

Modernidad y tradición en la estampa española del siglo XIX

Jesusa Vega

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

RESUMEN

Las investigaciones que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XVIII en relación con la imagen impresa permitieron el desarrollo de técnicas novedosas más rápidas y baratas como la xilografía y la litografía. En España se hizo un esfuerzo por introducir la novedosa litografía pero la situación política impidió el desarrollo natural de esta técnica, retrasó la llegada de la xilografía y obstaculizó la renovación de la enseñanza del arte del grabado. No obstante hubo momentos en los cuales todas estas técnicas fueron introducidas por pioneros. Finalmente tuvo lugar el resurgir del arte del aguafuerte y con ello el nuevo concepto de estampa propio de la época contemporánea.

SUMMARY

The research on printmaking during the second half of the Eighteenth century allowed the development of new, cheaper and faster way of printing as lithography and xilography. In Spain there was a real effort to introduce the new lithography but the political situation prevented the natural development of this technique; it delayed the arrival of the xilography; it hindered the renewal in the teaching of printmaking. However there were moments in which all these techniques were introduced by pioneers. Finally the etching revival took place and with it the new concept of print characteristic of the contemporary age.

La segunda mitad del siglo XVIII fue de investigación y búsqueda de nuevas técnicas de grabado más aptas y baratas tanto para reproducir pintura, como para la creación libre del artista. En este sentido tenemos que ver el desarrollo del aguafuerte y del grabado al humo, el descubrimiento del aguatinta, el nuevo estilo de grabado a puntos –conocido como grabado a la manera del lápiz o al estilo de Bartolozzi–, el grabado a buril sobre un taco de madera cortado a contrafibra y pulido o xilografía, y el revolucionario arte de la litografía. Esta enumeración de las técnicas principales, que en mayor o menor medida se conocieron o se utilizaron en España desde finales del siglo XVIII y durante la siguiente centuria –no hay

que olvidar que Goya se convirtió en el maestro del aguatinta–, tiene su razón de ser en tanto en cuanto todas en su momento fueron de una gran modernidad aunque algunas terminaron al servicio de la tradición.

En esta ocasión, por tanto, vamos a dar un repaso a las técnicas recogiendo tan sólo los momentos en los cuales fueron consideradas novedosas para posteriormente conseguir afianzarse entre los sectores cultos de la sociedad, o popularizarse perdiendo, en gran medida, su carácter artístico para convertirse en un arte industrial¹.

Es por todos conocido el suceso traumático que abre nuestro siglo XIX: la Guerra de la Independencia. Si

algo caracterizó al grabado durante los años de la contienda fue su total adaptación a los sucesos y demandas políticas del momento². La oferta de estampas en la época de lucha fue bastante limitada en cuanto a los temas. Estos fueron, principalmente, los retratos del *Deseado* y de los héroes (militares o civiles), la representación de hechos memorables y las sátiras, muchas de ellas copia o adaptación de estampas inglesas, que ridiculizaban al *rey intruso*, a Francia y a Napoleón. Si no puede plantearse esta producción de estampas desde la perspectiva de su calidad técnica o su posible innovación artística, si es de destacar que las sátiras y caricaturas fueron una verdadera novedad en la producción española (fig. 1). No obstante, fruto directo de esta crisis bélica fueron la excelente colección de *Los Desastres de la Guerra* de Goya y las *Ruinas de Zaragoza*, grabadas al aguafuente por Juan Gálvez y Fernando Brambila.

A pesar de la desoladora situación del país tras la guerra contra Napoleón, la Real Academia de San Fernando pronto tomó la iniciativa de recuperar su función docente y, en consecuencia, fue la primera institución en plantearse la necesidad de reabrir las salas de dibujo y grabado como medio de fomentar el “buen gusto” y dar, así, continuidad a la política ilustrada de los años anteriores³. En este momento algunos académicos plantearon la posibilidad de ampliar el campo de estudio en la enseñanza del grabado al constatar la escasez de estampas al aguafuente que existían en la institución y la necesidad de incorporar la novedad de las estampas litográficas.

La polémica entre los profesores de grabado estaba servida. La diferente valoración que se hacía de las técnicas fue la razón del enfrentamiento y esta situación estuvo viva durante todo el siglo XIX. El aguafuente y la litografía son técnicas que se acercan en extremo a la frescura e inmediatez del dibujo y, por tanto, presentan de forma más cercana la maestría y sutileza de la mano del artista, por lo que eran las más adecuadas para los pintores. Frente a estos planteamientos se encontraban los maestros grabadores defensores a ultranza de las excelencias del grabado a buril.

El aguafuente y la litografía permitían prescindir de un grabador profesional y de este modo se evitaba la alteración que sufre la obra de un dibujante cuando su composición es trasladada, por medio de la talla dulce, a la plancha de cobre. Es más fácil comprender el problema poniendo algunos ejemplos. Si comparamos los dibujos de Vicente López (fig. 2) para el *Vía Crucis* (Museo de Bellas Artes, Bilbao) con los grabados (fig. 3) que por ellos hizo Miguel Gamborino (Calcografía Nacional, Madrid) se pone en evidencia la dureza y frialdad que se ha transmitido a lo que en principio eran líneas suaves y dulcificados sombreados⁴. El grabador en talla dulce, además de precisar un dibujo muy terminado, tiene que resolver los matices tonales con los limi-

tados recursos plásticos con que cuenta una técnica cuyo lenguaje se reduce a la teoría de trazos, es decir, a unir o separar líneas disponiéndolas de forma paralela o cruzándolas. Comparemos esta obra con la producción grabada de Goya a partir de la serie de *Los Caprichos*. Evidentemente sólo el hecho de que siempre se hable de dibujos preparatorios y nunca de dibujos para grabar indica una diferencia sustancial, ya que el artista continúa creando cuando graba. Esta misma circunstancia –alterar lo dispuesto en el dibujo para grabar– iría en detrimento de la profesionalidad del grabador que trabaja por invención y dibujo ajeno. En conclusión: un buen grabador tiene que reproducir exactamente aquello que está dibujado, su reto es la fidelidad (en el caso que comentamos, los dibujos de Vicente López). Un artista como Goya siempre introduce novedades al grabar la composición, razón por la cual cobran más valor aún el dibujo y las diferentes pruebas de estado⁵.

Pero, volviendo a la Academia y a sus, casi desde un principio, imposibles intentos de renovación, lo cierto es que ya en los años de 1816 a 1820 la institución tiene una opinión clara y firme que va a prevalecer a lo largo de todo el siglo: la técnica de grabado por excelencia es el buril –la talla dulce dieciochesca o grabado clásico, en expresión decimonónica– al servicio de la reproducción, principalmente de la reproducción de pintura, y esta técnica es la única que debe enseñarse. De este modo, algo que fue vanguardista en los primeros años de funcionamiento de la Academia, se llegó a convertir en el paradigma de la tradición con el estancamiento e inmovilismo implícitos a ella. Hubo un intento de abrir una escuela de grabado al aguafuente por parte de Felipe Cardano, pero dicho intento fue fallido debido a que el Director de Grabado de la Academia de San Fernando, Manuel Salvador Carmona, desautorizó, o mejor dicho, desacreditó dicha técnica frente a las excelencias del buril. Interesa destacar el hecho de que fuera Cardano el promotor de la idea porque tanto él como su hermano José María son dos claros exponentes de la renovación en el arte gráfico de principios del siglo XIX en España: si Felipe planteó el afianzamiento del aguafuente, a José María y a su tío Felipe Bauzá debemos la creación del primer establecimiento litográfico en Madrid⁶.

Al hablar de litografía nos introducimos, por tanto, en otra técnica y en otro concepto de estampa. El inventor de esta técnica, Aloïs Senefelder⁷, la definió como “un tipo de estampación química completamente diferente de las bases fundamentales de los otros métodos de imprimir”, y esa es la gran innovación respecto a los otros sistemas utilizados hasta el momento. En estos últimos, la manera de trasladar la imagen al soporte tiene siempre un origen mecánico: buril, punta de aguafuente, bruñidor, punta seca, etc. Por el contrario, la litografía se basa en el mutuo y natural rechazo del agua y la materia



Fig.1. Anónimo, Francia la gran nación arreada por el norte al mediodía (caricatura). Aguafuerte iluminado. Biblioteca Nacional, Madrid.



Fig.2. Vicente López, Crucifixión (detalle). Dibujo para grabar. Museo del Bellas Artes, Bilbao.



Fig.3. Miguel Gamborino, Crucifixión (detalle). Grabado en talla dulce (aguafuerte). Calcografía Nacional, Madrid.

grasa, sirviéndose de un soporte suficientemente poroso que retenga ambas sustancias. En tiempo de Senefelder el soporte por excelencia fue la piedra caliza, y aún en la actualidad ningún otro material ha podido sustituir con plena satisfacción las posibilidades de matices tonales que dan las piedras que proceden de las canteras de Solenhöfen (Baviera).

Como ya apuntó su descubridor, a partir del invento de la litografía, las estampas calcográficas debían “ceder el paso a un buen dibujo sacado sobre la piedra”. Destacamos, entre otras, esta ventaja de la litografía, porque así se pueden establecer los parámetros de la utilización que de ella hizo José María Cardano. Gracias a la acertada dirección que este grabador dio al Establecimiento Litográfico del Depósito Hidrográfico conservamos los primeros ensayos que en esta técnica hicieron Francisco de Goya (fig. 4), Vicente López (fig. 5) o José Ribelles, por citar a tres excelentes dibujantes. Cardano nunca vio la litografía como una alternativa o sustitución del grabado en la función más académica que éste tenía definida: la reproducción de pintura⁸ (fig. 6).

De todos los métodos que se pueden emplear en la técnica litográfica el que más se adecuaba a las necesidades del artista-pintor era el lápiz litográfico, por eso no es de extrañar que en los primeros ensayos litográficos los pintores mencionados emplearan este útil. Caso excepcional es el de Goya quien, a pesar de las escasas obras que ha legado en litografía, ensayó casi todas las variantes técnicas que en aquel momento se podían practicar en el establecimiento dirigido por Cardano. Es importante tener en cuenta esta precisión porque la diferente calidad que se aprecia en las estampas litográficas hechas por Goya en Madrid de las realizadas en Burdeos se debe, no sólo al progresivo dominio técnico del pintor, sino también a que las posibilidades de la litografía dependen en gran medida de los medios con los que cuenta el artista en el taller en el que trabaja. Por lo general, el artista dibuja una piedra que ha sido previamente preparada por un técnico de acuerdo con el procedimiento concreto de dibujo que vaya a emplearse, y los útiles —lápices, rascadores, etc.— se ponen a su disposición en el establecimiento. En consecuencia, el artista se desentiende por completo de todo el tratamiento químico que conlleva la preparación y la estampación de la piedra litográfica.

Si en el siglo XVIII se siguió una política de afianzamiento y difusión del grabado en talla dulce, lo mismo vino a ocurrir con la litografía a lo largo del siglo XIX. Dejando a un lado los distintos intentos que existieron para introducir la nueva técnica plana en España⁹ —Gimbernat, Sureda, José March, etc.— la realidad es que el establecimiento regentado por Cardano fue el que tuvo éxito, entendido éste no como rentabilidad económica —fue financiado con dineros públicos y no se recu-



Fig.4. Francisco de Goya, *El sueño*. Lápiz litográfico. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

peró nunca la inversión llevada a cabo—, sino como un centro que abrió nuevas perspectivas a todos aquellos artistas que hasta ese momento se habían limitado a la técnica del grabado, ya fuera abriendo ellos mismos las láminas, ya haciendo dibujos que luego otros profesionales trasladaban al cobre.

Las circunstancias políticas —el fin del *Trienio Liberal* y el advenimiento de un nuevo periodo de absolutismo monárquico—, fueron las que definitivamente contribuyeron a que el establecimiento dirigido por Cardano y el recientemente creado Establecimiento Litográfico del Depósito de la Guerra no tuvieran continuidad.

La reinstauración de Fernando VII como monarca absoluto coincidió con la redacción del nuevo *Plan de Estudios* para la enseñanza del grabado en la Real Academia de San Fernando. El nuevo plan no difiere en nada con respecto al que estuvo vigente cuando Manuel Salvador Carmona era Director de esta disciplina: la enseñanza del grabado a buril, con el lento y largo proceso que suponía el aprendizaje de esta técnica, destinada sobre todo a la reproducción de pintura. Blas Ametller, discípulo de Carmona, y Rafael Esteve serán los encargados sucesivamente de mantener esta escuela de grabado cuya culminación, en pleno siglo XIX, será el grabado con la técnica más depurada y excelente de *Las aguas*, por pintura de Murillo, obra que le ocupó a Esteve casi veinte años de trabajo (1821-1839), recompensados con la Medalla de Oro en la Exposición de Bellas Artes de París¹⁰.

A pesar de este triunfo internacional de un arte ya en esos años tradicional, lo cierto es que durante el segun-



Fig.5. Vicente López, *Descanso en la Huida a Egipto*. Lápis litográfico. Biblioteca Nacional, Madrid.

do periodo del reinado de Fernando VII, a pesar de la voluntad académica por fomentar el grabado clásico, la situación se hizo aun más negativa y precaria para los grabadores en talla dulce: la litografía vino a invadir el terreno que histórica y naturalmente le pertenecía –la reproducción de pintura– y el grabado en madera a buril o xilografía ocupó el campo de las publicaciones ilustradas. Dicho de otra forma, los grabadores en talla dulce apenas recibían encargos porque, en palabras del mismo Esteve, “entre el grabado en madera, y la litografía basta para este país”. No cabe pensar que no existiera una demanda de obras sueltas pero ésta era atendida en gran medida con la importación masiva de estampas que se vendían a precios asequibles a una población que no exigía gran calidad en el producto¹¹.

Con la creación del Real Establecimiento Litográfico de Madrid en 1825 todo el carácter innovador de la litografía y las posibilidades abiertas por Cardano quedaron detenidas al acceder el pintor de cámara José de Madrazo a la dirección de dicho establecimiento, rigiendo desde ese puesto el desarrollo y el fomento de este arte en España. En menos de tres años la litografía vino a ser un sustituto del grabado calcográfico sin más horizontes que la rapidez para reproducir pinturas (fig. 7), para dar a conocer los distintos palacios del monarca, sus alegrías, glorias y tristezas, es decir: matrimonios, naticios, viajes triunfales, funerales, etc. La libertad del

lápiz litográfico fue sustituida por la perfección de una depurada técnica que, aun equiparando la producción española a la que de características similares se hacía en otros países de Europa, nada hay en ella que la confiera la originalidad necesaria para que ocupe un lugar señalado en la historia del arte gráfico, lugar que tiene por derecho propio la precaria y limitada producción del Establecimiento Litográfico del Depósito Hidrográfico dirigido por Cardano.

No obstante, hay que destacar que en el género de la reproducción de pintura el taller dirigido por Madrazo incorporó la modalidad técnica del aguatinta litográfico que Godefroy Engelmann había puesto a punto en Francia y que permitió crear unas estampas en las que la gradación tonal es realmente de una sutileza y variedad incomparables.

Conviene destacar la importancia de los sucesos políticos en el desarrollo del arte en general y del arte gráfico en particular. Si la renovación dieciochesca es impensable sin la política de nuestros ilustrados dirigidos por la Corona, del mismo modo debemos ver la estrechez de miras, la censura y “sin razón” de Fernando VII en el retroceso sufrido por el arte de la litografía. Es cierto que gracias al establecimiento que dirigía Madrazo se hizo la primera revista romántica española, *El Artista*, pero no es menos cierto que esta publicación se vio limitada por el patronazgo al que estaba sometida, hasta el punto que



Fig.6. José María Cardano, Ruinas. Lápiz litográfico. Biblioteca Nacional, Madrid.

en el momento en el que dejó de contar con el apoyo económico del rey el Real Establecimiento Litográfico de Madrid, no sólo sus prensas dejaron de imprimir, sino también ese brote de romanticismo se marchitó y no pudo tener continuidad ya que fue nulo su éxito como empresa editorial.

Algo nos dice que la litografía en España perdió su oportunidad cuando parecía que todo la auguraba un esplendoroso futuro. Incluso Federico de Madrazo y Carlos Luis Ribera desde las páginas de *El Artista* se sintieron más atraídos por la novedad del grabado en madera que por afianzarse en la libertad que tenían entre las manos. Debemos reconocer que por muchas limitaciones que una técnica ponga al artista, éstas se pueden salvar conociéndola y adecuándola a las necesidades de lo que se desea crear, sirviéndonos de ejemplo extremo Goya. Pero ni Federico de Madrazo, ni Carlos Luis Ribera se embarcaron nunca en la investigación de la litografía¹², por el contrario, se centraron en imitar la publicación francesa del mismo nombre, incorporando una larga galería de retratos y no dando acceso a que otros pintores contemporáneos se iniciaran con los excelentes técnicos que José de Madrazo había traído desde Francia, Alemania e Italia. De esta manera, con el privilegio exclusivo de estampación aplicado de forma abusiva por José de Madrazo, se imposibilitó que los artistas pertenecientes a nuestra primera generación romántica se decidieran a crear libremente sobre la piedra, accediendo a ella una vez liberada la práctica tras la muerte de Fernando VII en 1833.

Nos encontramos a finales de la década de los años treinta con un grabado en talla dulce bajo mínimos

—Rafael Esteve, por ejemplo, decidió llevarse la lámina de *Las aguas* a estampar a París por la imposibilidad de hacer aquí una buena edición—, una litografía sin desarrollar y un incipiente grabado en madera a contrahilo.

La libertad de imprenta que sobrevino con el reinado de Isabel II supuso el fin del estancamiento y el desarrollo de todas las técnicas de producción de imágenes seriadas y, por consiguiente, a una parquedad o escasez absoluta de estampas le sucedió un gran número de libros, periódicos o simples folletos adornados con todo tipo de imágenes, amén de la publicación de estampas sueltas.

El problema del arte gráfico en el siglo XIX comienza a apuntarse en esta década¹³. ¿Hasta qué punto se puede considerar una obra de arte cualquiera de esas estampas que adornaban, por ejemplo el *Museo de las Familias*? Efectivamente funcionaron como imágenes que contribuían a difundir un determinado gusto, pero sobre todo iban destinadas a un público cuyo poder adquisitivo había aumentado, esa incipiente burguesía que entre sus objetivos tendrá el de emular en la medida de sus posibilidades a la nobleza¹⁴. Debemos tener presente que el problema que se planteó en la pintura se puede trasladar a la estampa. El género pictórico por excelencia será la pintura de historia pero sólo el Estado resultó ser el posible cliente de estas obras. El resto de la sociedad se interesa en primer lugar por el retrato y seguidamente va ganando terreno el cuadro de costumbres, el cuadro de género de pequeño formato. En las estampas vemos una situación similar: las galerías de retratos se suceden¹⁵ —todo el mundo puede tener acceso a su retrato—, y seguidamente las escenas de género y



Fig. 7. Cayetano Rodríguez por pintura de P.P. Rubens, *Rapto de Ganímedes*. Lápiz y aguatinta litográfica. Colección Antonio Correa, Madrid.

vistas con un claro sabor romántico, o mejor, siguiendo aquellos modelos que se conocían y aceptaban como románticos. Esta demanda y profusión de imágenes llevó, entre otras cosas, al progresivo perfeccionamiento técnico. Por ejemplo, en el caso de la litografía se comprueba que la mayoría de las estampas de esos años comienzan a incorporar el color, bien al utilizar un fondo cromático que sirve para modelar y dar vida a un segundo plano que antes era neutro —así se facilita el trabajo del dibujante porque no tiene que detenerse en crear una delicada gradación tonal del negro al blanco—, bien al emplear la cromolitografía o litografía en colores.

En cuanto al grabado en talla dulce, que en ningún modo venía a ser competitivo con los otros sistemas, encontramos a partir de los años treinta las primeras manifestaciones de grabado sobre acero con aguafuerte y buril, que tiene claras ventajas sobre el grabado clásico en cobre. La primera, la resistencia del material que aseguraba una larga tirada sin tener que retallar la lámina y además hacía innecesario un trabajo de profundas tallas; esta posibilidad explica que, como solución al rápido desgaste del cobre durante la estampación, se optara por acerar las láminas, es decir, cubrir la lámina grabada en cobre con una fina película de acero a través



Fig. 8. Francisco Bellay por pintura de Vicente López, *Retrato de María Francisca de Braganza*. Manera negra. Biblioteca Nacional, Madrid.

de un proceso electrolítico¹⁶. Otra ventaja era el sistema de trabajo, tan sólo había que pasar el dibujo a la lámina abriéndola al aguafuerte y después se seguía un sistema de rayado de líneas paralelas que son las que conceden los distintos tonos grises y dan el aspecto casi plateado a la estampa; el grabado en acero se caracteriza por un trazo muy fino y la línea sin modelar de manera que no resultan grandes contrastes entre el color del papel y la tinta —recordemos que la intensidad del color en la estampación no depende tanto del color de la tinta como de la amplitud y profundidad del surco—. Por último, también era interesante su mayor rapidez en la estampación. En consecuencia, el grabado en acero resultaba más barato y más rápido, de manera que, aunque la Academia seguía defendiendo la nobleza del cobre, este sistema vino a sustituir en las páginas ilustradas de las publicaciones periódicas y los libros al grabado en cobre que desde el siglo XVII había tenido reservado para sí esta parcela de la imagen gráfica. A pesar de todo, su desarrollo fue lento debido a la precaria situación del grabado y, por ejemplo, Francisco Bellay grabador que practicaba la novedosa técnica de la manera negra sobre plancha de acero (fig. 8) no vio culminar sus aspiraciones de incorporarse a la Real Calcografía por el estado



Fig.9. Carlos de Haes, *Árbol*. Aguafuerte. Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

de postración en el que se encontraba en aquellos años la dependencia de la Imprenta Real que había cerrado el siglo XVIII con excelentes resultados y un futuro prometedor.

No obstante, el grabado en acero nunca fue en España el verdadero competidor del grabado en cobre en cuanto a la ilustración de publicaciones. Fue el grabado en madera, sin duda, el que aceleró la crisis por ser el más barato de todos los métodos, no sólo por el soporte y las largas ediciones que permitía, sino también porque se estampaba al mismo tiempo que el texto de modo que ni requería maquinaria distinta, ni necesitaba un papel especial, ni un complicado proceso de encuadernación.

El problema reside entonces en diferenciar cuáles de aquellas obras que conservamos suponen una innovación desde la perspectiva de la libre creación del artista. Es desalentador desde este punto de vista la realidad de la estampa española de mediados del siglo XIX, ya que en la mayoría de las ocasiones sigue existiendo una clara diferencia entre el inventor (creador) o dibujante y el grabador o litógrafo. Por esta razón, y aunque en muchos casos no podemos decir que sean técnicamente malas determinadas estampas, la mayor parte de las obras que conservamos tienen escaso interés en cuanto a las novedades que introducen, aunque tanto con la litografía como con el grabado en acero o en madera la obra creada por el artista originariamente se acerca más al resultado final. La difusión de imágenes, ya fueran populares o cultas/académicas, no tenían ya, desde el punto de vista técnico, obstáculo alguno: ahí están las reproducciones de dibujos o cuadros de nuestros más señalados pintores grabados en madera o litografiados, desarrollándose técnicas tan simples como el grabado de contorno y el grabado a media mancha, e incluso ese grabado al humo decimonónico que emplea el aguafuerte para crear la trama de la plancha en lugar del graneador, y que tuvo una cierta implantación en España. Todas estas técnicas tienen su propia personalidad y en general en todas ellas se aprecia una soltura de trazo y frescura que iden-



Fig.10. Carlos de Haes, *La noria*. Aguafuerte. Calcografía Nacional, Madrid.

tifican la estampa decimonónica, que no tienen nada que ver con la medida de belleza del buril dieciochesco o el grabado clásico académico.

Pero, como era de suponer, el progreso de lo que denominaríamos en la actualidad artes gráficas era irreversible. Hay que agradecer a la fotografía haber clarificado el panorama de la estampa española del siglo XIX, en la misma medida que lo hizo en el resto de los países de la cultura occidental. Si tenemos en cuenta que la mayor parte de nuestros grabadores y litógrafos estaban dedicados a la reproducción es fácil adivinar cuál fue la situación de estos artistas al comprobar que el paso directo del original a la publicación hacía innecesario su trabajo: la reproducción fotomecánica vendría a poner fin, tarde o temprano, a la estampa de reproducción. Existió un periodo de transición donde el grabador o litógrafo copiaba una fotografía, y por un corto periodo de tiempo esto fue realmente vanguardista, pero el golpe de gracia estaba dado y había que buscar una salida a la estampa como obra de arte en sí misma. A mediados del siglo XIX asistimos al nacimiento de la estampa moderna tal y como la conocemos hoy.

Si Francia fue siempre, respecto al grabado español de los siglos XVII y XVIII, el país de referencia, en igual medida ocurrió en el siglo XIX. Fue decisiva la recuperación que allí se dio de la técnica del aguafuerte para



Fig.11. Tomás Campuzano, *Vista del Cantábrico*. Aguafuerte. Museo del Prado, Madrid.

entender el desarrollo de este procedimiento en España y el nuevo concepto de estampa, que de forma lenta pero inexorable se irá introduciendo entre los sectores más cultos, avanzados y tolerantes de la sociedad. La culminación del proceso ideológico en defensa y apoyo del aguafuerte en Francia se puede situar en 1862, año en el que, por ejemplo, Baudelaire abandera decididamente el renacimiento del aguafuerte desde el periódico *Le Boulevard* y en el que comienza a publicar sus álbumes *La Société des aquafortistes*. El resurgir del aguafuerte en Francia fue posible por el esfuerzo común de críticos influyentes, como el citado o Teófilo Gautier y Phillipe Burty, el grabador Bracquemond, el *amateur* y empresario Cadart, el impresor Delâtre y una larga nómina de artistas conscientes de que su actividad no era algo aislado sino que formaba parte de un movimiento reivindicativo: la libre creación del pintor –del *aguafortista* en términos de la época– frente al grabado a buril, la litografía y la fotografía¹⁷.

No vamos a detenernos en todo el proceso de recuperación que conoció el aguafuerte en Francia al abrigo del cual maestros como Fortuny encontraron en la técnica un gozoso medio de expresión¹⁸, tan sólo apuntaremos que su existencia permitió que Carlos de Haes¹⁹, el pintor de origen belga afincado en España y partícipe de la nueva pintura de paisaje alentada desde los bosques de Fontainebleau –la Escuela de Barbizon–, revolucionara el género pictórico en España y el del grabado (figs. 9 y 10), aunque si lo primero lo hizo desde su cátedra de Paisaje en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, su actividad como aguafortista nunca se desarrolló en el ámbito de dicha institución.

Haes, además de colaborar con Cadart, alentó a sus discípulos (fig. 11) en la práctica del aguafuerte y su actividad fue, en cierto modo, reconocida por los miembros más avanzados de la Academia de San Fernando al comisionarle para que entendiera junto a Domingo Martínez en lo relativo a la primera edición de *Los Desastres de la Guerra* de Goya en 1863, a la que sucedió la de los *Disparates*²⁰. Esta edición marca un verdadero punto de inflexión en la historia del grabado en España porque significó el reconocimiento de Goya como el más importante grabador español en el cual los artistas que desearan dedicarse a este arte debían mirarse, y la tirada de la primera edición puso en práctica las nuevas exigencias requeridas por el arte de la estampación. Si algo caracteriza a la estampa moderna es la armonía que debe existir entre el grabado y la estampación, o dicho de otra manera entre el artista grabador y el estampador, cuando no resulta ser la misma persona la que se encarga de ambos cometidos, situación bastante rara desde finales del siglo pasado hasta la actualidad.

La modernidad del *aguafortista* –neologismo cuya implantación se da en esta época, razón por la que nunca se puede aplicar a los maestros históricos aunque en el proceso de recuperación de la técnica se considerara a Rembrandt “el aguafortista por antonomasia”²¹– reside en que el artista dibujante es el artista grabador. La obra de arte resultante es, entonces, una estampa donde la libertad del dibujante, gracias a la punta de grabar, se traslada al cobre sin más intermediario que la acción corrosiva del ácido; posteriormente se busca la armonía pictórica de los tonos en el momento de la estampación. De esta manera el grabado se fue distanciando de su pri-



Fig.12. *Bartolomé Maura por pintura de Velázquez, Las lanzas. Grabado clásico (aguafuerte y buril). Calcografía Nacional, Madrid.*

migenia función –reproducción de imágenes con posibilidad de multiplicarlas– para progresivamente acercarse al campo de la pintura. Por esta razón no es de extrañar que fueran pintores los que protagonizaran este movimiento. En España Carlos de Haes, Tomás Campuzano, Agustín Lhardy o Ricardo de los Ríos no se embarcaron en declaraciones o manifiestos en defensa de esta técni-



Fig.13. *Juan José Martínez Espinosa, Peluquero. Aguafuerte. Museo del Prado, Madrid*

ca, simplemente se dedicaron a practicarla como una posibilidad más dentro de la creación del artista.

No podemos terminar esta rápida visión de las técnicas de grabado sin hablar del último esfuerzo que realizaron los artistas grabadores por modernizarse y adaptar su arte a las nuevas tendencias que corrían en Europa a finales del siglo XIX²². Nos referimos a la actividad desarrollada por artistas de formación académica dedicados principalmente a la reproducción de pintura, como Bartolomé Maura, abandonando los postulados tradicionales defendidos por el heredero del grabado clásico, Domingo Martínez²³. Según este último, todavía a finales del siglo el grabado por excelencia seguía siendo el clásico con su función de reproducir la pintura y nada más elocuente que su voto particular en el Concurso Nacional de Grabado convocado en 1871²⁴. Martínez disientía de sus compañeros porque la técnica que empleaba Bartolomé Maura era fundamentalmente el aguafuerte limitando el uso del buril a repasar las líneas una vez abiertas con el ácido (fig. 12), pero es que en el espíritu de Maura estaba el aguafuerte de interpretación y no de reproducción para mayor gloria del virtuosismo técnico. El trasnochado profesor de grabado de la Escuela Especial y único aca-



Fig.14. *Francisco Torras, La ofrenda. Aguafuerte. Museo del Prado, Madrid.*

démico de número de la de San Fernando por esa disciplina, defendía, no sólo la reproducción de *Las lanzas* de Velázquez cuando la fotografía ya había venido en auxilio de la difusión de la pintura, sino el buril como único instrumento noble capaz de ser amparado y protegido por el Estado.

Si la Academia no amplió sus miras, fue la sociedad de *El grabador al aguafuerte* la que permitió que se desarrollara en España con éxito el grabado de interpretación: reproducir pintura sí, pero en función de las manchas de color y no a través de una cuidada y medida trasposición de líneas de buril. *El grabador al aguafuerte* también acogió entre sus páginas el grabado de invención de temas costumbristas (figs. 13 y 14) o escenas históricas en paralelo al gusto pictórico de la época –por ejemplo las obras de Martínez Espinosa, Torras y algunas de José María Galván–, y dio una salida al artista grabador que no encontraba en la producción pictórica su medio de expresión artística.

En la actualidad son muchos los pintores que se sirven de la estampa para ampliar su producción cuando no para facilitar a un sector más amplio de la sociedad la adquisición de obras de arte –una estampa de un maestro es por definición, debido a su multiplicidad, más barata que una obra pictórica–, pero también podemos encontrar a esos artistas que se sienten y se definen como grabadores y esta actividad ocupa el lugar principal de su quehacer creativo.

En este nuevo concepto del “arte por el arte” que llega al mundo de la estampa a mediados del siglo XIX era una necesidad poner límites a algo que, en principio, no los tenía, y así facilitar su incorporación al mercado del arte como un objeto exclusivo. Por este motivo se puede entender fácilmente la numeración de la tirada, procurar que una estampa sea algo distinta a la estampada con anterioridad o a la siguiente, la cancelación o destrucción de las láminas, etc.²⁵ No se trata de enjuiciar si la estampa ha ganado o perdido con todas estas limitaciones que atacan directamente a los sólidos pilares en los que se asentaba la estampa histórica –su multiplicidad–, pero si hay que tener en cuenta que la estampa contemporánea, es decir, el concepto que de ella tenemos en la actualidad, nace a mediados del siglo XIX. Tras la recuperación del arte del grabado como forma de expresión artística, el siguiente paso fue, no por limitaciones de la técnica sino por las exigencias del mercado del arte, dar esos valores añadidos a cada estampa que la diferenciaban de las demás y la acercaban al carácter único de la pintura y el dibujo.

La activa participación del taller de estampación, la demanda y complejidad del mercado del arte son los que han dado lugar a los fraudes y falsificaciones en el arte gráfico, escándalos que cada cierto tiempo recoge la prensa sin que el público llegue a entender cómo resulta tan fácil la masiva falsificación de obras de arte, sobre todo porque todavía en la actualidad no se ha clarificado suficientemente la diferencia que existe entre estampa y pintura.

NOTAS

- ¹ En los últimos veinticinco años se ha producido un cambio sustancial en el conocimiento y estudio de la estampa en España y en la actualidad es elevado el número de publicaciones referidas a este tema. Catálogos y repertorios de colecciones públicas y privadas, catálogos de exposiciones temporales, estudios generales y particulares, se encuentran hoy a disposición del investigador de forma que ya se puede comenzar a estudiar en este campo sin necesidad de rastrear y catalogar el material como paso previo para la elaboración del discurso. En el presente artículo, debido fundamentalmente a la falta de espacio, no es posible hacer una cita exhaustiva del valioso material bibliográfico que existe en la actualidad, por esta razón, al margen de las obras que se citen a continuación, remitimos a la obra fundamental de J. BLAS BENITO, *Bibliografía del arte gráfico*, Madrid, Calcografía Nacional, 1994.
- ² Véase el catálogo *Estampas de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Calcografía Nacional, 1996.
- ³ J. VEGA, “Situación del grabado tras la Guerra de la Independencia: la Calcografía y la Academia de San Fernando”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 70 (1990) 499-517.
- ⁴ Sobre esta serie y sus dibujos para grabar véase J. L. Díez, *Vicente López (1772-1850). Dibujos para grabados*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1985.
- ⁵ Sobre este tema véase J. VEGA, “Goya y el dibujo”, en *Goya 250 años después*, Zaragoza, Ibercaja, 1997.
- ⁶ Sobre esta actividad de los hermanos Cardano véase J. CARRETE PARRONDO, “Fomento del arte del grabado en el Madrid dieciochesco”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 7-8 (1980) 73-100; y “Los grabadores Felipe y José María Cardano, iniciadores del arte litográfico”, *Goya*, 157 (1980) 16-23.
- ⁷ La publicación del manual de litografía del inventor fue bastante tardía y hubo diversos tratados publicados con anterioridad (véase M. TWYMAN, *Lithography 1800-1850*, Londres, Oxford University Press, 1970, págs. 257-271), no obstante José María Cardano tradujo algunas páginas de la obra de Alois Senefelder, *L'art de la lithographie, ou instruction pratique contenant la description claire et succinte des différents procédés à suivre pour dessiner, graver et imprimer sur pierre, précédée d'une histoire de la lithographie et de ses divers progrès*, París, Treuttel, 1819.

- ⁸ Para el desarrollo de la litografía en España y las cuestiones relacionadas con la técnica véase J. VEGA, *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, Fundación Casa de la Moneda, 1990. J. VEGA, "En el pecado llevas la penitencia. José de Madrazo y la «Colección litográfica»", en José de Madrazo, 1781-1859, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, págs. 119-149.
- ⁹ Sobre la introducción de la litografía en Cataluña véase R. M. SUBIRANA REBULL, *Els orígens de la litografia a Catalunya*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991, y P. VÉLEZ, "La litografía a Catalunya de 1815 a 1855", *Locvs Amoensm*, 3 (1997) 147-160.
- ¹⁰ *El grabador Rafael Esteve, 1772-1847*, Valencia, Fundación "La Caixa", 1986.
- ¹¹ Una exposición de la situación se encuentra en el artículo "Sobre el comercio de estampas extranjeras, papel, buriles, etc.", *La Estrella*, 38 (25.XII.1833) y 40 (28.XII.1833).
- ¹² Sobre la actividad de Federico de Madrazo en litografía véase J. VEGA, "Dibujar sobre piedra: Federico de Madrazo y la litografía", en *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo del Prado, 1994, págs. 86-105.
- ¹³ Sobre la estampa del siglo XIX en España véase *El grabado en España (siglos XIX-XX)*, Summa Artis, vol. XXXII, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- ¹⁴ A pesar de todo todavía a finales del siglo XIX se mantenía la idea general en España de que más valía una mala pintura que una buena estampa y seguían alzándose voces recomendando lo contrario como la de Romualdo Nogués en su libro *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas por un soldado viejo natural de Borja*, Madrid, 1890, pág. 80.
- ¹⁵ La prueba más elocuente de esta realidad es el texto de ANTONIO NEIRA DE MOSQUERA, "Desengaños de una piedra litográfica", en *Las ferias de Madrid*, Madrid, 1845, págs. 87-91.
- ¹⁶ Durante la segunda mitad del siglo XIX se procedió al acerado de aquellas láminas de los antiguos maestros que continuaban estampándose, entre ellas las pertenecientes a las distintas series de Goya que en la actualidad se conservan en la Calcografía Nacional de Madrid. Recientemente se ha estudiado la forma de levantar esta capa y se ha comprobado que resulta arriesgado ya que puede dañar de forma irreparable el cobre y además éste no recuperaría su lustre natural. Por esta razón se ha optado por mantenerlas en este estado y así se exponen en el Gabinete Goya de la citada institución.
- ¹⁷ La recuperación de la técnica del aguafuerte en Francia en la segunda mitad del siglo XIX ha sido un tema que ha interesado en los últimos años; para la más reciente bibliografía véase P. GOLDMAN, *Shadow of the Forest. Prints of the Barbizon School*, Londres, British Museum, 1994.
- ¹⁸ Es elocuente el texto biográfico del barón Davillier cuando trata de la actividad en el grabado del pintor (véase en la edición inglesa *Life of Fortuny*, Filadelfia, Porter & Coates, 1885, págs. 42 y ss.)
- ¹⁹ J. RUBIO y J. VEGA, *Carlos de Haes, un maestro del paisaje del siglo XIX*, Zaragoza, Ibercaja, 1996.
- ²⁰ Sobre la importancia de la primera edición de los *Desastres* véase J. VEGA, "The Modernity of *Los Desastres de la Guerra* in the Mid Nineteenth-Century Context", en *Goya. Neue Forschungen. Inhaltsverzeichnis*, Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1994, págs. 113-123. La evolución del gusto en la estampación se hace muy evidente en la obra de Goya y se puede comprobar en el catálogo *Disparates. Tres visiones*, Madrid, Calcografía Nacional, 1996.
- ²¹ En la actualidad para las expresiones técnicas se puede consultar J. BLAS (coord.), *Diccionario del dibujo y la estampa*, Madrid, Calcografía Nacional, 1996.
- ²² La renovación del grabado de reproducción también tuvo lugar en Francia y pronto se apreció este cambio. Sobre el temprano interés que despertó entre los estudiosos del grabado es un ejemplo el artículo de H. FOCILLON, "L'Eau-forte de reproduction en France au XIX^e siècle", *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 28 (1910) 335-350.
- ²³ Para las opiniones de MARTÍNEZ véase su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando "Sobre la historia del grabado", en *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde 19 de junio de 1859*, Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1859, págs. 235-254. Sobre la enseñanza impartida por este grabador véase el discurso también de ingreso a esa institución de su discípulo ENRIQUE VAQUER, *El grabado en talla dulce, como expresión artística aplicada a documentos de garantía*, Madrid, Blass, 1927.
- ²⁴ J. VEGA, "Declinar del grabado clásico: el Concurso Nacional de 1871", *Goya*, 181-182 (1984) 100-106.
- ²⁵ Las más recientes declaraciones sobre la obra gráfica original han tenido lugar en París (1937), Viena (1960), y en Venecia (1991). Las actas finales de las dos primeras se pueden consultar en M. RUBIO MARTÍNEZ, *Ayer y hoy del grabado*, Tarragona, Ediciones Tarraco, 1979, págs. 278-280; la de Venecia en "Recomendaciones sobre la edición de obras de arte gráfico: Declaración de Venecia", en *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 1997*, Madrid, Calcografía Nacional, 1997, págs. 13-15.