades en la mateixa prova.

Els procediments més recomanables per estampar en color són, segons l'autor, l'aiguatinta i el fum, ja que el granejat que deixen sobre el metall és susceptible de retenir la tinta, mentre que les superfícies polides -els treballs a línia- no poden recollir-la i no proporcionen cap color en el

¹⁰² Op.cit., J.Adéline, p.441

¹⁰³ Op.cit., F.Esteve Botev, p.197

moment d'estampar-les. . Per aquest motiu quan un metall és gravat a l'aiguafort i es vol estampar en color, és aconsellable, segons Esteve, afegir-hi una aguatinta.

Finalment, l'autor insisteix en l'aceratge del coure, ja que el seu contacte amb el color, i degut a llur composició química, altera la tonalitat.

VIII.- ESTAMPACIÓ DEL GRAVAT CALCOGRAFIC

Aquest capítol està dedicat a les eines, la maquinària i el material de l'estampació. No entrarem a comentar detalls ja que s'allunya del nostre tema d'estudi.

Esteve Boteix comenta la diferent manera d'estampar un buri d'un aiguafort. El primer es neteja completament la tinta de sobre la planxa. En l'aiguafort, en canvi, sovinteja el *retrousser*, el qual des del ressorgiment de l'aiguafort a meitats del segle XIX, s'ha practicat cada vegada més llicensiosament. Esteve Boteix, critica aquest deixar fer, sovint abusiu:

"Resulta mucho más cómodo hacer unas cuantas líneas y luego darlas á estampar a modo de monotypia, y sustituir un trabajo de punta ó un aguatinta por un entrapado muy igual... De donde dimana la decadencia en la práctica del verdadero grabado, puesto que siendo difícil de ejecutar si se ha de hacer bien, los que advierten que con tan poco coste escalan las alturas, se lanzan arriscadamente á ellas, comenzando por hacer aquello que debe ser reservado á los que acaban"¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Op.cit., F.Esteve Boteix, p.223

La seva labor com a pedagog i difusor del gravat el condueixen a proclamar i defendre el coneixament de la tècnica per arribar a ser un "buen técnico grabador que practica su arte a conciencia del oficio...se concursa con ellas en certámenes de todas clases, bajo el pabellón de Grabado, debiendo figurar algunas veces tal vez en el de dibujos como manchas, para no confundir á la opinión con estos seudos"¹⁰⁵.

Per Esteve Boteix que un gravat "esté bien o mal ejecutado técnicamente es cuestión que no interesa", malgrat que la seva obra és una apologia de la tècnica: "Un motivo inspirado será mejor representado cuanto mejor esté traducido".

No s'oposa a l'entrapat taxativament, sinó que reclama prudència: "su uso, en la medida de lo prudente, ayuda, avalora, facilita efectos, funde, aminora las dificultades y oculta los defectos de entonación".

El caràcter didàctic de l'obra es testimonia amb detalls molt significatius. Per exemple, al final del capítol l'autor afegeix una bibliografia, per si el lector desitja més informació. Ens interessa destacar un llibre en particular perquè el vam estudiar en l'apartat del segle XIX. És "Secretos raros de artes y oficios(1807).

En el treball es defineixen algunes de les principals eines per gravar:

La punta: A principis del segle XX, trobem una gama

¹⁰⁵ Ibid., p.224

força variada de puntes per a gravar¹⁰⁶:

- "Son estas puntas objetos á modo de lapiceros, que por su forma y por su uso vienen a remplazarles. Son, al igual que aquéllos, una mina de acero revestidas de madera"

- "Otras de acero sin cubierta alguna, y en este caso suelen estar dispuestas en sus extremos con dos gruesos distintos con rugosidades en el centro, entre ambas para que la mano pueda operar sin resbalar"

- "Otras, en fin, y éstas son las más cómodas, afectan igual forma que los portaminas, aquí llamados portapuntas, porque en lugar de barrita de lápiz plomo, llenan su hueco agujas de acero corrientes de coser"

- "Hay instrumentos de dos o tres puntas que facilitan la ejecución de determinados géneros de trabajo, tales como el de fondos"

- "Finalmente, también habremos de dar noticia de la existencia de las puntas de diamante, que permiten la realización de trabajos extraordinariamente delicados"(...) "El corte está hecho en bisel, esto es, en forma de escolpo"¹⁰⁷

El rascador: "Es triangular, con tres filos, que han de estar bien cortantes; terminan las tres aristas reuniéndose en un solo vértice, y por el otro extremo la herramienta se adaptada á un mango

¹⁰⁶ Op.cit., F.Esteve Bote, p.77

¹⁰⁷ Ibid., p.92

de madera, con su virola correspondiente"

El granejador: "Es de acero, a manera de cincel, chaflanado, convexo por su corte, y éste dentado con puntas agudas y muy cortantes"¹⁰⁸.

El "raedor": "Instrumento biselado por dos caras opuestas y muy largo de chaflán por una de ellas, que es la que de continuo se afila de llano, á fin de que el core que entre las dos caras de establece esté muy acerado"¹⁰⁹.

La ruleta: Consiste este instrumento en un pequeñísimo cilindro ó rodillo de acero, de superficie punteada, que gira alrededor de un eje, ajustado a una pieza que en línea recta ó inclinada va enmangada á un palillo, que se maneja como un lapiz"¹¹⁰.

L'"escoplo": "Las puntas gruesas afiladas en la forma que lo son los buriles, esto es, desgastándolas sobre la piedra mientras estan fijas en una sola posición, quedan en condiciones de poder grabar bien con ellas toda una lámina, sabiéndolas manejar, pues como el corte ofrece una superficie oval, sólo con él, volviéndola más ó menos, podrán conseguirse trazos de distintos gruesos"¹¹¹

¹⁰⁸ Ibid., p.181

¹⁰⁹ Op.cit., F.Esteve Botey, p.182

¹¹⁰ Op.cit., F. Esteve Botey, p.189

¹¹¹ Ibid., p.92



FRANCISCO ESTEVE BOTÉY:

El grabado en la Ilustración del libro. Las
gráficas artísticas y las fotomecánicas

Madrid: Consejo Superior de Investigaciones
Científicas. Instituto "Nicolas Antoio", 1948.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO NICOLÁS ANTONIO.

FRANCISCO ESTEVE BOTÉY

COLECCIÓN
BIBLIOGRAFICA

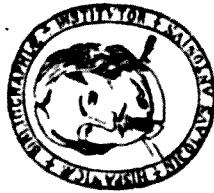
DIREGIDA POR

JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS

EL GRABADO
EN LA
ILUSTRACIÓN DEL LIBRO

LAS GRÁFICAS ARTÍSTICAS Y LAS FOTOMECHANICAS

1
TEXTO



VOLUMEN VIII



MADRID — MCMXLVIII

En aquesta obra, Esteve Boteix dedica un capítol a la tècnica calcogràfica, el qual poques diferències hem de destacar de la magna obra que hem estudiat.

Un comentari que ens ha cridat l'atenció és la crítica sobre la formació actual dels gravadors, i la manifesta necessitat que els discípuls rebin un bon ensenyament tècnic:

"En el vértigo de la velocidad que nos acomete en esta edad compleja, inarmónica y atormentada del imperio de la comodidad, se critica acerbadamente la labor pausada, minuciosa y metódica del grabado de otras épocas, en que la serenidad y el reposo lo inspiraban con tanto o mayor dinamismo artístico, incomparablemente más espiritual que en los actuales, entregados con hipocresía al vicio, a la soberbia y a la concupiscencia. Por esto es cada vez más necesario volver al estudio consciente del natural y al de la técnica, asegurando con ellos el recreo del espíritu, elevado con todo desinterés a la cima de la abstracción"¹²

L'autor imputa part de la culpa de la situació frívola del gravat calcogràfic als crítics d'Art, els quals, desconeixadors de la tècnica i d'aquest art, han fet elogis a estampes que no mereixen cap distinció:

"La critica, en general poco informada de las prácticas convenientes, que adolece del

¹¹² F. ESTEVE BOTEY, El grabado en la Ilustración del libro, (Madrid: 1948), p.132

conocimiento esencial, concediendo belligerancia a la incapacidad más absoluta e indocumentada, con grave daño de la juventud, equivocada al seguir unas técnicas sobradamente falsas e indelicadamente crudas. Es incomprensible que, en algunos casos, el favor que se concede a la amistad autorice juicios aduladores de actividades del error, emitidos por plumas de personalidades representativas de la crítica y del Arte, a las cuales, en otro caso, habría de imputárseles el absoluto desconocimiento de las labores con que las comparan, en perjuicio de la orientación de los amantes de la verdad histórica y técnica"¹¹³.

Una de les lluites de l'autor, tant en l'àmbit acadèmic com en l'editorial, va ser revalorar el gravat tradicional i la formació tècnica del gravador:

"El grabado español educado y sensible, siguiendo su gloriosa tradición, ha de continuar formalizando su presente estético con hidalga condición y recto sentimiento, para conservar la nobleza propia de quien perpetúa su idea en el metal y ha de dejar en el Libro de hoy perenne recuerdo del progreso gráfico logrado al correr de los tiempos"¹¹⁴.

¹¹³ Op.cit., F.Esteve Bote, p.146

¹¹⁴ Ibid., p.133

RICARDO YESARES BLANCO:

El grabado y el Pirograbado

Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones,
1930

Industrias para el aficionado

Madrid: Ediciones Ibéricas, s.d. (segona edició)

BIOGRAFIA DE L'AUTOR

No hem trobat cap notícia sobre Ricardo Yesares Blanco. En la portada de l'obra "El Grabado y el Pirograbado" llegim que era "Ingeniero mecánico electricista. Miembro titular de la Sociedad internacional de Electricistas de París y de la Sociedad francesa de Física. Ex Director de la Revista profesional "La Industria Eléctrica". Ex Director técnico de las fábricas de electricidad de Tetuán y Madrid, Calatayud, etc. Colaborador de los Diccionarios técnicos en seis idiomes. Ex Director del Instituto Politécnico Español, etc.".

LAS CIEN OBRAS EDUCADORAS
VOLUMEN 5

El Grabado
y el Pirograbado
POR

RICARDO YESARES BLANCO

Ingeniero mecánico electricista.—Miembro titular de la Sociedad Inter-
nacional de Electricistas de París y de la Sociedad Francesa de Física.
Ex Director de la Revista profesional *La Industria Eléctrica*.—Ex Direc-
tor técnico de las fábricas de electricidad de Tetuán y Madrid, Calata-
yud, etc.—Ex Ingeniero de la fábrica de construcciones metálicas La
Cordobesa.—Colaborador de los Diccionarios técnicos en seis idiomas.
Ex Director del Instituto Politécnico Español, etc., etc.

RICARDO YESARES BLANCO

INDUSTRIAS PARA
EL AFICIONADO

CON 102 FIGURAS

SEGUNDA EDICIÓN



EDICIONES IBERICAS

DISTRIBUIDO POR
APARTADO 8.085 - MADRID

PRESENTACIÓ DE L'OBRA

El llibre de Ricardo Yesares és una còpia del "Grabado" de Francisco Esteve Botey¹, amb una diferència essencial quan a l'estètica, ja que Yesares elimina els capítols que tracten sobre els cànons de bellesa clàssic.

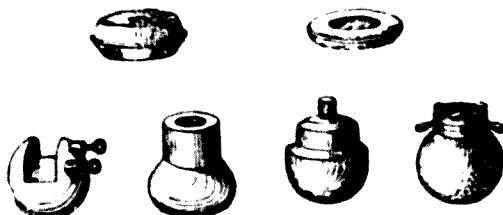
¹ F. ESTEVE BOTEY, Grabado. Compendio elemental de su historia, y tratado de los procedimientos que informan esta manifestación del arte, ilustrado con estampas calcográficas, (Madrid: Tipo-Lit. A.de Angel Alcoy, 1914)

ESTUDI CRITIC/ANALITIC SOBRE EL GRAVAT

Després d'una breu explicació de com ha de ser el taller del gravador, l'autor fa un llistat dels materials i de les eines indispensables.

Algunas cubetas y probetas.
Una bigornia.
Entenallas.
Mandriles.
Limas.
Rascadores.
Bruñidores.
Compases corrientes.
Otros de tornillos.
Otros de espesor.
Martillos.
Malletes.
Puntas de trazar.
Un raspador.
Buriles.
Piedras de aceite, Una muela. y Una placa para rectificar las piedras.

Alguns d'aquests utensilis és la primera vegada que els sentim anomenar². Per exemple, les "bolas i medias bolas", les quals són, segons l'autor, de ferro massís o de fundició. "Las medias bolas son del mismo metal, pero huecas, en las que se hecha un cemento, destinado a sujetar la pieza que hay que grabar"³.



² Cecilio BARBERAN, "Mosaicos en torno al grabado español", Lectura dada en la III Exposición de grabados, celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos, de Madrid. El dia 28 de abril de 1931. L'autor en el llistat dels utensilis de gravador, repeteix algun dels que cita Yesares: "buriles y bigornias, compases y bruñidores, puntas y malletes, raspadores y mandíbulas, entenallas y muelas", p.17

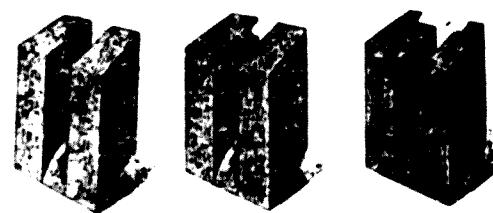
³ R.YESARES BLANCO, Grabado y Pirograbado, (Madrid: Compañía Ibero-Americana, 1930), pp. 36-37

Més endavant ens informa que les boles serveixer per a subjectar les peces petites que s'han de gravar, en les quals "se vierte un cemento hecho con ladrillo molido, cera y pez; se prepara echando estas materias en la mediabola y fundiéndolas en una lámpara de gas con mechero Bunsen; una vez hecho el cemento, se coloca la pieza, previamente calentada, cuidando que quede fija y bien asentada"⁴.

Probablement l'autor es refereix a peces d'orfebreria, i no de planxes de metall. Les boles són per a mantenir objectes volumètricis i "para las piezas planas más pequeñas se utiliza un platillo de madera (vegeu la imatge de l'angle superior dret), montado sobre un paso de tornillo, que puede adaptarse a la bolla; sobre este platillo que está rayado profundamente en su espesor, se vierte cemento o goma laca y sobre él se coloca la pieza".

Finalment, una darrera eina que serveix per a sostener la planxa que s'ha de gravar és la "entenalla (...) sirve para sujetar las planchas de reducido tamaño, a las que aprisiona por un borde".

Les mandíbules "se componen de tres piezas de madera, unas veces separadas y otras reunidas por unas charnelas o unas tiras de cuero".



⁴ Ibid., p.42

Yesares diferencia tres classes de mànecs de burí en funció de si són nous, mig usats o molt gastats i amb l'objecte d'aprofitar-los al màxim. En el primer cas s'utilitza el mànec en forma de ceba; en el segon, de bola, i en el tercer, de pera:



És la primera vegada que trobem una classificació semblant. Tradicionalment el burí s'emmanegava amb un mànec en forma de xampinyó seccionat per un dels costats. Ja entrat el nostre segle, Esteve Boteix, en el "Grabado"⁵ parlava de dos mànecs diferents: "Unos cortos, en los que se introduce el extremo burdo del buril (l'autor es refereix al del mànec de xampinyó), y otros, de cuello largo, provistos de una ranura para contener en parte el cuerpo de acero de aquél".

R. Yesares comenta que s'ha de donar una forma determinada al burí -tremplant-los o destremplant-los- segons el treball a què es destina. Segons

⁵ Op.cit., F.Esteve Boteix, p.119

aquest autor "se encuentran buriles combados en el comercio; no obstante, es necesario combarlos por sí mismo cuando las necesidades lo exijan y proteger el borde de las piezas cuyo fondo se graba contra los ataques del cortante del útil y tener ligereza de mano i precaución"⁶.

"Condiciones que debe reunir el grabador"

A partir d'aquest apartat i gairebé fins el final de l'obra, Yesares copia literalment parts de "El Grabado" de Francisco Esteve Botev.

Si bé el contingut referent a aspectes tècnics és molt similar en els dos textos, per que fa a la teoria és completament diferent. Esteve Botev, com ja hem comentat, és un defensor del gravat clàssic que s'imparteix a l'acadèmia. Alguns dels cànons de bellesa tradicionals els repeteix en el seu manual, convertint-se en la directriu de l'aprenent a gravador.

Yesares omet qualsevol consideració estètica, i es limita a la part tècnica.

Comença el text parlant dels coneixements que ha de tenir un gravador, els quals són els mateixos que citava Botev: Dibuixar del natural i de les pintures dels grans mestres, copiar i calcuar gravats, etc., saber perspectiva, antropologia i història.

Segons Yesares, el gravador ha de manejar el burí amb la mateixa facilitat que el dibuixant el llapis. Per aconseguir-ho proposa fer una sèrie

⁶ Op.cit., R.Yesares, p.30

d'exercicis que consisteixen en gravar línies rectes, corbes, lletres, etc. La dificultat és gradual, i "hasta que las líneas rectas no resulten limpias, sin necesidad de retocarlas y que lleguen exactamente hasta el límite marcado, hay que continuar, y hasta que no se consiga darlas el mismo grueso, la disminución debida y que conserven todas un paralelismo completo, no se debe comenzar a trazar curvas"⁷.

"Una vez conseguido trazar las curvas, se procura darlas el mismo ancho y espesor, apretando el útil para producir la parte llena de la letra, terminando por dejarla resbalar suavemente para gravar el perfil fino con que termina la letra".

Continua explicant el gravat de 11 tres: "Para llegar a obtener la misma inclinación y que guarden igual distancia las letras es conveniente trazar con el lápiz una serie de paralelas como las que se ven en los cuadernos de los que comienzan a escribir; de esta manera se acostumbra la mano a trazar las letras con igual inclinación".

Després d'un bon adiestrament en els exercicis comentats es poden gravar composicions.

Una novetat és el component que utilitza enllot del verut per a transmetre el dibuix sobre el metall: "Se cubre la superficie que hay que grabar con una capa de aguada diluida o de un color claro de acuarela, y si no con goma-gutta disulta en alcohol"⁸.

A continuació, Yesares explica alguns detalls de composició i efectes òptics que el gravador ha de tenir en compte.

⁷ Op.cit., R.Yesares, p.14

⁸ Op.cit., R.Yesares, 2a ed., p.13

Les paralelos

"Para trazar las líneas hay que tener en cuenta el centro de visión, porque las paralelas alargan un objeto cuando se traza en lo alto y lo achatan cuando se traza a lo ancho".

La Silueta

"La silueta es el primer aspecto de un objeto, hay que procurar que esta silueta se recorra con agrado; una sucesión continua de curvas es fastidiosa; una sucesión continua de rompientes exaspera; por esto es necesario atenuar la aridez de las formas planas por enlaces de diferente perfil o por relieves menos extendidos, pero más acentuados, que rompan la monotonía general; con ese mismo objeto, en el reparto de las superficies es necesario que no se dé la misma importancia a todas las molduras; en la diferencia de su importancia nace la variedad y la vista pasa de la una a la otra"⁹

La figura irregular

"La figura irregular debe tener una dirección general, un eje a lo largo del cual se equilibran los ángulos salientes y los entrantes".

⁹ Op.cit., R.Yesares, p.15

Yesares tanca aquest apartat remarcant que "es conveniente que el grabador conozca la composición decorativa; el grabador debe ser tambien un gran observador".

"GRABADO A LOS ACIDOS"

Aquest apartat és una còpia del segon i el tercer capítols de "Grabado" de Esteve Botey. Per aquest motiu remetem al lector a l'estudi que hem dedicat a questa obra unes pàgines enrera-apartats: "Conocimientos para la práctica del grabado en metal" i "Mordido de la plancha"¹⁰.

El contingut de l'exposició és semblant, malgrat que els encapçalamens dels processos en què es divideixen els dos capítols són diferents. Yesares omet alguns d'aquest títols i els inclou dins d'altres.

¹⁰ Op.cit., F.Esteve Botey, pp 49-109

F.Esteve Botev

R.Vesares Blanco

Cap.II

La làmina de metall
L'envernissat
El fumat
El calc i el "decalco"
El traçat
El vernís de recobrir

La làmina de metall
L'envernissat (també parla del calc)
El "decalco"
El traçat
El vernís de recobrir
Els mordents

Cap.III "Mordido de la plancha":

El cèrcol i la cubeta
Els mordents

En el paràgraf sobre el traçat hem localitzat algunes informacions que no són de Botev. Per exemple, Yesares recomana que els traços siguin nets i sense la necessitat de retocar-los: "hay que trazar siempre por adelantado un límite perpendicular al trazo que termina la escuadra, con el fin que la viruta, si tropieza, salte dócilmente"¹¹.

Més endavant comenta la necessitat d'esmolar molt bé l'eina. "porque de esto depende que se pueda escapar la punta y el que se vuelva a introducir de una manera desigual".

Una altra aportació de Yesares és quan exposa l'ordre en l'execució del treball: "Deben trazarse, desde luego, las líneas principales del trabajo de manera que quede armado y no haya más que agregar poco a poco los efectos. Desde luego,

¹¹ Op.cit., R.Vesares, 2no ed., p.29

los contornos, las recurvaduras y, en último lugar, las sombras o el detalle".

En el paràgraf que tracta del vernís de recobrir, l'autor inserta els comentaris sobre la manera de preparar la planxa per a contenir l'aiguafort: El cercol o la cubeta. Recordem que Esteve Boteix li dedicava un capítol a part.

Dels mordents, Yesares només parla de l'àcid nítric, i el contingut d'aquest text és un resum del de Esteve Boteix.

L'autor exposa dues maneres d'obtenir les gradacions tonals en l'aiguafort: Per adició de línies o en successives reserves.

La primera modalitat consisteix en dibuixar sobre la planxa envernissada els traços més vigorosos, fer-los mossegar amb l'àcid i, després de rentada amb aigua, seguir-hi dibuixant i cremant fins arribar a les línies més suaus.

L'altre sistema d'obtenir valoracions tonals és el que ja hem estudiat en altres obres, i consisteix en fer tot el dibuix, i anar-lo recobrint amb vernís a mesura que hom consideri suficientment aprofundit.

Ers ha cridat l'atenció la neteja de la planxa un cop està llesta per a estampar. Yesares, a diferència de Boteix, explica com llevar el vernís dur de sobre el metall i en canvi quan parlava del vernís es referia al de bola o negre.

"Si está cubierta con barniz duro, se frota la plancha con un trozo de carbón blando, muy fino y que no presente ninguna parte seca, porque el mas pequeño grano rayaría la placa. El carbón debe mojarse suficientemente para que forme una pasta que desgaste el barniz. Cuando se ha quitado por completo el barniz de la placa, se la lava con un trozo de tela empapado con agua débil del mordiente, y después se la riega copiosamente con agua pura y luego se pone a secar"¹².

¹² Op.cit., R.Yesares, 2a ed., p.35

Aquestes operacions són semblants a les que Manuel de Rueda¹³ descrivia en el segle XVIII. L'aplicació de l'aiguafort diluit serveix, segons Rueda, per a enllustrar el metall ja que després de treure el carbó queda "de un color desagradable".

Una darrera notícia novadora és l'aplicació de potassa quan la planxa és en el seu estat definitiu: "Con el fin de limpiar todos los trazos de esencia, de aceite, de barniz o de ácido, y para proteger la placa contra la oxidación".

L'AIGUATINTA, L'AIGUADA i EL PROCEDIMENT AL SOFRE

Tots aquest procediments són molt similars als que descriu Esteve Bote¹⁴. Per aquest motiu remetem al lector a l'estudi que vem dedicar a aquest autor unes pàgines errera.

Esteve Bote^y explicava altres procediments tals com el gravat a la sal, al fum, a punts, imitant el llapis, a la ploma o a la punta seca. Yesares només els cita -però no els desenvolupa-, i comenta que "se pueden hacer combinaciones en las que entra por mucho el capricho del artista, sin tener que someterse a la técnica, como en el verdadero grabado"¹⁵.

¹³ M.de RUEDA, Instrucción para gravar en cobre..., (Madrid: Joachin Ibarra, 1761), pp.73-75

¹⁴ Op.cit., F.Esteve Bote^y, pp.159 i ss.

¹⁵ Op.cit., R.Yesares, p.38

Al final del capítol, l'autor acompaña una bibliografia referent a les obres consultades. Es una fallàcia poc justificada per part de l'autor, ja que per escriure el text ha tret la informació de l'obra de Francisco Esteve Botey, la qual no consta en l'esmentada bibliografia.

Els manuals que cita Yesares hem arribat a la conclusió que els ha copiat de Botey. Per exemple, comparem un llistat d'obres dels dos autors:

F. Esteve Botey¹⁶

- (1) BIBLIOGRAFIA.—Martial (1873): *Nouveau traité de la gravure à l'eau-forte pour peintres et dessinateurs*.—M. Hubert (Dresde, 1787): *Notices générales des graveurs et de peintres, précédés de l'histoire de la gravure et de la peinture et suivies d'un catalogue d'une collection choisie d'estampes*.—Bartsch (Vienne-legen, 1803-21): *Le peintre graveur*.—Rudolph Weigel: *Suplement au «Peintre graveur»*, de Adam Bartsch.—*Zusätze zu Adam Bartsch's «Le Peintre graveur»*, von Joseph Heller (Nuremberg, 1854). Vesiture (Milan, 1906): *Le peintre-graveur italien...* sui... au *Peintre-graveur* de Bartsch.—Ch. Le Blanc: *Manuel de l'amateur d'estampes* (Paris, 1854-89). Baudicour: *Le peintre graveur français... au catalogue raisonné des estampes gravées dans le XVIII^e siècle*.—Robert Dumesnil: *Le peintre graveur français* (Paris, 1835-71). *Les gravures françaises du XVIII^e siècle... au catalogue raisonné des estampes*, Bocher (Paris, 1875-82).—Edmund Gosse: *Peintres et graveurs anglais du XVIII^e siècle*.—Maxime Lalanne (1866): *Traité de la gravure à l'eau-forte*. (Texto y planchas del mismo). Raoul de Saint-Arromant: *La gravure à l'eau-forte Essai historique*. Henri Boutet: *La gravure à l'eau-forte*.—F. Seymour-Harden (1869): *Etudes à l'eau-forte par lui-même*. Noticia y descripción por Ph. Burty. El prefacio contiene una extensa carta del autor sobre la manera de grabar al aguafuerte.—Karl Robert: *Traité pratique de la gravure à l'eau-forte*. (Paysage et figure).

¹⁶ Op.cit., F. Esteve Botey, p.130

OBRAS CONSULTADAS

- DELESCHAMPS (1636). *Des mordants, des vernis et des plaques pour l'art du graveur.*
PERROT (1830). *Manuel du graveur et traité complet de la gravure dans tous les genres.*
FRANCISCO GOYA. *Les grands graveurs.*
MARTIAL (1873). *Nouveau traité de la gravure à l'eau-forte pour peintres et dessinateurs.*
M. HUBERT (1787). *Notices générales des graveurs et de peintres, précédées de l'histoire de la gravure et de la peinture et suivies d'un catalogue d'une collection choisie d'estampes.*
BARTOCH (Vinslegen 1803/1821). *Le peintre graveur.*
RUDOLPH WEIGEL. *Suplement au Peintre graveur de Adam Bartsch.*
VESME (1906). *Le peintre graveur italien... suite au Peintre graveur de Bartsch.*
CH. LE BLANC. *Manuel de l'arnateur d'estampes*
BANDICOUR. *Le peintre graveur française.*
ROBERT DUMESNIL (1835/1871). *Le peintre graveur française.*
BOCHER (Paris, 1875/1882). *Les gravures françaises du XVIII siècle.*
EDMUN GOSSE. *Peintres et graveurs anglais du XVIII siècle.*
MAXIME LALANNE (1866). *Traité de la gravure à l'eau-forte.*
F. SEYMOUR-HAUDEN (1869). *Etudes à l'eau-forte par lui-même.*
LEON ROSENTHAL. *La Gravure.*
DELATRE (1887). *Eau-forte, pointe riche et vernis mon.*
LEON VERLEYE. *La Gravure.*

¹⁷ Op.cit., R. Yesares, p.94

A part de la coincidència entre les obres, alguns detalls ens confirmen que es tracta d'una còpia. Per exemple, la manera de presentar entre parèntesi darrera el nom de l'autor l'any que foren foren publicades.

Yesares comet errades ortogràgiques en els noms d'alguns autors: De Bartsch escriu Bartoch, de Baudicour llegim Bandicour, etc.

Finalment, hem de remarcar algunes faltes d'ortografia rellevants. Per exemple quan cita el títol del manual de Perrot escriu "dans tous les geures" en comptes de "dans tous les genres"; de Martial cita "gravure à l'eaufort", en comptes de "gravure à l'eauforte"; de Baudicour torbem "Le peintre graveur française" en comptes de "Le peintre graveur français", etc.

Aquests són alguns dels exemples de la poca serietat i rigor que Yesares mostra en el moment de publicar la seva obra.

JOAQUIM FIGUEROLA Y FERNANDEZ:

La calcografía y sus técnicas

Barcelona: Escuela de Artes Gráficas del Instituto
Catalán de las Artes del Libro de Barcelona, 1930

BIOGRAFIA DE L'AUTOR

Joaquim Figuerola Fernandez neix a Barcelona el 1878 i hi morí el 1945. Fou un gravador i exlibrista que es va formar a la Llotja, on exercí una tasca pedagògica important, com també a l'Institut Català de les Arts del Llibre¹. Fou degà de l'Escola Elemental del Treball de Barcelona. Fou premiat en diversos concursos, col.laborà amb freqüència en diaris i revistes i publicà obres relatives a la seva especialitat².

¹ En la portada del llibre llegim: "Director de la Escuela práctica profesional de Artes Gráficas del Instituto de las Artes del Libro".

² Gran Enciclopédia Catalana, (Barcelona: Encyclopèdia Catalana, S.A.) t.VII, p.450; Diccionario Biográfico, (Barcelona: Albertí ed., 1969), t.I, p.218

LA CALCOGRAFÍA Y SUS TÉCNICAS

por
JOAQUÍN FIGUEROLA Y FERNÁNDEZ

DIRECTOR DE LA ESCUELA PRACTICA PROFESIONAL DE ARTES
GRAFICAS DEL INSTITUTO CATALAN DE LAS ARTES DEL LIBRO

