

## *Métodos históricos de estampación calcográfica: terminología y clasificación de los procesos de entintado*

### *Historical Methods of Intaglio Printing: Terminology and Classification of Inking Processes*

Artículo recibido el 26 de octubre de 2018; devuelto para revisión el 13 de mayo de 2019; aceptado el 20 de mayo de 2019

**María del Mar Bernal Pérez** Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. mmarbernal@us.es, <http://orcid.org/0000-0001-5203-6329>

**Líneas de investigación** Historia y concepto de las técnicas del grabado; obra gráfica; grabado; estampación calcográfica.

**Research lines** History and concept of printmaking techniques; graphic art; engraving; intaglio printing.

**Publicación más relevante** “Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución”, *Arte, Individuo y Sociedad* 28, núm. 1 (enero-abril 2016): 71-90 en DOI 10.5209/rev\_ARIS.2016.v28.n1.47545

**Resumen** En este artículo analizaré las distintas formas de entintado para descubrir su importancia histórica, estética y técnica y su capacidad para aportar, o restar, belleza a la stampa. También se precisará la terminología de los tipos de entintado y estampación derivada de una transmisión gremial a partir de la separación entre la jerga museográfica y la del taller, además de las traducciones al castellano de los manuales foráneos.

**Palabras clave** grabado; calcografía; aguafuerte; estampación; entintado; limpieza de la plancha; entrapado.

**Abstract** This article analyzes the different inking methods so as to reveal its historical, aesthetic and technical importance and its capacity to contribute to, or lessen, the beauty of the print. It also examines the terminology derived from guild transmission in reference to the different methods of inking and printing, in order to draw a comparison between the more practical and direct terms of art used in the workshop and the terminology used in the museographical context, of a more erudite nature, as well as dealing with the imprecise translations into Spanish from foreign manuals.

**Keywords** printmaking; intaglio; etching; printing; inking; handwiping; plate-tone.

MARÍA DEL MAR BERNAL PÉREZ  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

*Métodos históricos  
de estampación calcográfica:  
terminología y clasificación de los procesos de entintado*

*Antecedentes*

El entintado libre fue una valiosa oportunidad para dotar de creatividad a la stampa. En el siglo XIX el grabado de creación se deslindó del buril, muy bien considerado en los medios académicos, pero valorado fundamentalmente por la habilidad técnica demostrada en la reproducción de obras de arte. La forma de imprimirlos fue mediante la “estampación natural” consistente en mantener sólo la imagen tallada en el metal, es decir: la línea pura sobre el blanco del papel. Pero esa controvertida perfección y la irrupción de los medios de reproducción fotomecánica le hicieron zozobrar, dando paso a otros procesos técnicos que permitían mayor libertad al artista en el dibujo y en la estampación.

Aunque hay antecedentes, fue el impresor francés Auguste Delâtre (1822-1907) quien lo generalizó en el medio artístico hacia 1860. Colaboró en la Société des Aquafortistes, que entonces dirigía Cadart, fundada para la defensa del grabado de creación, junto a teóricos como Gautier, Burty y Baudelaire (fig. 1). Estos pensadores abogaron por una estampación creativa que supeditara los condicionantes técnicos a la estética. El aguafuerte, por su soltura en el dibujo, y el entrapado fueron los dos pilares técnicos que crearon la línea divisoria entre el arte gráfico y las artes gráficas, provocando una polémica que posicionó a grabadores, docentes y estampadores de oficio frente a los artistas indepen-



1. Adolphe-Martial Potémont, llamado Martial (1828-1883), *Siège de la Société des Aquafortistes*, aguafuerte, plancha, 29 × 39.3 cm; papel, 35 × 46.7 cm (impreso por Auguste Delâtre, 1864). The Elisha Whittelsey Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York, CCo 1.0

dientes. Comenzó a distinguirse entre el grabador (puro) y el pintor-grabador, entre la prueba a secas y la *belle epreuve*, y apareció una nueva figura: el grabador-impresor, que distinguía a los que estampaban sus propias matrices. La diferencia que asignaba la pertenencia a un grupo u otro era el principio de ejecución creativa del dibujo sobre el metal y la estampación libre. En Europa, todo se resumía en la frase de Parry: “El entintado caprichoso es la historia no contada del renacer del aguafuerte.”<sup>1</sup>

Para un estudio minucioso hay que hacer referencia a las inexactitudes en la definición de las distintas operaciones que realiza un estampador al limpiar la lámina. Ello se debe no sólo a la complejidad asociada a la práctica, sino al

1. Eugenia Parry Janis, “Setting the Tone. The Revival of Etching, the Importance of Ink”, en *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art/Bradford D. Kelleher Publisher, 1980), 12.

tipo de transmisión gremial de la información provocada por la falta de manuales escritos. Además, en los casos en lengua española, éstos provenían de otros idiomas, principalmente del francés e inglés, dejando complejas definiciones técnicas en mano de los traductores que las han ido arrastrando de una a otra publicación. Por último, era inevitable que construcciones lingüísticas como *estampación natural o artística*, basadas en el gusto y el prejuicio y no en el proceso, caducasen entre los artistas.

El verbo *entrapar*, muy utilizado en la jerga del taller de grabado, es un vocablo vacío en los diccionarios generales cuando se refiere al proceso calcográfico. Aunque hay muchas acepciones, todas referidas a actividades antiguas, ninguna recoge esta fase de la estampación. Puede intuirse que entrapar una plancha es “darle con un trapo”, como bien señaló Francisco Esteve Botey en 1935<sup>2</sup> y varias de las acciones definidas en el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia (23ª edición de 2014) están relacionadas con el entintado natural que requirió de la aplicación de carbonato cálcico en polvo o blanco de España. Así, este término tiene que ver con: 1) empañar, enturbiar; 2) echar polvos para desengrasar y limpiar; 3) llenar un trapo de polvo y suciedad, y 4) referido a los moldes de imprenta cuando pierden agudeza y relieve, se dice que *se entrapan*. También el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, en su 3ª edición (2007), recoge un término directo: se trata de la *entrapada*, un tipo de paño basto de color carmesí que se empleaba para tapicería y cortinajes y que está directamente relacionado con la tarlatana (fig. 2).

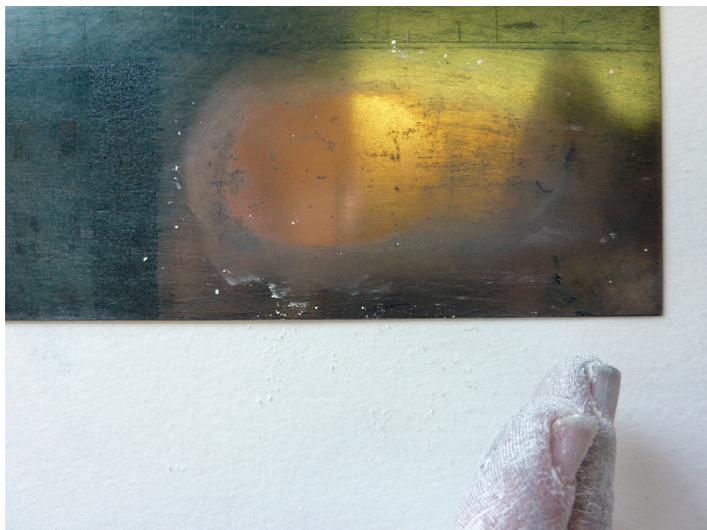
De forma más específica en el *Diccionario del dibujo y de la estampa*, coordinado por Javier Blas Benito, se explica el entrapado como:

Una operación propia de la estampación artística que consiste en dejar sobre las zonas no grabadas de la lámina, después de una primera limpieza, una sutil película de tinta. Al pasar la tarlatana esta tinta sobrante retiene la impronta del trapo, lo que, traducido a la estampa, provoca un característico efecto de aguas o veladuras. Similar al entrapado es el método de resaltado de las tallas —*retroussage*— en el

2. Francisco Esteve Botey, *Grabado; compendio elemental de su historia, y tratado de los procedimientos que informan esta manifestación del arte, ilustrado con estampas calcográficas. Con un preámbulo del insigne grabador Don Bartolomé Maura* (Barcelona: Labor, 1935), 218. “Las tarlatanas o linos primero, y después las muselinas, que vende el comercio a propósito para estos usos, entran en tanda. A estas gasas de diferentes cuerpos se las llama trapos en el argot profesional”. Esteve Botey recoge también el entrapado como pátina y es el encargado de empañar la plancha con un “suave tono medio”, 220.



2. Badanas de tarlatana con apresto para la limpieza de la tinta. Foto: María del Mar Bernal.



3. Aplicación de carbonato cálcico (blanco de España) sobre una plancha de aguafuerte entintada. Puede observarse la diferencia entre la plancha entrapada y el metal libre de tinta, desengrasado por la aplicación del producto. Foto: María del Mar Bernal.

que, a partir de una estampación natural, se manchan los planos no grabados de la lámina con tinta extraída de las tallas pasando suavemente la tarlatana en sentido circular. La tinta del fondo de los surcos aflora a la superficie desvaneciendo la pureza de las líneas.”<sup>3</sup>

Si bien ésta es la definición más exhaustiva que he encontrado, existe una serie de matices en las distintas formas de entrapar que, sin entrar en detalles técnicos, habría que precisar para comprenderla mejor.

Muy cercana está la descripción de “estampación artística” recogida como

Método de estampación en hueco vinculado a las técnicas indirectas del grabado calcográfico en el que el “estampador acentúa los efectos pictóricos al dejar sobre la superficie de la lámina tinta sin limpiar de manera que a la estampa no sólo se transfiere la tinta depositada en las tallas, sino también aquella que no ha sido retirada del plano superficial de la matriz. [...] Otra posibilidad de estampación artística propia del siglo xx, es la que partiendo de una limpieza natural se sirve del pincel o la muñequilla para volver a dar sobre la superficie metálica nuevos toques de tinta, aunque esta vez mezclada con aceite para incrementar su fluidez y provocar la sensación de aguas. Con la tarlatana se sacan las luces limpiando determinadas zonas. En general, esta modalidad permite obtener a base de trucos de estampación efectos no grabados en la lámina. Así pues, a partir de un mismo grabado pueden conseguirse estampas muy diferentes según el color de la tinta, la clase de papel o el método de estampación que se emplee. Por tal motivo y aun pretendiéndolo, mediante la estampación artística es muy difícil obtener dos estampas exactamente iguales. El éxito de la tirada depende, en este caso, de la destreza del estampador y de su perfecta compenetración con el artista, quien, en ocasiones, estampa personalmente sus obras.<sup>4</sup>

La estampación artística aparece en contraposición a la estampación natural, pero su definición no recoge una forma de trabajar muy común en la que se mantiene la línea de las tallas y un velo perfectamente compatible con la seriación. En ella la mayoría de artistas, editores y estampadores realizan varia-

3. Javier Blas Benito, Ascensión Ciruelos y Clemente Barrena, *Diccionario del dibujo y la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Calcografía Nacional, 1996), 101.

4. Blas, *Diccionario del dibujo y la estampa*, véase, *estampación artística*.

ciones en el entrapado durante el probaje de ensayo hasta llegar a un *bon à tirer* para, posteriormente, mantener la estabilidad en la edición. Blas se refiere, sobre todo, a un proceso muy cercano al *eau forte mobile* en el que cada estampa era más o menos distinta a la anterior. Hoy día son más conocidas por *monoimpresiones*.

La traducción al español de la obra clásica de Felice Melis Marini, *El aguafuerte y demás procedimientos de grabado sobre metal* (1954), versión íntegra de la segunda edición italiana de 1924, menciona la estampación natural de “los grabadores menos nerviosos y más laboriosos que los modernos”, y las estampas modernas que “basan generalmente su logro en los entrapados intensos y extensos, en los toques violentos, en los contrastes de todo género” e introduce un término medio: “Pero, por otro lado, yo no sabría concebir un aguafuerte original, aun cuando sea rico en trazado vigoroso y denso, sin alguna veladura que suavice y funda mejor la labor de los trazos, dando a la estampa ese sabor especial que la distingue de un grabado a buril.”<sup>5</sup>

En la versión castellana del diccionario de términos técnicos de André Beguin que recoge Michael Melot (1981), el término entrapado ni siquiera aparece. Esta exquisita edición ha sido una de las más consultadas por historiadores, docentes y grabadores desde el año de su publicación. En esta obra, la limpieza natural de la plancha se define con el término “secado”,<sup>6</sup> probablemente traducido de la versión inglesa *wipe*. Se hace referencia a la última fase de la estampación natural en la que, tras haber retirado el exceso de tin-

5. Felice Melis Marini, *El aguafuerte. Y demás procedimientos de grabado sobre metal* (Barcelona: Sucesor de E. Meseguer, 1954), 78.

6. André Beguin, “Diccionario de términos técnicos”, en Michael Melot, Antony Griffiths, Richard S. Field, *El grabado: historia de un arte* (Barcelona: Skira-Carrogio, 1981), 243-262. Es versión del *Dictionnaire Technique de l'estampe* (Bruselas: Oyez, 1977). El término se traduce de la siguiente forma: “Secado (con la palma de la mano). En la técnica de impresión en talla dulce, y como su nombre lo indica, este procedimiento consiste en el secado de la plancha con la palma de la mano”, 260, y “Secar. En las técnicas de impresión en hueco, el secado es la operación que sigue inmediatamente a la del entintado del elemento de impresión. Para esta operación delicada y que es capital para el éxito de la impresión, se seca primero la placa con tres bolas de tarlatana, cada una de las cuales limpia mejor que la precedente. Después se seca definitivamente, ya sea con la palma de la mano, ya sea con papeles de seda el ligero velo de tinta que queda en el metal. A veces no se pueden obtener los blancos si la placa no está perfectamente seca. En ocasiones, se deja a propósito un gris leve sobre toda la superficie para evitar los contrastes demasiado pronunciados, sobre todo en la *prueba peinada*”, 260-261. El término *secar* no aparece en el diccionario de Blas, lo que reafirma la teoría que procede de una traducción al castellano.

ta, se limpia con la mano y blanco de España (fig. 3). Es muy posible que ese término provenga de una de las técnicas específicas del limpiado de la tinta en húmedo, recogida por Stijnman, consistente en refinar el acabado de la plancha con un trapo humedecido en lejía u orín rancio que después había que secar.<sup>7</sup> En inglés, las palabras *wipe* o *handwipe* han absorbido el significado de entrapar en una reducción semántica; tal vez si el traductor hubiese conocido los matices que rodean la operación, las diferencias entre la estampación natural, la artística y la limpieza con velo —algo que hubiera sido extraordinario— se hubiera aproximado más proponiendo sinónimos como enjugar, limpiar, tintar o velar o su cultismo *peinar* —que sí aparece. Y, por supuesto, el más preciso de todos: *entrapar*.

### *Evolución*

La evolución del grabado de lo artesanal a lo industrial, de lo industrial a lo artístico y de lo analógico a lo virtual ha provocado muchos cambios semánticos, sobre todo en la práctica del taller (fig. 4). El diccionario es el cementerio de las palabras al igual que la academia fue, es, el lugar donde se asilan los procesos en espera de su desaparición. La propia definición de estampación natural, aquella sin artificios, la más corriente durante los siglos XVIII y XIX es conocida hoy día por los artistas como *estampación limpia*, su rasgo más característico. Así la llamó también el estampador Maxime Lalanne (Burdeos, 1827), “natural, clean or dry print”,<sup>8</sup> pero fue una certera denominación que quedó eclipsada, tal vez, por la confrontación con su homóloga, llamada por él mismo como *estampación artificial*.

El entrapado tuvo mucho que ver con la tardanza del aguatinta en aparecer. El grabador-pintor, ya de por sí frenado ante una matriz impredecible, se impacienta también con el punzón, una herramienta extremadamente puntiaguda en relación a la superficie que tiene que horadar. Pero su necesidad

7. Ad Stijnman, *Engraving and Etching 1400-2000: a History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes* (Londres: Archetype Hes De Graaf, 2012), 314.

8. S. R. Koehler, *A Treatise on Etching. Text and Plates by Maxime Lalanne*, edición autorizada y traducida de la segunda edición en francés (Boston: Estes and Lauriat, c1880), 71. Basada en la de M. Lalanne, *Traité de la Gravure à l'eau-forte*, texto y láminas de Maxime Lalanne, carta y prefacio de Charles Blanc (París: Cadart et Luquet, 1866). Disponible en <https://archive.org/details/treatiseonetchinoolalauoft>, consultado el 1 de diciembre de 2017.



4. Abraham Bosse (1602-1676),  
*El taller del impresor*, 1642,  
 aguafuerte, 25.6 × 32.3 cm.  
 British Museum, Londres  
 [detalle del entintado y limpieza  
 natural de la plancha]. © 2019  
 Trustees of the British Museum  
 CC BY-NC-SA 4.0

de realizar manchas son las mismas que en cualquier procedimiento plástico cuyos útiles proporcionan más posibilidades plásticas: pinceles, barras, difuminos, muñequillas. Así lo expresaba Ricardo Baroja (*Riotinto*, 1871) en su carta a Luis Bello en 1910, uno de los textos que mejor describe la experiencia del aguafortista:

Yo, amigo Bello, a veces, las más, me pongo a rayar una plancha de cobre, sin previo boceto, quizás sin la más sospecha de lo que voy a hacer. Empiezo tímido, cohibido, ante la enorme superficie del metal, limpia y brillante. La punta de acero tiembla en mi mano, un poco entorpecida ya por una enfermedad. Los rasgos son mezquinos, inexpresivos, sin trabajo durante un rato. Me voy aburriendo lentamente y la desesperación artística (muy distinta de la verdadera desesperación) me ha invadido. Cesó de trabajar y pienso irremisiblemente: —He aquí echada a perder una magnífica

plancha de cobre que me ha costado tantas pesetas [...] y, sin embargo, cuando hago una barbaridad técnica; cuando la frescacha se desarrolla en su apogeo, de tal manera que si un grabador académico me viera, me maldeciría con los pelos erizados de horror.<sup>9</sup>

El impulso creativo, como rector de las acciones del artista, la lenta y velada complejidad del aguafuerte como proceso y el transcurso escalonado en la realización de la línea y la mancha fueron el mejor caldo de cultivo para la intervención directa en la estampación, fuese correcta o no desde el punto de vista metodológico. A este componente técnico y emocional, hay que añadir el momento histórico en el que se generaliza el entrapado, cuando la preocupación por la luz y el tono del movimiento impresionista escogió la tarlatana como la mejor aliada. La estampación variable estaba ya servida.

Las motivaciones técnicas son rectoras de los comportamientos del artista con mayor frecuencia de lo que se pueda pensar. Puede aventurarse que si el aguafuerte hubiera existido con anterioridad, algunos creadores no habrían abandonado la práctica del grabado. Por poner un ejemplo, es posible que José de Ribera, el *Españoleto* (Xátiva, 1591), hubiese alargado su dedicación al grabado, en la que fue considerado un maestro con apenas 18 estampas. Independientemente de que no se sintiese grabador, o que les hubiese sacado suficiente partido para la comercialización de su pintura, hay que considerar las motivaciones técnicas del abandono, en este caso, la dificultad para oscurecer los fondos a la “manera caravaggiesca”. La mayoría de sus aguafuertes coinciden en tiempo y en la temática con la *Serie de Osuna*, pero los escenarios de las pinturas nada tienen que ver con las claridades y el efecto inacabado de los grabados que, además, denotan la prisa con la que entrecruzó las rayas. Muchas de ellas acaban en gancho, signo inconfundible de la velocidad con la que se raya sobre el barniz, tal vez en el intento impaciente de cubrir la totalidad de la superficie del metal (figs. 5a y b).

No sorprende entonces que Rembrandt fuera uno de los pioneros a la hora de intervenir sus planchas durante el entintado. Para ello era fundamental estar en posesión de un tórculo que pudiera usarse a discreción y no tener que acudir a un impresor profesional quien, con mucha probabilidad,

9. Ricardo Baroja, “Cómo se graba un aguafuerte”. Carta de Ricardo Baroja a Luis Bello, *Europa*, núm. 4, 13 de marzo de 1910, reimpresa en *Aguafortistas*, pról. Manuel Abril (Madrid: Imprenta de la viuda de P. Pérez, ca. 1920), 17-21.



5a. José de Ribera, Lo Spagnoletto (1591-1652), *La penitencia de San Pedro*, 1621, aguafuerte y buril, 31.8 × 24.2 cm. The Metropolitan Museum, New York, CCo 1.0



5b. José de Ribera, Lo Spagnoletto, (1591-1652), *San Pedro penitente*, óleo sobre lienzo, 1616-1617, 179 × 130 cm. Museo de la Colegiata Nuestra Señora de la Asunción, Osuna (Sevilla). Foto propiedad del Patronato de Arte de Osuna.

realizaría una estampación natural de la lámina. Se sabe que el holandés tuvo uno, es probable que dos en su estudio. Técnicamente pudo utilizar distintos modos de entonar sus fondos con flor de azufre, algunas versiones del barniz blando o, incluso, mediante el picado propio del barniz aplicado con muñequilla. Pero nada era suficiente para todas las versiones de negro que quería transmitir. A diferencia de Castiglione, que pintaba sobre la superficie lisa del metal, Rembrandt jugaba con los velos más o menos densos sobre sus planchas ya grabadas. Una de las estampas sobre *La huida a Egipto*, concretamente la versión nocturna que se conserva en el British Museum (1651), es uno de los ejemplos más genuinos de cómo el artista intervenía las láminas con la tinta aventurando un final para la obra que después hacía definitiva en el cobre (figs. 6a y b). A partir de 1640, y a lo largo de dos décadas, empleó este método de forma generalizada. Una frase muy significativa al respecto es la expresada por Parry desde la óptica de la estampación contemporánea:



6a. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), *The Flight into Egypt*, 1651, aguafuerte, buril y punta seca con entrapado, 12.7 × 11 cm, primer estado. British Museum, Londres (núm. F.4.103). ©2019 Trustees of the British Museum CC BY-NC-SA 4.0



6b. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), *The Flight into Egypt*, 1651, aguafuerte, buril y punta seca con entrapado, 12.7 × 11 cm, sexto estado, British Museum, Londres (núm. F.4.109). ©2019 Trustees of the British Museum CC BY-NC-SA 4.0

“Según Seymour Haden, si Delâtre hubiese vivido en el XVII, Rembrandt no habría estampado sus planchas.”<sup>10</sup> Ad Stijnman también dedica un extenso apartado sobre este particular en el que desglosa los autores, impresores y las distintas corrientes en Europa occidental durante los siglos XIX y XX.

A este respecto se debe hacer de nuevo una precisión que no se refleja en la bibliografía consultada. Se trata de aplicar con propiedad las importantes diferencias entre los términos *prueba de estado*, pruebas de *ensayo*, *monoimpresión* y *monotipo*, este último en la periferia ya de los procesos gráficos. La prueba de estado es aquella estampa obtenida de la matriz aún sin finalizar. Es muy útil para el artista, dada la dificultad que existe para evaluar el trabajo sobre la lámina, pero la plancha se continúa una vez hechas las correcciones. Distintos son los *ensayos*, también conocidos como pruebas de taller

10. Parry, “Setting the Tone. The Revival of Etching, the Importance of Ink”, 13.

(Quebec, 1982),<sup>11</sup> usados para calibrar la cantidad de tinta, el tono, el entrapado, la presión, entre otros, sin modificar la matriz. La definición más parecida a este tipo de estampas previas a la *Bon à Tirer*, es la conocida como *prueba de color*,<sup>12</sup> en la que el artista, además de precisar las variables técnicas de la estampación, modifica el tono de la impresión que será determinante en la construcción semántica de la obra. He encontrado también una variante histórica en la descripción de algunas estampas llamada prueba de *color hermoso* que se refiere al acierto de las reproducciones de cuadros a color hechas sólo con el negro y el blanco mediante los procedimientos del grabado.<sup>13</sup>

Para el artista, la prueba de estado significa la posibilidad a elegir o rechazar y que, si no es definitiva, se llenará de anotaciones marginales en forma de números que expresan los tiempos de mordida; reparos que indican “aquí resina, aquí línea, aquí reservar”, bosquejos que avanzan el resultado. La primera prueba, pese a ser posterior al boceto, suele convertirse en un borrador en el que, aunque parezca un contrasentido, no se borra, sino que se suma más que se resta. Es también el registro más directo que orienta para que la intención artística prevalezca frente a la imposición técnica. Representa uno de los momentos más íntimos del proceso de grabar y es un diario de artista que muestra el acierto y la equivocación. Cuando un grabador estampa la prueba de estado, sobre todo la primera, suele intervenirla con lápiz, aguada, carboncillo o cualquier otro material disponible en el estudio, para marcar las correcciones que desea entallar definitivamente en la matriz (fig. 7). Pero, desde el punto de vista óptico, la fiabilidad que proporciona la propia tinta aplicada en la plancha para corregir las carencias supera a cualquier añadidura sobre el papel con el lápiz (un gris distinto y brillante a consecuencia del grafito), la aguada (demasiado evanescente) o el carboncillo (gris y poco permanente) para anticipar la evolución de un grabado difiriendo en tono,

11. En 1982 tuvo lugar en Quebec lo que se considera la actualización del III Congreso de Viena del que emanó la normalización más extendida sobre la firma y numeración de la obra gráfica original.

12. Blas en el *Diccionario sobre la estampa* se refiere a la prueba de color como: “Producto del ensayo en el taller de estampación con tintas de diferentes colores son estas pruebas que el estampador lleva a cabo ante la supervisión directa del artista. Tanto las de color como el resto de las pruebas realizadas para comprobar el tipo de papel más adecuado o el método de estampación idóneo se obtienen cuando el trabajo sobre la matriz está completamente terminado y culminan con la *bon à tirer* que regula la tirada”, 13.

13. André Beguin, “Diccionario de términos técnicos”, 247.



7. James McNeill Whistler (1834-1903), *Fish Shop*, Venecia, 1879-1880, aguafuerte y punta seca, plancha y papel 12.7 × 22.1 cm. Quinto estado de nueve con añadidos a lápiz y acuarela marrón y gris azulado. Impresa en marrón oscuro. Firmada con el anagrama de la mariposa. The Metropolitan Museum of Art, New York. CCO 1.0

intensidad y textura (fig. 8). Analizado con estos parámetros, lo que Münz describe, refiriéndose a Rembrandt, como una concepción avanzada para el siglo XVI y que se convierte en una evolución natural del proceso de estampación y una consecuencia directa del propio impulso de crear.<sup>14</sup> Una prueba de estado pasa a ser, fácilmente, una prueba de ensayo en potencia o una monoimpresión (figs. 9a y b).

La prueba de ensayo, la del taller, es una anticipación de futuro, el guardián que garantiza la mejor conclusión del grabado. Es más libre puesto que la exigencia técnica sobre la matriz ha concluido. Ahora sólo queda entintar, limpiar, valorar; si acaso el artista es quien interviene, se pinta, se dibuja y, al final, se complace con la expectación que provoca retirar el papel ya impreso de la plancha. Son trabajos vulnerables que se deterioran por uso o descuido y que pueden tirarse o perderse cuando han cumplido su misión. Pero, aunque haya recibido el nombre de prueba y sea denostada por su categoría de ensayo,

14. Ludwig Münz, *A Critical Catalogue of Rembrandt Etchings [And the Etchings of his School Formerly Attributed to the Master with an Essay on Rembrandt's Technique and Documentary Sources]*, vol. II (Londres: Phaidon Press, 1952).



8. Rembrandt Harmenszoon van Rijn y Jan Van Vliet (ca. 1600 / 1610-¿1668?), *Christ before Pilate*, 1635, aguafuerte, 55.2 × 45 cm, prueba de estado. Este grabado se basa en un boceto al óleo de Rembrandt (1634, National Gallery, Londres) creado como un estudio preparatorio. Aunque la mano del artista es evidente, la mayoría fue grabada por su estrecho colaborador, Jan van Vliet, un grabador reproductor. Las correcciones generales de Rembrandt en pintura al óleo marrón clarifican sus instrucciones. En una etapa posterior, Van Vliet habría trabajado en la parte central de la placa (todavía en blanco aquí) y la sometió a la aprobación de Rembrandt. Pueden apreciarse numerosas huellas dactilares en la zona blanca. The British Museum (núm. F,4.181).©2019 Trustees of the British Museum CC BY-NC-SA 4.0



9a. Edgar Degas (1834-1917), *Le Graveur Joseph Tourny*, 1857, plancha, 23 × 14.4 cm, papel, 31.5 × 22.5 cm., aguafuerte, cuarta impresión sobre papel encolado con las tallas parcialmente limpias y arañosos adicionales. H.O. Havemeyer Collection. The Metropolitan Museum of Art (núm. 29.107.56). CCo 1.0



9b. Edgar Degas (1834-1917), *Le Graveur Joseph Tourny*, 1857, aguafuerte, plancha, 23 × 14.4 cm, papel 48.1 × 35.1 cm, tercera impresión con entrapado. The Metropolitan Museum of Art (núm. 27.5.5.) CCo 1.0

representa los deseos más directos del grabador. Sorprende que este momento de la estampación no se haya recogido con la misma importancia que la prueba de estado de la que debe diferenciarse.<sup>15</sup>

Hay muchos textos que hacen referencia específica a las distintas formas de entintar una plancha. Destaca, especialmente, el tratado de Maxime Lalanne, *Traité de la gravure à l'eau-forte* (1866), al ser de los primeros en destacar

15. Gonzalo Cabo de la Sierra, "Vocabulario técnico fundamental", en *Grabados, litografías y serigrafías. Técnicas y procedimientos* (Madrid: Esti-Arte, 1979), 44. Aparece recogida como *ensayo*.

el valor del aspecto creativo del entintado. En la lección VIII sienta las bases de la *estampación artificial* (artística), como él la denomina. También registra, más que muchos otros, lo que implicó el entrapado, tanto en el aspecto conceptual como metodológico.

El impresor describe en primera persona las distintas maneras en que estampó sus planchas y las de otros artistas. Su visión de grabador-estampador le da un valor añadido al texto y lo distingue del resto de manuales siempre más dedicados al trabajo sobre la matriz. Nada queda atrás en este completo manual: en primer lugar, aborda la estampación natural, realizada en caliente y con dos pasadas de tórculo, lo que seguramente le provocó más de un quebradero de cabeza por el alto índice de error que produce la duplicación de las líneas —Beguin las denomina “pruebas dobles”—;<sup>16</sup> en segundo lugar, la estampación artificial que “a veces alcanza la dignidad de arte, para lo que el impresor y el grabador deben estar muy compenetrados; el impresor se pierde en el artista”,<sup>17</sup> y la justifica en la necesidad de dotar de matices y suavidad al dibujo. Acompaña estas dos categorías fundamentales con distintos consejos para mejorar el resultado de la imagen mediante la tinta y la tarlatana, lo que otros autores, posteriormente, llamarían “trucos” y, despectivamente, “engañifas y martingalas”, de la estampación.<sup>18</sup>

Lalanne también describe el *retroussage* y da consejos sobre el estado ideal de las líneas para poder emplear esta técnica. Como dato relevante, hay que subrayar que lo recomienda para unas partes (las más oscuras) y para otras no (las más claras) lo que implica ya un manejo irregular del entrapado.

En el epígrafe, *Wiping only with the rag*,<sup>19</sup> se describe un buen ejemplo de estampación artística con capacidad para la edición, o lo que es lo mismo, una estampación con velo regulada:

Justo ahora estoy estampando unas planchas originales de distintos artistas. Siendo auténticos aguafuertes de pintor, algunas de estas planchas son audazmente acentuadas y fuertemente mordidas; las líneas están muy separadas y son significativas. Si estas planchas estuvieran estampadas de forma natural, resultarían en pruebas

16. André Beguin, “Diccionario de términos técnicos”, 248.

17. Koehler, *A Treatise on Etching. Text and Plates by Maxime Lalanne*, 56-57.

18. Refiriéndose al entrapado en los años veinte del siglo pasado: “Engañifas bien presentadas y de las que no queda nada en la plancha”, en “Los aguafortistas españoles: Fernando Labrada”, *Revista de Bellas Artes*, núm. 4 (febrero de 1922): 1.

19. *Wiping*: limpieza de la plancha con la muselina o tarlatana.

desnudas y de aspecto pobre. Limpiar con la mano sería inútil. Por tanto, las repasó con la muselina rígida (tarlatana con apresto). Continúo y termino para dar la mayor cantidad de limpieza a los pasajes luminosos, mientras que un velo tolerablemente fuerte queda en los oscuros y en las zonas profundamente mordidas. [...] O podría haber limpiado la plancha energéticamente con muselina suave, y luego podría haber resaltado de nuevo ciertos pasajes con un trapo suave y algo más limpio [...] Este método de limpieza, que deja en la superficie de la plancha un velo de más o menos profundidad no debe confundirse con el *retroussage*. Aquí hay una prueba de una de las planchas de las que hablé: es muy sólida en todos los puntos; las líneas están llenas y nutridas; el aspecto general es armonioso y enérgico; los más ligeros se ablandan; los pasajes fuertemente marcados están envueltos en un tono cálido. Casi se podría decir que el efecto de la pintura se ha llevado al grabado.<sup>20</sup>

Los tratados anteriores a 1860 raramente hablan del entintado y probaje ya que se dedicaron más al campo de la reproducción. Pero Lalanne, además de establecer las valiosas relaciones entre el artista y el impresor, también defendió el ideal, y esto es lo importante, que el propio artista estampase sus planchas. Para comprender estas puntualizaciones, aparentemente sin importancia, hay que recordar el manierismo tecnológico en que se ha visto envuelto el grabado en muchos momentos de su existencia. La convivencia entre el buril, como medio reproductor, y el grabado de creación dominó más de un siglo. Uno se apoltronó en las academias hasta que enfermó, y el otro, agitaba los gustos y marcaba tendencia en los circuitos artísticos. Pero el tumor, provocado desde dentro por los propios grabadores, ya no tenía cura y el desparpajo del aguafuerte frente a la estampa fina fue preferido en la práctica por la totalidad de los artistas. En medio quedaba el impresor, confundido, con la sensibilidad y el conocimiento técnico entrenados para responder a las dos propuestas, pero sin atreverse a intervenir.

La contundencia con que la ortodoxia defendía las pruebas *natura* hizo que, hasta los estampadores más liberales, como Lalanne o Hamerton, manifestasen algunas reticencias. Pero esta contención no sólo obedecía al resultado estético, sino también al celo pedagógico de quienes enseñaban una disciplina demasiado estricta para las pasiones artísticas. Quien elabora una matriz sin mucho conocimiento suele sucumbir durante la estampación a la inercia del trabajo directo “pintando” con tinta sobre el metal. Aunque entre los artistas esta opción es

20. Koehler, *A Treatise on Etching. Text and Plates by Maxime Lalanne*, 58.

legítima, son muchos los grabadores que apoyan el entrapado sobre una plancha adecuadamente grabada. Parry Janis llega a afirmar “Exagerando la propensión de Delâtre a dar sombra con tinta en cada paisaje, sus seguidores hicieron nocturnos relegando la línea grabada a un mero andamiaje”.<sup>21</sup> También es constatable, entre los principiantes, la tendencia a un exceso de efectos que empobrecen la verdadera construcción del dibujo. Por último, la postura del impresor profesional frente al amateur siempre va a mantener la elaboración conveniente de la matriz y un entintado que faciliten los requisitos de la seriación.

Por tanto, la estampación natural y el buril fueron los dos últimos baluartes en la caída de la imagen reproductiva; unas veces protegiendo la materia con la mejor intención, otras disciplinando a los estudiantes que abusaban de atajos de entintado en el logro de una imagen coherente. Pero, en ocasiones, subyace detrás cierto deseo de poder, de miedo a perder, de permanecer, fundado en la frágil posesión del conocimiento técnico frente al poderío artístico. Pero ningún tipo de arte prevalece por sus innovaciones técnicas sino por su capacidad de crear imágenes, por trascenderlas mucho más allá de la artesanía mejor realizada y, sobre todo, por la capacidad de sensibilizar al espectador. La misma opinión comparte el divulgador Luis Camnitzer en su breve artículo, “Printmaking: a Colony of Arts”,<sup>22</sup> en el que reflexiona desde una óptica contemporánea cómo en el grabado, más que en otras artes, se le da excesiva importancia a la faceta técnica.

### *Tipos de estampación [según la limpieza de la plancha]*

La estampación natural, limpia o seca

Según Blas, la estampación natural es aquella

propia del grabado en talla dulce de los siglos XVII y XVIII, basada en el principio de la limpieza absoluta de la superficie no grabada de la lámina, de forma que sólo contengan tinta las tallas. La pureza de la línea del buril es contraria a una estampa-

21. Parry, “Setting the Tone. The Revival of Etching, the Importance of Ink”, 17.

22. Luis Camnitzer, “Printmaking: a Colony of Arts”, *Philagraphica Print Fair*, 2006, en *Text Archive of the Melton Prior Institute for Reportage Drawing* (Düsseldorf, 2006). Disponible en <http://faculty.samfox.wustl.edu/bulawsky/Printmakingacolony.pdf>. Última fecha de consulta 20 de junio de 2018.

ción con veladuras, que desfigure sus precisos y nítidos perfiles. Por ese motivo, una vez aplicada la tinta con muñequilla, el estampador procede a limpiar la que sobra, pero teniendo cuidado de no sacar la de los surcos poco profundos, pues son éstos los que van a proporcionar la calidad de grises necesaria, modulando la transición del blanco al negro.<sup>23</sup>

Generada en el ámbito de la impresión industrial, la imagen reproductiva heredó la apariencia de la estampación xilográfica en relieve donde el blanco y el negro fueron dos valores asépticos. La tradición marcaba que los mejores estampadores, incluso los que utilizaban los recursos del entrapado, mantuviesen la estampación natural si la plancha estaba bien grabada dando lugar a una prueba *natura*, natural o seca, oponiéndose, según Beguin, a la prueba *peinada*.<sup>24</sup> Peinar la plancha es un término cada vez menos utilizado que se refiere al efecto de deslizar la tarlatana sobre su superficie. Hay quienes piensan, no sin razón, que el nombre deriva de los trazos “peinados” en una u otra dirección que va dejando el apresto del trapo sobre el velo de tinta cuando aún es denso (fig. 10), pero realmente esta denominación procede del gremio de los carpinteros en el que peinar es “dicho de una cosa: tocar o rozar ligeramente a otra”. Y no hay mejor definición para la acción de entrapar.

Picasso siempre pedía una estampación natural, impidiendo al estampador que pusiese algo de su propia cosecha:

Más de sesenta años después del trabajo de Delâtre sobre sus planchas *Les saltimbanques*, Picasso todavía despotricaba, en presencia de Aldo Crommelync, contra el taller de Delâtre, en el que los artistas no tenían derecho a entrar en la habitación donde se tiraban las pruebas, famoso por su manera de *saucer*. A veces sí lo permitía para corregir errores como en *La femme au tambourin* (1939), plancha en la que consintió mejorar los defectos en el fondo, permitiendo a Lacouriere intervenir un poco en la estampación [...]. Desde 1966, Picasso ya no proporciona auténticos *bons à tirer* para imprimir, porque está claro que la impresión no puede ser más que *nature*. Se

23. Blas, *Diccionario del dibujo y la estampa*, véase “Estampación natural”.

24. André Beguin, “Diccionario de términos técnicos”, 256. “Natural (prueba). Una prueba es *natura*, natural o seca cuando se imprime después de sacarla bien (impresión en talla dulce). Se opone a la prueba peinada.”. No estoy de acuerdo con la definición de Beguin de *peinado* como “Método de secado y de impresión en talla dulce. La tinta no se seca completamente, lo que da un trazo un poco baboso y una superficie ligeramente gris”, 257.



10. Aspecto del entrapado sobre la plancha cuando la tinta toma las distintas direcciones provocadas por la tarlatana.

contenta con firmar una prueba del paquete ya impreso añadiendo “bon à tirer” como regalo a sus impresores.<sup>25</sup>

Pero la gran diferencia entre Picasso y el grabador industrial es que el primero elige la estampación natural porque mejora el aspecto estético de su plancha y, el segundo, para no alterar la objetividad de la reproducción.

En la designación actual ya no es pertinente distinguir la estampación natural (sin artificios) de la artística en estos términos. La primera se conoce hoy como *estampación limpia*, una designación en realidad muy antigua, ya que fue el propio Lalanne quien la introdujo así en su tratado.<sup>26</sup> Hoy ambas son creativas, sin artificios, naturales o artísticas. Se denomina “estampación limpia” al ser lo que más le caracteriza el hecho de limpiar toda la tinta sobre la superficie; estampación *seca* porque es un participio cuyo sinónimo sería *wiped* (enju-

25. Brigitte Baer, “La mano, la manera de trabajar”, en *Picasso, Suite Vollard y Minotauro maquia* (Madrid: Sociedad Estatal para las Exposiciones Internacionales, 2003), 77. Describe tres formas de trabajar los entintados en los talleres parisinos de la época: *saucer*, *nature* y *retrousse*, 86.

26. Koehler, *A Treatise on Etching. Text and Plates by Maxime Lalanne*, 71.

gada, limpiada) y porque una forma de trabajar para limpiar completamente la plancha consistía en utilizar un paño humedecido en lejía (u orín rancio) que aceleraba la eliminación del velo. La plancha se secaba completamente en el sentido literal del término.

Esta forma de estampar hizo que la consideración hacia la labor del estampador por parte del resto del colectivo artístico y profesional haya sido eclipsada. El aspecto mecanizado de la estampación y el individualismo de algunos creadores lo empujaron de continuo al gremio de los artesanos. Un buen estampador aporta su creatividad aplicando sus conocimientos técnicos para sacarle el máximo partido a la imagen, a la vez que realiza una edición y, hoy por hoy, es considerado como un pilar fundamental en la denominada gráfica colaborativa. Desde 1960, cuando el congreso de Viena, entre sus principios básicos, incluyó la posibilidad de que el estampador firmase también las estampas, las editoras de Arte son hoy un preciado marchamo para certificar su calidad.

### *El retroussage*

Esta forma de limpieza fue probablemente inventada por Delâtre hacia 1860 en la búsqueda de nuevas formas de estampación y continuada por Lalanne; con posteridad Beraldi (1886),<sup>27</sup> llegó a describir hasta siete formas de limpiar la tinta de la plancha, desde la limpieza absoluta hasta aquellas trabajadas a conciencia mediante *retroussage*;<sup>28</sup> según Stijnman parece ir unido a la aparición de la tarlatana con trama abierta a mediados del siglo XIX. Antes se trabajaba con paños de lino más suave tales como muselina o la estameña, esta última utilizada para envolver los quesos. “Similar al entrapado es el método de resaltado de las tallas —*retroussage*— en el que, a partir de una estampación natural, se manchan los planos no grabados de la lámina con tinta extraída de las tallas pasando suavemente la tarlatana en sentido circular. La tinta del fondo de los surcos aflora a la superficie desvaneciendo la pureza de las líneas”.<sup>29</sup> Hay que notar que se trata de uno de los pocos vocablos que mantiene su sig-

27. H. Beraldi, *Les Graveurs du XIXe siècle: guide de l'amateur d'estampes modernes* (París: L. Conquet, 1885-1892).

28. Stijnman, *Engraving and Etching 1400-2000*, 315.

29. Blas, *Diccionario del dibujo y la estampa*.

nificado en la lengua de origen. Tal vez el verbo que más se aproxime al proceso es *resaltado* (de las tallas).<sup>30</sup>

Puesto que tiene muchos momentos comunes, la técnica del *retroussage* es confundida a menudo con la acción de entrapar. Pero, desde un punto de vista más estricto, el *retroussage* parte de una estampación natural tras la que se frota ligeramente con la tarlatana sin apresto. En cierta manera el *retroussage* es una forma de entrapar la plancha, de ahí las confusiones, pero no todos los entrapados son *retroussage*. Ya Lalanne lo advertía: “Este método de limpieza que deja en la superficie de la lámina un tinte de mayor o menor intensidad, no debe confundirse con el *retroussage*”.<sup>31</sup> Recomienda el cuidado que debe tenerse al aplicar la técnica para que no se embadurne la imagen, lo que podría ocasionar críticas a la labor del impresor y finaliza con la posibilidad de un tintado (que no entintado)<sup>32</sup> general de la imagen: “Debido a la presión utilizada, el trapo, en lugar de retirar la tinta que ha recogido de las tallas, la retiene; un velo como el producido por la badana (de tarlatana) se extiende sobre la plancha, y envuelve las líneas; la prueba es más ligera y aterciopelada”.<sup>33</sup> También queda explícito en el clásico *Aguafuerte y grabado* de Walter Chamberlain: “Otro medio de lograr líneas de gran riqueza y blancos impolutos consiste en sacar un poco de tinta de las líneas con una gasa suave o un tul lavado [...]. Esta operación, llamada *retroussage* se efectúa después de limpiar con la mano.”<sup>34</sup>

Aunque los métodos se aplican en forma individual no se pueden separar por completo los unos de los otros impidiendo una taxonomía estructurada y sin tangencias. Un estampador creativo se rige por los valores técnicos, pero siempre supeditándose al mejor resultado de la imagen. El *retroussage* podría considerarse como la transición natural entre la estampación limpia y la estampación artística, aunque no es algo que se practique hoy día de forma generalizada, al menos en Europa. Fue más frecuente cuando la estampación natural era el método ordinario.

30. En inglés también se le conoce como *coaxing*. Parry, “Setting the Tone. The Revival of Etching, the Importance of Ink”, 13.

31. Koehler, *A Treatise on Etching. Text and Plates by Maxime Lalanne*, 58.

32. *Tinting*: debería traducirse propiamente como entrapado.

33. Koehler, *A Treatise on Etching. Text and Plates by Maxime Lalanne*, 71.

34. Walter Chamberlain, *Aguafuerte y grabado* (Madrid: Herman Blume, 1972), 153.

*La estampación artística*

Tomaré a Fernando Labrada (Málaga, 1888) como ejemplo de cómo el pensamiento académico se iba adaptando a una forma más creativa de estampar. Este profesor elaboró su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1936) con contenidos similares a los que trató Lalanne. Tanto el español como el italiano Marini parecen haber compilado la ideología del impresor francés, mentor de la mayoría de los estampadores europeos de finales del siglo XIX y primera mitad del XX. Así, decía que:

La plancha va a experimentar una valoración que es labor exclusiva de la sensibilidad [...] La más estricta ortodoxia no fulmina el que se deje en la plancha un velo transparente —el saberlo hacer acredita de bueno a un estampador— ni prohíbe el limpiarlo en algún sitio oportuno o el oscurecerlo en ciertos lugares; y al consentir el entrapado es que aprueba los imprevistos y caprichosos efectos que produce la gasa al romper el perfil de las líneas, al impregnar de tinta las entretelas, al arrastrarla solo en un sentido determinado. Todos estos tolerados artificios crean en la superficie de la plancha una serie de valores y de efectos ¡ajenos por completo a lo grabado! Los cuales ejercen una influencia decisiva en los detalles, en la entonación y en el aspecto generales de la estampa.<sup>35</sup>

Escrito con la pompa característica de un discurso académico, es uno de los pocos textos que se atreve a dejar por escrito en su círculo algo que ya se hacía con normalidad en el artístico. Pero tuvieron que pasar dos décadas para que llegara uno de los manuales más seguidos por los docentes españoles: el tratado de Esteve Botey a finales del siglo XIX que, analizado desde la óptica contemporánea, podría considerarse lleno de prejuicios pero que, dada la carencia de publicaciones en la época estuvo presente en la mayoría de las bibliotecas de Bellas Artes. Para comprender la orientación técnica y emocional de este autor respecto al entrapado citamos:

Hay láminas, a las que ya nos hemos referido, que no necesitan grandes recursos de estampación. Los calcógrafos dicen de estos grabados, que todo está en la plancha,

35. Fernando Labrada, *La estampación artística. Discurso leído en el acto de su recepción pública a la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Contestación de José Francés* (Madrid: Imp. J. Sánchez de Ocaña y Compañía, 1936), 19.

y ése es el mejor elogio que de ellos pueden hacer, técnicamente, claro está, porque estas líneas que de tal modo hablan no tienen otro aspecto sobre qué informar. En esos grabados, todas las pruebas son iguales, y su tirada no causa el menor esfuerzo.

El artista conocedor de los inmensos recursos técnicos propios del grabado, puede obtener de ellos cuanto quiera, sin abdicar en favor del estampador, para que complete la obra con elementos superficiales al cobre, ajenos en un todo a él y que no siempre responden a la esperanza cifrada.

Ese abandono de deberes, que hoy hace con verdadera prodigalidad buen número de grabadores, ha traído la costumbre, entre nosotros, de demandar frecuentemente dos pruebas para conocer el verdadero aspecto de la plancha y poder juzgar la calidad del trabajo. Con el cobre hay que acompañar una prueba limpia —que es la que descubre, en toda su desnudez, el estado íntimo del grabado. Y otra entrapada. Que dice hasta qué punto ha querido llevar el artista la obra, auxiliándose con los recursos de la estampación, que quizá le parecieran más misteriosos o más interesantes que los que su arte le ofrece; porque claro está que no hemos de suponer que obedezcan a desconocimiento de los medios naturales de llevarlo a cabo, ni que en el afán muy loable de conseguir sus propósitos, con sobriedad, excuse trabajo y haya de ser el estampador, con su colaboración obligada, el que padezca los resultados consecuentes. [...]

Si la prueba limpia lo da todo, en la entrapada no cabe hacer más que estamparla natural, tal cual la plancha la ofrece, con la sola simpatía de la pátina, que envuelve el trabajo en contraposición con la crudeza de la prueba limpia, y ojalá todos los grabadores tuvieran siempre aciertos de esta jaez para no pasar de la libertad a la dependencia.<sup>36</sup>

En cualquier caso, parece que estos prejuicios son puestos en duda por el mismo autor quien puntualiza más adelante que los recursos de la estampación pueden ser verdaderamente útiles para el artista, hecho que también se observa en los testimonios recogidos de Hamerton.

No por esto se nos tenga por enemigos del grabado libre ni de la estampación entrapada, que puede considerarse imprescindible en las pruebas de artista. Muy lejos de eso, nosotros celebramos aquél dentro de lo justo y hasta donde alcanza su importancia [...] y en cuanto al trapo, le reputamos necesario y digno siempre de la acogida que se le dispensa. Su uso, en la medida de lo prudente, ayuda, avalora,

36. Francisco Esteve Botey, *Grabado; compendio elemental de su historia*, 222.

facilita efectos, funde, aminora las dificultades y oculta los defectos de entonación. Usado discretamente, viene a servir exigencias del arte con verdadera eficacia, pero a mayor abundamiento.<sup>37</sup>

El modelo de estampación con velo es una forma muy común de trabajar entre los artistas, pero no aparece exactamente definida ya que se encuentra a caballo entre la estampación natural y el aguafuerte variable, dándole importancia a un entrapado sin excesos, algo irregular pero editable, es decir: el artista juega con las veladuras sin perder cierta estabilidad en la edición para que las distintas estampas guarden similitud. Por último, es importante hacer una llamada de atención al pleonasma que supone hoy día llamar estampación artística a la estampación realizada por los artistas, sea la que sea, puesto que ya no hay posible confusión con la impresión industrial.

Uno de los mejores ejemplos de cómo un artista manejó el entrapado para sublimar su producción fue James Abbott McNeill Whistler (Lowell: Massachusetts, 1834). En mayo de 1879 se declaró arruinado y propuso a sus marchantes trabajar sobre algunas escenas de Venecia. Se centró en el aguafuerte trabajado sobre planchas pulidas que solía morder con ácido nítrico, datos técnicos importantes. Hay que resaltar también que dejaba caer el mordiente sobre las tallas con una pluma, aplicando la técnica Lavis. Esta forma de concebir el trabajo parcelado en la plancha, según las tonalidades, puede reforzar la idea de que después también parcelase los distintos matices durante la estampación.

Aunque Whistler contrataba ocasionalmente los servicios de un impresor, prefería estampar él para hacer uso a discreción del entrapado. Son varios los testimonios que refutan esto: “Después de limpiar una plancha de cobre, Whistler esparcía tinta con un pequeño tampón, moviendo la plancha sobre la superficie de un calentador. Una vez fría, la plancha se frotaba con ligeras y rápidas pasadas —pit-pat-Pat”, dijo Bacher,<sup>38</sup> o “sus entrapados están profundamente estudiados, modificándose según los efectos y llegando a estampaciones, incluso, muy cercanas al monotipo”.<sup>39</sup>

Todos los nocturnos venecianos de Whistler dependen del entrapado para

37. Esteve Botey, *Grabado; compendio elemental de su historia*, 225.

38. Otto H. Bacher, *With Whistler in Venice. Illustrated with Many Reproductions of Whistler's Work, and of Etchings and Photographs by the Author* (Nueva York: The Century Co., 1908), 112-113.

39. Margaret Macdonald, Raquel Gutiérrez y Marilena Pasquali, *James Whistler-Zoran Music*,



11. James McNeill Whistler (1834-1903), *The Doorway*, perteneciente a la serie *First Venice Set (Venice: Twelve Etchings)*, 1879-1880, aguafuerte, punta seca y ruleta, 29.2 × 20 cm. Décimo cuarto estado de veinte. Impresa en tinta marrón, oscurecida con negro sobre papel encolado Ivori. Firmado en la plancha y el papel con el monograma de la mariposa. The Metropolitan Museum of Art, New York (núm. 17.3.90). CCo 1.0

dotar de profundidad y atmósfera a las líneas. En muchas de sus planchas la tinta se frotó con reiterados movimientos verticales y horizontales para connotar la oscuridad y los reflejos de los canales (fig. 11). Whistler introduce un concepto interesante y es la dificultad que tiene el estampador para realizar las distintas variaciones en los velos más sutiles del entrapado: la plancha debe estar muy bien pulida, la tinta correctamente modificada en su viscosidad, y el apresto y movimiento de la tarlatana sobre la plancha más que controlado. A ello se une, como bien describe en sus escritos, uno de los inviernos más fríos conocidos por el artista: “temerariamente pensé que podría acelerar mis progresos si permanecía en la nieve con una plancha en mi mano y un carámbar-

*Venecia* (Valencia: Intituto Valenciano de Arte Moderno, 2005), 31. Se refiere aquí a *monoimpresión* (nota del autor).

no en la punta de mi nariz (1880)”, le escribía en una carta a Mr. Huish o en otra a su cuñada Helen: “los aguafuertes son, por supuesto, fenomenales [...] pero uno se ha congelado y por eso voy con retraso. Aquí hace un frío como no puedes ni imaginarte [...] hay hielo y nieve por todas partes.”<sup>40</sup> Hay que saber que el ácido nítrico se inhibe de manera considerable con las bajas temperaturas por lo que las tallas no debieron ser todo lo profundas que el artista pretendió. A ello se une la aplicación de la técnica Lavis, cuya lenta mordida es más apropiada para la aguatinta que para las líneas que quedan menos profundas; por último, la tinta aglutinada por el frío no respondería obedientemente a las demandas de Whistler. Digo esto porque parece probable que, entre sus entrapados, además de mucha libertad y sensibilidad, hubiese más de un condicionante técnico agazapado.

Él mismo describiría el esfuerzo que depositaba en el entintado y la ansiedad por no perder la imagen durante la estampación ya que no se encontraba suficientemente grabada en el metal: “Conseguir el equilibrio entre la línea y el tono requirió mucho tiempo y mucha concentración”,<sup>41</sup> diría, o “cuando se ha puesto tanto empeño y tanta reflexión en conseguir que una plancha llegue a la prensa en perfectas condiciones, lo más sabio es que la plancha se imprima enseguida”.<sup>42</sup>

### *El aguafuerte variable: la monoimpresión*

Una de las posibilidades más contemporáneas del entrapado es prescindir del rigor con que la historia obliga a limpiar la tinta de la plancha superando todos los límites de la estampación y la edición más ortodoxa. Ludovic Napoleón Lepic (1839-1889) llegó en un momento en que la estampación natural se había debilitado. Su forma de estampar, denominada *aguafuerte variable*<sup>43</sup> consistió en trabajar con un entrapado más o menos intenso dibujando, y pintando, elementos que no se encontraban rayados en la matriz. Este comportamiento redefinió la denominación del pintor-grabador hacia el grabador-impresor, frecuente hoy día, pero excepcional en el siglo XIX. “El artista que haga agua-

40. Bacher, *With Whistler in Venice*, 118.

41. Bacher, *With Whistler in Venice*, 57.

42. Bacher, *With Whistler in Venice*, 58.

43. *Eau forte mobile* o *Variable Etching*.

fuertes debería ser un pintor o un dibujante que usa el punzón y la tarlatana igual que otro usa el pincel y el lápiz.”<sup>44</sup>

El originario aguafuerte de Lepic puede sintetizarse en una de sus series más conocidas: *Views from the Banks of the Scheldt* (ca. 1870-1876) compuesta por 20 estampas, que se exhibieron en el Baltimore Museum of Art en 2011.<sup>45</sup> Considerada como uno de los ejemplos gráficos más importantes en la historia de la estampación, consiste en una matriz al aguafuerte en la que aparecen representados un paisaje con un río, molinos, barcos, un árbol y un hombre. Lepic estampó una al natural, tal vez para conocer qué estaba realmente grabado en la plancha, y las restantes son variaciones (figs. 12a, b, c y d). Este uso liberal de la tinta y la tarlatana permitió al artista modificar la luz, la meteorología y el paisaje mismo. En la publicación de 1876, *How I Be Me to Me Etcher*, afirma haber impreso 85 variaciones de esta obra, pero aparte de esta colección sólo se conoce una impresión más.<sup>46</sup>

Su innovación demostró la espectacular irrupción del artista en la estampación. “Soy el dueño de mi plancha y de mi trapo”,<sup>47</sup> afirmó, y fue probablemente él quien indujo a Degas a la realización de sus monotipos. Es importante recordar la diferencia esencial entre estas monoimpresiones (la plancha ya grabada se interpreta con el entintado) y los monotipos, en los que la matriz no está incisa. Igualmente, si esas estampaciones —aunque resulte un contrasentido— son posteriormente convertidas en serie, la expresión *aguafuerte variable* o monoimpresión debería ajustarse.

Para aclarar algo más este punto en concreto reproduzco el siguiente párrafo:

Los términos monotipo (*monotype*) y monoimpresión o monoestampa (*monoprint*) han tenido su particular historia. Fue Adam Bartsch (1821) quien lo llamó *imitating aquatint*, imitaciones de aguatintra. Degas y Gauguin lo definieron dibujos impresos. En la década de los ochenta se comenzaron a conocer como monotonos o monocromías (hemos encontrado que el monotipo también recibe el nombre, algo excesivo, de monotipopolicromía). En el círculo de Duveneck se les llamó *Bachertypes* porque

44. Parrys, “Setting the Tone. The Revival of Etching, the Importance of Ink”, 31.

45. Rena Hoisington, *Print by Print: Series from Dürer to Lichtenstein* (Baltimore: Baltimore Museum of Art, 2011-2012).

46. M. Melet, *El grabado: historia de un arte*, 123.

47. Stijnman, *Engraving and Etching 1400-2000*. Este autor completa la frase con la cita original: *Je suis maître devant ma plaque, comme devant ma toile; je puis transformer tous les sujets suivant ma fantaisie, modifier leurs effets* (Saint-Arroman y Lepic, 1876), 113-114.



12. Ludovic Napoléon Lépic (1839-1889), aguafuerte con distintos entintados, plancha 34.3 × 74.4 cm, papel 45 × 81 cm. Cuatro estados de la serie *Views from the Banks of the Scheldt*, ca. 1870-1876. De arriba a abajo: 12a) *Dawn* (nº BMA 1984.81.14); 12b) *Moonlight* (nº BMA 1984.81.2); 12c); *Snow in the fog* (nº BMA 1984.81.15); 12d) *The Mill Fire* (nº BMA 1984.81.33). The Baltimore Museum of Art, Baltimore, Garrett Collection.

fue muy utilizado por Otto Bacher en su prensa portátil. También un ilustrador americano los llamó *vitreographs* (vidriografías) al realizarlos en cristal. Alrededor de 1960 Henry Rasmusen, autor de uno de los primeros libros sobre el tema, escribió que algunos artistas preferían el término *monoprint* (monoimpresión) para distinguirlo del *monotype*, monotipo, propiamente dicho. Fue en 1975 cuando David Kiehl, un comisario de obra gráfica, sugirió la diferencia entre monoimpresión y monotipo.<sup>48</sup>

### *La enseñanza de la estampación. El entrapado*

Tras revisar muchos de los textos utilizados para la enseñanza de la estampación he detectado que, por norma general, existe un enfoque excesivamente tecnicista y mucha reiteración en los contenidos. La estampación, y concretamente la importante fase de limpieza de la tinta, suele ser mucho menos

48. María del Mar Bernal, *tecnicadegrabado.es [Difusión virtual de la gráfica impresa]*, *Cuadernos Bellas Artes* 14 (La Laguna, Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2013), 162-163. Disponible en <https://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/14cba>, consultada el 25 de octubre de 2018.

tratada que la de la elaboración de la matriz. La formación de estampadores figura de forma escasa como asignatura en los programas de docencia de nivel superior. Cabe señalar una iniciativa aislada de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, junto con la Calcografía Nacional, de crear un taller de estampación calcográfica entre 1986 y 1988 que estaba destinado a la inserción laboral de jóvenes desempleados y en el que se formaron una veintena de alumnos. Entre sus resultados destacaban, dentro del grupo “Destrezas del oficio adquirido” los puntos 4 y 5: “Dominio de la estampación natural del siglo xviii” y “Dominio de la estampación de interpretación por medio de veladuras, resaltados y entrapados”.

A los manuales más representativos que han creado hitos en la enseñanza (Bosse, Lalanne o Hayter, por poner algunos ejemplos) se unen otros posteriores que han formado a una generación entera (Botey, Merini o Chamberlain) y que marcaron el modo en el aprendizaje de la estampación. En la actualidad, de no tener prácticamente nada en lengua castellana se ha pasado a una gran profusión de textos, muchos de ellos gracias a la financiación pública, que son versiones maquilladas de los anteriores o interpretaciones de la bibliografía anglosajona. Como diferencia principal se encuentra la explicación visual de los procesos, pero, salvo contadas excepciones, no aportan nada nuevo. La mercadotecnia se hace dueña de los títulos para atrapar a un consumidor cada vez más abrumado con el exceso de información y la superficialidad, o la complejidad a veces, en la forma de presentar los conceptos que no logran permanecer más allá de su lectura. Por tanto, el peso de la docencia sigue recayendo, cuando no es autodidacta virtual, en los profesores de grados superiores y universitarios y, desde el campo extraacadémico, en los responsables de las editoras, sobre todo.

Por este motivo es muy necesaria una investigación histórica y bibliográfica sobre las técnicas del grabado, dilatada en el tiempo y que emane de un equipo bien coordinado, para que haga una puesta al día de los conocimientos existentes hasta el momento. El mejor ejemplo a seguir es la importante publicación del investigador Ad Stijnman: *Engraving and Etching 1400-2000: a History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, ya citado, cuya inigualable aportación a la historia de las técnicas permite a los investigadores conocer cuál es el estado de la cuestión hasta el 2000. Sobre este particular reflexiona acertadamente Juan Carrete Parrondo cuando expresa que “es sobradamente conocido que los repertorios bibliográficos sobre cualquier ciencia o tema son instrumentos fundamentales para el avance de

las mismas”<sup>49</sup> y, de forma paralela, en el prólogo al texto *tecnicasdegrabado.es [difusión virtual de la gráfica impresa]* dice “pero no me resisto a hacerme una pregunta antes de concluir: ¿Para cuándo los libros colaborativos y abiertos, siempre enriquecidos por todos, siempre actualizados por todos?”<sup>50</sup>

Las nuevas tecnologías ofrecen ahora multitud de posibilidades multimedia para explicar la gráfica. Pero la mutabilidad de internet hace que esta información nazca, viva y desaparezca volatilizándose con rapidez. Aunque hay celebres intentos, falta continuar el trabajo de compilación citado que unifique y estructure, también, toda la información en internet incluyendo manuales, artículos, tutoriales, *webs* especializadas, videos y redes sociales.

Ese tecnicismo que comentábamos más arriba se mantiene en detrimento de formar en clave estética, en iconología y en la forma de idear y producir estampas más hermosas. Afirmaciones más que extendidas hace 30 años como: “El grabado ha sido frecuentemente tachado de servilismo técnico, cosa que muy lejos de pretender negar utilizaremos ahora para reafirmar su propia entidad”,<sup>51</sup> han pasado ya al cajón, casi lleno, de las reminiscencias históricas que deberíamos dejar descansar.

El objetivo esencial no debe ser enseñar a futuros grabadores, sino a artistas que se sepan expresar libremente con los recursos del grabado y, más en concreto, de la estampación. Sería importante actualizar la idea de la *belle epreuve* avanzada por Philippe Burty en el álbum de Cadart *L'Eau forte en 1875*,<sup>52</sup> en el que se exponían los elementos participantes en la edición al aguafuerte: el mordido de la plancha, la tinta, la estampación, el papel, entre otros. Burty en su breve prólogo, extraordinario por sus referencias técnicas, adelantaba lo que consideramos hoy que debe ser la mejor propuesta pedagógica para la estampación artística: una adecuada relación de variables por parte del estampador, sea quien fuese. La meta es alcanzar por el lado técnico una transferencia ópti-

49. Javier Blas Benito, *Bibliografía del arte gráfico: grabado, litografía, serigrafía, historia, técnicas, artistas* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Caligrafía Nacional 1994), 9.

50. Juan Carrete Parrondo, pról., “La técnica del arte del grabado y su visión histórica en un libro necesario”, en Bernal Pérez, *tecnicasdegrabado.es [Difusión virtual de la gráfica impresa]*, 2013, 11.

51. Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX)* (Santander: Creática, 1998), 36.

52. Philippe Burty, *L'Eau-forte en 1875: quarante eaux-fortes originales et inédites par quarante des artistes les plus distingués* (París: A. Cadart Éditeur, 1875). Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8527610g>, consultada el 27 de septiembre de 2018.

ma (transferir el máximo de tinta con el mínimo de sufrimiento de la matriz), y por el otro, cumplir con su motivación estética fundamental.

Emily York, Senior Master Printer del prestigioso estudio estadounidense Crown Point Press, refuta esta afirmación en el artículo “Ink: It’s Not You, It’s Me”. Esta estampadora recuerda sus años universitarios de grabado cuando no sabía cómo resolver la estampación de las aguatinas, ya que no conseguía que la imagen quedase anclada en la plancha. Culpaba a la tinta, de manera que comenzó a añadir ingentes cantidades de carbonato y a someter la plancha a “una tonelada de presión”. Años después la experiencia le demostraría todos aquellos otros factores que estaban influyendo en la estampación de sus imágenes y, concretamente en este caso, la inadecuada elaboración de la matriz: calentaba tanto la colofonía que creaba una capa impermeable al ácido. Dice York, “Como grabadores, todos tenemos una gran habilidad para los detalles, pero creo que, para tener éxito es necesario dar un paso atrás y ver el panorama general y la forma en que están conectadas las cosas. El grabado [la estampación] es, en su mayor parte, un gran juego de resolución de problemas y, a veces, es muy fácil concentrarse en un pequeño detalle dificultando apreciar todos los otros factores que están actuando.”<sup>53</sup> ❀

53. Emily York, “Ink: It’s Not You, It’s Me”, Crown Point Press, Disponible en <https://magical-secrets.com/studio/questions-advice/>, consultada el 2 de mayo de 2018.