

UNIVERSITAT DE BARCELONA  
FACULTAT DE BELLES ARTS

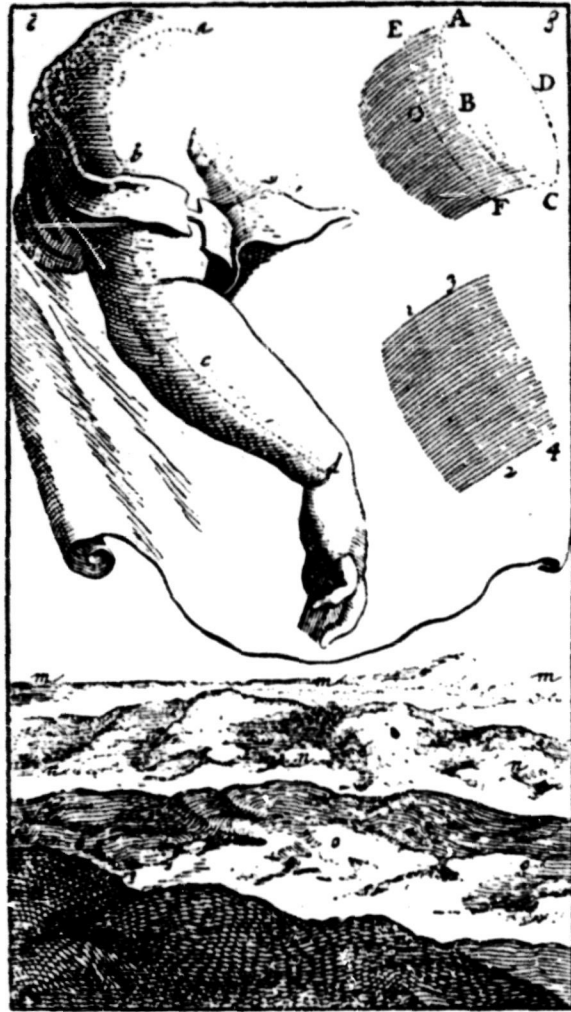
ESTUDI CRÍTIC/ANALÍTIC DE LA BIBLIOGRAFIA  
ESPANYOLA SOBRE LA TÈCNICA DEL GRAVAT  
CALCOGRÀFIC: LA SEVA INCIDÈNCIA EN  
L'ENSENYAMENT OFICIAL SUPERIOR

I

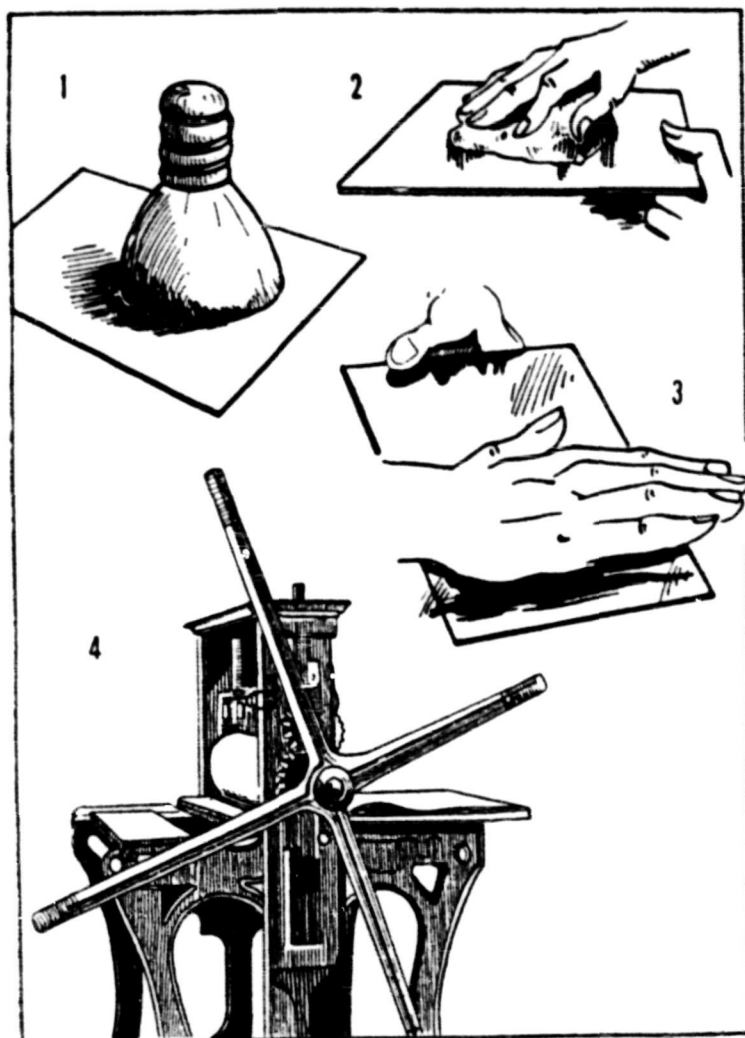
Vist i plau de la  
Directora:

Rosa Vives

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



Tanca aquest capítol alguns comentaris sobre la impressió. La planxa s'entinta amb un tampó "lleno de negro graso". es neteja amb la tarlatana i finalment, per a obtenir blancs purs, es passa el palmell de la mà.



En l'original francès, Robert Bonfils intercala,  
per exemplificar aquesta tècnica, dues estampes:  
"La verge i l'infant" de Mantegna i "La malenconia"  
de Dürer.

**LA TAILLE-DOUCE EN ITALIE AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE**

PL. III



**MANTEGNA. — La Vierge et l'enfant.**

L'œuvre émouvante de Mantegna est faite d'un trait sensible et ténu. Les volumes sont exprimés par des tailles libres, obliques et parallèles ne se croisant que rarement.

PL. IV LA GRAVURE AU BURIN AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE



Albert DÜRER. — La mélancolie (1514).

Jamais le métier de graveur au burin n'a été aussi loin qu'avec A. Durer. La pureté du trait et des points en ménageant le blanc du papier fait miroiter la lumière.

**2. Gravat a la punta seca:** Es grava amb una punta d'acer o amb una de diamant. L'efecte que produeix és, segons l'autor, "un poco blando" degut a les rebaves les quals no resisteixen una tirada massa llarga ja que la pressió de la premsa les aixafa. La solució que proposa Bonfils és l'aceratge de la planxa.

**3. Gravat a l'aiguafort:** És un dels procediments més apreciades per l'autor: "Mediante remordeduras y completando el trabajo con el buril y la punta seca, el grabador obtiene negros aterciopelados y profundos que ninguna otra técnica puede ofrecer".

3.1.- El vernís: En el text es descriu un vernís negre compost de cera verge, d'almàciga i de betum de Judea.

Bonfils, igual que la majoria dels teòrics que hem estudiat, comenta la necessitat de fumar el vernís perquè s'endureixi i evitar els reflexos del metall.

Respecte del calc, no ofereix cap comentari, ja que dibuixa directament sobre la planxa envernissada.

3.2.- La "morsure": Traduit per la "mordedura", en català l'anomenem la mossegada o cremada.

L'àcid nítric comercial s'utilitza barrejat amb aigua entre 20 i 30 graus del pesa-àcids: "Esta mordedura da un rasgo corroído desigualmente sobre sus bordes, librando de la sequedad al tiraje, cosa muy preferida frecuentemente por los pintores".

En canvi, el perclòric de ferro a 35 graus és d'acció lenta i de menjada profunda, apareguent en l'estampació un solc net i pur. Malgrat que Bonfils afirma que els gravadors de reproducció l'havien utilitzat sistemàticament, a nosaltres no ens

consta. Per la informació obtinguda en la bibliografia consultada creiem que es va emprar més l'àcid nítric que el perclòric.

3.3.- Vernís "à remordre": Traduït al castellà com "barniz de remordedura", no tenim cap denominació pròpia en català.

Després d'una prova d'estat, el gravador pot decidir aprofundir més els solcs. Per fer-ho, el millor procediment és aplicar amb un rolet de cuir el vernís "à remordre" ja que només es cobrirà la superfície de la planxa tot deixant els solcs descoberts. Les zones més suaus es poden preservar amb el vernís de pinzell o, anomenat també, "à recouvrir".

3.4.- Els retocs: Per a rebaixar o suprimir els solcs es procedeix amb el brunyidor o el raspador (grattoir). Per a polir la correcció es frega, segons Bonfils, amb un carbó de tiler amb oli igual com en el segle XVIII<sup>11</sup> - o amb pols d'esmeril.

Si el solc és molt profund, es proposa utilitzar el compàs de gruixos i el martell.

L'apartat conclou amb una nota desconcertant: "los grabadores al buril suelen preparar y terminar la plancha de cobre, trabajándola ligeramente con el aguafuerte"<sup>12</sup>. Algun teòric, com Maxime Lalanne<sup>13</sup>, argumentava que després de retocar un aiguafort amb el burí, es cremava lleugerament amb

---

<sup>11</sup> MANUEL DE RUEDA, Instrucción para gravar en cobre..., (Madrid: Joachin Ibarra, 1761), p.4

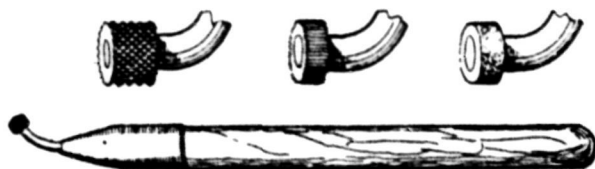
<sup>12</sup> Op.cit., R.Bonfils, p.50

<sup>13</sup> M.LALANNE, Traité de la gravure à l'eau forte, (Paris: Cadart et Louquet, 1866)

àcid per unificar els solcs, de manera que els del burí no es notéssin. Ara bé, no trobem una explicació del perquè en una planxa gravada només al burí s'acabi amb un bany corrossiu.

4. Vernis tou: Bonfils informa que antigament per a imitar el llapis es gravava amb unes ruletes, però que a partir de la introducció del vernís tou es va millorar la tècnica considerablement.

Tant la composició del vernís tou com el procediment que descriu l'autor és similar al dels demés autors estudiats: S'envernissa la planxa, s'hi aplica un paper humit i es dibuixa al damunt amb un llapis dur. El traç del llapis descobrirà el metall, el qual, després d'un bany corrossiu, quedarà gravat. Pels retocs es recomana utilitzar les ruletes ("pequeña espuela de acero punteado") de diferents numeracions, tal com es representa en la il.lustració:

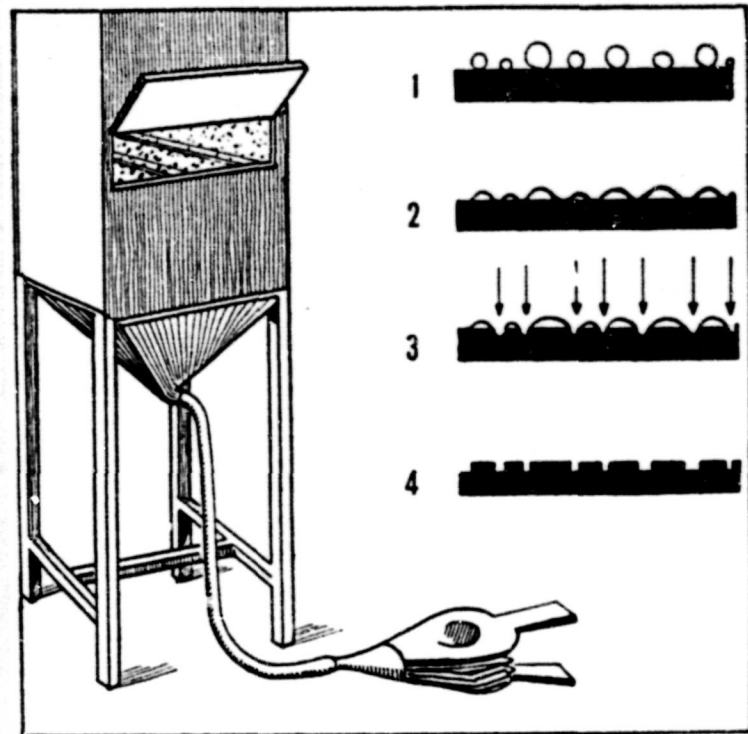


5. L'aiguatinta: L'aspecte del lavament, s'obté, d'una manera força senzilla: "Consiste en producir por orden sobre la superficie del cobre un fondo graneado que pueda retener la tinta".

Per aconseguir el granejat, l'autor explica el mètode de la resina. Les explicacions que ofereix no són cap novetat: Cal comptar amb una resinadora (boîte à grain) proveïda d'un ventilador o manxa que provoca una boira de pols de resina. S'introdueix la planxa a l'interior d'aquesta caixa perquè la pols s'hi dipositi, tenint en compte que els grans més grossos són els que cauen primer. A



continuació s'escalfa la planxa perquè els grans s'hi adhereixin, i després de reservar amb àcid els espais que hom es desitgin blancs, es submergeix en el bany corrossiu. Acompanya l'explicació amb la següent il.lustració:



Figs. 45 a 49. *El Aguatinta.*

Caja de granos. A la derecha: 1: Granos de resina considerablemente aumentados, puestos sobre el cobre; 2: Granos después de la cocción; 3: El ácido, figurado por flechas, ataca el metal en el espacio dejado por los granos; 4: Aspecto de la plancha luego de la acción corrosiva del ácido y una vez despejada la plancha de la resina.

6. Gravat al sucre: El procés que descriu Bonfils és igual a l'actual: "Con tinta china saturada de azúcar el artista trabaja a la pluma o al pincel sobre una plancha de cobre cuidadosamente limpia. Una vez concluido su dibujo, cubre la plancha con unas ligeras pinceladas de barniz, y luego de secado, sumerge la plancha en un cubo de agua. El azúcar se diluye en seguida y deja el cobre al desnudo de granos de resina al conjunto, no falta más que aplicarle el ácido para obtener una aguainta"<sup>14</sup>.

7. Aguainta en colors: En el text s'exposa el mètode dels registres i el de les monyeques.

7.1.- Registres. Roger Pla, tradueix el "repérage" francès per "marca" que prové dels "dos agujeros de aguja colocados en los puntos opuestos de la composición serán practicados en el cobre y servirán de marcas". Tanmateix és m's conegut amb el nom de registres. És el primer manual on es descriu detalladament aquest procediment. Per la seva novetat transcrivim un paràgraf de l'autor:

"El impresor comenzará el tiraje por la plancha reservada a las partes amarillas, teniendo cuidado, antes de retirar la prueba, de agujerear el papel con una aguja en el lugar de las marcas. Llevará esta misma hoja sobre la plancha del rojo fijándola con dos agujas que atravesarán los agujeros del papel y las marcas de la segunda plancha. Así hará también con las planchas del azul, luego del negro, que se

---

<sup>14</sup> Op.cit., R.Bonfils, p.52

saca siempre al último. La superposición de los colores debe reconstruir el modelo original"<sup>15</sup>.

7.2.- Impressió a la monyeca: És menester, segons Bonfils dues planxes: Una pels colors i l'altra pel negre. La primera s'entinta amb diferents monyeques, una per a cada color: "cada plancha puede implicar diez, quince, veinte tonos o más". En l'època que Bonfils va escriure l'obra les monyeques eren reemplaçades per pinzells.

8.- La manera negra: Malgrat que el segle XIX ja van aparèixer màquines per a granejar la planxa, en aquest manual, com en d'altres d'aquesta època<sup>16</sup>, es parla només del "berceau". Per aconseguir els blancs i mitjos tons, es suprimeix el grà amb un brunyidor i un raspador (racloir).

9.- "Puntillado": El gravat puntejat o "pointillé" consisteix en "traducir los temas mediante la ayuda de puntos", executats o bé sobre el vernís o directament sobre el metall.

---

<sup>15</sup> Ibid., p.54

<sup>16</sup> Op.cit., G.Cochet, p.149

A continuació, l'autor informa sobre alguns aspectes relacionats amb el gravat calcogràfic, d'entre els quals ens interessa destacar:

Les "REMARQUES": Malgrat que Roger Pla tradueix aquest concepte amb el mot "anotaciones", creiem més entenador mantenir la denominació francesa. Les "remarques" són "los croquis, ensayos de puntas hechos por el grabador al margen sobre el cobre, en el curso de su trabajo". Aquestes indicacions s'esborren en el tiratge definitiu.

La PROVA "RETROUSSÉE": Roger Pla el tradueix com "prueba levantada", malgrat que és més freqüent la denominació francesa "retrousser".

Els MARGES: "Son la parte que queda blanca en torno a un grabado. El tamaño de los márgenes varia segun los modos o el gusto de los artistas". Actualment, no es solen deixar marges, sinó que la imatge arriba al límit de la planxa.

A part de criteris estètics, antigament es deixaven marges perquè la cera que encerclava la planxa per a contenir el mordent, cavalcava sobre el metall, i si no es deixés un espai blanc prudencial quedaria gravat el límit irregular de la dita cera.

FELICE MELIS-MARINI:

El aguafuerte y demás procedimientos de grabado  
sobre metal

Tradit de la segona versió italiana al castellà per  
Joaquin Arce

1a.ed.italiana, Milano: U.Hoepli, 1916

2a.ed.italiana, id.1924

1a.ed.espanyola, Barcelona: E.Meseguer, 1954.

2a.ed.id.1973

## BIOGRAFIA DE L'AUTOR

Les poques notícies que hem trobat sobre Felice Melis-Marini les devem al traductor del seu manual, Joaquin Arce, el qual les acompanya al principi de la versió espanyola.

Felice Melis-Marini va néixer a Cagliari (Sardenya) el 1871, i mort el 1953. De molt jove va abandonar la carrera d'arquitectura -el seu pare i el seu avi eren arquitectes reconeguts-, per a dedicar-se plenament a la pintura. Un dels professors al veure la predilecció de Melis-Marini pels dibuixos fets a ploma, li va suggerir el gravat. Amb el temps, va arribar a ésser un bon aiguafortista i un bon teòric del gravat, deixant constància de la seva tècnica en l'obra que tot seguit analitzarem.

Segons Arce, que va conèixer al gravador, ens el descriu tot dient: "Todo en él era un poco desmesurado: su altura, su edad, las facciones de su rostro, prominentes y caídas. Deseaba que su manual fuera traducido al español, pues Cerdeña no olvida que durante cuatro siglos fue territorio hispánico".

MANUALES MESSBEGGER

# EL AGUAFUERTE

Y DEMAS PROCEDIMIENTOS  
DE GRABADO SOBRE METAL

POR

FELICE MELIS-MARINI

*Versión española de*  
JOAQUIN ARCE



Sucessor de E. MESSQUER, Editor  
Rosellón, 74 — Barcelona-15

MANUALI HOEPLI

FELICE MELIS-MARINI

# L'ACQUAFORTE

MANUALE PRATICO

CON 10 TAVOLE E 15 PROVE ORIGINALI



ULRICO HOEPLI  
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA  
MILANO

1916

## PRESENTACIO DE L'OBRA

Segons Melis-Marini, l'aiguafort consisteix en "grabar sobre metal, por medio de un ácido, un dibujo que se reproduce después en papel". Concretitzant més la definició, afegeix: "Pero por aguafuerte, en su verdadero sentido, debe entenderse la reproducción sobre papel, de un dibujo tomado del natural, o de una visión o capricho del artista, grabado en el metal por él mismo"<sup>1</sup>. Conclou que l'aiguafortista ha d'ésser "pintor y grabador".

Una de les qualitats principals que l'autor destaca de l'aiguafort és l'originalitat.

L'autor compara el ourí amb l'aiguafort, mostrant-se clarament partidari del darrer:

### EL BUI

"Es un género de grabado que resulta frío, acompasado, sin audacias ni exuberancias (...) no deja desahogarse al artista alejándolo de cuanto se ha prefijado, de cuanto ha establecido y debe hacer".

### L'AIGUAFORT

"Es el arte que permite toda clase de libertades, que abre camino a toda clase de audacias y tentativas, que logra contrastes profundos de clarooscuro y efectos altamente pictóricos como ningún otro sistema de reproducción puede dar"

---

<sup>1</sup> F.MELIS-MARINI, El aguafuerte y demás procedimientos del grabado sobre metal, (Barcelona: E. Meseguer, 1974), p.12



El manual tracta d'una manera força extensa de l'aiguafort i més breument de la resta de les tècniques calcogràfiques, les quals poden utilitzar-se, segons l'autor, o bé com a complement del primer, o bé per a imitar el llapis, l'aquarel·la, etc.

Dins del capítol sobre l'aiguafort, després d'explicar el material i els utensilis bàsics, hi trobem un conjunt de lliçons sobre les modalitats del procediment, de les més senzilles a les més complexes.

A continuació, tracta el tema de l'aceratge de la planxa i de l'estampació (el tòrcul i demés accessoris com el paper, la tinta i tarlatanes, les proves, etc.).

Un cop finalitzada aquesta part, Melis Marini parla d'altres tècniques calcogràfiques "usados en el aguafuerte": la ploma, el vernís tou o imitació a llapis, l'aiguatinta, el punmtejat, al fum, etc.

El llibre conclou amb un resum històric del gravat sobre metall, en el que s'hi destaquen els gravadors més rellevants d'Europa i Amèrica, fent un ènfasi especial als artistes italians.

En el llibre apareixen intercal·lades un conjunt d'estampes del propi autor, les quals són representatives dels diferents procediments. Al final de l'obra, hi trobem 10 làmines que il·lustren algunes de les explicacions i que l'autor ens remet a elles per tal de facilitar-ne la comprensió.

En la versió espanyola, a més de les imatges que hem comentat n'hi trobem sis més que són reproduccions de gravats de mestres famosos, que van acompanyades d'uns comentaris de Teodoro Miciano. Els artistes escollits són: Rembrandt, L. Squirrell, James Mc.Bey, Turner, Goya, Brangwyn i el mateix Teodoro Miciano.

## ESTUDI CRITIC/ANALITIC

Malgrat que l'aiguafort no és un procediment que requereixi la laboriositat del burí, es necessita, segons l'autor, "mano ágil y preparada para el manejo de las puntas que dibujan y tallan al mismo tiempo; y es inútil advertir que para llegar a ser un buen aguafortista es necesario ser dibujante experto y genial"<sup>2</sup>.

Coincidint amb Gustavo Cochet<sup>3</sup>, Melis-Marini recalca que no és permès practicar aquest art per a simple diversió o passatemps.

### 1.- Preparatius per a gravar a l'aiguafort

1.1. El metall: El coure és el metall més apreciat pel gravador ja que és el més compacte i homogèni. El zenc és més porós que el coure, i menys resistent a l'acció de l'àcid.

El ferro, l'acer i l'estany, segons Melis-Marini es van abandonar perquè es corrouien ràpidament.

Igual com es procedia antigament, en el text es recomana comprovar la qualitat del coure tot practicant amb la punta o l'àcid un esboç en un dels marges de la planxa.

Un cop elegida és fan els bisells. Són pocs els teòrics del gravat que descriuen aquesta operació que tradicionalment era competència de l'impressor: "La operación del biselado es necesaria para que el

---

<sup>2</sup> Op.cit., F.Melis-Marini, p.13

<sup>3</sup> G.COCHET, El grabado (historia i técnica), (Buenos Aires: Poseidón, 1943)

cilindro del tórculo, durante la tirada, no encuentre obstáculos al montar y deslizarse por encima de la plancha. Las planchas que no estan biseladas cortan frecuentemente, con sus cantos vivos, las franelas y el papel humedecido que debe recibir el grabado positivamente"<sup>4</sup>.

Per a polir-la es frega amb paper d'esmeril de diferents numeracions i després amb blanc d'Espanya aplicat amb un drap humit.

Si un cop la planxa polida es trobéssin desigualtats difícils de corretgir amb el brunyidor o rascador, l'autor recomana dur-la a un taller perquè la sotmetin a l'acció d'un raspall mecànic.

Per a conservar les planxes verges o les ja gravades que hom desitja guardar, s'escalfen i es cobreixen amb una capa de cera aplicada amb una monyeca fina. A continuació, s'embolcallen amb un paper impermeable i es colliquen lluny de l'acció de l'àcid i la humitat.

1.2.- Els àcids: Melis-Marini dóna molta importància al mordent, ja que d'ell depen bona part del procediment, i ofereix al lector una basta explicació:

- L'àcid s'adquireix a 40 graus i cal rebaixar-lo a la meitat amb aigua
- No conserva la mateixa activitat al llarg de la cremada. Quan més corrou, més excava el metall i més dèbil es torna, havent de reforçar-lo amb nou. El desgat del mordent és pot contolar pel canvi de color o amb el pesaàcids.
- L'àcid nou grava amb molta força però irregularment, eixampla més que no aprofundeix els

---

<sup>4</sup> Op.cit., F.Melis-Marini, p.17

solcs. L'àcid vell és més lent en llur acció corrossiva, però grava regular, nítida i profundament. L'autor recomana la barreja d'àcid nou amb el gastat.

Sobre quin tipus de corrossiu utilitzar, Melis-Marini és partidari, com la majoria dels teòrics, del nítric: "el ácido nítrico es el rey de los mordientes para los aguafortistas pintores, porque es rápido, logra oscuros intensos y profundos y confiere a las estamapas un sabor muy particular, por lo que se imponen al ojo inteligente y experto"<sup>5</sup>.

El segon que recomana és l'holandès. Té l'avantatge de gravar nítida i profundament sense desprendre gasos verinosos:

"El mordiente holandés no cambia, no exagera, no altera lo que el grabador ha tallado en el barniz y da excelentes resultados en los trabajos que se quiere sean fieles al dibujo establecido, como retratos, monumentos, panoramas detallados, etc"<sup>6</sup>.

En el text es descriu llur composició:

agua	1000	gramos
ácido clorhídrico	100	gramos
Clorato de potasa	20 a 25	gramos
Cloruro de sodio	20 a 25	gramos

Un altre mordent és el peclòric de ferro dissolt al 30% d'aigua. Segons Melis-Marini grava nítida i profundament com l'holandès.

---

<sup>5</sup> Op.cit., F.Melis-Marini, p.21

<sup>6</sup> Ibid., p.22

Tanca aquest capítol les fórmules utilitzades per Piranesi i Angelini:

Piranesi

Aigua	400 grams
Vinagre fuerte	200 grams
Sulfato de cobre	100 grams
Sal amoníaco	100 grams
Sal de cocina	100 grams
Alumbre de roca	25 grams

Angelini

Vinagre fuerte	un bocal <sup>7</sup>
Sal amoníaco	6 onzas
Cardenillo de Francia	6 onzas
Sal de cocina	3 onzas
Vitriolo romano	un poquito

Si comparem els ingredients d'aquestes dues compisicions amb la d'Abraham Bosse<sup>8</sup>, observem que són gairebé els mateixos.

Tal com també indicava Esteve Botey<sup>9</sup>, per a neutralitzar l'acció de l'àcid nítric de la roba es pot utilitzar amoníac.

---

<sup>7</sup> Un bocal equival a 1800 grams

<sup>8</sup> A.BOSSE, Traite des manières de graver en taille douce et sur l'airin..., (Paris: Chez Bosse, 1645), p.11

<sup>9</sup> F.ESTEVE BOTEY, Grabado. Compendio elemental de su historia, y tratado de los procedimientos... (Madrid: Tip.lit. A. de Alcoy, 1914)

1.3.- El vernís: El vernís més senzill entre els sòlids és la cera blanca, (compost de cera i almàciga). Melis-Marini assenyala que és poc resistent i no aconsellable en els banys corrossius perllongats.

Un altre vernís senzill és el de cera negra, el qual, a més de la cera i l'almàciga, conté betum de Judea. Aquest compost és més resistent a l'àcid i més tou a la talla de la punta que l'anterior

Segons l'autor, un vernís força utilitzat és el compost d'oli de llinosa (25 grams), almàciga (25 grams) i sèu (2 a 3 grams). El sèu pot substituir-se per àmbar (12 0 15 grams) o betum en la mateixa proporció. Una variant és la de Camporesi, la qual transcriu l'autor més avançat el text<sup>10</sup>.

Aquests vernissos, malgrat no indicar-ho, són molt semblants al dur que feia servir Callot, conegut amb el nom de Florència<sup>11</sup>.

A continuació, trobem una recepta de vernís negre atribuïda a Angelini:

Cera blanca	1 1/2 onzas
Betún de Judea	1 onza
Almàciga en làgrimes	1 onza
Pez griega	1/2 onza

---

<sup>10</sup> Op.cit., F.Melis-Marini, p.26. Vernís dur de Camporesi: "Aceite de Linaza (1 onza), Almàciga (1 onza) i sebo en cantidad y tamaño de un garbanzo"

<sup>11</sup> Veure A.BOSSE, De la manière de graver à l'eau forte et au burin..., (Paris: Ch.A. Jombert, 1745), pp.4 i 5

Les altres fórmules de vernís negre són les tradicionals: la de Bosse, la de Rembrandt, la de Callot, la de Villon<sup>12</sup>, i dues de gravadors desconeguts.

En la de Bosse i en la de Callot no es mantenen les mateixes proporcions dels ingredients:

BOSSE<sup>13</sup>

"Prenez une once et demie de cire vierge bien blanche & nette. Une once de mastic en larmes. Demie once de spalt o sapltum"

MELIS-MARINI<sup>14</sup>

"Cera viregen 50 grams  
Almáciga 50 grams  
Asfalto 15 grams"

Les dues fórmules de gravadors desconeguts també apareixen citades en la reedició del tractat d'Araham Bosse del 1745, l'una sota l'encapçalament "Autre vernis mol, traduit d'un libre Anglois" i l'altra "Autre vernis mol"<sup>15</sup>.

Finalment, trobem dues receptes de vernís líquid. En realitat es compon gairebé igual que el sòlid afegint-l'hi alguna essència. L'avantatge d'aquest vernís és que està llest per a utilitzar-lo i es pot aplicar directament sense un escalfat

---

<sup>12</sup> A.M., VILLON, Nouveau manuel complet du graveur en creux et en relief, (Paris: Roret, 1896)

<sup>13</sup> Op.cit., A.Bosse, 1645, p.41

<sup>14</sup> Op.cit., F.Melis-Marini, p.26

<sup>15</sup> Op.cit., A.Bosse, 1745, pp. 52-53

previ del metall. L'inconvenient és que s'endureix i es fa trecadís a l'hiver, no recomanat-lo per treballs llargs i minuciosos. És indispensable però per a conservar els plans ja gravats en l'aiguafort.

Tanca l'apartat una indicació sobre les qualitats d'un bon vernís (líquid o sòlid):

"La blandura y la resistencia a la acción de los mordientes. La blandura debe ser constante, o sea, capaz de mantenerse igual durante todo el tiempo que necesite el grabador para tallar el metal"<sup>16</sup>.

1.4.- Les puntes. "Son cilíndricas de diverso diámetro, con punta en uno o en los dos extremos, poco flexibles, y se afilan de vez en cuando con piedra de Arkansas"<sup>17</sup>.

Malgrat no citar-la, s'al·ludeix a la "échope" dient: "Son puntas talladas a escoplo que difícilmente se encuentran a la venta, pero que se pueden fabricar con ayuda de una pequeña lima utilizando las puntas ordinarias".

Pels retocs Melis-Marini recomana l'ús del burí o de la punta seca:

El burí: Ens ha de dirigir l'atenció la manera d'esmolar el burí. Tradicionalment s'afegaven a la pedra els dos costats de l'instrument i finalment la cara. En canvi, l'autor altera

---

<sup>16</sup> Op.cit., F.Melis-Marini, p.29

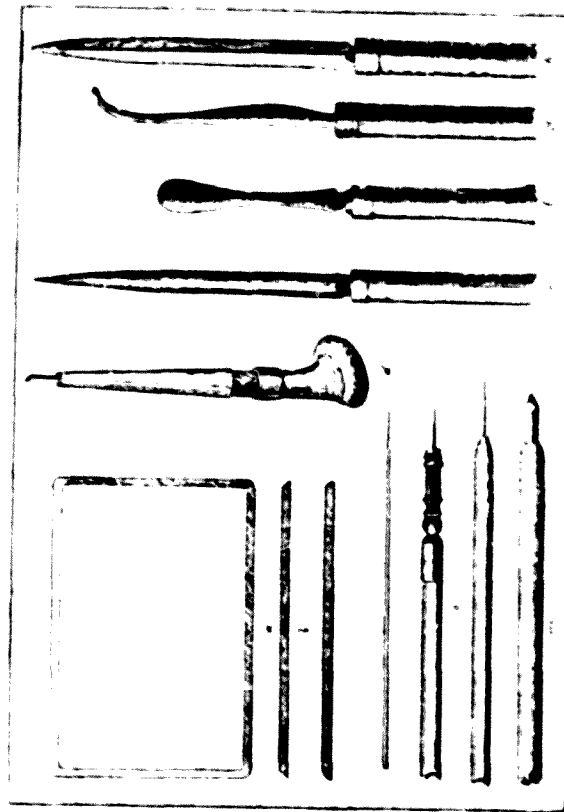
<sup>17</sup> Ibid., p.30



l'ordre i recomana primer esmolar la cara i  
després els dos costats.

La punta seca: Es una punta però "més robusta y  
punzante".

TABLA I



1.5.- Utils necessàris al gravador a l'aiguafort. L'autor ofereix un llistat molt exhaustiu d'elements, entre els quals destaquem:

- . Un fogó d'alcohol o de gas
- . dos brunyidors<sup>18</sup>
- . Un o dos rascadors o desbarbadors
- . llines (rectes, corves, planes, etc) per a retocar els traços fets amb el burí o la punta seca
- . dos o tres cubetes
- . Un roleu per envernissar
- . etc.

2.- La primera planxa: Per un primer aiguafort l'autor proposa començar amb un vernís líquid aplicat amb pinzell. A contínuació recomana fumar-lo per poder seguir millor les línies i els efectes del treball, a més de solidificar i reforçar el vernís. Si la planxa és de petites dimensions l'autor la sosté amb una "entenalla", però si és gran és penja boca per avall "por sus cuatros extremos con alambres, o bien se coloca en una especie de atril de modo que quede inclinada hacia el suelo". Gustavo Cochet ja citava el recurs del filferro i la il.lustrava amb la imatge que reproduïm a la p.següent<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Op.cit., F.Melis-Marini, p.33. L'autor distingeix dos tipus de brunyidor: "Uno alargado y puntiagudo y el otro romo y curvo"

<sup>19</sup> Op.cit., G.Cochet, p.194, Fig.109



FIG. 109. — Operacion de ahumado del barniz.

Per a no malmetre el dibuix mentre es grava, l'autor proposa dues solucions: recolzar la mà sobre un regle elevat amb dos tacs, un a cada extrem, o bé col·locar la planxa dins d'una caixa de fusta i recolzar el regle en les dues parets de la caixa, la qual també serveix de taula.

Per a sobventar el problema de la inversió és imprescindible, segons Melis-Marini, un mirall. Tanmateix, es citen altres recursos com, per exemple, dibuixar primer en un paper transparent i situar-lo al revés davant el gravador perquè el vegi en sentit invers.

Melis-Marini evita en el possible el calc, ja que "por muy bien que esté hecho, no da nunca las líneas precisas del dibujo".

Abans de començar a dibuixar amb la punta, es recalquen tres observacions a tenir en compte<sup>20</sup>:

1a.- "Tenerlas lo más perpendicularmente posible al plano de la plancha si se desean trazos nítidos y precisos. Usando la punta inclinada, como la pluma o el lápiz, los trazos resultan irregulares y se acumula en algunas partes el barniz impidiendo al ácido corroer libremente".

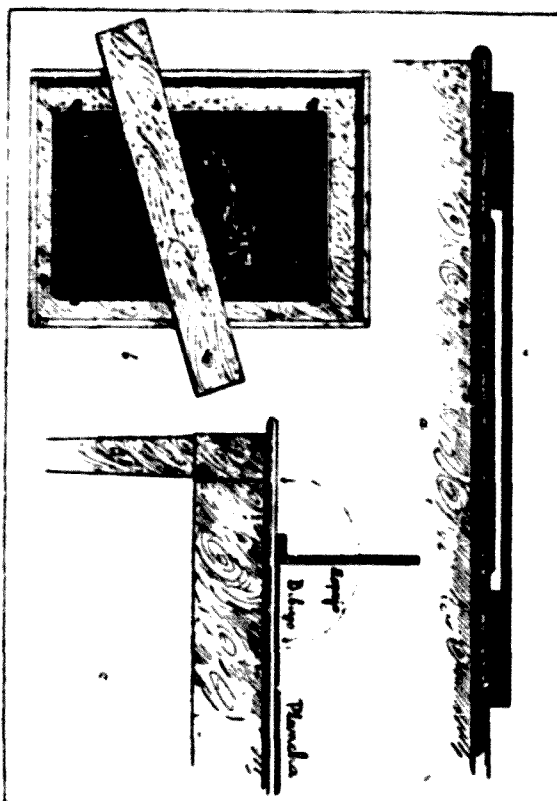
2a.- "No calcar de modo que se raye el metal. Los trazos incididos por la punta en el metal serán excavados por el ácido de modo distinto a los trazos grabados sólo en el barniz".

3a.- "Evitar en lo posible los cruces y superposiciones de trazos".

---

<sup>20</sup> Op.cit., F.Melis-Marini, p.39

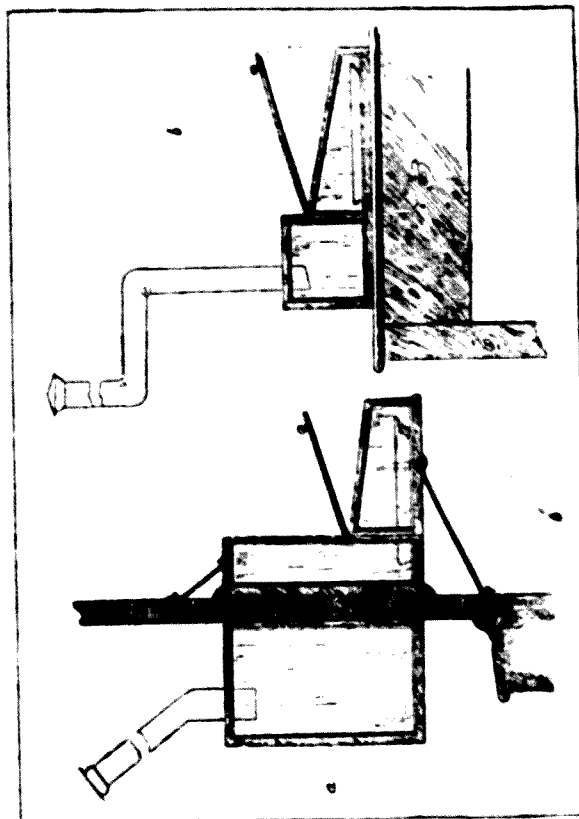
TABLA IV



Un cop el gravador ha fet el dibuix i ha tapat amb vernís líquid les errades, submergeix la planxa a l'àcid. Per a controlar l'activitat corrossiva del mordent, el gravador pot guiar-se pels borbolls, llevant-los regularment de sobre la planxa perquè no provoquin una cremada irregular.

Per a evitar el contacte directe dels gasos que despren l'àcid nítric, l'autor s'inventa un artilugi força curiós, del qual n'acompanyem l'il.lustració <sup>21</sup>:

TABLA V



<sup>21</sup> Ibid., pp.41-42, i taula V

Si no és possible poder estampar una prova pel tòrcul, proposa un recurs semblant al que Manuel de Rueda<sup>22</sup> descrivia en el segle XVIII, quan tractava del burí. "Se hace entrar, comprimiéndolo con un tampón o con los dedos, negro de humo en los trazos grabados y después se limpia con la palma de la mano la superficie de la plancha de modo que el negro quede solamente en los trazos tallados. Se unta, después, una hoja de papel delgado con cera blanca y se la aplica de modo que la hoja, que debe ser mas grande que la plancha, puede doblarse por la otra parte, para que quede fija. Hecho esto se pasa calcando bien en todos los sentidos, el bruñidor o la plegadera sobre la hoja y, al quitar ésta, se tiene una prueba un poco pálida pero fiel del dibujo grabado"<sup>23</sup>.

3.- Un altre exercici: l'aiguafort amb vernís de bola: En aquest apartat es descriu un procediment més complicat que en l'anterior, ja que s'envernissarà la planxa amb vernís de bola i es dibuixarà a partir d'un calc.

L'autor tampoc ofereix cap novetat sobre la manera de transportar el dibuix sobre el metall envernissat. El limita a comentar el fet d'intercalar-hi un full de calc.

---

<sup>22</sup> M.de RUEDA, Instrucción para gravar en cobre..., (Madrid: Joachin Ibarra, 1761)

<sup>23</sup> Op.cit., F.Melis-Marini, p.44

4.- "Mordido plano. Mordidos parciales": En aquest capítol, Melis-Marini fa unes observacions força importants que no hem trobat en les obres anteriorment estudiades. El valor dels traços es pot aconseguir o bé per l'amplada o bé per la profunditat dels solcs:

"Las puntas, más o menos delgadas, dan en el metal trazos de distinta anchura pero de la misma profundidad después de una sola inmersión en el ácido. El ácido, en cambio, da trazos de diversa profundidad según que grave más o menos tiempo el metal, aun usando una sola punta"<sup>24</sup>.

Tenint en compte aquests dos agents -la punta i l'àcid-, l'autor distingeix dues modalitats de treball:

4.1.- El "mordido plano" (morsure à plat), en el qual els valors s'obtenen utilitzant puntes de diferent gruixària i un sol bany corrossiu.

4.2.- El "mordido por reservas de barniz", que es dibuixa amb una sola punta i s'apliquen dos, tres o més banys d'àcid. Aquesta modalitat es divideix en dues variants:

4.2.1.- El primer consisteix en començar a dibuixar les zones més fosques i submergir la planxa a l'àcid. Es segueix dibuixant i cremant de manera gradual fins arribar als grisos més suaus.

4.2.1.- En el segon mètode, al contrari de l'anterior, s'estableix de bon principi tot el dibuix i es va reservant amb el vernís les zones prou aprofundides, fins a arribar als tons més vigorosos.

---

<sup>24</sup> Ibid., p.48



L'autor comenta que l'artista generalment prefereix aquest segon procediment ja que és més segur i més breu.

Per aconseguir negres intenses s'aplica amb un pinzell directament àcid més concentrat. I com a darrer recurs, és possible aplicar algunes gotes d'àcid pur en punts concrets. Contràriament, pels blancs nítids i brillants, cal reservar-los amb vernís líquid abans de la mossegada.

#### 5.- Les correccions i els retocs en la planxa

Les correccions poden ésser de dos tipus: Per afegir dibuix o per eliminar-ne.

Per afegir dibuix, en el text es citen quatre possibilitats diferents:

5.1.- Si el gravador ha deixat excessiu espai interlinial, es convenient afegir-hi més ratlles. S'envernissarà la planxa amb vernís blanc, de manera que es transparenti el treball anterior.

5.2.- Si el resultat general és fluix, ja sigui degut a una cremada massa breu o per un àcid poc concentrat, cal aprofundir els solcs ja existents. En aquest cas, la solució que proposa l'autor no és novedosa. Es tracta d'aplicar el vernís amb el roleu, de manera que cobreixi la superfície i deixi els solcs al descobert. El vernís que s'utilitza és, segons l'autor, l'ordinari rebaixat amb oli d'espígol i s'exten sobre un marbre o vidre perquè sigui recollit pel rodet.

5.3.- És possible, també, que quedi una zona molt concreta de la planxa sense gravar. Per a no envernissar-la de nou, l'autor proposa improvisar una cubeta en l'indret on convé el retoc. El procediment és semblant al que descriu Manuel de Rueda el 1761<sup>25</sup>.

"Se forman con cera, plástica y emblandecida por un suave calor, unas tiras o cintas que se aplican a la plancha, en forma cuadrada o circular en torno al espacio donde se debe hacer el remordido. Las paredes (...) se hacen más sólidas y adherentes a la plancha calentándolas, por dentro y por fuera, con un bruñidor o con un hierro cualquiera bien caliente, procurando proteger con abundante barnizado los trazos ya mordidos y cercanos que desaparecen bajo la cera"<sup>26</sup>.

Amb aquest procediment de de la cera, que pot substituir-se per la plastilina dels escultors o per un compost de cera de Borgoña (60 grams), de sèu (25 grms) i essència de trementina (25 grams), es poden construir també, segons l'autor, les cubetes per a les planxes de grans dimensions.

5.4.- Finalment, si es tracta d'afegir o de reforçar algun solc aïllat, es millor utilitzar el burí o la punta seca.

Per a treure dibuix l'autor recomana el brunyidor o bé el carbó amb oli d'oliva si és una

---

<sup>25</sup> Op.cit., Manuel de Rueda, pp.146-147

<sup>26</sup> Op.cit., F.Melis-Marini, p.57

superfície gran.

Si el solc que s'ha d'eliminar és molt profund, els sistemes descrits anteriorment són insuficients i és necessari la intervenció del rascador. Donat el cas que en cap d'aquests medis s'aconseguís un bon resultat, Melis-Marini cita la possibilitat de repujar el metall tot colpejant-lo amb el martell.

#### 6.- L'aceratge de la planxa

Es la primera vegada que en un text espanyol s'explica com acerar les planxes en el propi taller del gravador. Com a curiositat, reproduïm íntegrament el capítol:

X

#### ACERADO DE LA PLANCHA

La tirada del aguafuerte original es muy limitada, sea porque interese al artista no tener muchas copias de su trabajo, sea porque el cobre pierde gradualmente su frescura bajo la fuerte presión del cilindro del torculo, que aplasta los trazos reduciéndolos, y por la frotación de tampones y tarlatanas que deteriora los planos tallados delicadamente.

En general, con un cobre vigorosamente grabado, se llega a obtener un centenar y medio de buenas pruebas, pero los grabadores, a veces, hacen cesar la tirada en la 50.ª o 60.ª copia, además de las «antes de la letra», de las que hablaré seguidamente, destruyendo después la plancha o inutilizándola con una cortadura.

Con un buen cinc difícilmente se llega a una tirada de 40 ó 50 ejemplares buenos.

En cambio, para el aguafuerte que reproduce un cuadro conocido, un personaje o asunto de actualidad, que va destinado a la decoración o ilustración de un libro y que tiene, en fin, un carácter industrial, porque se puede explotar en gran escala, se ha pensado en el refuerzo de la plancha, o mejor, del grabado, protegiéndolo con una veladura de hierro.

La galvanoplastia, que se basa en la fuerza de descomposición de la corriente eléctrica, ha resuelto magníficamente el problema con el así llamado acerado de cobre.

No quiere esto decir que por medio de la electricidad se superponga al cobre el acero, que se obtiene, como es sabido, de modo muy diverso, sino que la palabra aceración quiere significar que la plancha, después de una brevísima y casi instantánea operación, adquiere la dureza y el temple del acero, permitiendo tiradas de miles de copias.

Gracias a este genialísimo descubrimiento, los colores de nuestros grandes grabadores pueden todavía hacer gemir las prensas, difundiendo por el mundo las preciosas estampas que producen.

En los centros donde existen laboratorios de galvanoplastia, la operación es económica y rápida, pero donde faltan estos establecimientos es necesario acerar las planchas en el propio estudio, con una instalación un tanto embarazosa, pero no complicada.

Sin embargo, el artista no debería recurrir nunca al acerado, considerándose satisfecho con el número, aunque exiguo, de pruebas que le puede conceder el cobre.

Una batería de tres o más elementos (pilas) Bunson o Daniell, según la necesidad, un recipiente de porcelana o de vidrio o una simple caja de madera

alquitranada y pocos ingredientes más, bastan para el acerado.

La energía eléctrica, hábilmente usada, suprime el uso de las pilas, que son incómodas, requieren cuidados asiduos para su manutención y producen, en la estancia donde se trabaja, vapores nauseabundos y venenosos.

Veamos cómo se procede para acerar una plancha de cobre:

Unidas las pilas, formando una batería, se vierte en el recipiente la siguiente solución:

Agua . . . . .	5 litros
Sal amoniaco . . . . .	450 gramos
Hierro amoniaco . . . . .	65 . . . . .

La plancha, frotada energicamente con un tampón embebido de ácido sulfúrico, se sumerge completamente en la solución, colgándola con grapas de cobre de una barrita, como muestra la letra *r* en la figura *a* de la Tabla VIII. A la barrita se une, por medio de unas pinzas, el polo positivo de la batería, mientras el negativo va a dar a una lámina de hierro (*f*) suspendida dentro del líquido, a poca distancia de la plancha de cobre. Pocos segundos de corriente bastan para que la plancha se acere.

La cantidad de la solución y la superficie de la plancha de hierro, se regulan con arreglo a las dimensiones y al número de las planchas que haya que acerar.

El acerado, al depositarse el hierro, tiñe el cobre de un color plateado y lúcido.

No se debe dejar mucho tiempo la plancha bajo la acción de la corriente porque el hierro, depositándose abundantemente, reduce y llena los surcos excavados en el metal.

## DIVERSOS PROCEDIMENTS D'AIGUAFORT

Per a imitar els efectes del dibuix i de la pintura, els artistes han recorregut a diferents procediments tals com l'aiguatinta, el lavament, etc. Melis-Marini es queixa que algunes vegades "la búsqueda angustiosa i no siempre favorecida por la fortuna de nuevos hallazgos ha cortado en ocasiones las alas al genio creador". Certament, alguns gravadors s'han preocupat tant pel mitjà tècnic que han perjudicat l'obra d'art.

Els procediments que tot seguit estudiarem es poden aplicar com a tècniques independents o com a auxiliars de l'aiguafort.

### 1.- Procediment de Braquemond o a la ploma

Félix Braquemond (1833-1914)<sup>27</sup> fou l'inventor del procés que imita el dibuix a ploma, i es fonamenta en el principi de la solubilitat de la tinta en contacte amb el vernís, a través del qual filtra l'aigua.

El mètode consisteix en dibuixar sobre la planxa amb una dissolució de tinta xinesa amb sucre i goma aràbiga. Un cop la tinta és eixuta s'envernissa amb un compost de cera verge i almàciga rebaixat amb éter etílic o sulfúric<sup>28</sup>. Quan el vernís és eixut, es submergeix en una cubeta d'aigua tèbia i s'hi deixa fins que la tinta es dissol i decobreix el metall. A continuació es procedeix a la cremada d'àcid.

Per evitar la inversió del dibuix, l'autor proposa utilitzar paper de report en el qual s'hi dibuixa amb tinta litogràfica. És col·loca el paper

---

<sup>27</sup> Jean Paul BOUILLON, Félix Bracquemond. Le réalisme absolu. Oeuvre gravé 1849-1959. Catalogue raisonnée. (Genève: Skira, 1987)

<sup>28</sup> Op.cit., F.Melis-Marini, p.84

amb el dors humectat damunt la planxa i es passa pel tòrcul. Un cop reproduït el dibuix sobre el metall es procedeix igual que en el cas anterior.

L'autor indica que amb el mètode de Braquemond cal evitar els creuaments molt amples i controlar que el vernís tingui el mateix gruix en tota la planxa. També indica que els retocs fets en qualsevol instrument són molt reveladors i es millor evitar-los sempre que es pugui.

## 2.- El vernís tou o imitació del llapis

El vernís tou que dóna nom a aquest procediment es compon de vernís de bola dissolt al bany Maria amb sèu. Té l'aspecte d'una pasta negra i tova que es guarda en un flascó de vidre.

Per aplicar-lo s'embolcalla amb una monyeca de seda i s'exten per sobre la planxa en calent. Tot seguit es cobreix amb un paper i es dibuixa al damunt amb un llapis.

Per aconseguir diversos valors s'utilitzen papers de diferents grànuls: del més llis al més aspre. La manera de procedir és la següent:

"Cubierta la plancha con el barniz blando y dejándola bien fija en la mesa de trabajo, se prepara el calco del asunto en un pliego de papel lustroso que se extiende sobre la plancha en sentido inverso, para lograr que el dibujo quede en la estampa en su disposición natural, y se encola por la parte superior de la plancha con objeto de poderlo levantar y bajar de modo que caiga siempre con precisión sobre los puntos de referencia que se señalan con cruces o puntos en la superficie plana de la mesa o en los márgenes del cobre.

Se hace pasar entonces entre el barniz y el papel lustroso el primer tipo de papel granu'ado y con la guía del calco se dibujan a lápiz todas las partes que han de resultar con cierto esmero. Después de quitar este primer papel, se introduce el de granulado más grueso y con el mismo lápiz u otro más duro se dibujan las masas más vigorosas,..."<sup>28</sup>.

S'acaba aquest capítol amb la traducció d'una carta que Félicien Rops, el qual va escriure a l'impressor Delâtre explicant-li com gravava amb aquest procediment. Per ésser un testimoni directa d'un artista, el reproduïm íntegrament<sup>29</sup>:

---

<sup>28</sup> Op.cit., F.Melis-Marini, p.87

<sup>29</sup> Ibid., 88-89. Melis-Marini indica que tradueix el text molt lliurament

»Se prepara una plancha, escogiendo un cobre que sea más grande que el dibujo, de modo que se deje un margen de tres o cuatro centímetros de anchura todo alrededor.

»Se preparan también diversos pliegos de papel de diferente grano que, para no confundirlos, podemos numerar.

»El número uno representa el papel de brillo o el calco; el número 2 el papel de grano finísimo (es excelente el usado por los floreros para fabricar las rosas blancas); el número 3 el de grano más grueso y el número 4, que raramente se usa, el más áspero. Responden perfectamente al objeto todos los papeles holandeses ligeros.

»Estos papeles, excepto los del número 1 de calco, deben estar cortados en las dimensiones exactas del dibujo.

»Se traza con un lápiz de dureza media todo el contorno del dibujo que hay que grabar, sobre el pliego número 1, el cual se pone delicadamente sobre el barniz fijándolo de cualquier modo por arriba, en el margen superior de la plancha; y en las partes correspondientes a los márgenes, se traza cualquier garabato que sirva más tarde de punto de referencia: una cabeza, un árbol, un arabesco, etc.

»En el papel lustroso número 1 se dibujan con lápiz las partes más delicadas del dibujo que se debe grabar, que representa, supongamos, una joven mahomedibujando en éste el sombrero de la musulmana olvidado en una silla del primer plano y un sombrero de copa que se encuentra allí cerca por casualidad.

»No haremos uso del papel número 4. ¡El trabajo está terminado! Se quita todo, se cubren de barniz los márgenes y el revés de la plancha y se pasa al mordido.

»Después de esta última operación, se estampa una prueba: si el grabado no llega a expresar bien el asunto, lo que ocurre con frecuencia, se vuelve a barnizar la plancha y se retoca, siempre a través de los distintos papeles guiados por el calco, por los esbozos de referencia y por la prueba, repitiendo la operación siempre que sea necesario.»



### 3.- L'aiguatinta: les resines, el sofre, la sal, la sorra, el paper d'esmeril, l'aiguatinta al pinzell

Tradicionalment l'aiguatinta era utilitzada com a complement de la línia. En el primer terç del segle XX però, "los progresos hechos con este genialísimo procedimiento han permitido prescindir completamente de los trazos".

L'aiguatinta es basa en el granejat de la planxa obtingut amb resines o altres medis i utilitzant els vernissos i els àcids.

La resina: És el més utilitzat. El text no ofereix cap novetat rellevant del procediment: resinar la planxa dins de la caixa resinadora, reservar amb vernís les zones de llum, cremar amb àcid, etc. L'autor és partidari de repetir tot el procés per aconseguir valors tonals.

El sofre: Consisteix en dibuixar amb oli sobre el coure. Seguidament s'espolvoritza de sofre, el qual en contacte amb l'oli ennegreix el coure produint sulfurs. Cada granet de sofre excava un foradet imperceptible en el metall formant el granejat.

Una variant d'aquest mètode és fer una mescla d'oli i sofre i aplicar-la amb pinzell.

La sal: Amb la sal de cuina es pot obtenir un granejat. Sobre una planxa coberta de cera s'espolvoritza de sal. Després de submergir-la a l'aigua, la sal es dissolt tot atravesant el vernís i deixant el metall al descobert, que posteriorment serà atacat pel mordent.

Altres granejats poden aconseguir-se amb sorra fina o paper d'esmeril.

A continuació, l'autor explica el lavament, el qual anomena "aiguatinta al pinzell", i l'inserta com una variant més de l'aiguatinta. En el segle XVIII i bona part del XIX, la confusió entre els

dos procediments és força corrent entre els tècnics del gravat. Ja entrat el nostre segle, es tendeix a diferenciar-los i a estudiar-los separatament.

#### 4.- Els procediments pictòrics

Els dos procediments que encapçalen aquest capítol són relativament recents. El primer és el de la tinta xinesa i és similar al sucre, i el segon el de l'oli de clavell.

##### 4.1.- Tinta xinesa:

"Consiste en pintar el asunto en una plancha preparada con cualquier graneado, usando una mezcla, ni muy diluída ni muy densa, de tinta china, azúcar blanco, hiel de buey y blanco de España bien pulverizado. Terminada la operación del pincel, se recubre la plancha, en cuanto esté seca, con una capa delgada de cera diluída en éter etílico y se expone a la acción del mordiente holandés, que disuelve la cera en relación con las diversas pinceladas que quedan grabadas. Puede usarse tanto el mordido plano como el por capas"<sup>30</sup>.

##### 4.2.- Oli de clavell:

"Se prepara en un recipiente una mezcla fluida de aceite de clavel, esencia de trementina y negro de humo y, una vez barnizada una plancha con el barniz común, o con el barniz líquido rebajado con éter etílico, pero sin ahumarla, se

---

<sup>30</sup> Op.cit., F.Melis-Marini, p.97

pinta con la mezcla en la delgada capa, que se disuelve, en las zonas de las pinceladas, después de algunos minutos, poniendo al desnudo el metal. Después se quita la cera que obstruye los trazos descubiertos con un pincel suave o un trapo de franela y se somete la plancha al baño del mordiente holandés. Si las pinceladas son anchas y enérgicas es necesario primero granear la plancha con caja"<sup>31</sup>.

Tant en el primer mètode com en aquest, poden aconseguir-se, segons l'autor, resultats semblants a la pintura a l'oli.

#### 5.- El sistema del puntejat

El puntejat no ha lograt mai, segons Melis-Marini, entusiasmar als aiguafortistes, que s'han servit del punt per a difuminar el traç.

Es un mètode que no permet gravar directament del natural, "es largo, minucioso, y se presta más para figuras y retratos que para paisajes y composiciones complejas"<sup>32</sup>.

Es treballa amb puntes sobre el vernís, tot aplicant indistintament el "mordido plano o por capas", i completar la tècnica amb un treball d'aiguatinta o amb el procediment al llapis. Els punts més lleugers poden obtenir-se després de la cremada d'àcid amb el burí o la punta seca.

---

<sup>31</sup> Ibid., p.98

<sup>32</sup> Op.cit., F.Melsi-Marini, p.98

## 6.- "El aguafuerte sin... aguafuerte. El buril"

Aquest capítol comença amb una afirmació falsa: "En el lenguaje corriente se llaman hoy día aguafuertes todas las estampas obtenidas con el tórculo calcográfico, incluso las obtenidas con cobre no expuestas a la acción del ácido nítrico o de otro mordiente".

Ni en cap de les obres estudiades ni en la meua experiència personal he sentit anomenar aiguafort a un burí, una manera negra, o una punta seca. Tots ells s'apleguen sota el nom genèric de procediments calcogràfics, o més popularment, gravat sobre metall, però no aiguaforts.

Tampoc trobo justificada l'afirmació de Melis-Marini quan diu que alguns procediments com el burí, la punta seca, etc., "contribuyen a completar y a hacer más interesante y grato el aguafuerte". Els mètodes calcogràfics es complementen els uns als altres, però no necessàriament s'han de supeditar a l'aiguafort.

## 7.- la punta seca

La punta d'acer "ha dado nombre a la estampa que produce una plancha grabada usando este solo instrumento".

L'autor descriu com manejar una punta:

"Las tallas que produce la punta seca en el metal desnudo son más o menos profundas con arreglo a la presión ejercida por la mano, que debe regir el instrumento lo más perpendicularmente posible al plano de la plancha. Grabando con una punta inclinada resulta una talla desigual, o sea, más profunda por una parte que por otra, que puede ser fácilmente aplastada y deformada por la repetida

presión del tórculo"<sup>33</sup>.

Antigament les rebaves de la punta seca s'eliminaven ja sigui per motius estètics o, tal com indica W.M.Ivins<sup>34</sup>, per a obtenir una edició unificada. Melis-Marini, com la majoria dels teòrics del nostre segle, és partidari de conservar-les, ja que configuren personalitat a la tècnica: "Estas barbas se dejan con objeto de que la tinta, contenida mejor por los pequeños realces, dé a la estampa trazos más enérgicos, matices aterciopelados y ese sabor tan particular que hace diferenciarse a la punta seca de todos los demás géneros de grabado calcográfico".

Per a solucionar el problema del ràpid desgast en la tirada, l'autor cita l'aceratge del coure i recomana no fer excessives proves d'estat abans de l'estampació definitiva.

Algunes de les recomanacions que ofereix l'autor sobre la punta seca són una novetat malgrat que recorden els principis clàssics sobre el gravat al burí<sup>35</sup>:

"Se puede grabar con trazos cortados, paralelos y hasta cruzados, aunque sea mejor evitar los cruces, en lo posible, en los trazos anchos y profundos".

---

<sup>33</sup> Op.cit., F.Melis-Marini, p.103

<sup>34</sup> W.M.IVINS, Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica, (Barcelona: Gustavo Gili, 1975)

<sup>35</sup> Veure Manuel de Rueda, op.cit., pp.39 i ss.

. "Las curvas requieren cierta sequedad y una determinada práctica porque el utensilio resbala fácilmente de la mano del grabador rayando el metal, que deberá ser blando y muy bien pulido. La mano izquierda puede en algunos casos venir en ayuda de la derecha, frenando la punta seca y guiándola en su dirección".

. "Si se quiere hacer un calco del dibujo se barniza la plancha. El barniz, ahumado o no, hace resaltar mejor la obra y el efecto de los trazos ya grabados".

. "Algunos artistas dibujan en el metal todo el asunto con tinta china, repasando después con la punta seca todas las líneas. Otros cubren el barniz de una veladura de albayalde u otra sustancia blanca, saboreando de antemano el efecto de su trabajo".

. "El grabado se puede comenzar indiferentemente por los trazos ligeros o por los más enérgicos, eligiendo las puntas que se necesiten".

#### 8.- El procediment de Siegen o al fum

Melis-Marini no està gaire a favor d'aquest procediment tot argumentant que "tiene demasiados puntos de contacto con los sistemas modernos de reproducción gráfica(...) Consiste en sacar de lo negro, con medios puramente mecánicos, las medias tintas y las luces"<sup>36</sup>.

Malgrat que les planxes poden adquirir-se en el comerç ja preparades, l'autor cita la possibilitat de granejar-les en el taller, ja sigui per mitjà de

---

<sup>36</sup> Op.cit., F.Melis-Marini, pp.105-106

la caixa de granejar (no entra en detalls), del "berceau", o "restregar sobre la planxa con un pedazo de mármol bien liso, la arena cribada con el tamis". El darrer mètode citat és semblant al que s'utilitza per a granejar les pedres litogràfiques.

Igual que la punta seca, el gravat al fum resisteix poques tirades i en el text es recomana evitar al màxim les proves d'estat.

#### 9.- El procediment de Francois o a manera de llapis

Igual que el vernís tou, aquesta tècnica tendeix a imitar el traç del llapis però a través de mitjans mecànics: La ruleta<sup>37</sup>.

Segons l'autor, Demarteau va perfeccionar la tècnica incorporant un nou instrument, el qual anomenarà "buril dentado de Demarteau": "es de acero templado, de forma alargada y tiene en su extremo una ruedecilla de dentado irregular".

Destaca dues maneres de procedir: Incidir directament sobre el metall nu, o bé, sobre el vernís i submergir-lo en un bany d'àcid.

En el mateix apartat, i establint una relació directa amb el gravat al llapis, l'autor cita el gravat a punts o "opus mallei": "género que se basó en los puntos más o menos acumulados, según las exigencias del claroscuro, que deja un martillito puntiagudo batiéndolo sobre el metal desnudo". El martell va substituir-se, segons l'autor, per

---

<sup>37</sup> Melis-Marini descriu la ruleta tot dient: "Ruedecillas dentadas que giran sobre un eje de metal normal a su plano, encajado oblicuamente en un mango robusto que sirve para dirigirlas", op.cit., p.109

"hierros afilados, punzones batidos con un martillo, grupos de punzones, etc."

#### 10.- L'estampa en colors

Es la primera vegada que s'anomena "estampa en colors" i no "gravat en colors". Efectivament s'estampa en colors una mateixa matriu amb l'ajut d'unes monyèques (poupée) -i més modernament, de pinzells- o bé s'estampen diferents planxes sobreposades, una per a cada color (registre).



JAUME PLA PALLEJA:

Técnicas del grabado calcográfico y su estampación

1a.ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1956

2a.ed. Barcelona: Blume, 1977

3a.ed. Barcelona: Ediciones Omega, 1986

## BIOGRAFIA DE L'AUTOR<sup>1</sup>

Jaume Pla i Pallejà va néixer a Rubí el 14 d'abril de 1914, en el si d'una família molt modesta. Orfe de pare de molt jove es va haver de posar a treballar pel sosteniment personal i de la família. Va emprendre l'ofici de pintor de parets.

El 1931 presenta la primera exposició de pintura i dibuix als "Amics de les Arts" de Terrassa, entitat representativa de l'art i de la cultura creada el 1927 sota la presidència del pintor Joaquim Vacells.

El 1934 forma part del I Saló del Independents de Terrassa, entre els artistes que hi participem destaquem a Emili Armengol, Aureli Biosca, Antoni i Ramón Marinello i Joan Vacells. L'activitat de Pla a Terrassa es manifesta també en un altre aspecte: Del 1934 al 1936 actuà com a crític d'art del diari "El Dia", on també col·laborava amb algun text literari.

El 1935 se'n va a treballar a Barcelona en el mateix ofici de pintor, però continua residint a Rubí. Durant aquest temps participà en dos Salons de Primavera de les Exposicions de Barcelona (1935 i 1936).

Durant la guerra serà tancat en un camp de concentració de Sant Cebrià (Rosselló) d'on s'escapa per residir a Perpinyà fins el 1939 que torna a Barcelona.

Vers el 1944, Pla descobreix el gravat i les seves enormes possibilitats generals i personals.

---

<sup>1</sup> Hem consultat: F.X Puig Rovira, "Jaume Pla, una trajectòria artística" dins de 12 Gravats i un autoretrat de Jaume Pla, (Barcelona: Ed. de la Rosa Vera, 1982); J.RAFOLS, Diccionario "Ràfols" de artistas contemporáneos de Cataluña y Baleares, (Barcelona: Ed. Catalanes, 1984), t. II, pp. 245-246.

la seva formació és autodidacte. El pintor i gravador Ramón de Capmany<sup>2</sup> fou el qui per primera vegada posà a Jaume Pla davant d'una planxa polida i l'introduí al seu taller de gravat, on pogué aprendre les primeres nocions.

Al taller de Capmany conagué a Enric Torino, a Josep Medinaceli que era l'estampador, i a Jaume Coscolla que era un aprenent.

En l'exposició de dibuixos a la Llibreria Mediterrània, Pla conegué a Gustau Gili el qual li encomanà alguns gravats de tema nadalenc per a felicitacions. La relació amb Gili li permeté conèixer els llibres de la col·lecció "La Cometa", els millors de la bibliofila catalana del seu temps. Fet desiciu que influirà en la posterior actuació del gravador dins del món editorial amb la col·lecció selecte de la ROSA VERA.

La tasca pedagògica de Pla gira el voltant d'aquesta col·lecció ja que va haver d'ensenyar a gravar als pintors i escultors que en aquell moment eren representatius del moviment artístic català. Segons Teixidor, en els anys 50 el domicili de Pla es va convertir en una veritable Escola de Gravadors, entre els alumnes destaquem a Enric C. Ricart, A. Ollé Pinell, Josep Obiols, Joaquim Sunyer, etc.

La mateixa tasca pedagògica la va desenvolupar a Madrid, quan l'empresa de La ROSA VERA s'hi va expansionar el 1955. En la primera col·lecció de "los artistas grabadores" destaquem a Daniel Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Eduardo Vicente, Pancho Cossío, Rafael Zabaleta, Francisco Mateos, etc., la majoria dels quals varen ésser iniciats per Jaume Pla.

---

<sup>2</sup> Ramón de Capmany i Montaner era el propietari, o un dels propietaris, de l'editorial "Montaner y Simón" que per aquests anys publicava edicions selectes il·lustrades i de bibliòfil.

Pla il·lustrarà llibres de poetes i escriptors tan importants com Carles Riba, Josep carner, Joan Alavedra, Josep V. Foix, Joan Fuster, Camilo José Cela, etc.

Exposarà a diferents llibreries de Barcelona (Salas Syra, Rovira, Gaspar, Grifé & Escoda, La Pinacoteca, Dau al Set), Madrid (Galeries Biosca), Terrassa (Sala Vallparadis), Vic (El Carme), etc.

Entre d'altres premis i distincions, va guanyar el primer premi de gravat de l'Exposició Municipal de Belles Arts de Barcelona (1953). La segona medalla de gravat de la Nacional de Bellas Artes el 1957, el premi del Govern de Cuba de la Biental de La Habana (1953) i el premi de gravat Ciutat de Barcelona (1965).

Com a teòric del gravat, a part de l'obra que analitzarem, va fer un estudi sobre "Els gravats de Xavier Nogués" (Ed. Rosa Vera, 1960), articles a revistes especialitzades, etc.

Resumint, com artista, com a pedagog, com a teòric i com amant del gravat, Jaume Pla és en cadascuna d'aquestes facetes un personatge molt rellevant dins del gravat català.

JAIME PLA

*TÉCNICAS DEL*  
**GRABADO**  
**CALCOGRÁFICO**

Y SU ESTAMPACIÓN

CON UNAS NOTAS SOBRE  
BIBLIOFILIA

FOTOGRAFÍAS DE  
EMILIO GODES



EDITORIAL GUSTAVO GILI, S. A.  
BARCELONA  
MCMLVI

Jaume Pla

TÉCNICAS DEL  
GRABADO  
CALCOGRÁFICO  
Y SU ESTAMPACIÓN

CON UNAS NOTAS DE BIBLIOFILIA

FOTOGRAFÍAS  
EMILIO GODES



EDICIONES OMEGA, S. A.  
Plató, 26 - 08006 Barcelona

## PRESENTACIO DE L'OBRA<sup>3</sup>

Coneixem tres edicions del manual de Pla. En el pròleg de la primera, del 1956, l'autor fa un repàs als manuals que s'han escrit en espanyol sobre el tema (Rueda, Botey, Cochet, A.X.B., i un de l'editorial Molino ...) i es lamenta de la quantitat ridícula d'obres en comparació a d'altres països com França. Segons Pla, faltava "una obra sistemàtica que resultara a la vez de divulgación y de consulta". Aquest és, segons Pla, el motor que va conduir al gravador a escriure el text: "El entusiasmo y, ciertamente, la experiencia adquirida en unos años de trabajo intenso en la labor de rayar en las planchas de metal, los millares de pruebas estampadas, y el esfuerzo casi exclusivamente autodidacto para arquirir un oficio y para dominar los secretos de la acción de los ácidos, de los barnices, de las puntas de acero"<sup>5</sup>.

En la segona edició, l'autor comenta que l'art en general i concretament el gravat ha evolucionat obrint nous horitzons com són les tècniques mixtes o el gravat en color. Malgrat aquests avenços, però, el gravat es fonamenta, segons Pla, en les tècniques bàsiques que es descriuen en llur obra i per aquest motiu no creu justificat incorporar-hi modificacions. La "cocina del grabado" que és com l'autor denomina les darreres experiències,

---

<sup>3</sup> El 1956, quan es va publicar l'obra de Pla, la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, dedicava unes línies en les quals es resumia breument llur contingut. T.LXII, 1956, pp.933-934

<sup>5</sup> J.PLA, Técnicas del grabado calcográfico y su estampación, (Barcelona Ed. Omega, 1986), p.3

dependrà "del ingenio, la habilidad y la fantasia del artista", ja que "las técnicas, todas las técnicas, son trucos para llegar a un cierto resultado".

En la darrera edició, la del 1986, Pla insisteix en el caràcter fonamental del gravat calcogràfic: "éste es un libro conscientemente normal y discreto, sin ningún gran invento y que no se apunta a la corriente de la última hora, de la más reciente vanguardia".

Després d'un breu capítol sobre la xilografia, l'autor tracta sobre la calcografia, tema central de l'obra.

En capítols successius estudia el taller del gravador, la preparació de la planxa, els vernisos, el calc, etc. A continuació, analitza els diversos procediments de gravar: l'aiguafort, la punta seca, el burí, la manera negra, la "manière de crayon" el vernís tou, l'aiguatinta, el sofre i el gravat en color.

Dedica un altre capítol a l'acerat, niquelat i cromat de les planxes, i uns altres a la premsa, al paper i a l'estaupació calcogràfica.

Finalment, fa unes consideracions sobre la bibliofília que són l'expressió d'una gran experiència i d'un gust depurat.

Les trenta vuit il·lustracions que acompanyen la lletra impresa recollen una sèrie d'aspectes tècnics o reproduïxen exemples de gravats que serveixen per a confirmar les idees exposades en el text.



## ESTUDI CRITIC/ANALITIC SOBRE EL GRAVAT CALCOGRAFIC

### 0.- Preparatiu de la planxa

0.1.- El metall: El coure és el més indicat per a gravar. Segons Pla, el zenc no és recomanable perquè no proporciona la "limpieza y finura de mordida del cobre" i, a més, és molt tou no permetent llargues tirades.

Les operacions que es descriuen en el text per a preparar la planxa són gairebé idèntiques a les citades per Manuel de Rueda<sup>6</sup>: forjar-la, laminar-la, polir-la i desgrijar-la.

Després de batre el metall amb un martellet, recomana al·ligar-lo amb la pedra tosca i aigua, seguidament el carbó s'encarrega del poliment. Pla aconsella un repàs amb la polidora mecànica, per assegurar una superfície completament llisa i polida.

Per a desgrijar la planxa es pot procedir de dues maneres diferents: 1. Blanc d'Espanya barrejat amb vinagre; 2. Alcohol i talc.

0.2.- El vernís: Les condicions òptimes d'un vernís són: "que no se cuartee ni salte al trazar líneas muy juntas; que sea fino y suave, es decir, que la punta se deslice sin obstáculo y que sea impermeable al ácido sin ablandarse en los trabajos que necesitan múltiples mordidas"<sup>7</sup>.

La base del vernís és, segons l'autor, la cera que protegeix la planxa. El betum de Judea, l'almàciga..., serveixen per a oferir-li duresa i

---

<sup>6</sup> M.de RUEDA, Instrucción para gravar en cobre..., (Madrid: Joachin Ibarra, 1761)

<sup>7</sup> Op.cit., J.Pla, pp. 37-38

evitar que s'enganxi a la mà.

Igual com descrivia Manuel de Rueda en el segle XVIII, Pla comenta que amb una capa fina de cera es pot gravar.

0.3.- L'envernissat de la planxa. Per escriure aquest apartat, Pla va consultar l'obra de Gustavo Cochet<sup>8</sup>. Al igual que aquest autor, Pla distingeix dos procediments:

0.3.1.- L'envernissat amb pinzell i vernís líquid

0.3.2.- L'envernissat amb monyeca i vernís sòlid

Pla recomana el primer mètode ja que és més senzill. La composició de vernís líquid que descriu l'autor és la següent:

Aiguarràs	200 grams
Cera	25 grams
Betum de Judea	25 grams

"Se disuelve la cera al baño de María, añadiéndole la mitad del aguarrás, y en otro recipiente el resto del aguafuerte con el betún de Judea. Es mejor desmenuzar el betún, operación muy fácil dada su naturaleza cristalina. Se mezcla todo en una botella de cuello ancho para poder introducir el pincel con facilidad"<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> G.COCHET, El Grabado. Historia y técnica, (Buenos Aires: Poseidón, 1943), pp.192 i ss.

<sup>9</sup> Op.cit., J.Pla, p.38

La planxa prèviament escalfada s'envernissa amb un pinzell pla de dos o tres centímetres d'ample. L'escalfor contribueix a unificar el vernís i facilitar-ne l'assecat.

Per envernissar amb monyeca s'elimina l'aiguarràs de la composició citada anteriorment. També s'aplica en calent i s'uneix amb una monyeca de seda omplerta de cotó, "pero no como si se pintara con ella, sino a pequeños golpes prependiculars a la plancha". L'inconvenient d'aquest procediment és que algunes vegades queden petits poros sense recobrir que produeixen un puntejat minúscul anomenat, segons Pla, "cendraje".

A continuació i a manera d'informació, Pla ofereix un reguitzell de fórmules de vernissos, malgrat comentar que quan un gravador té una certa experiència se'n fabrica un de propi. Cita la de Bosse, la de Rembrandt, la de Callot, i la que utilitza Cochet, de qui segurament, va treure la informació<sup>10</sup>.

Vernís de recobrir: És líquid i s'aspeca ràpid, però serveix, segons l'autor, per a tapar i no per a gravar. Es compon de cera i betum de Judea dissolts en benzina o benzol. Pot aplicar-se, per exemple, per a envernissar el dors de la planxa abans de submergir-la en el mordent.

Vernís blanc: L'autor ofereix dues possibilitats: 1a. Donar una ma de blanc d'Espanya dissolta amb goma aràbiga sobre un vernís corrent, tal com feia Rembrandt; 2a. Fer una composició substituint la cera per parafina i el betum per almàciga.

---

<sup>10</sup> Veure: G.Cochet, op.cit., pp.204-206

**Vernís negre:** Per estalviar-se fumar la planxa Pla recomana afegir negre de fum en el vernís de pinzell descrit al principi d'aquest apartat.

0.4.- Fumat de la planxa. Segons Pla, la raó de fumar una planxa envernissada és doble: El fum es barreja amb el vernís i n'augmenta la impermeabilitat, i proporciona una superfície negra i llisa sobre la qual es pot calcar i ratllar més fàcilment.

Pla és el primer autor dels estudiats que no cita l'espelma, sinó que es serveix d'una monyeca de cotó impregnada d'aiguarràs i sostinguda amb unes tenalles, les quals poden improvisar-se amb un tira de metall del retall d'alguna planxa.

0.5.- El calc. L'autor informa que sovint grava del natural sense un dibuix previ. N'obstant això, dedica unes línies a parlar del calc ja que pot facilitar l'inversió de la imatge en l'estampació.

Pla proposa dibuixar directament o calcar-ne un sobre un paper vegetal, ja que "su transparencia absoluta nos permite trabajar sobre la plancha con el dibujo a la vista, poniendo el papel al revés sobre un fondo blanco". Segons aquest autor, "es más fácil hacerlo así que fiarse de la ayuda de un espejo o improvisar el cambio de sentido".

Altres mètodes que cita l'autor molt de passada són el paper de gelatina i el de sanguina, els quals presenten més inconvenients, sobretot el de malmetre el vernís.

## 1.- L'AIGUAFORT

Els útils necessaris per a gravar a l'aiguafort són:

- Puntetes de diferents gruixos
- Una lupa de peu
- Un pinzellet i vernís d'assecatment ràpid

Abans d'explicar l'aiguafort recalca dos aspectes que mai s'han d'oblidar: 1r. Les puntaetes per a gravar a l'aiguafort no ha d'ésser esmolada, sinó roma, perquè no es clavi i es pugui dibuixar amb llibertat. 2n. Les línees que es tracen damunt el vernís no són "més negres si apretamos més, ni més grises si apretamos menos".

Per a traçar línees més amples, s'utilitza una punta esmolada en forma de burí. Obviament, Pla es refereix a la "échope", i encara que no la denomina n'assenyala algunes restriccions: "No nos servirà para dibujar libremente en todos los sentidos, sinó sólo en una dirección y sobretodo líneas más o menos rectas". Malgrat tot, però, l'autor comenta que es imprescindible "para dar ciertos acentos".

Per aconseguir les gradacions tonals, Pla descriu dues maneres de procedir, les quals no són cap novetat, ja que la majoria dels autors d'aquest segle que hem estudiat les han comentat<sup>11</sup>.

1.1.- "Grabado del negro al gris": Sobre la planxa envernissada es dibuixen les línees que han d'ésser més fosques i es submergeix al bany corrossiu.

---

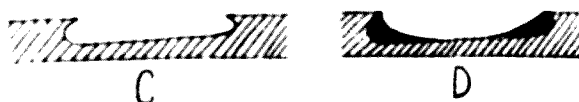
<sup>11</sup> Veure: F.Esteve Botey, op.cit., pp. 139 i ss; G.Cochet, op.cit., pp.198 i ss; i F.Melis Marini, op.cit., pp.48 i ss.

Després d'uns vint segons, es renta amb aigua i es dibuixen les línies d'un segon valor, les quals es cremaran novament amb àcid. L'operació es repetirà tantes vegades com valors es destigin aconseguir.

Després de fer una prova d'estat, s'hi es convenient afegir-hi més dibuix, cal recommençar l'operació, envernissant la planxa amb vernís de pinzell, el qual "si sabemos dar una mano fina y unida, veremos perfectamente los surcos de las primeras mordidas".

1.2.- "Grabado del gris al negro": Al contrari del procediment anterior, en aquest s'estableix tot el dibuix sobre el vernís i es submergeix en successius banys d'àcid. A mesura que els traços són prou profunds es tapen amb el vernís fins arribar a la tonalitat més fosca. L'inconvenient d'aquest mètode, aparentment més senzill és precisament les reserves de vernís

A continuació Pla assenyala un accident força usual quan s'insisteix excessivament en una col·lecció de línies per aconseguir el negre intens: el crevé o la calva, tal com ho demostren les imatges següents<sup>12</sup>:



---

<sup>12</sup> Op.cit., J.Pla, pp.54-55

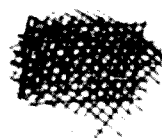
Igual com indicava Cochet<sup>13</sup>, Pla aconsella "trazar gran cantidad de líneas, pero dadas en barnices sucesivos y con arreglo a un cierto método":



1.ª mordida



2.ª mordida



3.ª mordida

Si després d'una prova d'estat es constata que tots els valors són dèbils i que cal aprofundir-los, l'autor proposa envernissar la planxa amb el roleu de goma i en comptes de vernís, utilitzar tinta grassa litogràfica.

---

<sup>13</sup> Op.cit., G.Cochet, p.201

1.3.- Els mordents. Coincidint amb la majoria dels autors del nostre segle, l'àcid nítric és el corrossiu més apreciat pel nostre gravador. Un altre mordent que cita és el perclòric de ferro, el qual té unes característiques diferents a l'anterior<sup>14</sup>:

Acid nítric

"La mordida se puede controlar muy fácilmente; en los surcos produce unos bordes roídos y ensancha algo las líneas; los vapores que desprende son muy tóxicos"

Perclòric de ferro

"Es de comprobación más difícil; produce unos surcos con los bordes completamente limpios; no ensancha las líneas; no desprende gases; y mancha terriblemente"

---

<sup>14</sup> Op.cit., J.Pla, p.63



Amb el seu afany didascàlic, l'autor ens ofereix una descripció força detallada de com controlar la mossegada de l'àcid mitjançant els borbolls, la paleta de tons i les "remarques".

## 2.- GRAVAT A LA PUNTA SECA

La punta seca és la més senzilla de les tècniques calcogràfiques. l'autor la defineix tot dient:

"Una punta seca no es más que un dibujo hecho sobre una plancha de metal empleando una punta de acero en vez de un lápiz y apretando más o menos según el valor que se quiera obtener"<sup>15</sup>.

Pla es confessa un entusiasta d'aquesta tècnica, no per la senzillesa d'execució, sinó per les qualitats intrínseques: "las cualidades que se pueden obtener, tan inconfundibles, tan diferentes de cualquier otro procedimiento gráfico. (...) siendo su intervención directa, la emoción del artista se puede expresar libremente y sin otro intermediario que la punta afilada y dócil".

---

<sup>15</sup> Op.cit., J.Pla, p.65

Pla retreu el comentari de Cochet respecte de la punta seca:

J.Cochet

"Confieso que siento una natural aversión. Lo considero un procedimiento blando, sin carácter y sin hondura ni virilidad"

J.Pla

"Enjuiciar en bloque un procedimiento nos parece una simplificación, por lo menos, ingenua; la blandura, el carácter y la virilidad son atributos que dependen del artista y no de la técnica"

"La punta traiciona ese "sabor" único del metal o la madera como la misma herramienta que lo ejecuta"

"Personalment, combatimos los grabados de los que se puede decir que parecen un dibujo, o parecen una acuarela, o parecen cualquier cosa que no sea lo que realmente son: Un grabado"

Pla és el primer autor que manifesta públicament l'autonomia del gravat. Com a teòric i com artista proc'ama el gravat com un mitjà d'expressió complet i és partidari d'esborrar la consideració

tradicional que l'ha sotmès a imitar altres medis com el llapis, el pastell, l'oli, etc.

En el pròleg del primer volum de la "Col.lecció de gravats contemporanis"<sup>16</sup>, Pla insisteix en el tema:

"Hom ha confós llastimosament el gravat de creació amb un procedimnet qualsevol de simple reproducció. És elemental i per altra part lamentable haver de defensar el gravat com a procediment noble, com a llenguatge complet d'expressió artística. No inferior als altres-pintura a l'oli, dibuix, etc.- sinó diferent.

(...)

"Les possibilitats que ofereix el gravat fan innecessari el manlleu a altres tècniques perquè els seus ressorts són il.limitats i el seu accent inconfusible. Com són diferents, i per això no inferiors, les possibilitats d'un violí de les d'una orquestra. Els negres vellutats que pot donar la punta seca, la línia pura i esclatant del burí, els obscurs infinitament matissats de l'aiguafort no s'assemblen als assolits per cap altra tècnica".

Tornant a la tècnica de la punta seca indica que és difícil dibuixar sobre el metall nu. Una possibilitat que descriu l'autor és utilitzar un

---

<sup>16</sup> Els 98 gravadors de la ROSA VERA, (Barcelona: Ajuntament de Barcelona), catàleg de l'exposició en el Palau de la Virreina, 1985. p.14

llapis litogràfic, o bé, si és precís fer detalls, un bolígraf.

Si s'hagués de transportar un calc, l'autor recomana envernissar la planxa com si es tractés de l'aiguafort, però en comptes de cremar-la amb àcid, la punta s'encarregarà d'aprofundir els solcs.

Els utensilis per a gravar a la punta seca són els que es mostren en la làmina VIII.

La qualitat i el bon estat d'aquestes eines és molt important ja que el resultat del gravat dependrà, segons l'autor, dels útils que s'hagin utilitzat.

- Les puntes: Seria ideal que la punta acabés en forma cònica perfecta i que no és gastés mai. Les més recomanades pel gravador són les de gramòfon, malgrat que es gasten ràpidament.

Després de consultar amb experts en metall, Pla indica que l'acer de "tungstèn" o "vidia" reunirien les condicions òptimes, sobretot per la duresa, però, malauradament no ha pogut experimentar amb aquest material.

Per a esmolar la punta "ejecutaremos un movimiento de vaivén lo más regular posible sobre la piedra de aceite, untada, dando a la vez un movimiento de rotación al mango que sostiene la punta. La regularidad de la presión y de la rotación son los factores esenciales para el éxito"<sup>17</sup>.

Per a facilitar el procés, l'autor recomana l'operació següent:

"En un extremo de la piedra de afilar haremos una ranura con una punta vieja, procurando que nos quede recta y que su perfil sea igual al de

---

<sup>17</sup> Op.cit., J.Pla, p.71