

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE BELLES ARTS

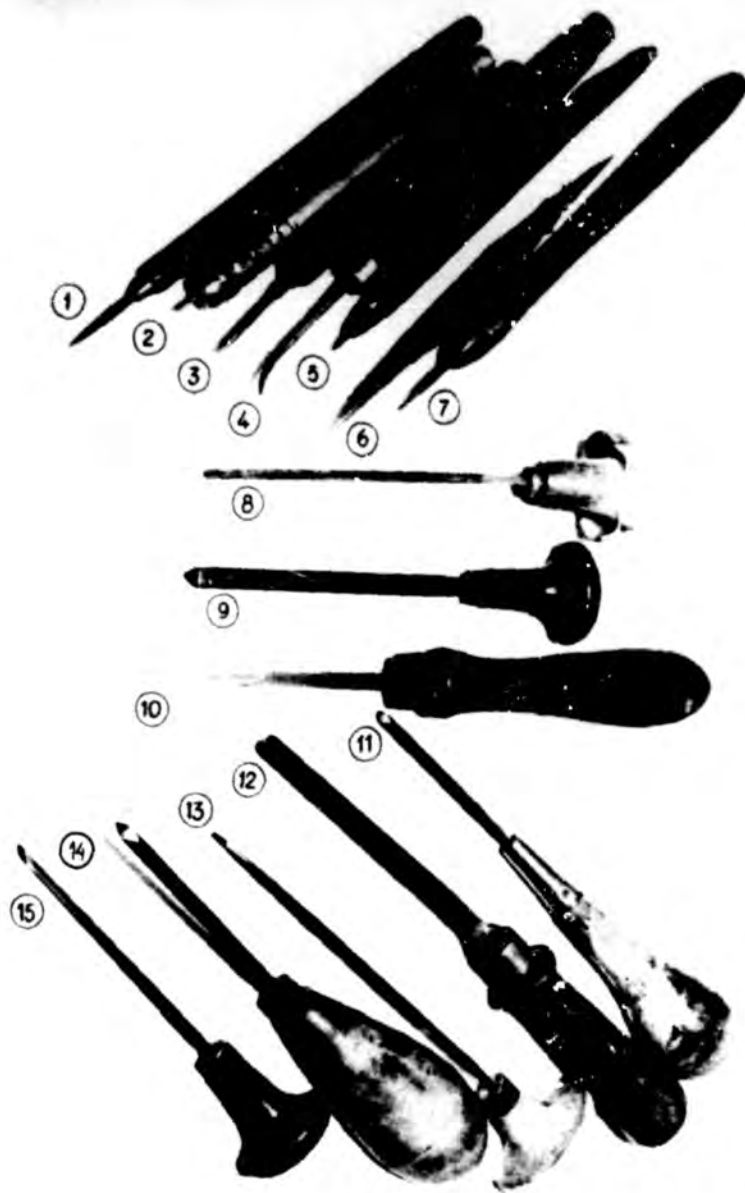
ESTUDI CRÍTIC/ANALÍTIC DE LA BIBLIOGRAFIA
ESPANYOLA SOBRE LA TÈCNICA DEL GRAVAT
CALCOGRÀFIC: LA SEVA INCIDÈNCIA EN
L'ENSENYAMENT OFICIAL SUPERIOR

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



Lam. VIII — Herramientas: 1, 5, 5 y 7. puntas para grabar al aguafuerte o a la punta seca; 2. mango que sostiene una punta de zafiro; 4. bruñidor; 6. rascador; 8. velo de cuatro líneas para madera; 9. buril triangular, para madera o metal con ángulo muy abierto; 10. formón; para madera; 11, 14 y 15. buriles de diferente ángulo de ataque para madera o metal; 12. gubia para madera; 13. buril para madera (ángulo de ataque rectangular).

las agujas que se trate de afilar. Ja se comprende que de esta manera la superficie de la punta en contacto con la piedra es mucho mayor, y dando siempre el movimiento de rotación oportuno es más fiable obtener una punta cónica"¹⁸.

Per a conèixer si una punta reuneix les condicions òptimes, ha de permetre traçar un vuit (8) "apretando bastante y sin que se encalle en ningún momento".

- El brunyidor: És la goma d'esborrar del gravador, apropiada per a rebaixar un to, però no per eliminar un solc.

Segons Pla no es pot esmolar el brunyidor en la pedra d'oli, sinó "en un trozo de madera, en la cual el movimiento de vaivén del bruñidor ha hecho un surco; en dicho surco se pone un poco de aceite mineral y si es necesario, porque el bruñidor tenga alguna aspereza que raye el metal, se añade un poco de pasta limpiametales"¹⁹.

- El rascador: L'autor informa que serveix per a tallar les barbes dels traços que es necessiten purs. L'aresta de l'eina talla en sentit perpendicular a la barba que es desitja eliminar, amb la precaució de no rascar els voltants perquè es produiria un gris.

A diferència de l'aiguafort, la punta seca admet tot tipus de ratlles i encreuaments. Un drap untat amb una barreja de tinta i oli fregat sobre els

¹⁸ Ibid., p.71

¹⁹ Op.cit., J.Pla, p.74

solcs permet de controlar l'estat del treball, el qual, "con un poco de práctica en este sumario entintado, la imagen será bastante parecida a la que obtendremos sobre el papel". Recordem que Melis-Marini²⁰ proposava aquest mètode per evitar les successives proves d'estat que gasten les barbes, tan apreciades per ell. (Làmina XI).



²⁰ OP.cit., F.Melis-Marini, p.104

3.- GRAVAT AL BURIL

Coincidint amb els autors estudiats fins el moment, Pla no dubte en assenyalar la dificultat de manejar el buril: "Sin un aprendizaje largo y bastante difícil, a menudo descorazonador por lo rebelde de los elementos -metal, buril, mano del artista-, no hay manera de trazar una sola línea".

Caracteritza el procediment tot dient que "es un lenguaje contundente que no se presta a vaguedades ni improvisaciones, más adecuado para la expresión de la visión gráfica y tectónica de las cosas que a su representación lumínica o colorista".

El mètode emprat pels gravadors clàssics (traços paral·lels i creuats, puntejats, etc. per aconseguir la riquesa de matisos que requereix la reproducció d'obres pictòriques), s'allunya, segons l'autor, de la sensibilitat moderna.

El buril seria recomanable per l'artista que el seu treball és bàsicament linial, gràfic.

Es lamenta de la manca de buril·listes. Una de les raons és, segons l'autor, la indisciplina i la improvitació dels artistes moderns: "El caso es que la pereza de los artistas modernos ha contribuido al olvido del arte del buril (...) Más seriedad en el estudio y en el esfuerzo. O más estudio simplemente"²¹. Ens sembla una afirmació desmesurada. Molts artistes del nostre segle són molt treballadors i amb una rica producció. A més, la improvitació aparent de moltes de llurs obres és el fruit d'un projecte i d'un estudi profund, com és l'exemple l'insigne Picasso. Si bé es cert que el buril es va deixant de banda a mesura que ens endinsem en el nostre segle, no creiem que sigui per les raons que cita l'autor, sinó perquè es produeix un canvi de sensibilitat i de gust pel gravat. És possible que la laboriositat del buril no

²¹ Op.cit., J.Pla, p.79

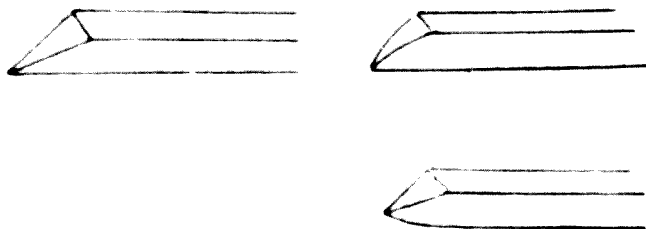
encaixi amb la manera de treballar del gravador modern, però no per això es mereix una crítica tan desballestadora.

Pla explica en detall la manera d'esmolar el burí:

1r. "Para que un buril corte, la arista y los lados que terminan en la punta de ataque tienen que ser completamente rectos.

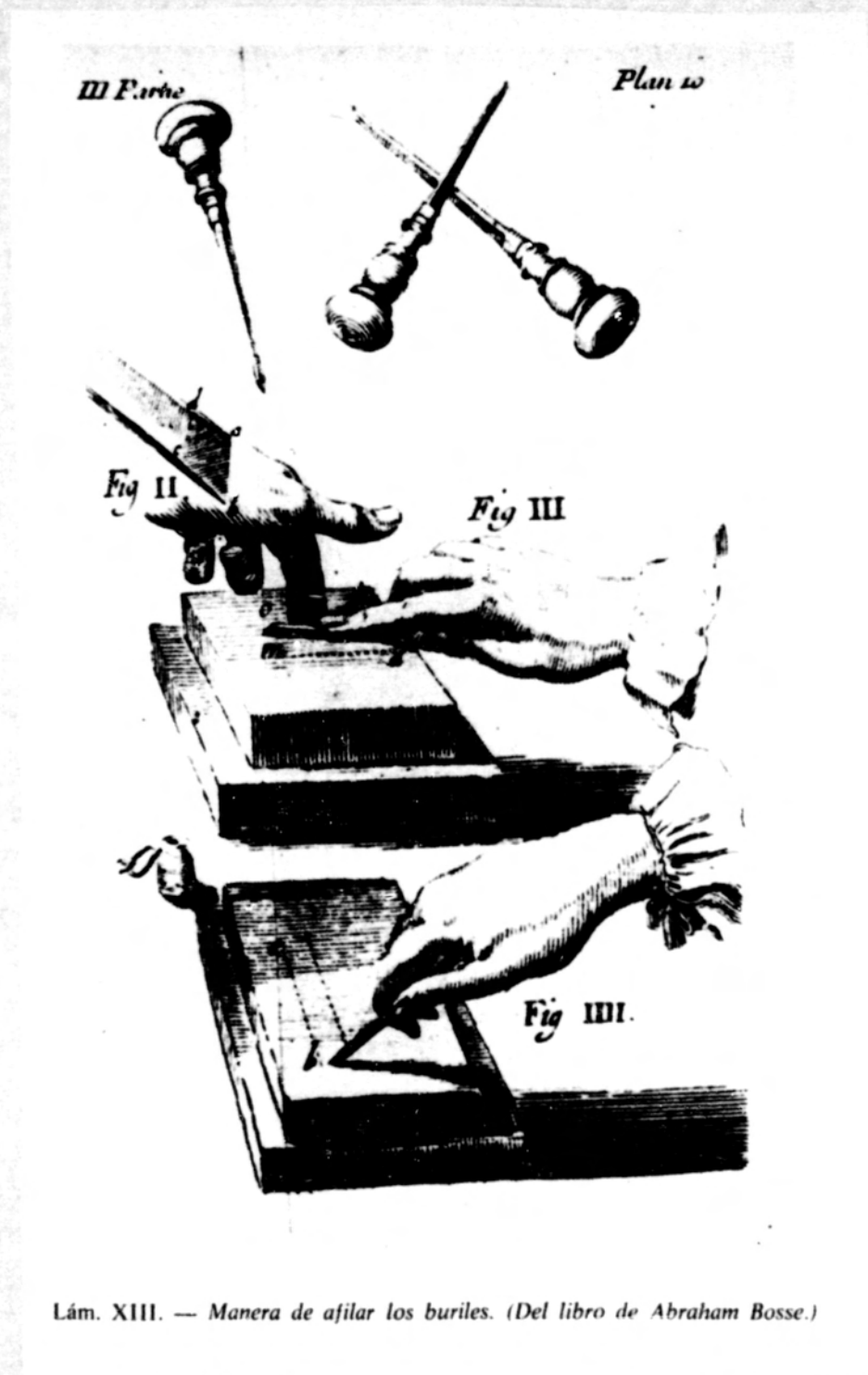
2n. Un buril con las caras que forman la punta ligeramente cóncava no cortará limpiamente nunca.

3r. Lo mismo puede decirse del triángulo o rombo delantero aunque en este caso la tendencia es que un mal afilado la deje convexa"²².



²² Op.cit., pp.79-80

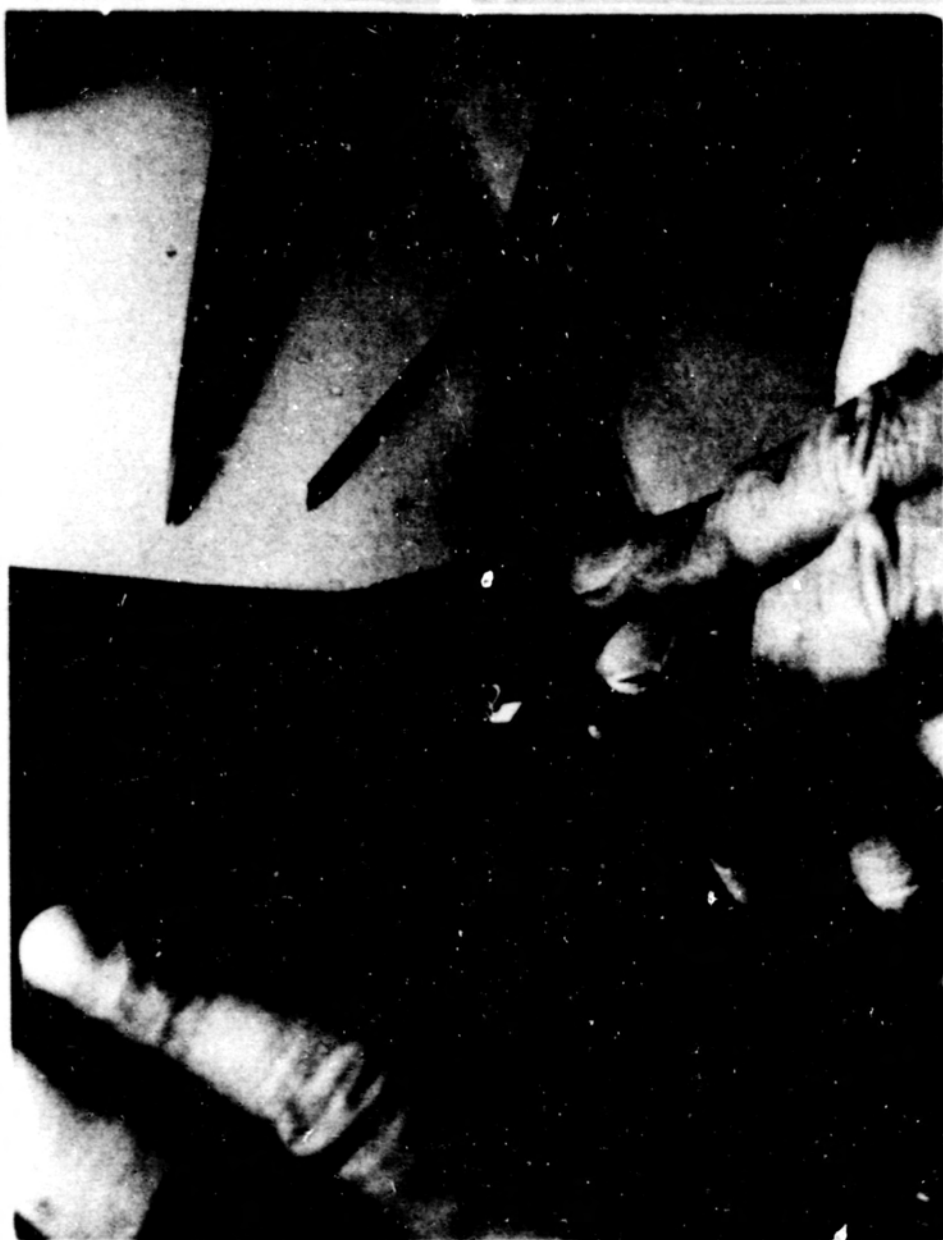
La manera d'esmolar el burí queda ben explicada, segons l'autor, en la il.lustració d'Abraham Bosse que inserta en el treball i, per aquest motiu, no acompanya cap més explicació:



Lám. XIII. — Manera de afilar los buriles. (Del libro de Abraham Bosse.)

L'autor comenta que no ha aconseguit d'agafar el buril tal com ho descriuen els tractats clàssics. Segurament, es refereix a la manera que ho explicava Abraham Bosse, la qual s'ha repetit varies vegades en els manuals calcogràfics. Ens és molt familiar l'estampa número 10 del tratadista francès.

Pla remet al lector a la làmina número XIV, que reproduïm a continuació:



Lám. XIV. — Acto de grabar al buril. En primer término, la mano que hará mover la plancha.

En realitat, la fotografia és poc il·lustrativa de com sostenir un burí, malgrat que l'autor informi que és més senzilla i lògica que l'anterior: "El dedo medio sirve de pivote sobre el cual gira la mano y hace además el papel de freno. Si la trayectoria de la línea es más larga que la carrera que permite aquel dedo, se puede avanzar la mano sin grabar y empezar de nuevo el corte del mismo surco"²³.

Una vegada el dibuix és calcat sobre el metall, (tal com ho explica l'autor en el capítol de l'aiguafort), l'autor proposa dues alternatives per assenyalar el dibuix:

- 1.- Fer una lleugera cremada si hem preparat la planxa amb vernís.
- 2.- Resseguir el calc amb la punta seca.

Pla recomana el segon procediment ja que permet fer correccions durant el procés. Seguidament, s'entinta lleugerament la planxa, tal com ja ho anunciava Manuel de Rueda²⁴ en el segle XVIII.

A diferència del gravat clàssic, l'autor no és partidari d'establir un calc molt precís perquè "el calco exacto limita la libertad del grabador y les puede imponer un sistema de trabajo incompatible con la talla dulce".

De vegades, el burí deixa unes rebaves que tal com ja indicava Manuel de Rueda²⁵, convé eliminar, doncs les línies traçades amb aquest instrument han de quedar "limpias, puras, cortantes, incisivas, con una calidad única; sobre el papel su caligrafía

²³ Op.cit., J.Pla, pp.80-81

²⁴ M.de RUEDA, Instrucción para grabar en cobre..., (Madrid: Joachin Ibarra, 1761)

²⁵ Op.cit., M.de Rueda, p.20. Veure també, F.Esteve Botey, op.cit., p.121



Lám. IX. — *Operación de cortar las barbas de una punta seca. El corte de la herramienta actúa en sentido perpendicular a los trazos.*

contendente justificará mejor que no importa cual procedimiento la pura acepción del vocablo "grabado"²⁶. Aquestes línies resumeixen breument els objectius que persegueix amb el buril el nostre gravador.

Pla no ofereix a l'aprenent un reguitzell de normes de com gravar amb el buril a la manera que ho feien els tratadistes clàssics, les quals es van anar repetint fins arribar a principis del nostre segle en l'obra de Botey²⁷. No obstant això, assenyalava tres restriccions del procediment:

1r.- "El garabato -en el mejor sentido de la palabra- no es posible en el grabado al buril".

2n.- "Sus líneas deben ser trazadas con un método estricto, que si bien no es necesario para llegar al paralelismo absoluto de las entallas en los grabados clásicos, no permiten tampoco una excesiva libertad".

3r.- "Si con el aguafuerte y la punta seca se pueden expresar todos los temperamentos, el buril está limitado, repetimos, a determinado tipo de sensibilidad".

Per a potenciar el gravat al buril manquen, segons l'autor, moltes exposicions, una tasca pedagògica ben orientada i "unos artistas sin pereza". Si bé podem estar més o menys d'acord amb els dos primers anunciats, ens mostrem clarament contraris al darrer. Tal com repetíem unes pàgines enrera, no creiem que els artistes actuals siguin mandrosos. La prova és la quantitat i qualitat de moltes estampes actuals.

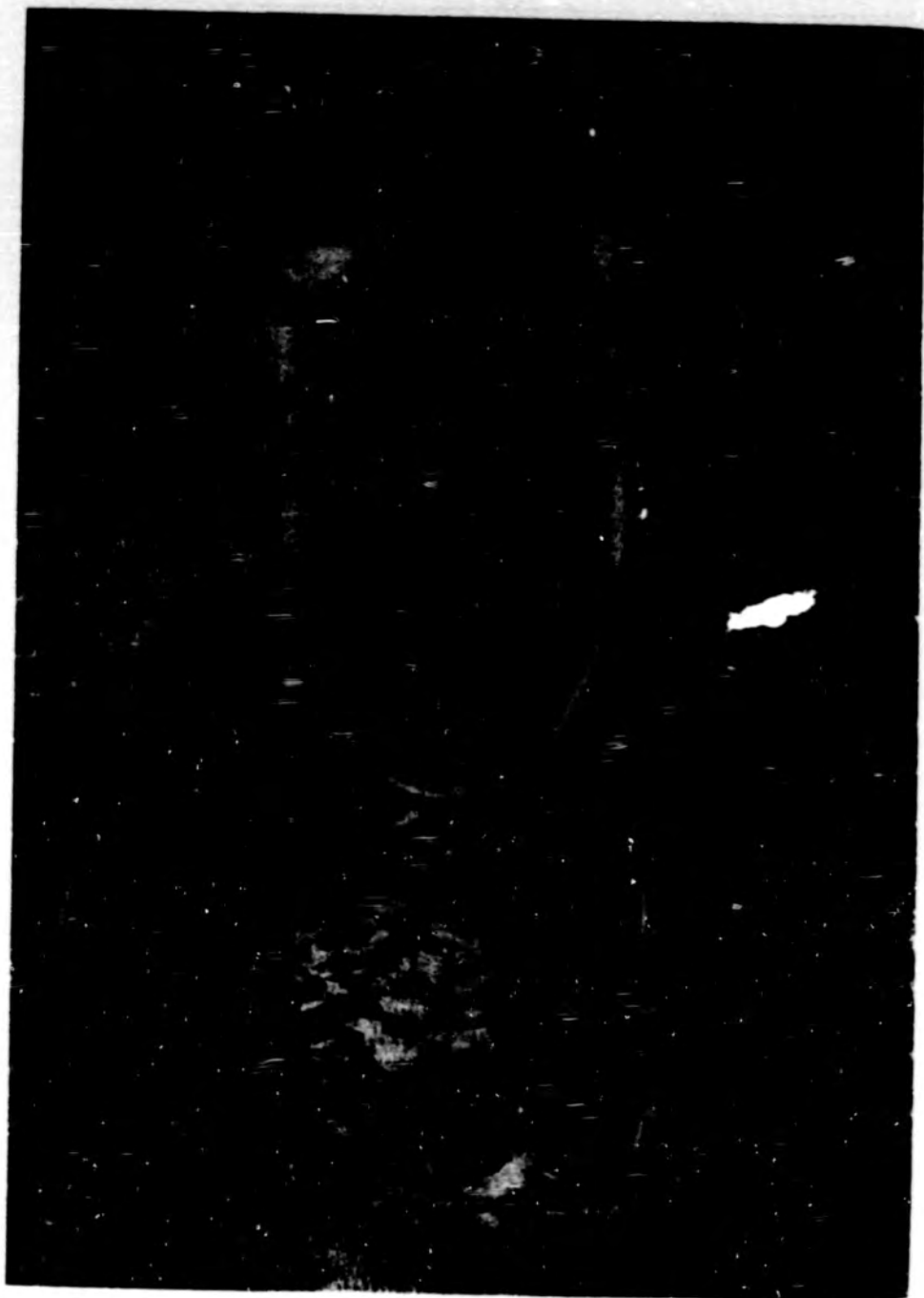
²⁶ Op.cit., J.Pla, p.83

²⁷ Op.cit., F.Esteve Botey, pp.125 i ss.

4.- GRAVAT A LA MANERA NEGRA O MEZZOTINTO

La majoria dels autors del segle XX coincideixen en l'opinió que el gravat a la manera negra no és gaire utilitzat. Tanmateix, Pla opina que "es innegable que el mezzotinto queda dentro de la más pura ortodoxia del grabado en hueco. En la impresión, sus negros y el sabor especial de sus difuminados consiguen una intensidad inalcanzables con el carbonillo o el lápiz Conté"²⁹. Posa com a exemple una estampa de Daragnés:

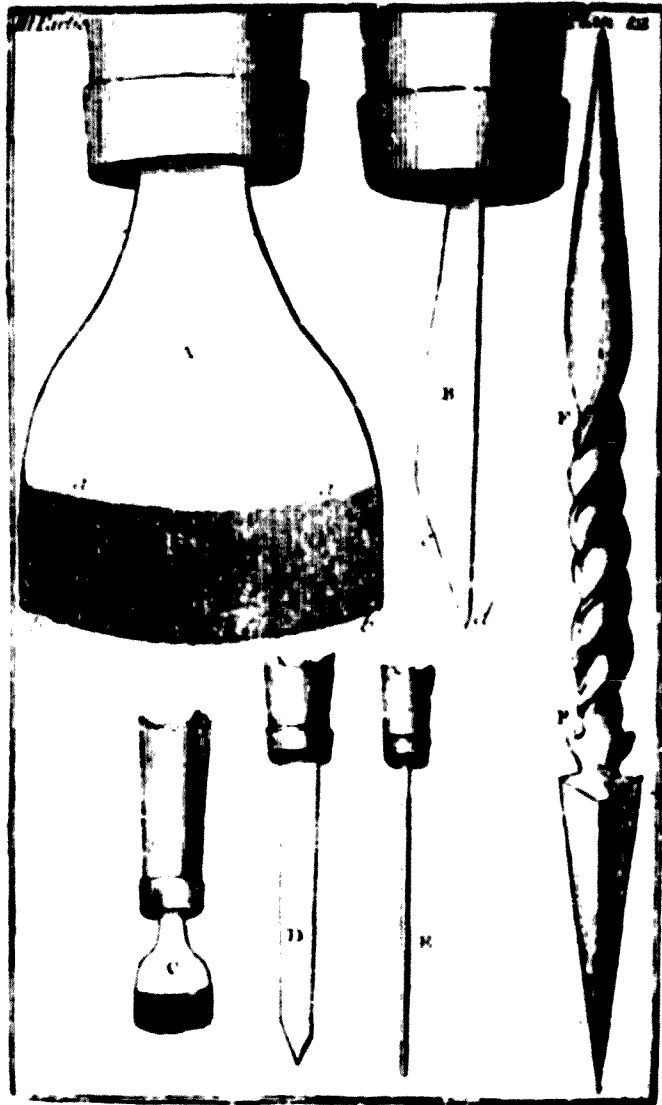
²⁹ Op.cit., J.Pla, p.86



Lám. XVI. — *Jean G. Daragnès. Poèmes d'Edgar Poe, 1949 (70 × 27 cm).*
Manera negra.

L'inconvenient d'aquest procediment és l'aspecte general "algo diluído por la imposibilidad de hacer unos trazos negros concretos que dibujen". La tècnica no és indicada per a graar qualsevol disseny, sinó aquells en els que predomina la foscor i les masses d'ombra.

Per a granejar la planxa en el text es segueix citant el mateix instrument del segle XVIII: el "berceau". Pla reproduïx l'estampa que Ch.N.Cochin va afegir a la reedició del 1745³⁰:



Lám. XVII. — Berceau. Según Abraham Bosse A. la herramienta de frente; B. perfil. En la superficie C se trazan los surcos a b - a b de la figura anterior. El bisel d contribuye a hacer cortantes las puntas. C, D y E. la misma herramienta de tamaño más pequeño para trabajos de retoque. F. bruñidor (parte superior) y rascador (inferior). Este modelo de bruñidor es menos práctico que el de la lámina 6 Aquél tiene la punta curvada para facilitar el trabajo

³⁰ A.BOSSE, De la maniere de graver à l'eau forte et au burin, (Paris: Ch.A.Jombert, 1745), planxa 12. 916

Segons Pla aquest instrument no és fàcil d'aconseguir i proposa l'alternativa de substituir-lo per la ruleta o amb una cremada profunda de la planxa resinada, tal com ja comentava Melis-Marini³⁰.

El treball del rascador i del brunyidor és més eficaç en una planxa granejada amb la ruleta o el "berceau" que en un de resina, ja que en aquest darrer "los puntos formarán otros tantos huecos de los cuales ha desaparecido el metal por la acción del ácido y para bruñir hay que rebajar la superficie de la plancha (esquema de la derecha). Con el "berceau" no desaparece metal y por esto, repetimos, el trabajo resulta más fácil"³¹.

³⁰ Op.cit., F.Melis-Marini, p.108

³¹ Op.cit., J.Pla, p.87

5.- GRAVAT A LA MANIERE DE CRAYON

Pla diferencia dues maneres de procedir per a gravar a la *manière de crayon* que no ens són desconegudes: 1. Gravar directament amb la ruleta sobre el metall nu, igual com amb la punta seca. 2. Dibuixar amb el mateix instrument sobre una planxa vernissada i cremar-la amb el mordent.

Per evitar una regularitat excessivament mecànica de la ruleta, l'autor recomana dirigir-la en diferents sentits, amb el conseqüent inconvenient de no poder traçar línies fines.

Segons Pla, en el nostre segle el gravat ha evolucionat i les "filigranes" d'aquest procediment, tan exitós en el gravat d'interpretació del segle XVIII, ja no interessen perquè ha sigut engollit pels procediments mecànics de reproducció més fidel.

Per aquests motius, el gravador és més partidari d'utilitzar la ruleta com un auxiliar d'altres tècniques com, per exemple, l'aiguatinta. Tanmateix, no descarta que pugui resultar un magnífic element d'expressió en determinats gravadors.

6.- GRAVAT AL VERNIS TOU

Abans d'analitzar aquest procediment volem comentar dos aspectes que ens han cridat l'atenció:

1er.- Pla cita la denominació de gravat al fum com a sinònim de gravat al vernís tou.

És la primera vegada que s'estableix aquesta relació. Sembla més lògic que el gravat al fum es relacioni amb el gravat a la manera negra o mezzotinto, tal com ho hem llegit en la majoria dels manuals estudiats. I que el vernís tou, per les seves característiques, s'identifiqui amb el gravat al llapis o, com anomena Pla, a la manière de crayon.

2on.- Molt relacionat amb el què acabem de comentar, alguns teòrics del nostre segle tendeixen a fusionar el gravat al llapis i el vernís tou, com si es tractés d'un únic procediment que s'ha anat modificant en funció de la incorporació de nous materials. No és d'estranyar ja que els resultats que es persegueixen en un i l'altre procediment són els mateixos: Imitar el traç del llapis.

L'emulació al llapis és un dels principals perills que, segons Pla, corre aquest procediment. La qualitat del resultat que s'obtingui del vernís tou dependrà en bona part del gravador que l'utilitza. Per exemple, cita com artistes modèlics a A.Vila Arrufat (làmina XVIII) i a F.Serra, els quals han sabut copsar els recursos expressius d'aquesta tècnica.

Pla no es servia d'un vernís per a gravar al vernís tou, sinó de la tinta litogràfica, la qual és impermeable a l'acció de l'àcid i permet cremades perllongades.

La manera de procedir és la següent: S'aplica amb el rolet i es deixa reposar durant 24 hores abans de dibuixar-hi al damunt.

El gra del paper i la duresa del llapis influeixen en el resultat. Segons Pla, un llapis molt gras provocarà una massa de fosc i, contràriament, un de dur i esmolat un traç precís, fins el punt de recomanar la utilització del bolígraf per a les línies més subtils.

7.- GRAVAT A L'AIGUATINTA

Segons Pla, l'aiguatinta és "una tècnica pura de grabado en hueco, puesto que se ejecuta directamente sobre el metal por la mano del artista y sirviéndose del ácido y de los útiles auxiliares como el aguafuerte"³².

No sabem quin és el significat de "tècnica pura" per l'autor. Creiem que la denominació podria aplicar-se a dos conceptes, els quals no concorden amb l'anunciat:

1r.- Entenem per tècnica pura aquella que s'oposa a la tècnica mixta

2n.- Podríem denominar tècnica pura aquella en la qual l'insició la produeix directament el gravador, sense la intervenció d'altres agents com és l'àcid. En aquest sentit, seria un sinònim de tècnica directa.

Partint d'aquesta segons accepció, en l'aiguatinta el solc és aprofundit per l'àcid,

³² Op.cit., J.Pla., p.99

igual com en l'aiguafort. L'afirmació de Pla que "se ejecuta directamente sobre el metal por la mano de l'artista" no és acertada, ja que com informa posteriorment, "y sirviéndose del ácido y de los útiles auxiliares como en el aguafuerte". L'aiguatinta és doncs una tècnica indirecta però no pura.

L'autor descriu el procediment de la resina, la qual pot aplicar-se damunt el metall per mitjà d'una monyeca de seda o de la caixa de resinar. Els defensors del primer procediment argueixen que s'evita l'aspecte mecànic del gra aplicat amb el segon.

Pla es detura a explicar el mètode de la caixa resinadora, ja que és més senzill i recomanable a l'aprenent.

Un cop la planxa resinada, cal escalfar-la perquè s'adhereixi sobre el metall. És molt important el grau de cocció, ja que d'ell depèn el resultat:

"Si es insuficiente, los granos no se habrán fijado o se habrán fijado de manera incompleta (a y b). Si la cocción es excesiva, sucederá que los granos demasiado fundidos se habrán unido entre sí (c). El punto justo de cocción hace quedar los granos adheridos al metal y separados entre sí (d)"³³.

És el primer autor, d'entre tots els que hem estudiat, que dedica una atenció a aquesta part del procés que és important per a l'èxit en el resultat.

Per a cremar la planxa proposa dues modalitats:

- 7.1.- Mossegades amb reserves.
- 7.2.- Mossegades amb pinzell

7.1.- El procediment de les reserves és similar al de l'aiguafort del gris al negre. L'inconvenient que assenyala l'autor és que els diferents valors queden completament retallats i, per evitar-ho, proposa dues solucions: fer cremades molt suaus i tapar zones molt estretes perquè el degradat sigui el màxim uniforme, o bé, difuminar amb el brunyidor una vegada la planxa neta.

³³ Op.cit., J.Pla, p.103

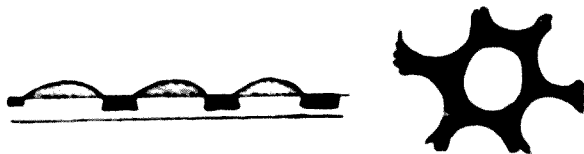
7.2.- Amb la tècnica de les mossegades a pincel s'eviten les zones retallades i malgrat requerir "una mestria consumada" el resultat és millor que en l'anterior.

Pla descriu detalladament el procés, el qual, per la seva novetat, el transcrivim íntegrament:

"Se pone el ácido nítrico con el pincel extendiéndolo sobre la zona que se ha de morder y los difuminados se obtienen añadiendo agua a medida que el matiz deba ser más claro. El líquido se extiende y producirá el difuminado deseado si se saben manejar bien el ácido y el agua. El secante servirá para secar rápidamente el trozo que consideremos lo bastante atacado"³⁴.

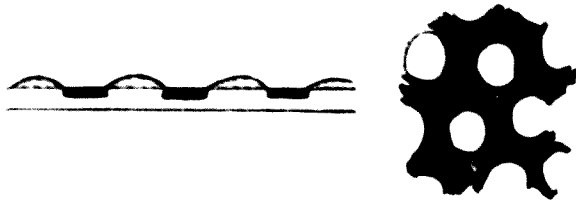
A continuació l'autor ofereix un seguit de consideracions teòriques sobre la tipologia de la resina en relació amb l'acció del mordent i, consegüent, resultat:

"Un grano grande quiere decir más metal cubierto. Se puede dar, por lo tanto, una mordida profunda sin miedo a reventar".

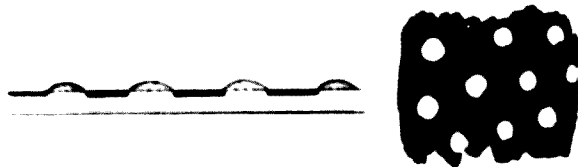


³⁴ Op.cit., J.Pla, p.105

"En el grano medio, la superficie cubierta será aproximadamente igual a la cubierta por la resina. Se pueden dar negros intensos siempre que un examen atento nos indique que no hay peligro de "crevé".



"El grano pequeño dejará más metal descubierto que protegido. es el ideal para los matices delicados y el modelado de pequeñas superficies. La mordida de este grano debe ser especialmente cuidadosa, por el peligro de reventarlo".



Finalment, el darrer consell és molt lògic, i fa referència al tamany del grà, en el cas que intervingui més d'una resina en una mateixa planxa. La il.lustració creiem que és prou entenadora i que sobren comentaris:



7.3.- Aiguatinta al sucre: l'autor no ofereix cap novetat. Es tracta de dibuixar amb tinta xinesa dissolta amb sucre fins a la saturació, d'envernissar la planxa, submergir-la amb aigua i finalment a l'àcid.

7.4.- Aiguatinta a la goma: És idèntic a l'anterior però, en comptes de la tinta xinesa, s'utilitza dissolt amb goma aràbiga

7.5.- Altres procediments que l'autor cita de passada són el gravat amb sal i el de la resina dissolta amb alcohol.

7.6.- El lavament: Antigament, els teòrics del gravat confunien aquest procediment amb l'aiguatinta, i sota l'una o l'altra denominació els tractaven indistintament. A partir de finals del XIX i ja entrat el nostre segle, la distinció entre l'aiguatinta i el lavament és del tot establerta.

Pla no dedica un apartat al lavament, sinó que l'inserta com una variant més de l'aiguatinta. Malgrat que els resultats són similars, sobretot si considerem la massa d'ombra en oposició a la línia, per les característiques de l'un i l'altre procediment considerem acertat considerar-los independents.

L'autor no recomana el lavament perquè el considera fràgil i molt difícil de dominar. És inevitable la feblesa dels resultats, doncs els grisos són molt dèbils degut a què "la tinta en la tirada no puede sostenerse más que en las ligeras rugosidades que quedan sobre el metal al perder su pulimento por efecto del ácido"³⁵.

³⁵ Op.cit., J.Pla., p.109

8.- GRAVAT AL SOFRE

Pla considera el gravat al sofre útil per a colorejar certes masses sense haver de recórrer a l'aiguatinta o per a retocar detalls. Es caracteritza per ésser de realització fàcil i directa.

Es dibuixa sobre el metall amb oli d'oliva i a continuació es tira flor de sofre. La barreja de l'oli amb el sofre i en contacte amb el coure produeixen un compost, el sulfur de coure, que ataca el metall tot deixant un puntejat molt fi que es tradueix amb una veladura gris en l'estampació.

A mesura que la dissolució actua ennegreix el metall, donant una idea de la mossegada.

9.- GRAVAT EN COLOR

Pla decideix no desenvolupar aquest capítol ja que es manifesta en contra del gravat en color, malgrat que ell mateix el va utilitzar alguna vegada³⁶. Els seus arguments són:

"El color nos parece reñido con el grabado puro, que es el juego del blanco y del negro, y por hábil y bonito que sea el resultado conseguido, como procedimiento o, mejor, como género, siempre será algo híbrido(...)"

³⁶ Segons F.X.Puig Rovira, op.cit., p.18, Pla va fer tretze aiguaforts en color per a il·lustrar "La malvestat d'Orianna", llegenda medieval recollida i adaptada per Josep Carner. És de les comptades vegades que el gravador va utilitzar gravat en color.

La defensa del grabado -y ya es lamentable poder hablar de una defensa del grabado- tiene que apoyarse en sus posibilidades genuinas, en el hecho de poder conseguir algo imposible con cualquier otras técnica. En este sentido absoluto, el color no añade nada nuevo al grabado"³⁷.

En el capítol sobre l'estampació calcogràfica, es reitera l'opinió:

"Los matices azulados, violáceos, verdes, etc. nos parecen una traición algo que debe ser fundamentalmente un grabado: el severo juego de blancos y negros"³⁸.

10.- Acerat, niquelat i cromat

La majoria dels teòrics que hem estudiat proposen d'aplicar un bany electrolític a la planxa per oferir-li més consistència en una llarga tirada. Sovint hem llegit que la pressió del tòrcul provoca un desgast de la matriu.

Pla desmenteix aquesta afirmació i assegura, després d'uns anys d'experiència, que són el fregament de la monyeca d'entintar, de la tarlatana, i de la ma, els agents abrassius: "Para probarlo sólo hay que fijarse en la manera como el acerado o niquelado va desapareciendo lentamente, dejando transparentar poco a poco el rojo del cobre en aquellas partes del grabado que necesitan un limpiado más enérgico. Si la planxa se gastara por

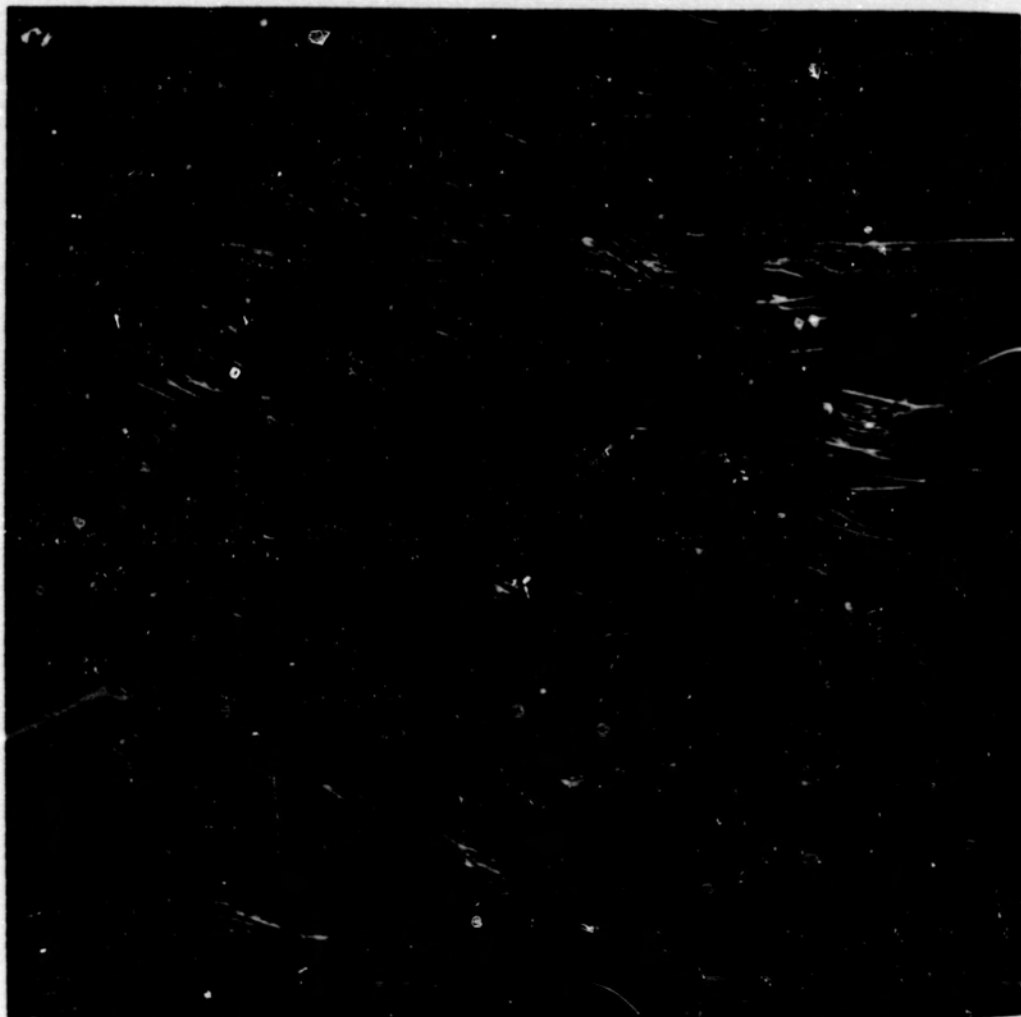
³⁷ Op.cit., J.Pla, p.116

³⁸ Ibid., 147

aplastamiento, no tendría razón de ser el progresivo adelgazamiento de su capa superficial hasta su total desaparición"³⁹.

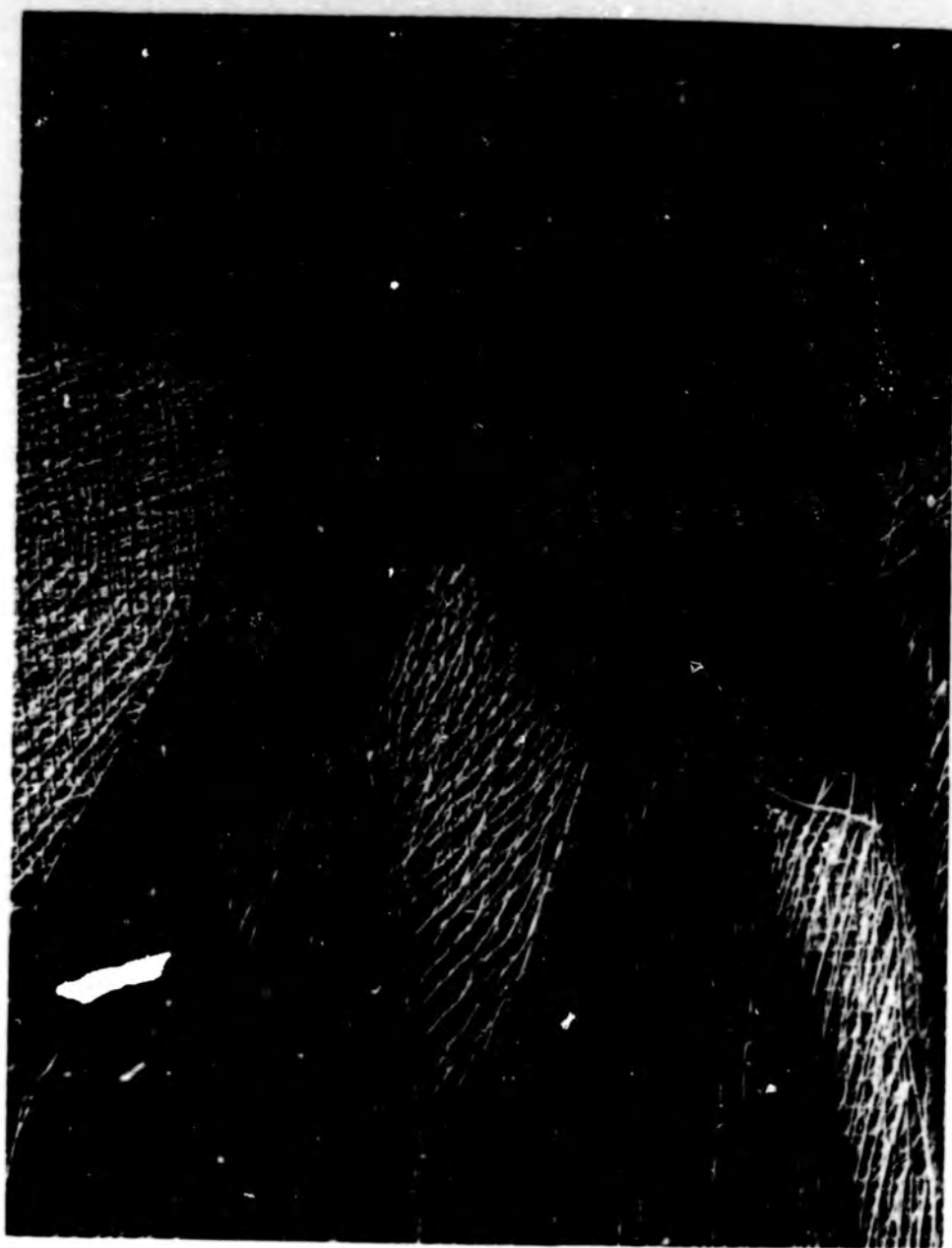
11.- Identificació de les tècniques del gravat

Pla és el primer autor dels que hem estudiat que dedica un capítol a diferenciar els resultats obtingut amb un aiguafort, una punta seca i un burí.

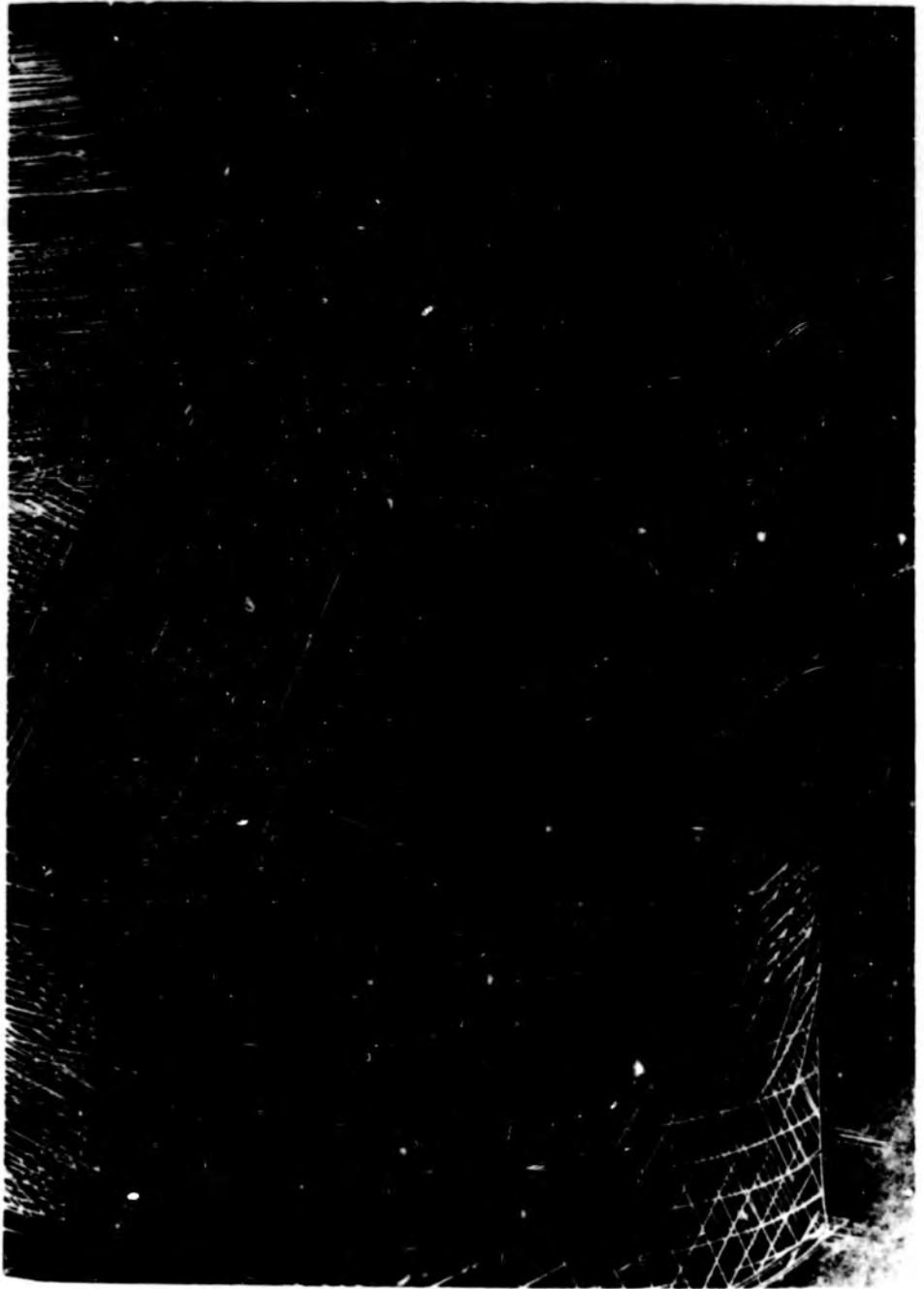


Lám. XXXII. — *Microfotografía de un fragmento de plancha grabada a la punta seca (J. Obiols)*

³⁹ Op.cit., J.Pla, p.120



Lám. XXXI. — *Microfotografía de un fragmento de plancha grabada al aguafuerte (F. Lloveras).*



Lám. XXXIII. — *Microfotografía de un fragmento de plancha grabada al buril por el autor.*

L'obra que acabem d'analitzar és molt interessant ja que és un document de la manera de gravar de l'autor. En ella s'hi recull l'experiència adquirida en anys d'intens treball, d'èxits i fracassos que es tradueixen en un saber incomparable.

Pel seu amor al gravat, Pla no es contenta en aprendre i dominar l'extens ventall de tècniques calcogràfiques, sinó que fa l'esforç de transmetre-les als demés amb la finalitat de guiar als aprenents i d'informar als aficionats. És un autor que amb l'exemple i la paraula desitja i lluita per a potenciar un art que estima i coneix.

Tanquem aquesta anàlisi amb unes paraules de Francesc Xavier Puig Rovira dedicades al gravador:

"La seva obra personal creativa i la seva acció en pro del gravat no té entre nosaltres comparació amb cap altra. És el fruit d'una dedicació intel.ligent i constant de prop de quaranta anys"⁴⁰.

⁴⁰ Op.cit., F.X.Puig Rovira, p.14



3.3.- RECAPITULACIO DELS MANUALS ANALITZATS

A mesura que ens endinsem en el nostre segle observem una proliferació dels manuals espanyols sobre gravat. La majoria d'aquestes obres, a diferència de les dels segles anteriors, es caracteritzen perquè són específiques del tema. Només tres d'elles s'allunyen del prototipus de manual: La revista "Aguafortistas", la conferència de Joaquim Figuerola Fernandez, pronunciada a Sabadell, i l'enciclopèdia sobre arts gràfiques de Joan Oller Xaus.

Algunes de les característiques més rellevants de la bibliografia d'aquest període són:

- La majoria dels autors són gravadors, els textos dels quals són un testimoni de llur manera de gravar. Alguns d'ells, a més de l'activitat artística es van dedicar a l'ensenyament. Com és per exemple Esteve Botey, Figuelora Fernán dez o Oller Xaus.
- Els autors són hispànics, llevat de dues traduccions: la del francès Robert Bonfils i la de l'italià Felice Menils-Marini.
- De tot el conjunt d'obres analitzades, és la primera vegada que n'hi trobem d'editorials hispanoamericanes: La de Gustavo Cochet i la de Robert Bonfils, que són de Poseidón (Buenos Aires)

El material que hem pogut recollir i estudiar d'aquesta primera meitat del s.XX, constitueix un document molt valuós per a conèixer la manera com gravaven els nostres avantpassats, i més important

encara, com aquests artistes l'han transmès a les futures generacions, de les quals en som hereus.

3.3.1.- QUADRE SINOPTIC

1. títol	Aguafortistas	Grabado. Compendio	El grabado elemental de su historia, y tratado de los procedimientos....
2. autor	Manuel Abril (prol.)	Francisco Esteve Botey	Ricardo Yesares Blanco
3. any ed.	s.d.(1929?)	1914	1930
4. editorial	Estrella (Madrid)	A.de Angel Alcoy (Madrid)	Cia.Ibero-Americana de Pub.
5. format	165 x 205 mm.	200 x 145 mm.	119 x 115 mm.
6. núm. p.	21p. + Lám.	255 p.	46 p.
7. núm. il.		5 il.	varies
8. estructura llibre	Pròleg d'Abril i carta de R. Baroja.	Manual de gravat calcogràfic. Tracta bàsicament de la tècnica, encara que hi trobem un resum històric.	Es divideix en dues parts: I. El Gravat calcogràfic. II. el Pirogravat.
9. realització gràfica	Estampes del grup dels "24", format a Madrid el 1928	Les estampes són gravades per l'auletor. Són exemples de diferents procediments.	Són dibuixos molt lineals i esquetor.
10. bibliografia	no n'hi ha	A peu de pàgina.	no n'hi ha
11. notes	no n'hi han	A peu de pàgina.	no n'hi ha
12. concepte	Aguafort, i gravat mixt aiguafort amb punta seca i burí.	Preparatius previs burí, aiguafort, aiguatinta (resina al·lavament, sofre, guada i procediment al sofre. negra, etc.	Cap.sobre grava Burí, aiguafort, aiguatinta, al·lavament, sofre, guada i procediment al sofre.
13. context històric	Alfons XIII (1886-1931)	id.	Id.
14. localització	Ar. i Mont.	B.C., B.A. i M	M

1. títol	La calcografia y sus técnicas	Enciclopedia de las artes del libro	El Grabado (Historia y Técnica)
2. autor	J.Figuerola Fernandes	Joan Oller Xaus	Gustavo Cochet
3. any ed.	1930	1942	1943 (2a.1945)
4. editorial	Inst. Catalán de la Artes del Lib.	Inst.Sindical"Virgen de la Paloma"	Poseidón (Buenos Aires)
5. format	167 x 120 mm.	315 x 220 mm.	185 x 135 mm.
6. núm. p.	46 p.	405 p.	227 p.
7. núm. il.	13 il.	1 il.fora text	117 il.
8. estructura llibre	Transcripció d'una conferència sobre gravat.	Ampliació dels apunts que utilitzava com docent. Un capítol dedicat al gravat.	Manual de gravat Historia i tècnica xilografia i la calcografia. sobr
9. realització gràfica	Reproducció d'estampes de gravadors famosos: Durero, Rembrandt, Callot, Goya...	Il.referent al gravat és molt esquemàtica.	Gravats de l'autor demostrant diferents tècniques i gravats d'artistes.
10. bibliografia	no n'hi ha	no n'hi ha	no n'hi ha
11. notes	A peu de pàgina	no n'hi ha	A peu de pàgina
12. concepte	Talla dolça, aiguafort, aiguatinta, punta seca, vernís gras, ruletge, etc.	Histo. del gravat Tècniques: Talla dolça, aiguafort, aiguatinta, punta seca, aiguada, llapis.	Burí, aiguafort, a punts, llapis, manera negra, aiguatinta, aiguada.
13. context històric	Alfons XIII (1886-1931)	F. Franco (1939-1975)	id.
14. localització	M. i B.C.	M	B.C.

1. **títol** **Técnicas del grabado calcográfico y su estampación**
-
2. **autor** **Jaume Pla Pallejà**
-
3. **any ed.** **1956 (3a.1986)**
-
4. **editorial** **Gustavo Gili (Barcelona)**
-
5. **format** **205 x 150 p.**
-
6. **núm. p.** **182 p.**
-
7. **núm. il.** **38 lám.**
-
8. **estructura llibre** **Manual de gravat calcogràfic. Tècniques, estampació, i notes sobre bibliòfil**
-
9. **realització gràfica** **Imatges fotogràfiques, estampes del propi autor i d'altres artistes, i lám. de Bosse**
-
10. **bibliografia** **En el pròleg**
-
11. **notes** **Alguna a peu de p.**
-
12. **concepte** **Aiguafort, punta seca, burí, manera negra, llapis, vernís tou, aiguatinta, sofre, en color...**
-
13. **context històric** **F.Franco (1939-1975)**
-
14. **localització** **M., B.A., B.C.,...**
-

3.3.2.- RELACIO DELS PROCEDIMENTS CALCOGRAFICS PRESENTS EN ELS MANUALS ESPANYOLS DE LA PRIMERA MEITAT DEL NOTRE SEGLE

Els diferents procediments calcogràfics que es citen en els textos del nostre segle, podem agrupar-los en tres grups:

1.- El primer aplega aquells que utilitzen la línia com a vehicle d'expressió:

- 1.1.- Gravat a l'aiguafort
- 1.2.- Gravat al burí
- 1.3.- Gravat a la punta seca

2.- El segon grup recull aquells que substitueixen la línia per la taca. La majoria dels autors estudiats consideren aquests procediments complementaris del treball linial, sobretot de l'aiguafort:

2.1.- Gravat a l'aiguatinta

- 2.1.1.- Aiguatinta amb resines
- 2.1.2.- Aiguatinta a la sal, a la sorra, etc.
- 2.1.3.- Gravat al sofre

2.2.- Gravat al lavament

2.3.- Gravat a la manera negra o al fum

3.- El tercer grup engloba els procediments que no podem classificar-los ni de lineals ni de taca ja que depenen de la manera com s'aplica el gravador. Són els següents:

3.1.- Gravat al llapis i al vernís tou

3.2.- Gravat a punts o puntejat

3.3.- Gravat al sucre i a la ploma

4.- Finalment, dediquem un comentari a l'estampació en color, la qual, malgrat no ésser una tècnica de gravat, s'analitza com a tal en la majoria de les obres consultades.

1.1.- GRAVAT A L'AIGUAFORT

El ressorgiment de l'aiguafort que es va produir a Europa a partir de la segona meitat del segle XIX, està completament assolit a la nostra península a principis del nostre segle.

Es publiquen manuals sobre l'aiguafort en els quals el burí gairebé ni es tracta, ja que es considera un procediment anacrònic, o bé es relega a un segon ordre, com un auxiliar dels àcids pels retocs -avenir poc exitós, ja que aquesta funció és assumida ben aviat per la punta.

En l'aspecte tècnic, l'aiguafort no ha sofert canvis rellevants: es desgreixa la planxa, s'envernissa, es dibuixa amb la punta i es submergeix en el bany corrosiu. En la majoria de les obres es descriu més d'un mètode per gravar les valoracions tonals i per retocar el treball amb l'objecte d'aconseguir uns resultats òptims.

Quan a l'estètica, la nova sensibilitat pel gravat comporta un replantejament de les bases teòriques que el sustenten: la llibertat de creació i l'originalitat són els atributs que li associen els teòrics del moment.

Principals variacions que ha sofert l'aiguafort en aquest període:

1.1.1.- El metall: El coure torna a gaudir del protagonisme que tenia en el segle XVIII. L'acer, que l'havia suplantat en el segle anterior, s'abandona definitivament i gairebé ni tan sols es cita en els textos moderns.

El zinc és tingut en compte per alguns autors, malgrat coincidir en què és més tou que el coure, que l'àcid el crema de manera irregular i que provoca una veladura en l'estampació. No obstant aquests inconvenients, com que és un metall més

econòmic que el coure, alguns autors com Pla i Melis-Marini, l'aconsellen als aprenents per practicar els primers assatjos.

Del ferro no s'hem trobat cap notícia i podem deduir que no s'utilitza en el període que estudiem.

1.1.2.- El vernís: Els dos vernissos més emprats en la primera meitat del segle XX són el de bola i el de pinzell. El famós vernís dur que Abraham Bosse descrivia en llur tractat desapareix definitivament dels manuals, i es supleix pel vernís negre (bola o pinzell) actuals.

El mètode de gravar a l'aiguafort variarà en funció del vernís que s'utilitzi. Si bé la majoria dels autors coincideixen que el vernís de bola és més resistent a l'àcid, es mostren més a favor del vernís de pinzell¹ ja que es pot aplicar directament sobre la planxa sense escalfar-la prèviament.

Malgrat que en l'època que estudiem és possible adquirir el vernís ja preparat en el comerç, molts dels autors estudiats es fabriquen el seu propi. Per exemple, Esteve Botey, Cochet, Melis-Marini i Pla citen la fórmula que ells s'han servit pel seu ús personal. Els ingredients són bàsicament els mateixos i el que varia són les proporcions, que cadascú les ha adaptat a l'experiència i el gust particular.

Seguint el jou de la tradició i amb l'objectiu d'ampliar el màxim la informació en una obra didascàlica, alguns dels autors repeteixen les fórmules dels gravadors antics (Bosse, Callot,

¹ Aquest vernís de pinzell, no és altre que el de bola amb una proporció d'aiguarràs que el manté líquid.

Rembrandt...).

Els vernissos per a fer reserves no han sofert modificacions. Com d'antuvi, els gravadors comenten que es tracta del vernís ordinari dissolt amb aiguarràs, benzina o qualsevol altre dissolvent per a facilitar-ne un ràpid asseccament. Com podem comprovar, es tracta d'un vernís de pinzell com el que citavem anteriorment amb la diferència, però, que és més volàtil i conseqüentment menys resistent.

1.1.3.- El fumat del vernís: Alguns autors que per estalviar-se la feina de fumar la planxa afegeixen negre de fum en el vernís. D'altres citen el mètode habitual de fumar-lo amb el fum que despren l'espelma. Pla és l'únic que proposa l'alternativa de la monyeca impregnada d'aiguarràs en comptes de l'espelma.

Per a sostenir la planxa, sobretot si és de grans dimensions, referencien l'artilugi que varem trobar citat per primera vegada devers el 1755 d'Orellana². Consisteix en quatre cadenes o filferros penjats pel sostre d'un extrem i acabats amb unes argolles de l'altre, per tal de mantenir la planxa sospesa a l'aire pels quatre angles.

1.1.4.- El calc: La majoria dels autors comuniquen que dibuixen directament sobre el metall nu, sense l'auxili del calc. Per aquest motiu, la informació de com calcar un dibuix i transportar-lo sobre el metall ha minvat considerablement en comparació als textos d'antuvi. Les poques notícies que hem trobat fa referència al paper impregant de sanguina o el de gelatina.

En algun text es comenta el problema de la inversió, força difícil per als aprenents. D'entre

² F.V. ORELLANA. Tratado de barnices y charoles... (Valencia: Imp. de Joseph García, 1755)

les solucions que es proposen, destaquen la del mirall o la de calcar el dibuix sobre un paper transparent i col·locar-lo al revés davant del gravador per a facilitar-ne la consulta.

Una darrera possibilitat, també novedosa, és la de poder esbossar el dibuix sobre la planxa envernissada sense malmetre-la, amb algun preparat especial basat en aiguades. Aquesta operació substitueix el calc i dóna una seguretat al gravador que s'ha d'enfrontar a la matriu verge amb l'únic auxili de la punta.

1.1.5.-L'àcid: Les fórmules de mordent dels gravadors antics han caigut en desús i s'han substituït pels àcids comercials, especialment el nítric, el qual és el més aconsellat en les obres estudiades.

D'altres com el perclòric de ferro o l'holandès, cremen lentament i provoquen una línia més nítida i regular, essent més propis pels treballs de molta precisió.

Alguns teòrics del s.XIX, distingien dos tipus de mordents en funció de si era la primera cremada o la posterior. En els textos actuals no hem trobat cap comentari relatiu a aquest tema, i podem suposar que no es tenia en consideració.

Respecte de la concentració de l'àcid i del control de la menjada, es segueixen utilitzant recursos força primitius com és, per exemple, el de treure els borbolls dels solcs descoberts de la planxa mentre està en contacte amb el licor corrosiu, el canvi de color de l'àcid a mesura que es desgasta, etc.

També hem trobat comentaris referents com rebaixar un mordent massa virulent: s'afegeix àcid vell o aigua, o es submergeixen retalls de metall que el gastin.

1.1.6.- Recipient del bany corrosiu: La cubeta tendeix a substituir el ribet de cera que encerclava la planxa -especialment per les planxes de gran format. Molt relacionat amb l'abandó d'aquest ribet de cera és el marge de la planxa, el qual, a part de consideracions estètiques servia per fer espai perquè la paret de cera hi cavalcava al davant.

1.1.7.- Les eines: La punta segueix essent l'eina primordial de l'aiguafortista. De l'un a l'altre text trobem variacions respecte de la forma o del material, però, en definitiva, segueix essent el mateix instrument. Solien ésser d'acer, malgrat que en alguna obra, com la de Esteve Botey o la de Pla, es citen les puntes de diamant o de safir. Tanmateix no devien ésser gaire usuals ja que no li dediquen gaires explicacions.

El mateix passa amb la "échope", la qual a part de no ésser gaire citada, era força desconeguda pels gravadors espanyols. Es possible que perdés propietat i es considerés una punta més amb la variant d'ésser bisellada en comptes de cònica.

Altres eines complementàries de l'aiguafortista són el rascador, el brunyidor, el burí, el compàs de gruixos, el martell, la ruleta, etc. Cap d'elles presenta novetats rellevants.

1.1.8.- Mètodes: En les obres d'aquest període es comenten diferents maneres d'aconseguir valoracions tonals, a part de gravar en vàries puntes i amb un àcid més o menys concentrat.

- La més citada és la que ja coneixem d'antic que

consisteix en establir tot el dibuix i reservar en les successives cremades d'àcid, les zones que hom considera prou aprofundides fins arribar el negre més intens. Aquest és el mètode que feia servir Botey, Figuerola i Melis-Marini.

- Cochet i Pla, descriuen un procediment similar a l'anterior però amb una diferència important: En comptes de les reserves, proposen netejar completament la planxa i envernissar-la de nou després de cada bany corrosiu. Aquest sistema permet d'aconseguir negres molt intensos sense provocar calves, ja que d'un estat a l'altre es recomana traçar les línies en una sola direcció, tot evitant, d'aquesta manera, els encreuaments dels solcs, que són els més propensos a rebentar el vernís.

- Un altre procediment que s'incorpora a principis del nostre segle i que apareix citat per primera vegada devers el 1930 en l'obra de Ricardo Yesares, consisteix en afegir dibuix a mesura que es van succeint els diferents banys corrosius.

Contràriament al mètode anterior, el gravador dibuixa només les línies més negres i les submergeix a l'àcid, a continuació afegeix els segons tons i la torna a cremar, i així successivament fins els valors més suaus.

1.1.9.- Els retocs: De vegades convé afegir o reforçar el dibuix de la planxa gravada, d'altres, contràriament, eliminar dibuix.

En el primer cas, cal distingir si es tracta d'incorporar solcs de manera directa -ja sigui amb una punta, un burí, etc.- o indirecta, amb l'àcid.

Si la planxa necessita uns retocs determinats, poden fer-se amb el burí o la punta. Però, si convé afegir moltes línies o reforçar la majoria de les gravades, és aconsellable repetir el bany corrosiu. Per aquesta operació s'envernissa la planxa amb un

roleu, de manera que els solcs quedin descoberts per tornar a ésser menjats. Aquesta modalitat que es va començar a practicar a finals del segle passat, es farà servir molt en la primera meitat del segle XX, i una bona confirmació nés que la majoria dels autors estudiats la citen.

1.2.- GRAVAT AL BURÍ

Els manuals que hem estudiat d'aquest període no aporten cap novetat sobre el gravat al burí. El procediment és bàsicament igual al que es descriu en els tractats clàssics. Per exemple, Esteve Botey, Cochet i Bonfils acompanyen llurs explicacions amb les mateixes il·lustracions del famós "Traité de la gravure à l'eau forte" (1645) d'A. Bosse. Després de gairebé tres segles, descriuen la manera d'esmolar el burí, sostenir-lo i manejar-lo tal com ho feia el tractadista francès.

Les bases teòriques que fonamenten aquest procediment tampoc sofreixen canvis rellevants. Esteve Botey, per exemple, repeteix els mateixos principis clàssics de Manuel de Rueda, que continuen vigents en les acadèmies de Belles Arts del seu temps.

D'altres autors, no tan arrelats als àmbits acadèmics, ometen aquests postulats teòrics. Tanmateix però, es deturen a comentar la manera de traçar les línies, d'aprofundir-les en funció de la inclinació de l'eina, de les paral·leles, dels encreuaments, dels puntejats o línies troncades per a difuminar els solcs, etc.

Gairebé tots els manuals que tracten d'aquest procediment li atribueixen la mateixa funció reproductora.

Jaume Pla és l'únic autor modern que té una concepció oposada a la tradicional respecte del gravat al burí. La manera de conduir les burinades dels gravadors clàssics s'allunya, segons l'autor, de la sensibilitat moderna, ja que no es tracta d'adquirir un mètode per a representar diferents objectes de la manera més fidel possible al quadre, sinó de gravar obra original. Segons aquest artista, el burí és més adequat per a treballs lineals, "gràfics"; si bé amb l'aiguafort o la

punta seca "se pueden expresar todos los temperamentos, el buril está limitado a determinado tipo de sensibilidad".

Pla és poc partidari del gravat d'interpretació i proclama que la llibertat del gravador és allò més preuat pel gravador. Per exemple, recomana no fer calcs massa precisos, ja que "el calco exacto limita la libertad del grabador y les puede imponer un sistema de trabajo incompatible con la talla dulce".

1.3.- GRAVAT A LA PUNTA SECA

La punta seca, que històricament era considerada un auxiliar de l'aiguafort, adquireix autonomia plena. Aquelles rebaves que s'eliminaven perquè entorbolien el treball lineal, són molt apreciades pels gravadors moderns, i al contrari, recomanen sotmetre la planxa a un bany electroquímic per a conservar-les amb la màxima virginitat.

Jaume Pla, que es confessa un entusiasta del procediment, és l'autor que dedica un estudi més complet a aquest procediment.

2.1.- GRAVAT A L'AIGUATINTA

En les obres estudiades d'aquest període observem dues tendències definitòries: 1a. Els autors que consideren l'aiguatinta com una variant de l'aiguafort; 2a. els que la classifiquen com una tècnica autònoma, la qual, tal com comenta Melis-Marini, va aconseguir independitzar-se de la línia i expressar-se només amb la taca.

L'altra divergència és en la concreció de quins són els mètodes que aplega l'aiguatinta. A diferència del gravat al burí, de la punta seca, de l'aiguafort o del vernís tou, els quals l'eina o el material que s'utilitza en el procés els designa, el nom d'aiguatinta -igual com el gravat al llapis, o a la manera negra-, prové del resultat que se n'obté, independentment del mitjà que s'empri per aconseguir-lo. Aquest sentit ampli de la denominació de l'aiguatinta provoca, inexorablement, una confusió. Alguns autors, sota

el nom genèric de l'aiguatinta, engloben variis procediments tals com, per exemple, el gravat a la sal, al sofre, a la sorra fina, etc. D'altres, contràriament, només citen el de la resina.

Una possible solució davant d'aquesta confusió és anomenar tots els procediments amb el nom genèric i afegir-hi, a contiunació, de quin es tracta. Per exemple, aiguatinta amb resines, aiguatinta a la sal, aiguatinta al sofre, etc.

2.1.1.- Aiguatinta amb resines: Es el mètode més usual fins i tot en l'actualitat.

La resina es pot aplicar amb l'auxili de la caixa resinadora, amb el sedàs, la monyeca o, com ho fa algun artista, dissolta prèviament amb alcohol.

Esteve Botey és el primer autor que a part de descriure el procés, comenta diverses maneres d'aconseguir gradacions tonals, ja sigui amb la mida del gra de resina, amb l'àcid més o menys concentrat, etc.

2.1.2.- Aiguatinta a la sal, a la sorra...: La sal, la sorra fina, el paper esmeril, el sofre,...són materials que permeten l'obtenció d'una aiguatinta. Alguns d'ells ja els citava Pedro González de Sepúlveda a finals del s.XVIII. Tanmateix, com que s'allunyaven del gravat convencional no es van continuar experimentant fins el nostre segle.

2.1.3.- Gravat al sofre: Esteve Botey i Pla dediquen un apartat a aquest procediment. Els dos autors coincideixen en què és un auxiliar de l'aiguafort de resultats molt febles i poc contrastats. L'avantatge és que es pot aconseguir

velar una massa sense haver de recórrer als àcids.

Un condicionant a tenir en compte per a gravar al sofre és el metall de la planxa, que ha d'ésser de coure, doncs la barreja d'oli amb el sofre només reacciona amb aquest material.

2.2.- GRAVAT AL LAVAMENT

Cap dels textos analitzats li dedica gaire atenció, i es limiten a citar la manera més usual de procedir que consisteix en aplicar l'àcid directament sobre la planxa amb un pinzell, o bé submergir-la en un bany corrosiu.

2.3.- GRAVAT A LA MANERA NEGRA O AL FUM

La majoria dels autors que citen aquest procediment coincideixen en denominar-lo manera negra. Només Esteve Botey i Melis-Marini l'anomenen al fum.

Malgrat que a principis del segle XX la planxa es pot adquirir en el comerç ja granejada a punt de gravar, en els manuals es fa referència al procediment tradicional amb el "berceau"³. La diferència amb els textos antics és que aquelles explicacions minucioses sobre com balancejar l'eina i quin recorregut havia de fer sobre la planxa, etc., no hi consten en els nous manuals. Aquesta

³ Esteve Botey i Pla, l'acompanyen de la il.lustració del tratadista francès Abraham Bosse

omissió, afegida a la poca consideració que demostren els autors, ens fa creure que a principis del nostre segle no és gaire habitual gravar amb aquest procediment i que aquesta incorporació en els manuals és amb la finalitat d'ampliar al màxim el ventall de tècniques calcogràfiques.

Com a novetat, Pla i Melis-Marini, citen la possibilitat de preparar la planxa destinada al gravat al fum amb resines, malgrat que els resultats no seran iguals.

3.1.- GRAVAT A LLAPIS I AL VERNIS TOU

És molt difícil trobar una informació homogènia sobre aquests procediments. El primer problema és la denominació. Alguns autors, com Pla o Figuerola, distingeixen el vernís tou del gravat a imitació del llapis, i els consideren dues tècniques diferents. D'altres, com Botey i Melis-Marini, fusionen els dos anunciats i els desenvolupen en el mateix capítol com si es tractés del mateix procediment amb algunes variants. Finalment, sota la denominació de vernís tou (Bonfils) o la de imitació al llapis (Cochet i Xaus), citen ambdós procediments.

Antigament, el gravat que emulava el llapis es realitzava amb les ruletes. A meitats del segle XIX, amb la introducció del vernís tou, les ruletes perden protagonisme i es consideren auxiliars del nou procediment.

El vernís tou és gairebé el mateix que l'ordinari, només que s'hi ha afegit una quantitat de sèu que li proporciona més elasticitat i el manté tendre sobre el metall. Jaume Pla és el primer autor que subsistuteix el vernís per tinta litogràfica, la qual, per llurs característiques, serveix de substitut i permet obtenir els mateixos resultats.

3.2.- GRAVAT A PUNTS O PUNTEJAT (POINTILLÉ)

El gravat a punts no és un procediment gaire practicat en el nostre país. En les fonts bibliogràfiques analitzades d'aquesta època, no hi trobem cap novetat. Es pot gravar directament sobre

el metall nu o sobre el vernís. Les eines més recomanades són el burí, la punta seca, el punxó, la ruleta, etc.

Esteve Botey, en l'apartat que tracta sobre aquest procediment, cita, a manera de recordatori, l'antic "Opus mallei" o gravat al martell.

3.3.- GRAVAT AL SUCRE O GRAVAT A LA PLOMA

Després de comparar els dos procediments hem arribat a la conclusió que es tracta del mateix, llevat d'alguna variació en el material.

Els autors que citen el gravat a la ploma descriuen fórmules de tinta per fer el dibuix: Per exemple, Melis-Marini cita una barreja de tinta xinesa dissolta amb sucre i goma aràbiga o una de tinta xinesa, sucre, fel de bou i blanc d'Espanya, Esteve Botey prefereix les que estan comercialitzades com la de "Guyot" o de la "Petite Vertue" ...

Altres autors fan referència al gravat al sucre, i el component que descriuen per a dibuixar sobre el metall és la tinta xinesa saturada de sucre.

4.- GRAVAT EN COLORES

Melis-Marini és l'únic dels autors estudiats d'aquest segle que denomina correctament el mal anomenat gravat en colors: és l'estampació en colors, doncs no és tracta de "un género de grabado", sinó que es poden estampar en colors variis procediments.

D'aquest tema no sobresurt cap novetat. La majoria comenten les dues variants clàssiques: 1a. la d'entintar una planxa amb monyeques de diferents colors, i 2a. la d'utilitzar diferents planxes, una per a cada color.

Alguns gravadors es mostren reacis a l'estampació en colors i defensen que una de les principals qualitats inherents al gravat és ^{per} aquests autors, el blanc i el negre.

3.4.- VINCULACIONS ENTRE LA TEORIA I L'ENSENYAMENT DEL GRAVAT CALCOGRAFIC

3.4.1.- L'ENSENYAMENT DEL GRAVAT OFICIAL FINS LA POSTGUERRA

A partir de mitjans del segle XIX, es comencen a suprimir les càtedres de gravat de les acadèmies i escoles de belles arts per manca d'alumnes. L'única que subsisteix és la de Madrid, raó per la qual es converteix en el centre pedagògic oficial del gravat espanyol a principis del nostre segle. A més de la tradicional Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, es crea en el 1911 la Escuela de Artes Gráficas.

A la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado la situació de l'ensenyament del gravat al començar el segle és de profunda crisi: L'absència d'alumnes a les aules, degut a l'anacronisme dels programes que s'hi imparteixen i el poc avenir professional que els espera, continua essent un tema preocupant.

L'evolució del gravat és molt lenta dins l'escola. La majoria dels professors que l'imparteixen es formen com alumnes en la mateixa institució i hereten la feixuga càrrega de la tradició: Després de la mort de José M. Galván Candela (1899) el succeeix Ricardo de los Ríos (1872-1929). Alguns dels seus deixebles varen ser Carles Verger, Espina y Capó, Fernández Guijarro, Galindo y Esteve Botey. Per qüestions de salut el 1909 es retira de l'ensenyament, i ocuparà la seva vacant Carlos Verger Fioretti (París 1872-Madrid 1929). Amb la incorporació d'aquest professor augmenta el nombre d'alumnes, destacant a Lobo, Castro Gil, J.L.López Sánchez-Toda, Dalí,

Pellicer... En el 1922, essent Verger professor, es publica un nou Reglament¹ en el qual, per primera vegada, es contempla l'estudi del gravat original, encara que el precedeix un curs de gravat de reproducció.

A la mort de Verger, el succeeix en el càrrec Francisco esteve Botey (Sant Martí de Provençal 1884-Madrid 1955). Aquest professor, deixeble de Ricardo de los Ríos i col.laborador de Verger com a professor auxiliar a partir del 1918, evoluciona des del gravat de reproducció, amb el qual aconsegueix els primers premis, a una interpretació dels paisatges, de les vistes urbanes i de les marines d'una gran bellesa plàstica². Esteve Botey és el professor que trenca definitivament amb l'ensenyament del gravat tradicional. Un exemple és la situació que queda el gravat a partir del reglament del 1936³, en el qual s'informa que per accedir a l'estudi del gravat s'han de tenir aprovats els tres primers anys i cursar, junt a les tècniques del gravat, algunes altres assignatures de la Secció de Pintura. La mateixa normativa assenyala que "la enseñanza del grabado calcográfico se halla establecida en la totalidad

¹ J.CARRETE PARRONDO, La enseñanza del grabado calcográfico en Madrid 1752-1978. La Academia de San Fernando. La Escuela de Bellas Artes. Materiales para su historia, (Madrid: Club-Urbis, 1980), p.26

² A.GALLEGO, Historia del grabado en España, (Madrid: Cátedra, 1979), pp.425 i 499

³ "Organización de los estudios generales y especiales de las Escuelas Superiores de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y Valencia". Veure, J.Carrete, op.cit., 27

de su artística disciplina, desde el original y la artesanía preparadora de los materiales en los procedimientos genéricos y derivados, hasta la estampación definitiva".

Durant la Guerra Civil l'escola tanca les seves portes i no les tornarà a obrir fins el 1939.

De l'Escuela Nacional de Artes Gráficas, un dels impulsors i directors va ésser el gravador José Sánchez Gerona (Granada, 1874-?). Format a Sant Fernando, va ampliar els estudis a París on va dirigir, per la seva habilitat amb l'heliogavat, el taller de l'Edition d'Art, una notable editorial parisina de llibres luxosos.

Aquesta escola va tenir més interès per les modernes tècniques fotomecàniques que per les tradicionals. Els alumnes que s'hi formaven tenien més avenir professional que els de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado.

A Catalunya l'ensenyament del gravat també es troba en franca decadència. A l'escola de Belles Arts barcelonina no trobem cap professor de gravat en aquest període, llevat d'Hermenegildo Alsina Munné, que va ser professor de les Arts del Llibre entre el 1913 i el 1926. Tanmateix, en la il·lustració del llibre de principis de segle es van incorporar els procediments fotomecànics, els quals van relegar el gravat tradicional a un rol molt secundari.

En una època on es van suprimir les càtedres de gravat de les Escoles de Belles Arts (excepte la de la capital), l'Escola d'Olot compta amb una aula de gravat creada el 1934, en la qual Xavier Nogués

(1874-1941)⁴ ensenyava aiguafort i Pere Creixams la litografia. Va funcionar fins a finals de la guerra civil, convertint-se en l'únic focus acadèmic de Catalunya d'aquest període.

A València, després de la desaparició de la càtedra de gravat de Sant Carles, es continua impartint el seu ensenyament gràcies a la iniciativa de R.Verde y Rubio (1879-1955), excel·lent aiguafortista de paisatges i retrats, el qual, en el seu taller privat, alligona als ex-alumnes de Sant Carles en les tècniques tradicionals. Els resultats d'aquesta "escola-taller" es van fer públics el l'Exposició del 1933, la qual, pel seu èxit, podria ésser el motor de la nova creació de la càtedra de gravat calcogràfic a l'Escola un any més tard⁵. Aquesta nova dotació l'ocupa Ernest Furió, que després d'ampliar els seus estudis a Madrid amb Verger i Esteve Botey, acabava de guanyar la medalla de gravat en l'exposició regional de Belles Arts de València el 1934. Era un bon burinista especialitzat en paisatges urbans de la seva regió i marines. Aquest gravador serà l'aglutinador de l'activitat calcogràfica valenciana de la postguerra.

⁴ Veure: R.DE P.VAYREDA, "Uns aiguaforts de X. Nogués", Meridià, n.48, Setembre de 1938; VVAA, Xavier Nogués .Barcelona 1873-1941, (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1967), Ex.Palau de la Virreina. Es va fundar una exposició que duu el seu nom destinada a potenciar el gravat convocant concursos i concedint beques.

⁵ Op.cit., A.Gallego, p.435

3.4.2.- LA CATEDRA DE GRAVAT DE LES ESCOLES DE BELLES ARTS EN L'EPOCA FRANQUISTA

Després de la postguerra es mantenen les càtedres de gravat de Madrid i de València i, un cop superats els primers anys de crisi, comencen a instaurar les de Barcelona, Sevilla,... Fins i tot s'instauren càtedres i aules de gravat en les Escoles d'Arts i Oficis.

L'Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, nova denominació que rep a partir del 1940, continua de professor Esteve Botey, que va servir d'enllaç entre la generació de gravadors que en temps de la República formaven part de l'Agrupación Española de Artistas Grabadores i les noves.

En dos anys, L'Escuela es reorganitza dues vegades, el 1940 i el 1942¹. Els estudis de gravat quedaven formats per les mateixes matèries que els de la pintura, més les específiques de gravat, les quals en la pràctica es convertiran en assignatures voluntàries. Circumstància que, en opinió de Mario Rubio², dóna ocasió que a partir del 1950 els alumnes del taller de gravat deixin en llibertat el seu poder creador, la seva autèntica personalitat en contraposició als rígids cànons que dominaven en les demés aules.

Esteve Botey també va ensenyar a l'Escuela de Artes i Oficis, on va tenir com a professor ajudant a Fernando Briones Carmona (Sevilla, 1905).

¹ Op.cit., J.Carrete Parrondo, p.27

² M.RUBIO, "Antecedentes del grabado español de posguerra", Estudios Pro Arte 10, (1977), pp. 34-43

Durant els vint-i-set anys de docència de Botey, són nombrosos els alumnes que passen per les seves classes, entre els quals destaquem a Reyes, Gil Guerra, Díaz Pardo, Fernández Barrio, López Villaseñor, Mampaso, Alfonso Cuni... i el seu successor Luis Alegre Núñez (Madrid 1918-1969). Aquest gravador, era professor interí des del 1945 i el 1957 és anomenat professor numerari per concurs oposició. Va estar premiat en diverses Exposicions Nacionals (3a. medalla 1943, 2a. en 1950 i 1a. en 1952) i pensionat a l'Acadèmia Espanyola de Belles Arts de Roma entre el 1949 i 1953.

En el 1967, l'Escuela s'instala a la nova seu de la Ciutat Universitària, i pocs anys després, el 1970, es promulga la Llei General d'Educació en la qual les Escoles Superiors de Belles Arts s'incorporaran a l'Educació universitària. La de la capital, entra a formar part de la Universitat Complutense de Madrid el 1978.

A Madrid, a part d'aquestes dues institucions pedagògiques, hem de citar un tercer centre de formació dels gravadors: L'Escuela Nacional de Artes Gráficas, de la qual, el 1932 s'havia separat la Calcografia Nacional. Entre els professors destaquem a Manuel Castro Gil (Lugo 1891-Madrid 1963), Julio Prieto Nespereira (Orense, 1897) i Florencio Fernández.

A Barcelona, l'Escola de la Llotja es divideix en el 1942 en L'Escola d'Arts i Oficis Artístics i l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi. Una tercera institució, lligada amb la primera, és el Conservatori de les Arts del Llibre. En el 1949 és nomenat professor d'il·lustració del llibre Teodoro Miciano (Jerez de la Frontera 1903-Madrid 1974) el 1953 ho és Antoni Ollé Pinell (Barcelona 1897) de gravat i xilografia, el 1954 Juan

Comellarán Carrera de litografia i el 1958 Jaume Coscolla entre com a mestre de taller d'estampació calcogràfica. També van intervenir en les classes del Conservatori Antoni Vila Arrufat, Jaume Pla, Maria Josefa Colom, Carles Madirolas, Enric Tormo, i en l'actualitat Antoni Duque Segura. El principal promotor d'aquest centre educatiu va ser el director de l'Escola d'Arts i Oficis (1946-1964) Federic Marés*, que també era en aquella època director de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi (1948-1964).

La càtedra de gravat calcogràfic de l'Escola Superior de Sant Jordi, regida per Antoni Vila Arrufat (Sabadell 1894-1989) des de la seva fundació (1949) fins el 1958, després per Antoni Ollé Pinell, Jesús Fernández Barrio i des de 1975, Rosa Vives Piqué, ha sigut un dels centres més importants on s'han format alguns dels gravadors més destacables del gravat català actual: Joan Vilacasa, M. Josefa Colom, Joan Hernández Pijuan, M.A. Raventós, Josep Grau Garriga, Serra de Rivera, Teresa Gancedo, Pilar Palomer, etc.

Un altre focus important d'expansió del gravat calcogràfic va ser en la reanudació, el 1954, de l'aula de gravat de l'Escola de Belles Arts d'Olot. En ella és destacable l'activitat de Miquel Plana.

En general, en la majoria dels centres educatius espanyols, el gravat va continuar lligat a una concepció tradicional de l'obra artística. Les temàtiques solien ésser monòtones. Els paisatges de forestes i marines, vistes urbanes, retrats... es repetien de generació en generació. Tanmateix van

* F.MARÉS DEULOVOL, Dos siglos de enseñanza artística en el Principado. (Barcelona, 1964)

contribuir a posar les bases d'una renovació que a partir dels anys cinquanta es complementaria amb els viatges a l'estranger i amb les participacions a exposicions internacionals especialitzades.

A partir de la postguerra no tots els alumnes han acutit a les aules de gravat de les escoles de Belles Arts amb els mateixos objectius: Alguns s'han enamorat d'aquest art i han investigat en les tècniques fins aconseguir molts bons resultats, de vegades fins i tot irrepetibles. D'altres, la majoria, no s'han dedicat plenament al gravat, sinó que l'han practicat com a curiositat convertint-lo en un recurs secundari que complementa la seva labor artística, generalment la pintura. Finalment, destaquem un tercer grup d'alumnes que s'han aproximat al gravat d'una manera molt passiva, assumint la tècnica sense un afany experimentador, limitant-se a gravar els temes que prèviament havien representat amb altres procediments artístics, ignorant les possibilitats inherents d'aquest art.

D'aquests tres grups d'alumnes, els únics que contribueixen a enriquir el gravat són els primers, els quals, amb el seu afany d'innovació i de recerca del desconegut han trencat definitivament amb el que hem anomenat gravat tradicional i han col.laborat a elevar-lo a la categoria d'ART EXPERIMENTAL, que és el motor del progrés.

Un paràgraf del discurs d'Antoni Ollé Pinell del 1964 a la Reial Acadèmia de Ciències i les Arts⁴

⁴ A.OLLÉ PINELL, "Servidumbre y Grandeza del Grabado", Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, (Barcelona, 1964)

ens serveix de cloenda pel nostre treball. En ell es constata el definitiu abandó del gravat reproductor i la instauració del gravat original:

"Las técnicas metódicas y preciosistas que exigían años de aprendizaje y una renuncia casi absoluta de la personalidad del grabador dejaron de ser una tiranía para el artista moderno que quiera practicar cualquiera de las modalidades (...) Cada cual puede apropiarse el recurso que le sirva para redondear mejor su lenguaje gráfico, teniendo en cuenta que el artista moderno, para que pueda decir libremente cuanto sienta o crea decir de su obra, le son necesarios medios cuanto más extensos mejor, que él procurará seleccionar, modificar y aplicar a su personal manera, convirtiéndolos, en muchos casos, en variantes inéditas ajustadas a sus intenciones"⁵

⁵ Op.cit., A.Ollé Pinell, pp.13-14