



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 6

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.6.2018>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: ERIH PLUS, ISOC (CINDOC), DICE, FRANCIS, PIO, Ulrich's, SUDOC, ZDB, Bibliography of the History of Art, REDIB, RESH, IN-RECH, LATINDEX, MIAR, Dialnet, e-spacio UNED, CIRC 2.0 (2016), DULCINEA (VERDE), Emerging Sources Citation Index (ESCI), CARHUS Plus + 2018 y Directory of Open Access Journals (DOAJ). En octubre de 2015 ocupa el puesto 10 en el Google Scholar Metrics (revistas de Arte en España).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2018

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 6, 2018

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chíncoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

UNA HISTORIA ESPAÑOLA DEL AGUATINTA

A SPANISH HISTORY OF AQUATINT

Inocente Soto Calzado¹

Recibido: 01/11/2017 · Aceptado: 16/03/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.20208>

Resumen

Teodoro Miciano fue nombrado académico de Bellas Artes a punto de cumplir 70 años. Su discurso de ingreso habla con total naturalidad de práctica y teoría artística. Joven ilustrador para revistas y maduro grabador con excepcionales conocimientos y dominio técnico, su ensayo toma como eje conductor una de las técnicas más pictóricas de la calcografía, el aguatinta, trazando una breve pero ambiciosa historia. Preocupado por el devenir de las artes gráficas, plantea la problemática realidad de la obra gráfica original y del arte de las ediciones limitadas. Traza las líneas maestras del grabado europeo, describiendo profusamente la gráfica de Goya y reconociendo los hallazgos plásticos de Picasso en el mundo del grabado. Se analiza la clarividencia de sus ideas y su vigencia en la actualidad, con desarrollos en otros países que no han terminado de producirse en España.

Abstract

Teodoro Miciano was named Academician of Fine Arts nearing 70 years old. His Entrance speech talks with total naturalness about artistic theory and practice. Young illustrator for magazines and mature printmaker with exceptional knowledge and technical proficiency, his essay takes as the driving force one of the pictorial techniques of engraving, aquatint, tracing a short but ambitious story. Concerned about the future of the graphic arts, presents the problematic reality of the original graphic work and the art of the limited editions. He traces the lines of European engraving, profusely describing the graphic of Goya and recognizing the plastic finds of Picasso in the world of engraving. The clairvoyance of their ideas and their validity in the present is analyzed, with developments in other countries that have not finished producing in Spain.

Palabras clave

Aguatinta; Reproducción; Creación; Miciano; Picasso; Goya; Grabado español.

1. Universidad de Málaga. C. e.: inocentesoto@uma.es

Keywords

Aquatint; Reproduction; Creation; Miciano; Picasso; Goya; Spanish printmaking.

.....

1. BREVE HISTORIA DEL AGUATINTA

En 1972, en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Teodoro Miciano Becerra (1903-1974) se atreve a plantear un sugestivo ensayo artístico de título *Breve historia del aguatinta (de Goya a Picasso)*. Como hilo conductor de su disertación toma un procedimiento técnico del grabado calcográfico, el aguatinta, y en su elección pesa según sus palabras su poca divulgación y sobre todo su afán de buscar *alguna técnica del grabado propicia a las grandes obras*, un proceso utilizado por los maestros del pasado y por los artistas de vanguardia del presente².

El grabado al aguatinta es una técnica de la calcografía o grabado en hueco, que trabaja con las entallas abiertas en el metal y se encuadra dentro de los procesos indirectos en cuanto a su talla, ya que para grabar el artista se ayuda de la acción de un agente químico o mordiente. No pocas veces, en muchas fichas técnicas, el catalogador la presenta simplemente como aguafuerte, pues comparte la idea básica, pero tendría poca relevancia para la historia del arte si no fuera porque el aguatinta permite trabajar directamente el tono sobre la plancha, no solo la línea, facilitando que el pintor pueda realizar sobre una matriz una labor conceptualmente similar a la que realiza sobre un lienzo, sin olvidar las particularidades de cada campo. Con el aguatinta el pincel trabaja sobre el metal la mancha, mientras que en el aguafuerte la punta metálica construye mediante líneas. Ahí reside la importancia del procedimiento en el arte occidental, permitiendo un control bastante exhaustivo sobre sus resultados y su estampación. Aporta al grabado la posibilidad de crear tonos continuos sin la necesidad de recurrir a los rayados paralelos de líneas, traduciendo directamente los deseos del artista y permitiendo un trabajo pictórico del pintor sobre la matriz. Se desarrolla a finales del siglo XVIII, cuando el arte gráfico empieza a interesarse por reproducir pinturas mediante otros métodos distintos al buril y el aguafuerte y los pintores comienzan a interesarse por el arte gráfico y a investigar técnicas que permitan semitonos o gradaciones del tono. Miciano señala precedentes de esa búsqueda, como los antecedentes del lavado o ácido directo, del azufre sobre cobre o del grano de arena, y también las técnicas cercanas del barniz blando, la manera negra o la ruleta³. Ante todas ellas, la trama de puntos irregulares formada por la resina del aguatinta permitirá un control total de la luminosidad de la estampa. Por sí sola será escasamente usada, por su laboriosidad y la forma de trabajo que impone, pero se convertirá en el aliado natural del aguafuerte, y a lo largo de los siglos cada artista adaptará el procedimiento a sus necesidades expresivas, gracias a su volubilidad, «que le permite adaptarse en cada caso con una forma distintiva»⁴, sin limitaciones a la creatividad salvo las propias capacidades de cada cual. Se utilizará en distintas formas, con el aguatinta al azúcar o a la sal, y con aplicaciones

2. MICIANO BECERRA, Teodoro: *Breve historia del aguatinta (de Goya a Picasso)*. Madrid, RABASF, 1972.

3. *Ídem*, 20-21.

4. *Ídem*, 26.

variadas, cambiando la granulometría de la colofonia y la deposición mecánica o manual, consiguiendo una riqueza visual difícilmente igualables.

1.1. HISTORIA DE TEODORO MICIANO

Cuando Miciano es nombrado, tras su ingreso, Delegado de la Academia en la Calcografía Nacional⁵ ha completado un largo y tortuoso camino. Comienza su aprendizaje oficial en Jerez, su ciudad natal, en la Escuela de Artes y Oficios y lo ampliará en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, donde termina sus estudios en 1926; en 1933 obtiene en Madrid el título superior de Pintura, Escultura y Grabado. Alternó siempre docencia y práctica artística. Pintó, pero pronto, siguiendo tempranamente una múltiple vocación, se concentró en el dibujo, el grabado, la ilustración y el libro⁶. Desde 1922, a la edad de 19 años, comienza su colaboración gráfica en *Buen Humor*, una más de las revistas que destacaron en los años 20⁷. El dibujante Sileno, fundador y director de *Buen Humor*, se valdrá de experimentados dibujantes junto a una nueva generación de escritores e ilustradores para practicar un humor novedoso y absurdo, y Miciano demuestra versatilidad, realizando a veces caricaturas y sátiras y otras estilizadas composiciones con un balance de masas muy al gusto de la época, influenciado por los descubrimientos estilísticos de un movimiento artístico en su apogeo en las artes gráficas durante los felices años 20: el superficial, decorativo y suntuoso art decó⁸, que quedará ligado a la geometría de sus composiciones y a sus equilibrios tonales.

Desde 1924, año en el que inicia su docencia como profesor ayudante meritorio en la Escuela de Artes y Oficios de Jerez⁹, en la *Revista del Ateneo* de Jerez comienza a compaginar escritos y dibujos, firmando portadas en el más bello y decorativo art decó¹⁰ y artículos como el dedicado al arquitecto Anasagasti, donde relaciona su obra con la Secesión vienesa y Otto Wagner, precedentes modernistas del decó, dando cuenta de su cultura e intereses¹¹; junto al breve ensayo se publica una bella xilografía también de su mano, con una gran seguridad compositiva y un excelente oficio en las líneas blancas sobre negro, que demostrará en repetidas ocasiones. Compañeros de redacción como José María Pemán o Tomás García Figueras verán sus obras acompañadas de los grabados de Miciano, convirtiéndose en ilustrador de proyectos como la revista *África*, donde firma ilustraciones de excepcional calidad

5. GALLEGOS GALLEGOS, Antonio: «Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 43 (1976), 37-94. 59.

6. LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Recuerdo de Teodoro Miciano (1903-1974)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 38 (1974), 17-36. 25.

7. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel: *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*. Gijón, Trea, 2008. 209.

8. AZNAR ALMAZÁN, Sagrario: *El arte cotidiano. Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña, 1900-1925*. Madrid, UNED, 1993. 166-167.

9. SANTANDER DÍAZ, Manuel (2011): «Cien años de una escuela y la ausencia de uno de sus profesores: La Escuela de Arte de Jerez de la Frontera y el grabador Teodoro Nicolás Miciano Becerra», *Cabás: Revista del CRIEME*, 5 (2011), 11.

10. *Revista del Ateneo* (Jerez de la Frontera), 4 (15/11/1924). Portada.

11. MICIANO BECERRA, Teodoro: «Anasagasti y su obra», *Revista del Ateneo*, IV, 30 (1927), 15-17, 16.

y aún la pasión de la ilustración y del grabado (Fig. 1).

Al estallar la Guerra Civil es un artista presente en las revistas *Blanco y Negro* o *Mundial*, colaborador de Calleja entre otras editoriales, pero su obra en las páginas de *Mundo Obrero*, en el álbum *Madrid*, en la colección *Recuerdos de España*, en la revista *El Comisario* o en el libro *Cinco fechas en la Revolución Agraria*¹², tratadas como hechos delictivos, le costarán en Consejo de Guerra una condena de 20 años de cárcel. Su carrera docente, que comenzó en 1924 de Ayudante Meritorio en la Escuela de Artes y Oficios de Jerez, acabó con su depuración y suspensión en 1936. El ingreso en 1939 en prisión terminó en 1942, pasando a un régimen de prisión atenuada y a una conmutación de la pena, obteniendo por fin la libertad condicional y fijando su residencia en Barcelona¹³. El final de la condena y su libertad definitiva, que llegó en 1948, le permitirá comenzar de nuevo su carrera docente y artística, triunfando a pesar de todo en el ambiente hostil del franquismo, donde paradójicamente acabará grabando algunos de los sellos que difundían la ideología nacionalcatólica evangelizadora en los territorios coloniales de Fernando Poo, Ifni o Río Muni, para conmemorar el V Centenario de Isabel la Católica, el XXV Aniversario de la Exaltación del General Franco o los XXV años de paz¹⁴.

Grabador clásico, garante de la mejor técnica en coherencia con la idea, obtuvo el Premio de Grabado en el Concurso Nacional de 1949 por su uso del buril y el de 1959 con su labor con la manera negra, ganando la Primera medalla en la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1949 y Tercera y Segunda medalla en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1950 y 1955, respectivamente, por su uso del aguafuerte y del aguatinta. También se le ha reconocido su maestría en la enseñanza, como Maestro de Taller, Profesor de Término, Profesor de Litografía y Catedrático de Dibujo de Ilustración¹⁵. En una obra menor por su tamaño y su destino, como el exlibris realizado para la coleccionista Pepita Pallé, Miciano demuestra

AFRICA



FIG. 1. TEODORO MICIANO. *ÁFRICA*, PORTADA. 1930. Biblioteca Nacional de España.

12. ROMERO ROMERO, Fernando y BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Ángel: «Gráfica política y represión franquista: el grabador Teodoro Miciano Becerra», *Cuadernos para el Diálogo*, 23 (2007), 22-31. 25.

13. SABORIDO PIÑERO, Santiago: *El grabador Teodoro Miciano Becerra. Un preso en la Cárcel de Jerez*. Cádiz, Archivo Histórico Provincial, 2015. 8.

14. NAVARRO OLTRA, Guillermo ed.: *Autorretratos del Estado II: el sello postal del franquismo*. Cuenca/Santander, Universidad de Castilla La Mancha/Universidad de Santander, 2015. 238.

15. GALLEGU GALLEGU, Antonio: *Historia del grabado en España*. Madrid, Cátedra, 1990. 470, 484.

su dedicación, talento y técnica, con el aguafuerte, el aguatinata y el rascador y el bruñidor, colocando sabiamente los blancos sobre el metal, componiendo dos diferentes y bellos planos con la historia del arte como alegoría. La resina se muestra sabiamente protegida para su mordido por unas pinceladas de bellas intenciones sobre distintas superficies, y el grabado, en una plaquita de 10 x 6 cm., consigue atmósfera y expresión (Fig. 2).

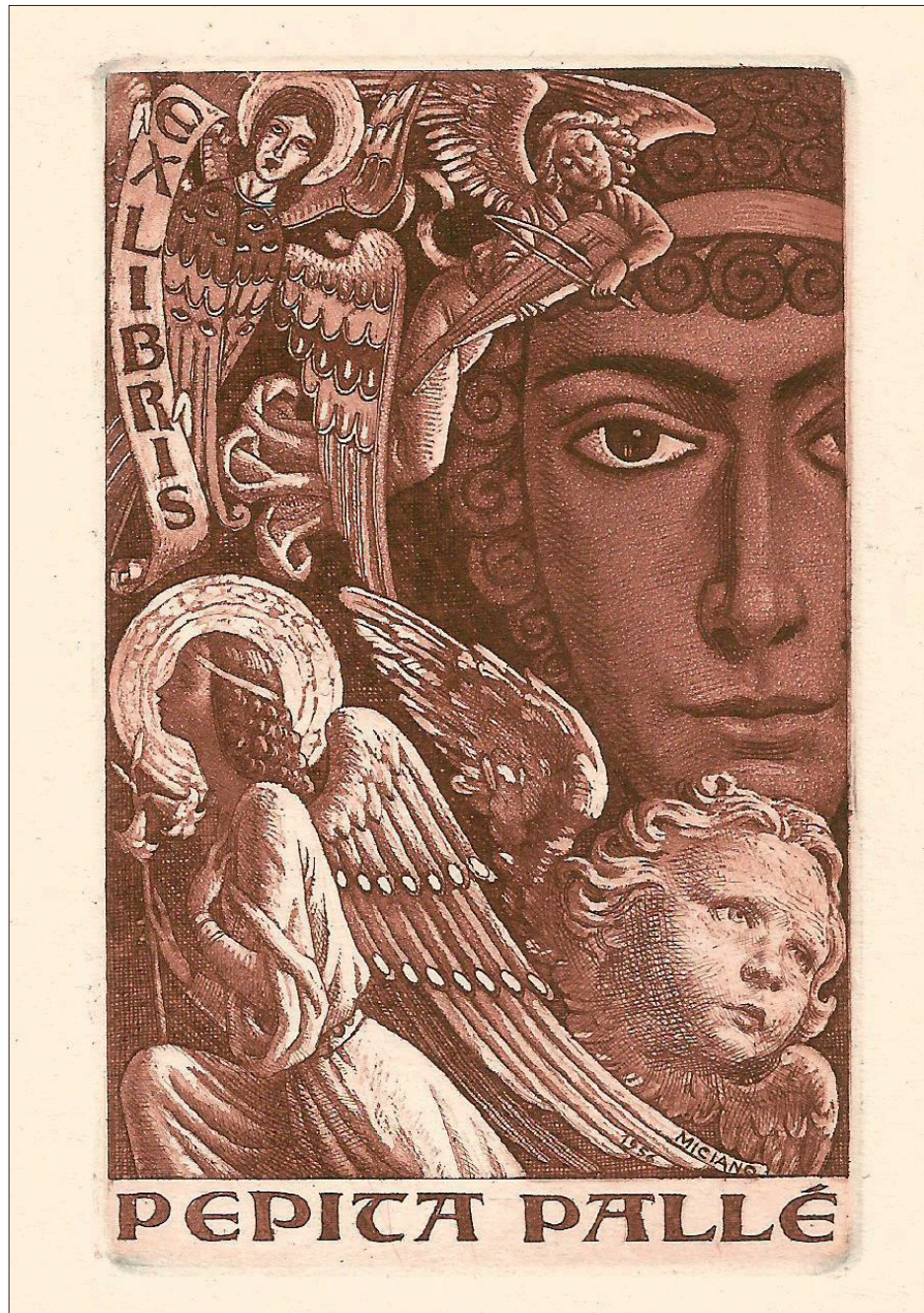


FIG. 2. TEODORO MICIANO. *PEPITA PALLÉ*. 1956. Col. BASL.

Reputado ilustrador de ediciones hasta ser indiscutible, la mejor muestra es su Quijote, con más de cuatro centenas de ilustraciones entre láminas a página entera, cabeceras de capítulos y finales, para una tirada de poco más de 350 ejemplares, en 4 tomos (2 volúmenes para cada una de las partes de la inmortal novela) editados por los hermanos Jurado, de Jerez, obra que se inició en 1947 y se dio por finalizada en 1968. En el proyecto aparece constantemente el recurso del aguatinata, acompañando al aguafuerte y a veces a la manera negra y al barniz blando. Se ha comparado la labor de Miciano con la de otros ilustres artistas que se enfrentaron a la creación cervantina, como Doré, que tuvo la desdicha de ver su obra dibujística traducida a otro medio que no dominaba, como grabado de reproducción, al contrario que el grabador jerezano, que mezcló él mismo sobre el metal el sueño y la realidad que rodeaba al caballero andante Alonso Quijano, en un soberbio ejemplo de grabado de creación:

«A Miciano podemos juzgarle fidelísimamente porque lo que quiso hacer lo ha realizado él mismo»¹⁶.

En su faceta teórica, entre sus múltiples ocupaciones relacionadas siempre con el ámbito plástico destaca su trabajo de director artístico en la editorial Daimon de Barcelona en los años sesenta, encargado de la revisión y dirección de la traducción de estudios como *Picasso* de Pierre Daix o *Goya* de Jean François Chabrun.

2. GOYA

Francisco de Goya (1746-1828) aparece en la historia del arte español como hijo de una época y con el talento necesario para crear él solo otra época. De igual manera que en pintura es capaz de traspasar las estrechas fronteras de sus maestros, en grabado su dominio del huecograbado y las técnicas del aguafuerte y del aguatinata, con las que desarrollará la mayor parte de su obra, hace vanos antiguos límites.

En el momento histórico en que comienza a utilizar la técnica del aguatinata apoyando al aguafuerte para algunas copias velazqueñas y poco antes de la creación de *Los Caprichos*, sólo se conoce un número muy reducido de artistas que podían trabajar con la resina: José Jimeno Carrera (1757-1818), subrayado como el primer practicante y del cual se cita la estampa *Incendio de la Plaza Mayor de Madrid* dibujada y grabada por él¹⁷, seguido por Asensio Juliá, Brambila, Juan Gálvez, Bartolomé Sureda o José Rubio¹⁸. Fernando Brambila (1763- 1834), de tradición italiana y con una estética prerromántica, poseedor de una gran pericia técnica, es autor

16. LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Teodoro Miciano en sus grabados», *Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, V (1977), 133-154. 150.

17. LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Contestación del Excmo Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari», en *Breve Historia del Aguatinata (de Goya a Picasso)*. Madrid, RABASF, 1972. 63.

18. CARRETE PARRONDO, Juan: «El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada», en *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, 395-644. 520.

de magníficas aguatinas para la memoria de la Expedición Malaspina¹⁹, con sabias reservas de barniz para los grandes hielos que se descubren en la noche, contrastados con las manchas oscuras de los que permanecen ocultos, junto a los grises de resina del mar donde ríela la luna, con hábiles crestas y pinceladas sobre el flujo constante de las olas (Fig. 3). Ya está preparando Goya sus *Caprichos*, y ni la belleza de la naturaleza magníficamente representada puede competir con el mundo que el aragonés hará nacer de los cobres.



FIG. 3. FERNANDO BRAMBILA. LA CORVETA ATREVIDA ENTRE BANCOS DE NIEVE LA NOCHE DEL 28 DE ENERO DE 1794. 1798. Biblioteca Nacional de España.

En *Los Caprichos* el procedimiento es elevado a la máxima categoría artística, en un período de gran fecundidad y evolución estilística, con la creación de un lenguaje propio a partir de elementos rococós, neoclásicos y prerrománticos²⁰. Miciano analiza profundamente la serie desde su anuncio en prensa en *Diario de Madrid*, donde se refieren a la serie como aguafuertes, y solo en posteriores textos se encuentran expresiones como «aguadas de resina» o «aguafuerte con resina». Allí se puede leer el curioso parangón entre el tema de la pintura –y por extensión el grabado– y la poesía:

19. SOTOS SERRANO, Carmen: *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina. Vol.2*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1982. 99-121.

20. BOZAL, Valeriano: *Goya*. Madrid, Alianza Editorial, 1994. 20.

«Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede, también, ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo y a excitar al mismo tiempo la fantasía del artífice»²¹.

La intención artística y la fuerza expresiva se particularizan en muchas de las estampas, comentando la labor del rascador sobre el punteado, la línea matizando la mancha, los planos de distintas texturas... Miciano pone de manifiesto la ausencia de color en el grabado de un pintor como Goya, siguiendo la preferencia de otros grandes maestros de la pintura, concentrado en sacar el máximo partido a la luminosidad de cada tono, en un camino entre el blanco y el negro, donde aparecen continuamente la magia de las gradaciones. Será esa expresividad la que acabe dando forma a las Pinturas Negras de la Quinta del Sordo y la que pervivirá en la historia del arte a través de admiradores como Antonio Saura y sus pinturas monocromas²².

3. PICASSO

Pablo Picasso (1881-1973) consigue muy temprano una obra depurada de elementos ajenos centrándose en una temática cercana, comenzando a desarrollar entre su época azul y rosa todo el potencial gráfico que después demostrará estampa a estampa. Para saber cuánto debe la sensibilidad de Picasso a la maestría de Goya basta comparar cualquier obra de la época azul, con esos seres que materializan el hambre y el padecimiento físico con las figuras de Goya que uno puede encontrar en la consecuencia de *Los desastres de la guerra*, en obras maestras como *Cruel lástima!*, *De qué sirve una taza?* o *No hay quien los socorra*²³, donde los elementos en juego se van reduciendo, es obviado el contexto histórico y las figuras se convierten en universales en un paisaje sin referencias (Fig. 4). Picasso mira a Goya a través del aguatinta, como le comenta a Françoise Gilot mientras le habla de la técnica, de la variante del azúcar y sobre todo de sus inmensas posibilidades, tanto en la aplicación del ácido como en el quemado de la resina, sutilidades descubiertas en las bellas estampas de tragedias:

«Así fue como Goya en sus *Desastres de la guerra* consiguió aquellos maravillosos negros que jamás son opacos. Como resultado, se obtiene un efecto granulado nunca liso y uniforme sino lleno de diminutos agujeros blancos»²⁴.

21. MICIANO BECERRA, Teodoro : *Breve historia...* 15.

22. FERNÁNDEZ APARICIO, Raúl: «Saura y las multitudes: de Goya a Munch», *Espacio, Tiempo y Forma*, 3 (2015), 105-129. 123.

23. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: «Desastres de la guerra», en GÁLLEGO, Julián, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y BLAS BENITO, Javier: *Goya Grabador*. Madrid, Fundación Juan March, 1994, 112-162. 143, 149.

24. GILOT, Françoise y LAKE, Carlton: *Vida con Picasso*. Barcelona, Ediciones B, 1996. 272



FIG. 4. FRANCISCO DE GOYA. NO HAY QUIEN LOS SOCORRA (LOS DESASTRES DE LA GUERRA, 60). 1810-1820. Fundación Juan March (ed. 1906).

Miciano, en su repaso de siete décadas de grabados de Picasso, cita la *Historia Natural de Buffon*, los *Veinte Poemas de Góngora* o *La Tauromaquia*, hablando prolijamente de los trabajos realizados con aguatinta al azúcar, un método directo donde se aprecia la pincelada y la capacidad del artista, subrayando su trabajo en el taller.

Picasso se rodea de personas de confianza en su inicio gráfico, auténticos profesionales de la estampación, como Eugene Delâtre desde 1904, Louis Fort desde 1927, Roger Lacourière a partir de 1932. No hay mejores palabras para explicar el arte gráfico de Picasso que las de los que vieron nacer esas obras, caso de Jacques Frélaud, estampador desde 1938 en el taller de Roger Lacourière y el encargado de montar el taller de La Californie en 1957, donde nacieron los aguatinas de *La Tauromaquia*:

«Trabajaba directamente sobre el cobre, jamás a partir de un dibujo. Después, hacía tirar pruebas, pedía nuestra opinión, siguiendo su plancha hasta el tórculo y trabajando realmente con nosotros. Sus planchas son, además, de impresión sencilla, es decir, sin ningún truco de estampador. Es necesario reproducir lo que hay en la plancha, pero con franqueza, generosidad y calor. Su simplicidad y honestidad en el trabajo lo llenaba todo»²⁵.

25. MELOT, Michel: «Jacques Frélaud», en vvaa: «Picasso vu par ses compagnons de gravure», *Nouvelles de l'estampe*, 9, (1973), 4.

Sus estampadores más frecuentes desde 1963, los hermanos Crommelinck, revelaban sus distintas técnicas para el aguatinta, a veces dibujando directamente sobre una resina muy fina con el pincel mojado en el ácido, con rapidez y una increíble intuición sobre la intensidad de la mordida y la posterior gradación de los grises, otras pintando con tinta y azúcar sobre una matriz sin desengrasar para que aparecieran perleados y texturas de pequeñas gotas producidas por el rechazo del agua a la grasa, otras mezclando todas las posibilidades de otras técnicas²⁶.

Su obra sobre las matrices concita un gran interés, y con la colaboración del propio pintor en 1933 Bernhard Geiser edita *Picasso peintre-graveur. Catalogue illustré de l'oeuvre gravé et lithographié, 1899-1931*. En 1955 apareció, además de una nueva edición del citado, una antología gráfica de Geiser que intentaba cubrir las obras realizadas hasta 1954. En 1968, póstumamente, Kornfeld & Klipstein publica *Picasso peintre-graveur*, con las obras grabadas entre 1932 y 1934, el segundo tomo de Geiser, y la misma editorial sacará en el mismo año otra catalogación a cargo de Georges Bloch *Pablo Picasso. Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié, 1904-1967*. Al primer trabajo de Bloch siguieron otros tres, que pretendían cubrir toda la producción posterior y los olvidos anteriores. El tomo II, de 1971, se encarga de los años 1966 a 1969 y el siguiente, de 1972, se dedicaba a la obra gráfica cerámica entre 1949-1971, otra gran aportación acorde al pensamiento picassiano. El cuarto volumen apareció en 1979, con los grabados datados entre 1970 y 1972, cerrando una obra fundamental para el conocimiento de la importancia artística de Picasso en el campo del grabado, aunque no la única. En 1986 se retomó la catalogación de Geiser bajo la responsabilidad de Brigitte Baer, que comenzó con el tomo III, donde se dejó fuera la litografía: *Picasso peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et des monotypes, 1935-1945*. Los tomos IV y V se editaron respectivamente en 1988 y 1989, y en 1990 y 1992 Baer corrigió y amplió los dos primeros tomos. El tomo VI es de 1994, y en 1996 se cerró la edición con el tomo VII y un *Addendum* con las correcciones a los tomos anteriores, consiguiendo la autora una obra detallada y explicativa de la evolución de cada obra, con multitud de reproducciones, entre las que se cuentan muchas pruebas de estado.

En el año 2004 la sociedad norteamericana *The Picasso Project* realizó una revisión de los volúmenes segundo y cuarto de la catalogación de Georges Bloch, aportando las concordancias con otros trabajos sobre la obra gráfica, entre los que se cuentan los trabajos de Geiser y Baer o los de Mourlot sobre las litografías o el de Cramer sobre los libros ilustrados con grabados. La exhaustividad de la catalogación de la obra gráfica picassiana y la multiplicidad de empresas da una idea de su importancia, cualitativa y cuantitativa.

26. CROMMELYNCK, Aldo y CROMMELYNCK, Piero: «Aldo et Piero Crommelynck», en «Picasso vu par ses compagnons de gravure», *Nouvelles de l'estampe*, 9 (1973), 6.

4. EL GRABADO ORIGINAL Y EL PINTOR-GRABADOR

Miciano se había definido al comienzo de su discurso como pintor-grabador, término opuesto al de grabador de reproducción, que era el artesano encargado de llevar a la estampa las composiciones más famosas de los grandes maestros. El pintor-grabador completa con el aguatinta su gramática y da lugar a obras plenas de significado. Adam Bartsch, autor de *Le peintre-graveur*, compara al grabador de reproducción que lleva al metal el dibujo de otro artista con un traductor, porque los dos oficios comparten la problemática de aprehender el espíritu original. En cambio, cuando grabador y pintor son la misma persona, se aprecia en la obra el espíritu y el talento de su autor (cuando existe), la sinceridad única de la estampa, como no podía ser de otra manera si no hay intervenciones ajenas:

«Légèrement tracées ou plus terminées, elles nous tiennent toujours lieu d'esquisses et de dessins primitifs: nous n'y rencontrons rien qui soit étranger à leur auteur, nous y retrouvons celui-ci tout seul, et nous n'y remarquons que le talent et l'esprit qui lui sont propres et particuliers»²⁷.

Maxime Lalanne habla del grabador de reproducción, al que respeta como seguidor y asimilador de una idea ajena, para destacar, por comparación, al pintor que graba con total libertad y en relación directa con la materia y su inspiración, convirtiéndose –de nuevo el símil literario– en poeta y traductor a la vez²⁸.

Se puede decir que el grabado original, de creación, nace con la obra de Goya, con sus *Caprichos*, y se desarrolla con la labor del pintor-grabador. Goya construye una nueva estética con sus aguatinas, y al mismo tiempo crea no solo estampas, sino una serie, un conjunto pensado y realizado como obra única, indivisible, donde cada una de sus partes colabora a su unidad temática y formal²⁹. Es su propio editor, consciente de la importancia de su obra, a pesar de la falta de éxito inicial, y también con ello inaugura una nueva mentalidad.

Algunos siglos de reproducciones indiscriminadas habían creado una gran confusión en las posibilidades artísticas del grabado. La disociación grabador-dibujante que se produce con la industrialización del grabado en madera de reproducción crea un nuevo artesano cuyo efectismo tendrá como contrapeso la pureza y simplicidad del grabado artístico de creación³⁰. A niveles legales y comerciales, la edición limitada por los propios pintores se impuso en el último cuarto del siglo XIX como un medio de legitimar el medio gráfico y proteger sus derechos, y se buscaron definiciones consensuadas ya en el siglo XX de lo que debía ser un grabado original, *la belle estampe* o *an original print*: grabados concebidos y ejecutados por el artista

27. BARTSCH, Adam: *Le peintre-graveur*. Vol. 1. Viena, J. V. Degen, 1802. IV.

28. LALANNE, Maxime: *Traité de la gravure à l'eau-forte*. París, Cadart et Luquet, 1866. 12.

29. CRESPO-MARTÍN, Bibiana: «El Libro de Artista de ayer a hoy: seis ancestros del Libro de Artista contemporáneo. Primeras aproximaciones y precedentes inmediatos», *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (2) (2014), 215-232. 218, 229.

30. BASTIDA DE LA CALLE, María Dolores: «Grabado a la testa: línea blanca, línea negra», *Espacio, Tiempo y Forma*, 4 (1991), 367-375. 369-370.

sobre la matriz, con una impresión hecha directamente con el material original y aprobada o certificada por el autor³¹.

La fotografía y especialmente los procesos más directamente relacionados con el huecograbado, como la heliografía, iniciaron un nuevo debate sobre el origen y la originalidad de la imagen, expandiendo los conceptos y acabando con el tabú de la reproducción fotográfica, al convertirse esta en un medio fundamental de sistemas como la serigrafía. La tecnificación del mundo actual ha aumentado la polémica y alimentado un debate continuo sobre copia y múltiple. La personalidad de algunos artistas ha hecho el resto, a veces en un debate entre apropiación y falsificación. Miciano habla de la época de la confusión, de «simuladores que trabajaban en colaboración con los editores y el personal artesano de los talleres de estampación calcográfica» contrastándolo con la excepcionalidad picassiana: «No sólo ha estudiado a fondo cada procedimiento, sino que ha investigado nuevas modalidades y caminos»³².

En el arte español Salvador Dalí (1904-1989) es el ejemplo práctico del «pintor sedicente» en el mundo de la gráfica. La relación de Dalí con el grabado no podía ser ajena a la polémica continua que forma parte de su carrera artística, especialmente con actitudes que fomentan la duda de hasta qué punto la obra gráfica daliniana es original y, sobre todo, verdadera.

De las primeras experiencias con el aguafuerte de Dalí ya se infiere el uso de técnicas de reproducción como el heliograbado y el apoyo de grandes técnicos grabadores, y sobre todo la prueba de que Dalí debe de ser visto con una visión extremadamente moderna y heterodoxa para comprender su inmenso legado en el mundo del arte³³.

Lo que había sido una práctica fuera de los cánones traspasó las fronteras del fraude y de la falsificación en las últimas décadas de su vida, con la noticia de la firma de Dalí sobre papeles de grabado en blanco que después eran estampados utilizando cualquier técnica reproductiva y dando lugar a ediciones ilimitadas, calculándose unas 35.000 láminas falsas³⁴. Se puede hablar, con todo el respeto para el maestro ampurdanés, de obras auténticamente falsas luciendo firmas verdaderas.

Dalí ha buscado con sabiduría la sapiencia de sus mayores, sus raíces en el más eterno arte español, con las figuras de Goya y Picasso como faros en la travesía sobre las procelosas aguas. Entre los años 1966-1967 se data su serie *Tauromaquia surrealista*, siete grabados sobre otros tantos grabados de *La Tauromaquia* de Picasso, donde sobre las reproducciones heliográficas hay toques de punta seca y un coloreado a mano ayudado con plantillas³⁵. Con esas líneas y esas manchas supuestamente Dalí introduce su propio mundo en las aguatinas picassianas, pero lo que se observa son citas y usos icónicos del trabajo de Picasso y también del propio, como las imágenes

31. MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia: «Copia versus original-múltiple. Una relación dialógica en el arte gráfico reproducible», *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(1) (2013), 77-93.

32. MICIANO BECERRA, Teodoro: *Breve historia...* 45.

33. MASON, Rainer Michel: *Dalí verdadero / grabado falso*. Valencia, IVAM, 1992. 62-63.

34. CASTELLAR-GASSOL, Joan: *Dalí. Una vida perversa*. Barcelona, Edicions de 1984, 2013. 128, 131.

35. MICHLER, Ralph y LOPSINGER, Lutz W.: *Salvador Dalí. Catalogue Raisonné of Etchings and Mixed-media Prints*. Munich, Prestel, 1994. N° 154-160.

de la jirafa de fuego, del cajón que surge del cuerpo o los obispos, piano y toro de *El piano bajo la nieve*, recreación de fotogramas de *El perro andaluz*, de Buñuel y el propio Dalí. Es fácil encontrar en el mercado copias donde la firma de Dalí ha sido parcialmente tapada por el coloreado o pisada por la cubeta realizada por la matriz sobre el papel, indicios de una signatura trazada con anterioridad a la estampación.

Diez años más tarde se repitió la misma operación con *Los Caprichos*, 80 grabados de nuevo con la técnica del heliograbado, coloreado y con toques de punta seca³⁶. De nuevo también la utilización sobre la obra de Goya en este caso de la iconografía daliniana y de la imagen doble, pobre traducción de su método paranoico-crítico. Cualquiera podría decir que sobre las reproducciones de Picasso y Goya, Dalí solo consiguió reproducciones de sí mismo, sin creación.

5. LOS PROYECTOS

Tras la propuesta de Miciano, aparecen años más tarde intentos de realizar ese proyecto soñado de historiar la técnica gráfica desde un punto de vista artístico. La bibliografía muestra dos proyectos norteamericanos, realizados con colecciones del país, demostrando su pujanza económica y su inversión en el campo artístico. En uno se intenta historiar el aguatinata en Occidente, como gusta decir la literatura anglosajona, deteniéndose en la contemporaneidad norteamericana, mientras el segundo se concentra en la obra de Picasso y en realizar un recorrido temático a través de ella. Volviendo a la relación de la economía y la historia del arte, en Alemania, en 2007, la presentación de la colección gráfica de la Fortaleza de Coburgo (Kunstsammlungen der Veste Coburg) descubrió el magnífico gusto del duque de Saxe-Coburg y la impresionante colección que comenzó a ser importante con su labor a finales del siglo XVIII, dando lugar a uno de los mejores trabajos monográficos sobre el aguatinata tomando a Goya como el máximo culmen artístico de un proceso técnico que alcanza con él el estatus más alto³⁷.

El esfuerzo intelectual de Miciano en *Breve historia del aguatinata (de Goya a Picasso)*, se dirige a conectar a través de la técnica pasado y presente de la historia del grabado de creación español, que queda exenta de su desarrollo, citando simplemente los nombres de Solana y Luis Jou junto a los maestros que forman parte del título. Ya se quejaba Florencio Janer, traductor de *Las maravillas del Grabado* en 1873, de la poca atención al grabado nacional, citando solo el texto francés de Duplessis a Ribera y a Goya. Apoyándose en Valentín Carderera y los discursos académicos de José de Vargas y Ponce en 1790 y de José Caveda en 1865, Janer redactó, para combatir esos silencios, un *Apéndice acerca del grabado en España*:

«Como habrá observado el lector, son muy escasas las noticias que de grabadores españoles ha reunido el autor de este libro, en el capítulo en que, con asombrosa

36. FIELD, Albert: *The official catalog of the graphic Works of Salvador Dalí*. Nueva York, Salvador Dalí Archives, 1996. 111-116.

37. WIEBEL, Christiane: *Aquatinta oder die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen. Das druckgraphische Verfahren von seinen Anfängen bis zu Goya*. Berlín, Deutscher Kunstverlag, 2007. 302-329.

brevedad, se ocupa de la escuela española del grabado, siendo así que se extiende en numerosas páginas al tratar de la escuela alemana, y muy particularmente y con grandes elogios de la escuela francesa»³⁸.

Se pueden realizar amplios y muy variados listados, gracias al talento de los artistas; el propio Lafuente Ferrari, en su contestación a Miciano, se atreve a dar un listado de nombres donde los practicantes del aguatinata comienzan con Goya para seguir con Fortuny y en el siglo XX con Ricardo Baroja, Picasso y el propio Miciano³⁹. Un proyecto de grabado español debe de atender, siguiendo el valiente ejemplo de Miciano, a la originalidad sin dudas, preocupación que tras Fortuny Marsal debe recaer en *La Sociedad de Artistas* y la publicación *El grabador al aguafuerte*, con trabajos de creación por desgracia escasos de Martínez Espinosa, Galván, Torras y otros⁴⁰, hasta contemplar el grabado español entre París, Barcelona y Madrid, con Baroja, Iturrino, Sunyer, Canals y Pichot, comenzando una europeización de la estampa española en el país donde se produce la renovación del arte gráfico con la feliz conjunción de las preocupaciones gráficas de la escuela de Barbizon y *La Société des Aquafortistes* de Alfred Cadart⁴¹. La figura de Picasso, a pesar de no haber desarrollado la labor gráfica en su país, abre una historia del grabado español en el siglo XX, tras las primeras vanguardias propiciadas en gran parte por el genio malagueño. Su influencia es innegable, y bajo su protección han podido llegar a buen término no pocas vocaciones artísticas. La conexión y primera relación de dependencia entre el grabado español y Francia ha ido remitiendo conforme se han ido creando grandes talleres en el país y han podido realizar con mayor tranquilidad su trabajo los profesionales del medio, cuestión que podría datarse a partir de la segunda mitad del siglo XX. Todos los grabadores han mirado de una manera u otra la labor o las ideas de Picasso –y Goya– sobre la estampa: Miró, Clavé, Barjola, Tàpies, Ràfols-Casamada, Chillida, Lucio Muñoz, Manolo Valdés, Genovés o Barceló conforman un elenco de nombres breve pero amplio en sensibilidades y estéticas diversas, que representan la riqueza y el arte de la estampa nacional, sin negar otras estéticas.

El Grabado en España, de *Summa Artis*, la *Historia General del Arte* de Espasa Calpe, es el intento más serio y rotundo hasta la fecha de historiar el arte gráfico español, con una gran profusión de textos e imágenes. Resuelta en dos volúmenes, el primero editado en 1987 se dedicó a los siglos XV-XVIII, completándose los siglos XIX y XX con el segundo, editado en 1988. Con visiones diversas, desde la estampa culta al grabado popular pasando por la ilustración gráfica, consigue mostrar la variedad de los creadores en el siglo XX en breves monografías que presentan un buen conjunto de artistas alcanzando las máximas cotas en el grabado de creación.

38. JANER, Florencio: «Apéndice acerca del grabado en España», en DUPLESSIS, Georges: *Las Maravillas del Grabado*. París, Hachette, 1873. 381-412 (Facsímil Valencia, Librerías París-Valencia, 1993). 381.

39. LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Contestación del Excmo...» 51-52.

40. VEGA, Jesusa: «Modernidad y tradición en la estampa española del siglo XIX». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, (1997-1998), 376-377.

41. CARRETE, Juan y VEGA, Jesusa: *Grabado y creación gráfica*. Madrid, Historia 16, 1989. 12.

Ahí se puede apreciar, por primera vez en una sola obra y gracias a la cantidad de reproducciones, la importancia del grabado español.

Los 150 grabados de otros tantos artistas escogidos para uno de los tres volúmenes de la ambiciosa edición de 1988 *La Estampa Contemporánea en España (150 artistas gráficos)* refrendan la calidad y variedad de la calcografía española, que a pesar de carecer de un auténtico mercado de coleccionistas y expertos ha aprovechado patrocinios ocasionales y una serie de grandes talentos que desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Calcografía Nacional consiguieron a final de la década de los 90 poner en pie la historia del grabado español.

5.1. WORCESTER ART MUSEUM

En 1975, el Worcester Art Museum del condado del mismo nombre, en el estado de Massachusetts, en EEUU, organizó la exposición *The Aquatint*, intentando trazar la historia de la técnica desde el siglo XVIII hasta ese momento. Para ello solo se utilizaba la colección de estampas del Museo, por lo que como el personal encargado reconocía, iba a tener importantes ausencias, la más remarcable la del trabajo gráfico de los impresionistas franceses. Fueron 28 obras que cubrían el quehacer artístico desde Francesco Bartolozzi (1727-1815) a Alex Katz (1927), con artistas cuyo nacimiento separaban dos centurias y con una técnica que demostraba la capacidad del aguatainta de servir a los conceptos artísticos contemporáneos⁴².

La magnífica colección del museo, a pesar de las faltas, permitió mostrar entonces las diferencias entre la labor artística y la labor artesana de la reproducción, que ya Miciano subrayaba en los avatares del grabado inglés, con el aguatainta desprestigiado como un simple método de colorear estampas comerciales en la obra de Hogart, Cruishank, Rowlandson o Gillray, con tímidos intentos de aproximación a una obra más personal en las manchas tonales de Cotman o Gainsborough para completar su labor con el barniz blando⁴³. También estaba la labor decorativa que Miciano ejemplificaba en la escuela de Watteau en Francia, con el pálido colorido al servicio de lo bucólico⁴⁴. La poesía pura que comienza con Goya, ejemplificada en la muestra americana con 2 planchas de *Los Caprichos* y 1 de la *Tauromaquia*, quedaba como eje central, subrayando las influencias a Delacroix (1798-1863) y a gran parte del nuevo grabado francés, reseñadas también por Miciano⁴⁵. Allí está también Picasso, destacado en el texto por su innovación y su riqueza técnica, reproduciendo *Minotauro ciego guiado por una niña, I*. Lógicamente, se hace un repaso final al uso de la técnica en artistas americanos o que desarrollan su trabajo en el país.

El texto de Riggs apunta la predilección en los años 60 en Estados Unidos del pintor-grabador por la simplicidad de uso de la litografía y la serigrafía, y los peligros del virtuosismo técnico que ahoga la expresividad, confundiendo habilidad y arte.

42. RIGGS, Timothy A.: «The aquatint», *Worcester Art Museum Bulletin*, 5(1) (1975). 16.

43. MICIANO BECERRA, Teodoro: *Breve historia...* 17.

44. *Ídem*, 28.

45. *Ídem*, 34.

A partir del siglo XIX, desde 1830 en adelante, la litografía sustituyó al aguatinata en los afanes tonales y sobre todo en el campo de la reproducción comercial. Su éxito se basó en su carácter autográfico, su menor exigencia técnica, su rendimiento en las grandes tiradas y el mayor compromiso y colaboración con el estampador. Fue un fenómeno que llegó al campo artístico desde los talleres de estampación, desarrollándose el cultivo de este arte por parte de los pintores atraídos por método tan directo, tan cercano al dibujo tradicional. Junto a auténticas obras de mérito, como las de los propios Goya y Picasso, la técnica sirvió, en EEUU y en Europa, para librar al artista inseguro del trabajo con la resina y los ácidos:

«En cambio, la litografía tenía fama de cosa facilona, para la que sólo era necesario dibujar sobre una piedra como sobre un papel, y el prensista se encargaba del resto, polarizando la atención de aquellos artistas que *lo deseaban todo hecho*»⁴⁶.

5.2. MUSEUM OF FINE ARTS ST. PETERSBURG, FLORIDA

Invitado en 1982 por el Museum of Fine Arts de Sant Petersburg, en Florida, el profesor Burr Wallen, de la Universidad de California en Santa Bárbara, organizó una exposición de grabados de Picasso con los condicionantes de utilizar copias de colecciones americanas y de centrar el estudio en los grabados realizados con la técnica del aguatinata, un área de trabajo que el propio autor encuentra especialmente atractiva al no estar todavía claramente definida⁴⁷. Se seleccionaron 57 grabados, datados entre 1933 y 1971, pues el autor fecha el comienzo de la técnica en la década de los años 30, aunque recoge como anotación las últimas aportaciones de Brigitte Baer en ese momento presentando un grabado cubista de 1915 de la colección de Marina Picasso resuelto tonalmente.

El comisario reconoce a Goya como el iniciador de las posibilidades artísticas de la técnica, siguiendo el trabajo del Worcester Museum, pues cita incluso la influencia goyesca sobre el Delacroix de 1833, obra expuesta por Riggs. Estudia a Georges Roualt y su trabajo gráfico con la técnica en el taller de Lacourière como una posible influencia para la evolución de la obra de Picasso⁴⁸; Roualt es también estudiado por Miciano, alabado en su técnica *irreproachable y sabia*, pero criticado en el concepto, en su seguimiento exhaustivo de su propia obra pictórica, que tampoco se libra de los comentarios:

«El objetivo no ha sido hacer un grabado original, sino un facsímil multiplicable de unos bocetos que, a su vez, imitaban unas vidrieras»⁴⁹.

Su forma de estudiar la técnica en Picasso es un tanto caótica, asociando trabajos a partir de distintos tipos de series, comenzando por agrupaciones que podrían

46. *Ídem*, 35.

47. WALLEN, Burr: *Picasso Aquatints*. Florida, Museum of Fine Arts St. Petersburg, Florida, 1984. 8.

48. *Ídem*, 15.

49. MICIANO BECERRA, Teodoro : *Breve historia...* 38.

denominarse editoriales, con la *Suite Vollard*, la *Historia Natural de Buffon*, *Sueño y Mentira de Franco*, *Suite 347* o *Suite 156* (presentada como *Los últimos grabados de Picasso*) para mezclarlas con agrupaciones iconográficas con títulos como *Las mujeres de Picasso*, *La Gallina*, *Matador y Corrida*, *El fumador* (con una sola estampa) o *El estudio del artista*. Dentro de esa mezcla de conceptos, el orden cronológico que parece querer mantener el catálogo en su numeración es roto en no pocas ocasiones, a veces de un modo un tanto aleatorio, descompensado en la vasta producción picassiana, como ocurre en la serie taurina, donde se expone un grabado de *Carmen* de 1949 junto a 6 de *La Tauromaquia* de 1957.

6. CONCLUSIONES

El aguatinta refrenda en la gráfica española el trabajo pleno de los artistas plásticos con el grabado de creación, con la estampa original. Es un paso más desde la reivindicación a finales del siglo XIX del huecogrado como medio de expresión, aumentando los conocimientos técnicos necesarios al mismo tiempo que sus posibilidades, y es sobre todo un compromiso con la originalidad.

Difícilmente se puede hallar un texto sobre arte donde se comente algo sobre el moderno grabado de reproducción dedicado a comercializar obra gráfica de pintores que realmente no han hecho obra gráfica original. En la exposición del Worcester Art Museum sobre el aguatinta se incluía un trabajo del grabador Jacques Villon (1875-1963), responsable de una magnífica obra personal, que adaptaba la pintura de Fernand Léger (1881-1955), remarcado en la ficha técnica con la concisa expresión *after*, símil de la francesa *d'après de*, traducible cuando se quiere aclarar y no crear confusión por «obra grabada realizada a partir de un cuadro (o dibujo) original de». La terminología indica que se trata de todo menos de un grabado original, frontera natural entre el artista comprometido con la materia y la verdad frente al simulacro del resultado y el fingimiento de la imagen. La estulticia bien del coleccionista, del marchante, del editor o del propio artista ha hecho realidad algo impensable éticamente, en una carrera imparable hacia el caos, fomentada por un mercado voraz que confunde nombres con marcas y realidades con productos. Se ha producido en el presente con demasiada frecuencia y de maneras diversas la ficción que Miciano situaba en el futuro:

«Siguiendo la orden de los encargos o las orientaciones de la moda, no les importa el material de la matriz ni que se adapte a su temperamento o a la finalidad, y llegará un día en que un dibujo, una acuarela e incluso un lienzo reproducidos en facsímil, firmados y numerados, se venda como estampa original»⁵⁰.

Por todo ello continúa la necesidad acuciante e insatisfecha de difundir el arte gráfico español, desde la Academia y con el conveniente apoyo de la Universidad española y de otras instituciones, mostrando al gran público toda su riqueza y,

50. *Ídem*, 36.

sobre todo, toda su autenticidad, valorando las colecciones españolas y su papel fundamental en el conocimiento de nuestro pasado, contemporaneidad y coetaneidad artística:

«Con mi honda gratitud, va también la esperanza de conseguir de todos un poco más de atención y de amor hacia ese mundo maravilloso y pleno de posibilidades del grabado, que deseamos ver siempre activo en la gran tarea académica de valorizar y difundir el arte español en sus múltiples facetas»⁵¹.

51. *Ídem*, 45.

REFERENCIAS

- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario: *El arte cotidiano. Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña, 1900-1925*. Madrid, UNED, 1993.
- BARSTCH, Adam: *Le peintre-graveur. Vol. 1*. Viena, J. V. Degen, 1802.
- BASTIDA DE LA CALLE, María Dolores: «Grabado a la testa: línea blanca, línea negra», *Espacio, Tiempo y Forma*, 4 (1991), 367-375.
- BOZAL, Valeriano: *Goya*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- CARRETE PARRONDO, Juan: «El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada», en *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, 395-644.
- CARRETE PARRONDO, Juan y VEGA, Jesusa: *Grabado y creación gráfica*. Madrid, Historia 16, 1989.
- CASTELLAR-GASSOL, Joan: *Dalí. Una vida perversa*. Barcelona, Edicions de 1984, 2013.
- CRESPO-MARTÍN, Bibiana: «El Libro de Artista de ayer a hoy: seis ancestros del Libro de Artista contemporáneo. Primeras aproximaciones y precedentes inmediatos», *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (2) (2014), 215-232.
- CROMMELYNCK, Aldo y CROMMELYNCK, Piero: «Aldo et Piero Crommelynck», en «Picasso vu par ses compagnons de gravure», *Nouvelles de l'estampe*, 9 (1973), 6.
- FERNÁNDEZ APARICIO, Raúl: «Saura y las multitudes: de Goya a Munch», *Espacio, Tiempo y Forma*, 3 (2015), 105-129.
- FIELD, Albert: *The official catalog of the graphic Works of Salvador Dalí*. Nueva York, Salvador Dalí Archives, 1996.
- GALLEGO GALLEGO, Antonio: «Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 43 (1976), 37-94.
- GALLEGO GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España*. Madrid, Cátedra, 1990.
- GILOT, Françoise y LAKE, Carlton: *Vida con Picasso*. Barcelona, Ediciones B, 1996.
- JANER, Florencio: «Apéndice acerca del grabado en España», en DUPLESSIS, Georges: *Las Maravillas del Grabado*. París, Hachette, 1873. 381-412 (Facsimil Valencia, Librerías París-Valencia, 1993).
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Contestación del Excmo Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari», en *Breve Historia del Aguatinta (de Goya a Picasso)*. Madrid, RABASF, 1972.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Recuerdo de Teodoro Miciano (1903-1974)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 38 (1974), 17-36.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Teodoro Miciano en sus grabados», *Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, V (1977), 133-154.
- LALANNE, Maxime: *Traité de la gravure à l'eau-forte*. París, Cadart et Luquet, 1866.
- MASON, Rainer Michel: *Dalí verdadero / grabado falso*. Valencia, IVAM, 1992.
- MELOT, Michel: «Jacques Frélaut», en VVAA: «Picasso vu par ses compagnons de gravure», *Nouvelles de l'estampe*, 9, (1973), 4.
- MICIANO BECERRA, Teodoro: *Breve historia del aguatinta (de Goya a Picasso)*. Madrid, RABASF, 1972.
- MICIANO BECERRA, Teodoro: «Anasagasti y su obra», *Revista del Ateneo*, IV, 30 (1927), 15-17.
- MICHLER, Ralph y LOPSINGER, Lutz W.: *Salvador Dalí. Catalogue Raisonné of Etchings and Mixed-media Prints*. Munich, Prestel, 1994.
- MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia: «Copia versus original-múltiple. Una relación dialógica en el arte gráfico reproducible», *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(1) (2013), 77-93.

- NAVARRO OLTRA, Guillermo (ed.): *Autorretratos del Estado II: el sello postal del franquismo*. Cuenca/Santander, Universidad de Castilla La Mancha/Universidad de Santander, 2015.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: «Desastres de la guerra», en GÁLLEGO, Julián, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y BLAS BENITO, Javier: *Goya Grabador*. Madrid, Fundación Juan March, 1994, 112-162.
- RIGGS, Timothy A.: «The aquatint», *Worcester Art Museum Bulletin*, 5(1) (1975).
- ROMERO ROMERO, Fernando y BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Ángel: «Gráfica política y represión franquista: el grabador Teodoro Miciano Becerra», *Cuadernos para el Diálogo*, 23 (2007), 22-31.
- SABORIDO PIÑERO, Santiago: *El grabador Teodoro Miciano Becerra. Un preso en la Cárcel de Jerez*. Cádiz, Archivo Histórico Provincial, 2015.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel: *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*. Gijón, Trea, 2008.
- SANTANDER DÍAZ, Manuel: «Cien años de una escuela y la ausencia de uno de sus profesores: La Escuela de Arte de Jerez de la Frontera y el grabador Teodoro Nicolás Miciano Becerra», *Cabás: Revista del CRIEME*, 5 (2011).
- SOTOS SERRANO, Carmen: *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina. Vol.2*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1982.
- VEGA, Jesusa: «Modernidad y tradición en la stampa española del siglo XIX». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, (1997-1998), 367-378.
- WALLEN, Burr: *Picasso Aquatints*. Florida, Museum of Fine Arts St. Petersburg, 1984.
- WIEBEL, Christiane: *Aquatinta oder die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen. Das druckgraphische Verfahren von seinen Anfängen bis zu Goya*. Berlín, Deutscher Kunstverlag, 2007, 302-329.



Dossier by Diane Bodart: *Wearing Images?* · *Imágenes portadas?* por Diane Bodart

- 15** DIANE BODART (GUEST EDITOR)
Wearing Images?. Introduction · Imágenes portadas. Introducción
- 33** MARIANNE KOOS (GUEST AUTHOR)
Concealing and revealing pictures 'in small volumes': Portrait miniatures and their envelopes · Ocultando y mostrando imágenes en «pequeños volúmenes»: las miniaturas retrato y sus envoltorios
- 55** LAURENT HABLLOT (GUEST AUTHOR)
Revêtir l'armoirie. Les vêtements héraldiques au Moyen Âge, mythes et réalités · Vestir el escudo de armas. Los vestidos heráldicos de la Edad Media, mitos y realidades
- 89** FELIX JÄGER
Body of Knowledge: Renaissance Armor and the Engineering of Mind · Cuerpos del conocimiento: armaduras del Renacimiento y la ingeniería de la mente
- 119** GUIDO GUERZONI
Devotional tattoos in Early Modern Italy · Tatuajes devocionales en la Italia de la Edad Moderna
- 137** KATHERINE DAUGE-ROTH
Prêt-à-porter: Textual Amulets, Popular Belief and Defining Superstition in Sixteenth and Seventeenth-Century France · Prêt-à-porter: amuletos textuales, creencias populares y definición de las supersticiones en la Francia de los siglos XVI y XVII
- 169** CRISTINA BORGIO
Wearing the Sacred: Images, Space, Identity in Liturgical Vestments (13th to 16th Centuries) · Vistiendo lo sagrado. Imágenes, espacio e identidad de las vestiduras litúrgicas (Siglos XIII al XVI)
- 197** JULIA MAILLARD
Les transports du masque. Pratiques et performativité de l'imaginaire (et) du paraître à la fin du XVI^e siècle · Medios del uso de las máscaras. Práctica y desarrollo de la imaginaria y su representación a finales del siglo XVI

Miscelánea · Miscellany

- 237** ARACELI MORENO COLL
Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: El lema «'Izz Li-Mawlānā Al-Sultān» en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia · Pervivencia of Islamic Designs in the Renaissance: Motto «'Izz Li-Mawlānā Al-Sultān» at the Doors of the Main Altarpiece of the Cathedral of Valencia

- 259** RAÚL ROMERO MEDINA
Plateros tardogóticos de Valladolid al servicio de la Casa Ducal de Medinaceli. A propósito de ciertas joyas para Doña María de Silva y Toledo · Late Gothic Master Silversmiths from Valladolid at the Service of the Ducal House of Medinaceli: Jewels for Doña María de Silva and Toledo
- 281** RAFAEL CASUSO QUESADA
Las vidrieras de la Catedral de Jaén · Stained Glasses in Jaén Cathedral
- 301** JUAN ISAAC CALVO PORTELA
La representación de San Norberto en las estampas flamencas del siglo XVII · Saint Norbert in some Flemish Engravings of the Seventeenth Century
- 331** ISABEL M^a RODRÍGUEZ MARCO
Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato · Definition, Uses and Historiography of Portrait Miniature
- 349** CARMEN DE TENA RAMÍREZ
El comercio de antigüedades en España a comienzos del siglo XX: el caso de José Gestoso y Pérez (1852-1917) · The Trading of Antiques in Spain at the Beginning of the 20th Century: The Case of José Gestoso y Pérez (1852-1917)
- 367** INOCENTE SOTO CALZADO
Una historia española del aguatin · A Spanish History of Aquatint
- 389** RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ
Tradición, modernidad y transgresión en las artes escénicas españolas durante el franquismo: Víctor Cortezo y la escenografía de *La cena del rey Baltasar* (1939-1954) · Tradition, Modernity and Transgression during Francoism: Víctor Cortezo and the Scenography of *La Cena del Rey Baltasar* (1939-1945)
- 413** ROCÍO GARRIGA INAREJOS
El silencio como límite: en torno a la afirmación estética de la memoria traumática · Silence as a Limit: Regarding the Aesthetic Affirmation of Traumatic Memory
- 429** DIANA ANGOSO DE GUZMÁN
La materia viva: oro, alquimia y sanación en Elena del Rivero y Joseph Beuys · Live Matter: Gold, Alchemy and Healing in Elena del Rivero and Joseph Beuys
- 451** LUIS D. RIVERO MORENO
La industria cultural necesita máquinas. La Alhambra: patrimonio, turismo y producción económica · Cultural Industry Needs Machines. Alhambra: Heritage, Tourism and Economic Production

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

Reseñas · Book Review

475

SONSOLES HERNÁNDEZ BARBOSA

MICHAUD, Éric: *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte*. Traducción de Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017 [ed. Gallimard, 2015].

479

BORJA FRANCO LLOPIS

STAGNO, Laura, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606). Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*. Génova: Genova University Press, 2018.

483

JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA

AGÜERO CARNERERO, Cristina (dir.), *Carreño de Miranda. Dibujos*, Madrid, Biblioteca Nacional de España y CEEH, 2017.