

# PICASSO,

PINTOR DE GRABADOS.  
EL AGUATINTA



<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	1/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**AGENCIA PÚBLICA PARA LA GESTIÓN  
DE LA CASA NATAL DE PABLO RUIZ PICASSO  
Y OTROS EQUIPAMIENTOS MUSEÍSTICOS  
Y CULTURALES**

**PRESIDENTE**

Francisco de la Torre Prados  
ALCALDE

**VICEPRESIDENTA**

Gemma del Corral Parra  
TENIENTE DE ALCALDE DELEGADA  
DE CULTURA Y EDUCACIÓN

**DIRECTOR**

José María Luna Aguilar

**PATROCINA**

Obra Social "la Caixa"

**COLABORA**

Bodegas "El Pimpi", Málaga

**FUNDACIÓN PABLO RUIZ PICASSO**

**DIRECCIÓN Y GESTIÓN ECONÓMICO-ADMINISTRATIVA**

José María Luna Aguilar (Director)  
Trinidad Vega García  
Joaquín Laguna Jiménez (Jefe del Servicio de Administración)  
María José Rodríguez García  
María Jesús Ruiz Salazar  
Enrique Negre Gómez  
Pascual Ramírez Izquierdo

**BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN**

Pilar Rodríguez Martínez (Jefa de Negociado)  
Salvador Bonet Vera  
Carlos Ferrer Barrera  
Gloria Rueda Chaves

**PROMOCIÓN CULTURAL**

Mario Virgilio Montañez Arroyo (Jefe de Negociado)  
Rafael Inglada  
Rosa María López García  
Elisa Quiles Faz  
Laura Gaviño Fernández  
Enrique Guerra Navarro

**INFORMACIÓN**

Fundación Picasso. Museo Casa Natal  
Plaza de la Merced, 15, 29012 Málaga  
Tel.: 951 926 060  
Fax: 951 926 660  
info.fundacionpicasso@malaga.eu  
www.fundacionpicasso.es  
www.facebook.com/FundacionPicasso

Portada: Pablo Ruiz Picasso.

*Mujer de largos cabellos*

26 de febrero 1947 (ed. 1948)

Aguatinta al azúcar sobre cobre

Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

© De esta edición: Agencia Pública para la Gestión  
de la Casa Natal de Pablo Ruiz Picasso  
y otros Equipamientos Museísticos y Culturales

© Inocente Soto Calzado

© Juan Carrete Parrondo

© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2018

© Joaquim Sunyer, Antoni Clavé, Juan Barjola, Albert Ràfols-Casamada,  
Zabalaga Leku, Salvador Victoria, Lucio Muñoz, Joan Hernández Pijuan,  
Manolo Valdés, Soledad Sevilla, Eduardo Naranjo, Manuel Quejido, José Ma-  
ría Sicilia, Cristina Iglesias, Miquel Barceló, Pepe Yagües, Comissió Tàpies,  
VEGAP, Málaga, 2018

Derechos reservados: © Herederos de Ricardo Baroja © Harry Ransom  
Center © Herederos de Tedoró Miciano © Successió Miró © Blanca Muñoz

© Miguel Rodríguez-Acosta

Diseño: Agustín García Arrabal

Impresión: Gráficas Aeroprint, chauchina, granada

Dep. legal: MA 1193-2018

ISBN: 978-84-949006-3-1

Nuestro agradecimiento a los colaboradores de la Agencia para la edición de este catálogo  
y de la exposición: Pablo Burgos Guerrero, Juan Miguel Crespillo, José Enrique Narbona  
Pérez y Jaime Moreno Ramírez.

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir,  
registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de  
recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico,  
por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa de la Funda-  
ción Picasso, de la Fundació Palau y de los titulares de los copyrights.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	2/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**XXXI OCTUBRE PICASSIANO  
PICASSO, PINTOR DE GRABADOS. EL AGUATINTA**

**EXPOSICIÓN**

Salas de Exposiciones, Fundación Picasso/Museo Casa Natal  
Plaza de la Merced, 13, 15. Málaga  
Octubre de 2018-Febrero de 2019

**COMISARIO**

Inocente Soto Calzado

**COORDINACIÓN**

Mario Virgilio Montañez Arroyo

**CONSERVACIÓN**

Elisa Quiles Faz

**REGISTRO**

Laura Gaviño Fernández

**MONTAJE**

Marta Bustos Westendorp  
Juan Miguel Crespillo López  
Laura Gaviño Fernández  
Enrique Guerra Navarro  
Mario Virgilio Montañez Arroyo  
Rocío Moreno Lechado  
Julia Navarro Díaz  
Elisa Quiles Faz  
Pascual Ramírez Izquierdo

**IMAGEN Y COMUNICACIÓN**

Gloria Rueda Chaves

**PATROCINA**

Obra Social "la Caixa"

**COLABORA**

Bodegas «El Pimpi»

**AGRADECIMIENTOS**

Consortio Cultural Goya-Fuendetodos  
Diputación Provincial, Zaragoza  
Fundació Palau, Centre d'Art, Caldes d'Estrac  
Fundación Bancaja, Valencia  
Fundación Juan March, Madrid  
Museo de Bellas Artes, Córdoba  
Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
Museo Nacional del Prado, Madrid

Museu Picasso, Barcelona  
Museo Picasso Málaga  
Pepe Yagües Fernández

**CATÁLOGO**

**EDITA**

Fundación Picasso/Museo Casa Natal.  
Agencia Pública para la Gestión de la Casa Natal de Pablo Ruiz Picasso y  
otros Equipamientos Museísticos y Culturales  
Ayuntamiento de Málaga

**TEXTOS**

Francisco de la Torre Prados  
José María Luna Aguilar  
Juan Carrete Parrondo  
Inocente Soto Calzado

**AGRADECIMIENTOS**

Familia Arias  
Salvador Bonet (Centro de Documentación)  
Pablo Burgos Guerrero  
Carlos Ferrer Barrera (Centro de Documentación)  
Jaime Moreno Ramirez  
José Enrique Narbona Pérez

**DISEÑO**

Agustín García Arrabal

**IMPRESIÓN**

Gráficas Aeroprint, Granada

© De esta edición: Fundación Picasso/Museo Casa Natal. Agencia Pública para  
la Gestión de la Casa Natal de Pablo Ruiz Picasso y otros Equipamientos  
Museísticos y Culturales

© De los textos: sus autores

© Sucesión Pablo Picasso, Végap, Madrid, 2018

© Végap, Madrid, 2018

ISBN: 978-84-949006-3-1

Dep. legal: MÁ-1193-2018

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir,  
registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de  
recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóp-  
tico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa de la  
Fundación

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	3/134
<b>Uri De Verificación</b>	https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



# ÍNDICE

Francisco de la Torre Prados, Alcalde

José María Luna Aguilar, Director

JUAN CARRETE PARRONDO

## De galimatías y batiburrillos. Aguadas y aguatinas (siglos XVIII y XIX) • 13

INOCENTE SOTO CALZADO

### 1. Picasso, pintor de grabados • 31

Justificación de la edición • El pintor grabador • Agua ácida, tinta grasa • La prueba de estado

### 2. Una técnica europea • 35

Precedentes • Francia • Inglaterra • Italia

### 3. España • 41

El grabado de puntos • El grabado al humo • El grabado en color • El aguatina. JOSÉ JIMENO CARRERA | FERNANDO BRAMBILA | BARTOLOMÉ SUREDA | GOYA

• Reproducción y creación: ASENSIO JULIÁ | JUAN GÁLVEZ | LA SOCIEDAD DE ARTISTAS | MARIANO FORTUNY MARSAL • El grabado español: París-Barcelona-Madrid.

FRANCISCO ITURRINO | RICARDO BAROJA | JOAQUIM SUNYER | DE MIRÓ | RICARD CANALS | LLAMBÍ

### 4. La búsqueda del tono • 57

Picasso, pintor de grabados • Interposición de la trama • Rascado • Reserva • Levantado • El mordido • Picasso *Aquatints* • El velo entintado rosa • La necesidad cubista • El concepto de reserva • Las bañistas en olas de ácido • Los habitantes de la Suite Vollard • Una historia natural • La mano en la barra de apoyo • Los grises de una guerra civil • Mujeres de gris y color • Una mujer flor para Petrarca • La relectura • Letras para un pintor • Veinte poemas de Góngora • Carmen eterna • Cuerpo perdido • Mujeres grandes • A los toros con el pincel de Picasso • Grabados de pintor • Arena movediza • El taller de las cajas • Suite de celestinas 347 • Suite final 156 • Grabado blanco • La última visita de *monsieur* Degas

### 5. Breve e incompleta historia tras Picasso • 127

Joan Miró • Teodoro Miciano • Salvador Dalí • Antoni Clavé • Juan Barjola • Antoni Tàpies • Albert Ràfols-Casamada • Eduardo Chillida • Miguel Rodríguez-Acosta • Salvador Victoria • Lucio Muñoz • Joan Hernández Pijoan • Manolo Valdés • Soledad Sevilla • Eduardo Naranjo • Manolo Quejido • José María Sicilia • Cristina Iglesias • Miquel Barceló • Blanca Muñoz • Pepe Yagües

### 6. Escolio: la litografía, la serigrafía y el pintor • 153

### 7. Bibliografía utilizada • 155

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	4/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



# 1. PICASSO, PINTOR DE GRABADOS

INOCENTE SOTO CALZADO  
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

## JUSTIFICACIÓN DE LA EDICIÓN

Antes de nada, parece necesario explicar las razones de un estudio sobre el grabado, el aguatinata y Picasso. Históricamente, en el estudio de las obras maestras del grabado se han confundido técnicas y conceptos, se ha desordenado la aparición de los procedimientos y mezclado sus virtudes, hablándose de invención y creación de técnicas por parte de individuos cuando estas suelen nacer del trabajo continuado y de la suma de diversos esfuerzos, a veces en desarrollos paralelos. Materiales como la resina de colofonia o el asfalto en polvo ya formaban parte del taller de un grabador en el siglo XVII, como recoge el más temprano tratado de calcografía en sus recetas para el barniz del aguafuerte (Bosse 1645: 9). Era cuestión de tiempo que la personalidad alquímica del artista grabador los empleara de otras maneras y para otros menesteres, comprendiendo sus posibilidades.

También era cuestión de tiempo que un grabador español pusiera por escrito sus pensamientos e inquietudes. En 1972 el artista jerezano Teodoro Nicolás Miciano Becerra (1903-1974) recibía un tardío y más que merecido reconocimiento a su maestría en el arte del grabado y dedicación docente con su designación como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Para su discurso de ingreso, leído en recepción pública el 1 de marzo de 1972,

Miciano eligió el título *Breve historia del aguatinata (de Goya a Picasso)*. Así, ponía de relieve la importancia no solo del procedimiento técnico, sino también la posición que ya podía ocupar Picasso aún en vida como pilar básico en una historia española y sobre todo universal del grabado.

En el caso de Picasso, un estudio más exhaustivo sobre su producción indica que sus escarceos con el tono sobre el metal son más tempranos de lo que siempre se ha creído, pudiendo hablarse de obras ejecutadas con la participación de la resina entre 1910 y 1972: 62 años de trabajo sobre planchas de metal creando grises con técnicas no lineales. Los finos granos de resina, base de la técnica del aguatinata, podían hacer realidad su idea permanente en relación al grabado: *pintar* (Baer 1998: 63), con una gran continuidad y una creatividad ilimitada, picassiana: *En las aguatinatas donde el pincel interviene, un pintor como él encuentra lógicamente un terreno totalmente propicio* (Vilató 1973: 8).

Siempre realizando un trabajo original, nunca reproduciendo imágenes obtenidas con otras técnicas ni repitiendo aplausos fáciles; analizando los logros para construir otros a través de las pruebas de estado, volcando el esfuerzo sobre la matriz fuera duro cobre o débil celuloide, ejerciendo la heterodoxia de la creación y respetando la ortodoxia de la estampación, Picasso ha completado posiblemente la mejor obra gráfica del siglo XX.

## EL PINTOR GRABADOR

En la historia del arte occidental el grabado en hueco calcográfico ha tenido desde sus inicios en el siglo XVI un lugar preeminente, cercano a la gloria. Para un pintor era la memoria visual de sus sensaciones y acciones, recogidas sobre una dura superficie capaz de volcar estas a su vez sobre delicados papeles el número de veces que fuera necesario y construir la imagen de una obra multiplicada para su conocimiento. Tratadistas españoles en los albores del siglo XVII como los andaluces Francisco Pacheco o el humanista cordobés Pablo de Céspedes lo sitúan junto a la pintura e incluso en competencia

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	5/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



con ella (Carrete 1988a: 69). El alemán Durero se había convertido en ejemplo señero del pintor en la historia del arte que desarrolla también en el grabado su arte. Todavía en tránsito entre los siglos XVIII y XIX el grabador Juan Moreno Tejada, en su didascálico poema, propone la visible identidad entre buriles y pinceles, citando a Ribera y a Juan Bernabé Palomino como ejemplos de pintores-grabadores:

*Que igualmente pintaban  
Que con dulzura máxima grababan  
Sus propias invenciones (Moreno Tejada 1804: 141)*

Para aquel entonces Rembrandt era un mito tanto sobre la tela como sobre el papel.

El mismo Teodoro Miciano Becerra se define al comienzo de su discurso *Breve historia del aguatinta* 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. Adam Bartsch, director de la colección de grabados del Emperador en Viena y autor de *Le peintre-graveur*, una magna obra de más de una veintena de volúmenes iniciada en el principio del siglo XIX, se ve en la obligación de explicar en la introducción la necesidad de un catálogo razonado de la obra gráfica realizada por pintores directamente y de la bondad de esta. 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, mostrando formas y bosquejos primigenios, propios:

*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 (Bartsch 1802:iv).*

La propuesta de catalogación de Bartsch tuvo una gran aceptación, pues a la veintena de tomos que componen la obra de Bartsch hay que sumarle las propuestas similares de sus sucesores, como *Le peintre-graveur français* de Robert-Dusmenil comenzado en 1835, *Le peintre-graveur* de Passavant en 1860 o *Le peintre-graveur illustré* de Loÿs Deitteil iniciado en 1906, acompañado por reproducciones de todas las obras catalogadas siempre que fuera posible, idea cuya vigencia se demuestra con el proyecto de actualización denominado *The Illustrated Barstch*, que se materializó con el primer volumen en 1978, añadiendo las ilustraciones de las que adolecía la edición primigenia y corrigiendo y aumentando la propuesta, continuando con éxito algún que otro intento interrumpido.

En esa definición del pintor-grabador han intervenido estudiosos y grabadores. Maxime Lalanne (1827-1886), uno de los responsables del resurgimiento del aguafuerte como arte en Francia en el último tercio del siglo XIX, habla del grabador de reproducción, al que respeta como seguidor y asimilar 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 vez (1866: 12). La figura del pintor-grabador sustituye prácticamente por completo a la del grabador puro o de oficio a comienzos del siglo XX, artesano que terminará cumpliendo funciones de estampador o de asistente técnico.

El grabado original, de creación, con precedentes excelsos, se refrenda con la obra de Goya, con sus *Caprichos* y su talento inextricable, desarrollando la labor más brillante del pintor que trabaja múltiples imágenes sobre una matriz. Es entonces cuando la obra grabada alcanza su libertad total, haciendo honor a la denominación francesa que recibían los grabados de los *peintre-graveurs: eaux-fortes libres* (Hults 1996: 347). 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 formal (Crespo Martín 2014: 218, 229). 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.

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	6/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



Tras la luz, una prolongada oscuridad. Algunos siglos de reproducciones indiscriminadas habían creado una gran confusión en las posibilidades artísticas del grabado. 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 sobre la matriz, con una impresión hecha directamente con el material original y aprobada o certificada por el autor (Mínguez 2013: 83-86).

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 (Ramos, Peláez 2014: 122-133). A nivel artístico los conceptos se expanden y se acaba 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 (Méndez 2015), alimentando un debate continuo sobre copia y múltiple (Mínguez 2016). 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* (1972: 45).

La técnica del aguatinta ha sido protagonista de todos esos avatares, primero como técnica artesana y después como base de procesos como el fotograbado, con claras concomitancias con la idea de trama superpuesta.

### AGUA ÁCIDA, TINTA GRASA

En 1972, en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Teodoro Miciano Becerra se atreve a utilizar como hilo conductor de su disertación 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 propia a las grandes obras*, un proceso utilizado por los maestros del pasado y por los artistas de vanguardia del presente (Miciano 1972: 7). El grabado al aguatinta es una técnica del grabado en hueco, 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 (Blas, Barrena, Ciruelos 1996). No tendría mayor relevancia para la historia del arte si no fuera porque esta técnica permite trabajar directamente el tono sobre la plancha, facilitando que el pintor pueda realizar sobre una matriz una labor conceptualmente similar a la que realiza sobre un lienzo, enriquecida con las particularidades del campo.

Cuando un artista quiere hacer una línea grabada utiliza una punta, un instrumento similar a un lápiz con la particularidad de su extremo metálico afilado, que le permite ser utilizado sobre las planchas de cobre o de zinc, directamente o interponiendo un barniz para después dejar la dura tarea de corrosión a un ácido. El pintor necesita también que el grabado recoja sus manchas, sus tonos, sus pinceladas, y para ello solo es necesario un pincel, similar al que sirve para dibujar con tinta china o para pintar. Pero entonces, para que esos tonos sean recogidos correctamente en la superficie del metal los procedimientos se hacen más complejos, inevitable y paradójicamente más indirectos.

La importancia del aguatinta en el arte occidental reside por lo tanto en ser el primer procedimiento técnico de grabado en hueco sobre metal cuyo efecto es el de mancha, permitiendo un control bastante exhaustivo sobre sus resultados y su estampación. Por sí solo será escasamente usado, 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*, su capacidad de adaptación sin limitaciones a la creatividad, con la salvedad de las propias capacidades de cada cual. Se utilizará en distintas formas, con el aguatinta al azúcar o a la sal, y con aplicaciones variadas, cambiando la granulometría de la colofonia y la deposición mecánica o manual, consiguiendo una riqueza visual difícilmente igualables (Miciano 1972: 26-27). El aguatinta

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	7/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



es una técnica y es también una estética, es la posibilidad de crear tonos continuos sin la necesidad de recurrir a los rayados paralelos de líneas muy finas, traduciendo directamente los deseos del artista y permitiendo un trabajo pictórico del pintor sobre el metal. El pintor-grabador completa con él su gramática y dará lugar a obras plenas de significado. En un desarrollo paulatino, Picasso sustituye a veces la punta metálica, instrumento de dibujo, por el rascador, instrumento de corrección, en el ataque del barniz protector del aguafuerte, aprovechando un instrumento que le permite una mayor amplitud y expresividad en la línea, construyendo planos muy cercanos a los obtenidos con el pincel. Cuando ha reventado literalmente esa línea, incapaz de recoger la tinta en su hueco y sobre todo mantenerla tras la limpieza antes de la estampación, comienza a crear planos, grandes superficies con distintos tonos de grises. Para regularizar y controlar esos matices recurre al aguainta.

### LA PRUEBA DE ESTADO

La importancia del grabado para un pintor no reside en su capacidad reproductiva, sino en el hecho de que se realiza trabajando una matriz o plancha, una suerte de molde o negativo que producirá el positivo en papel. La estampación permite saber en cada momento cómo es el trabajo desarrollado, cuál es su estado, tras cada proceso desarrollado sobre ella. Es lo que se denomina la prueba de estado, una estampa que se obtiene en un momento determinado y que es la constatación o huella en el papel de lo trabajado hasta entonces en el metal:

*Ello constituye una de las particularidades del grabado, un aspecto enriquecedor del proceso ya de por sí diferente y muchas veces más complejo que el de otras disciplinas (Vives 2000: 87).*

Lo que pocas veces se explicita es que la importancia de esa prueba de estado reside en que hasta ese momento el artista trabaja a ciegas sobre la matriz, sin saber a ciencia cierta qué efecto en el papel producirá su acción en el metal. Por supuesto, la experiencia hace que las consecuencias de las acciones puedan ser más predecibles, pero siempre existe,

como bien explicó el poeta, la diferencia entre la realidad y el deseo. Por ello, más que ninguna otra disciplina artística, el grabado es una construcción del pensamiento, que requiere una mayor reflexión en todos los momentos de la creación, una visualización que precede a su materialidad.

Son etapas concretas de la creación lo que se documenta en cada estado, pero su serie, su visión como conjunto y su comparación permiten ver los cambios de la obra, su proceso y por lo tanto su metamorfosis, como deseaba el propio Picasso en unas declaraciones respecto a la pintura:

*Sería muy curioso fijar fotográficamente, no las etapas de un cuadro, sino sus metamorfosis (Zervos 1935: 37).*

Se ha comparado muchas veces la prueba de estado con la documentación filmica o fotográfica del proceso creador, pero también en esto demuestra sus peculiaridades el grabado. El artista trabaja en negativo sobre la matriz intuyendo resultados, imaginando el efecto de sus actos sobre el metal, sin tener certeza absoluta de ello hasta ver la prueba estampada de ese momento.

Cuando Dora Maar realiza la famosa secuencia fotográfica en los días de creación de la pintura *Guernica*, entre mayo y junio de 1937, cumplía en cierto modo el deseo de Picasso, y ha sido una fuente primordial para el estudio de su devenir, que tradicionalmente comprendía siete estadios diferentes aumentados con dos más con la subasta del patrimonio de Dora Maar tras su defunción (Caws 2000: 100)

Apollinaire presentó al Picasso de la primera década del siglo, al héroe cubista, como una metamorfosis, el producto de la transformación de la inicial fuerza de la naturaleza, del virtuosismo sin esfuerzo, irracional, en deícida reflexivo, inteligente, inagotable en el trabajo constante, formando parte de una nueva clase de artista:

*Viven en soledad y no expresan nada que no hayan balbuceado antes ellos mismos, balbuceado tantas veces que, a base de esfuerzos y tentativas, pueden llegar a formular lo que desean formular (1994: 42).*

El texto, escrito en 1913, válido para toda la carrera de Picasso, parece especialmente redactado para describir al último Picasso, aquel que ya cumplidos los 80 años encontraría en el grabado y en el aguainta su canto del cisne, la prueba, única, de su estado.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	8/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



## 2. UNA TÉCNICA EUROPEA

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, cuyo nacimiento se suele situar en 1727, a Alex Katz, que vino al mundo exactamente en 1927, artistas separados dos centurias y con una técnica que demostraba la capacidad del aguafinta de servir a los conceptos artísticos más diversos y contemporáneos (Riggs 1975: 16).

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 aguafinta desprestigiado como un simple método de colorear estampas comerciales en la obra de William Hogart, George Cruikshank, Thomas Rowlandson o James Gillray contrapuesto a los intentos de aproximación a una obra más personal en las manchas tonales de John Sell Cotman o Thomas Gainsborough para completar su labor con el barniz blando (1972: 17). También se presentaba en las salas la labor decorativa que Miciano ejemplificaba en la escuela de Watteau en Francia, con el pálido colorido al servicio de lo bucólico (1972: 28),

triumfo del comercio y de la estética rococó, que por otro lado había sido el acicate de las nuevas investigaciones técnicas. La poesía pura que comienza con Goya, destacada en la muestra americana con 2 planchas de *Los Caprichos* y 1 de la *Tauro-maquía*, quedaba como eje central, subrayando las influencias a Eugene Delacroix y a gran parte del nuevo grabado francés del siglo XIX, reseñadas también por Miciano (1972: 34). Para hablar del siglo XX estaba allí, como no podía ser de otra forma, Picasso, destacado en el texto por su innovación y su riqueza técnica, reproduciéndose *Minotauro ciego guiado por una niña, I*.

El seguimiento del aguafinta en América, lógico al corresponder la producción de la exhibición a un museo norteamericano, distraía la atención de su origen europeo y de la riqueza de su nacimiento.

En Alemania, en 2007, la presentación de la colección gráfica de la Fortaleza de Coburgo 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 aguafinta tomando a Goya como el máximo culmen artístico de un proceso técnico que alcanza con él el estatus más alto (Wiebel 2007: 302-329).

Cuando entre 2016 y 2017 el Minneapolis Institute of Arts organiza *Prints of Darknes: the art of aquatint*, Goya y Picasso vuelven a estar presentes, este último con el grabado que destinó al libro de su amigo y secretario Jaime Sabartés *Les Bleus de Barcelone* (Cramer, Goeppert, Goepper-Frank 2006: 18, n.º 122), de la serie de pintor y modelo de 1963. Haciendo gala de su excepcional gabinete de estampas, el Museo presentaba un trabajo de reproducción de François Philippe Charpentier sobre la obra *Perseo y Andrómeda* de Van Loo, y los primeros trabajos originales de Le Prince en Francia, junto a un paisaje inglés de Paul Sandby y los acabados en color de las reproducciones ejecutadas tanto por Johann Gottlieb Prestel como por Maria Catharina Prestel. La necesidad de una nueva forma de expresión desarrolló en varios países del continente europeo múltiples procedimientos y variantes, en muchas ocasiones confundidos entre las traducciones a las diferentes lenguas europeas.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	9/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



## PRECEDENTES

El grabado calcográfico, en su esplendor como técnica reproductora de imágenes, tenía la acuciante misión de convertirse en el medio de difusión del trabajo pictórico de los artistas. El pintor necesitaba un procedimiento que le permitiera la libertad creativa que tenía con el pincel en la mano frente al lienzo o al papel de dibujo.

Basado en los inicios fundamentalmente en la línea producida por el buril o la punta seca en la talla dulce o por el aguafuerte en los métodos indirectos, era cuestión de tiempo que se buscara una técnica tonal que permitiera desembarazarse de los tramados lineales para sugerir los tonos grises, evitando la traducción plástica con elementos en el fondo antagónicos.

Rembrandt (1606-1669), sin poseer esos procedimientos tonales, construyó toda una técnica personal para poder llevar esas sensaciones al metal. En su época, la técnica preferida por el pintor-grabador, por el grabador no profesional, no artesano, por el artista que normalmente dominaba las artes del dibujo o de la pintura, era el aguafuerte, por su facilidad. Evidentemente era una técnica más cercana al dibujo pero más difícil de usar y manipular para reproducir las preocupaciones tonales de un pintor. La personalización del entintado, acumulando más tinta de la debida en algunas zonas que se preferían más oscuras y limpiando a conciencia otras, servía además para que el tono estuviera presente junto a la línea.

El tono al azufre o *sulphur tint* es posiblemente el primer procedimiento sistemático en esa búsqueda del tono. Usado desde el siglo XV para los nieles o decoraciones en metal que a veces se estampaban sobre papel, en los siglos XVII y XVIII se utiliza para una mediatinta de fondo. En su primera versión había aparecido con un uso limitado en el siglo XVII, practicada solo sobre planchas de cobre, pues se basa en la reacción química que produce este metal con la mezcla de azufre en flor. El ataque es lento, y su capacidad tonal limitada, con un punteado muy sutil y delicado por contra. Los procedimientos son diversos, asociados con el aceite de oliva o con el calor. Con el aceite de oliva se pueden dar

pinceladas directamente sobre el cobre, para a continuación espolvorear sobre estas el azufre, o bien hacer una pasta de aceite y azufre y aplicar sobre la plancha. Con el calor, primero se espolvorea azufre para después calentar la plancha y acelerar la acción corrosiva. Algún autor habla de la inmersión de la plancha recubierta por la pasta de aceite y azufre en agua caliente para acortar los tiempos (Chamberlain 1988: 63).

Rembrandt o Piranesi lo utilizan en los fondos de aguafuertes (Vives 2003: 39), y también se señala su uso incidentalmente en algunos *Desastres y Tauromaquias* de Goya (Miciano 1972: 20).

En ese siglo de Rembrandt se sitúa la obra del holandés Jan Van de Velde, que en su *Retrato de Oliver Cromwell*, datado en 1650, totalmente dominado por la línea, usa el tono continuo en el fondo, un aguatinta o lavado contrastando con la estructura básica del grabado (Prideaux 1968: 40). Son los precursores, entre los que sobresale Hércules Segers (1589-1638), con cuyo trabajo se habla a veces de *proto-aquatint* (Nakamura 2015: 189).

El precedente más cercano a la idea de aguatinta era el *lavis, open-bite*, una mordida libre del ácido sobre el metal desnudo que pretendía imitar la mancha de acuarela o de tinta. El ácido sobre el metal produce una textura irregular que permite a la tinta quedar enganchada en esa superficie, dejando un velo gris difícil de controlar tonalmente y de poca intensidad. El primer ejemplo, con la temprana fecha de 1520, es la obra de Jérôme Hopper con el *Retrato de Carlos V* (Courboin 1914: 51). A mitad del siglo XVII se encuentran ejemplos de un uso prolongado en autores como el aguafortista Stefano della Bella sobre 1660 (Esteve Botey 1996: I, 102). En el italiano, la mayor parte del trabajo lo realiza la línea del aguafuerte, encargándose las pinceladas de ácido de seguir esa pauta o de sugerir un muy leve claroscuro para modular volúmenes. En cambio el inglés James Stuart sobre 1747 va a realizar en *Moisés salvado del agua* una base lineal muy simple, dejando la mayor parte del trabajo plástico a la mancha de lavis, reproduciendo un dibujo de Rafael (atribuido actualmente a Penni), donde hay un protagonismo de lo plástico, con algunos elementos no contorneados por el aguafuerte e incluso con dos gradaciones tonales (Pezzini 1989: 81). Daniel

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	10/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



Hopfer llevó a la técnica el barniz de reserva y más pinceladas (Prideaux 1968: 46).

Paralelamente comienza la manera negra de Ludwig von Siegen con el *Retrato de Amelia Elizabeth, Landgravine de Hesse-Cassel* en 1642, técnica directa, con regularidad mecánica y oficio, un arte del rascador que va eliminando metal por simple frotación mecánica y trabajando por lo tanto desde el negro de inicio creando diferentes grises hasta llegar al blanco, rebajando el grano de la plancha —obtenido mediante ruletas o graneadores— por medio de un instrumento. El Príncipe Ruperto del Rhin ideó el graneador primigenio que permitía realizar un tramado de líneas paralelas entrecruzadas sobre la matriz, y su asistente Wallerant Vaillant popularizó desde Ámsterdam, sobre 1660, el *mezzotinto, la manière noire, the dark manner* o grabado al humo, con tal dedicación en Inglaterra que se consideró la *english manner*.

Algún autor explica el desarrollo del procedimiento del aguatinata como una opción de los grabadores para crear paisajes con un fuerte trabajo tonal, trabajo que la técnica del mezzotinto no podría cubrir adecuadamente, con un exceso de negros y una dificultad para interpretar la continua organicidad de las formas (Gascoigne 1986: 17). No sería el único planteamiento, pues los trabajos sobre el tono en el grabado ya se habían ejecutado con mucha anterioridad, aunque sin llegar al éxito completo y a un seguimiento tan masivo.

Arthur Pond practicó sobre 1735 el denominado *crayon manner*, una imitación de la manera del lápiz, con el punteado también artesanal de las ruletas que imitan los grises de la mina de grafito (Ward 2008), que se desarrollará en otros países con los nombres de grabado de puntos o *pointillé*.

Ya existían por lo tanto estampas en el mercado que mostraban una estética no lineal, basada en manchas.

## FRANCIA

En las últimas décadas del siglo XVIII la técnica del aguatinata se difundió rápidamente en la mayoría de los países europeos, y aunque no está clara la cronología de los hechos, el centro de todo el proceso parece estar en Francia, sostenido por el coleccionismo de estampas y la difusión de la pintura galante.

La nueva solución técnica del punteado de ruletas, también con el pensamiento puesto, como en la manera negra, en la inclusión del color en la impresión, fue ampliamente desarrollada en el país por Jean Charles François a partir de 1740 para traducir los matices del lápiz y del pastel, imitando la técnica dibujística como hicieron Louis-Marin Bonnet o Gilles Demarteau, con un gran éxito a partir de la mitad del siglo XVIII llevando el estilo rococó al papel. Jean Charles François declara un proceso de grabado *au lavis* en 1758, fecha en la que interpreta en grabado una obra de Boucher (Courboin 1914: 51).

También en Francia había ya por lo tanto nuevas maneras en la estampa. Varios artistas desarrollan en la década que comienza en 1760 diversas soluciones al aguatinata, siguiendo la nueva estética de François e incluso de Augustin de Saint-Aubin (Pezzini 1989: 24-25).

Jean Claude Richard, abate de Saint-Non (1727-1791), era un grabador de reproducción, y en 1760 realiza la colección *Cinq Sens* con una técnica tonal superior a la de François (Courboin 1914: 52). Posiblemente rescató también procesos como el de la pluma de Segers, incorporando al procedimiento el dibujo directo. Sus trabajos de interpretación incluyen muchas de las obras del pintor y dibujante Le Prince.

Françoise Philippe Charpentier (1734-1817) comenzó a trabajar sobre 1761 con la técnica del aguatinata, junto a su discípulo suizo Per Gustaf Floding (1731-1791), continuando Charpentier en solitario, entre 1763 y 1766, con una gran cantidad de estampas para la segunda edición del *Cabinet Crozat* (1763), terminando entre 1778-1779. En 1765 vende el procedimiento al Conde de Caylus (Courboin 1914: 52); en 1766 llevaría la pintura de Fragonard al gran público mediante el aguatinata. Su procedimiento se publicó en el *Journal des inventions et découvertes* de 1793, habiendo aparecido su anuncio en *Le Mercure de France* de agosto de 1762 (Michel, Carpentier 1827: 547). Los mismos autores se hacen eco de la polémica con Le Prince, advirtiendo que los datos sobre la técnica de este último aparecieron en *Journal de Paris* el 17 de julio de 1780, 18 años más tarde que el de Charpentier. Miembro de la *Société des inventions et découvertes* en 1793, se le presentaba como mecánico y de él se decía a sus 60 años: “Il a imaginé la gravure imitant le lavis”, y aunque había creado ese grabado imitando la aguada, en la época de la Revolución

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	11/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



Francesa se dedicaba, encargado por el Comité de Salud Pública con otras prioridades, a idear una máquina para terminar y pulir los cañones de fusiles (Demeulenaere-Douyère 2009:35).

Per Gustaf Floding, el adelantado discípulo, reprodujo varias pinturas de Boucher con una técnica lineal de base completándolas con ligeros lavados tonales, como en *Un corps de garde* en 1762.

Charpentier se sentía sobre todo inventor, y tanto él como Floding y Richard se dedicaron al grabado de reproducción. Por ello posiblemente se acepta al francés Jean Baptiste Le Prince (1734-1781), aprendiz de Boucher y pintor real, como el desarrollador de la técnica del aguatinta en el último tercio del siglo, pues su obra pictórica ya había sido interpretada y grabada por Jean Claude Richard. Es el autor con mayor fortuna crítica e historicista, dándosele por el iniciador del procedimiento a pesar de la existencia de trabajos anteriores de otros autores, y culpa de ello pueden tenerlo los valores plásticos de sus obras, no de reproducción. Expone en 1765 grabados con la nueva técnica, que se basa en el levantado del barniz con una mixtura de aceite de oliva y trementina; tras el desengrasado, resina en húmedo sobre una mezcla de agua, azúcar y jabón (Courboin 1914: 53-54). Sus grabados lograron un gran éxito, por su capacidad tonal y por su dibujo directo, desde 1769, convirtiendo al aguatinta en una técnica común y popular desde 1770 (Gascoigne 1986:17) en paralelo al desarrollo de la acuarela. Las pruebas de estado del grabado de Le Prince *Les filets* demuestran el lento y preciso trabajo tonal de mordidas sucesivas y de sumas de sombreados que dan una peculiar riqueza a sus estampas, donde se aprecia la capacidad de creación de los distintos planos narrativos y el trabajo directo del pincel en las manchas y en los ricos contornos de hojas, olas, árboles y



#### Jean Baptiste Le Prince

*Les filets*  
1771  
Aguafuerte y aguatinta  
15,8 x 25,8 cm  
Ailsa Mellon Bruce Foundation  
National Gallery, Washington

nubes, así como en los reflejos y en las propias redes que dan nombre a la escena.

El trabajo teórico de Le Prince, *Découverte du procédé de graver au lavis*, datado en 1780 es posterior sin embargo a otros como *Art de graver au pinceau* de Stapart, cuya edición lleva la fecha de 1773, donde se explica la utilización de la sal para crear, mediante la técnica de levantado, un punteado sobre la plancha capaz de reproducir el tono.

Louis-Jean Desprez (1743-1804) y sus cinco aguatinas ejecutados entre 1779-1784 dan idea de la perfección y posibilidades del procedimiento en manos de un excepcional artista (Hoisington 2013: 92).

## INGLATERRA

La técnica tendrá una gran acogida entre los grabadores ingleses de la época, relacionada con la pasión nacional de la acuarela y de los dibujos denominados topográficos, hasta llegar al desarrollo del grabado a color.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	12/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





Peter Perez Burdett (1735-1793) es el primer artista inglés en la utilización del aguatinata, con tres trabajos que pudo exhibir entre 1771 y 1773, pero su trabajo no tuvo continuidad (Baynton-Williams 2009: 124).

Paul Sandby (1731-1809) había realizado lavados sobre 1750. Sus primeros grabados con un proceso estable de aguatinata se fechan en 1774, publicados en *Doce vistas del Sur de Gales* (1775). La colección estaba dedicada a Charles Greville, quien trajo la técnica de Francia y la comunicó a Sandby, quien el mismo año escribió *A mode of imitating drawings on Copper plates discovered by P. Sandby, R. A. in the year 1775, to which he gave the name of Aquatinte* (Prideaux 1968: 12,

98). Su innovación consistía en el método de dejar el grano de resina sobre el metal, para lo que utilizaba una disolución del grano en alcohol, llamado *spirit-ground*, al cual seguía el trazado con una solución de azúcar y el levantado del barniz con agua. Era un procedimiento menos complicado que el de Le Prince, vendido en Inglaterra por Robert Adam (1728-1792), que lo hizo público en 1782.

Uno de los seguidores de la técnica con estampas de gran calidad fue Thomas Gainsborough (1727-1788), que realizará una serie de paisajes desde 1780, en su madurez, en los que combina magistralmente el grabado al azúcar y al barniz blando (Lumsden 1962: 197).

Otros tempranos grabados tonales ingleses fueron ejecutados por artistas menos conocidos, como François-Xavier Vispré (h. 1730-d. 1789), Francis Jukes (1745-1812), James Barry (1741-1806) o Alexander Cozens (1717-1786).

## ITALIA

### Paul Sandby

*Italianate landscape*

1762-1774

Aguafuerte y aguatinata

42,9 x 33,8 cm

Donación de Washington Print Club

en honor de Sherwood Smith

National Gallery, Washington

Uno de los grandes pintores-grabadores cuya actividad tiene lugar en Italia es el notable y desconocido artista Giovanni David (1743-1790). La maestría y sensibilidad que despide tanto su obra pictórica como la gráfica hacen pensar en un artista sobresaliente desaparecido demasiado pronto,

con 47 años, cuando solo hacía quince que había iniciado su carrera en las Bellas Artes, ocupado en la empresa textil paterna (Newcome, Grasso 2003: 12). En su obra predominan los temas clásicos, religiosos y mitológicos, pero su trabajo no sigue la tradición de Mengs, el artista más influyente del momento en su región. Su labor se concentró fundamentalmente en Génova, al servicio en la mayoría de las ocasiones de Giacomo Durazzo, embajador veneciano en Viena (1717-1794). La publicación de *Divers portraits à l'eau-forte* en 1775, con doce estampas, lo convierten en uno de los más notables grabadores italianos del siglo XVIII. Aunque el frontispicio da la fecha de 1775, se piensa que la edición con aguatinata es posterior, posiblemente un segundo estado sobre 1782.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	13/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



Se ha presentado su obra como antecedente de la de Goya, en especial por el parecido de su mujer veneciana con las majas españolas, pero la cuestión parece tan improcedente

como confundir el costumbrismo con la crítica de costumbres, debate que no debe de impedir gozar en las estampas de Giovanni David de sus cualidades plásticas excepcionales.



**Giovanni David**  
*Le Zendale*  
 1775-1782  
 Aguafuerte y aguatina  
 Huella: 24 x 16,9 cm Estampa: 37,8 x 26,8 cm  
 Ailsa Mellon Bruce Foundation  
 National Gallery, Washington

**Giovanni David**  
*Le Zendale*  
 1775-1782  
 Aguafuerte y aguatina  
 Huella: 24 x 16,9 cm. Estampa: 38, 6 x 27 cm  
 New Century Foundation  
 National Gallery, Washington

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	14/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



### 3. ESPAÑA

En el siglo XVIII español la minoría ilustrada y la tutela regia procuraron igualar al país con sus vecinos europeos, que partían con evidente ventaja en protección y difusión cultural. La Real Academia de San Fernando, creada oficialmente en 1752, iba a ocuparse de la formación académica, y su gusto por el grabado en talla dulce condicionaría el desarrollo del grabado.

El grabado al buril, con su limitado vocabulario, fue complementándose lentamente con el aguafuerte, y en un desarrollo natural las técnicas se ampliaron con el grabado de puntos, el grabado a la manera negra, el color y el aguainta, buscando una mejor reproducción del tono.

Las reticencias académicas eran amplias, ya que no se concebía un grabado de creación, sino uno de interpretación, que permitiera hacer conocidas las obras pictóricas a partir de un comercio de estampas en auge en toda Europa. Dentro del regeneracionismo ilustrado se interpretaba la falta de buenos grabadores como una de las explicaciones de la ignorancia del arte español en los países vecinos:

*[...] obras tan dignas de ser admiradas por todas partes, como desgraciadas en no haber tenido un Audran que pudiera con la destreza de su buril habertlas multiplicado por Europa (Rejón de Silva 1786: 95).*

El modelo a imitar era el francés, y la mención a Audran, auténtica familia de grabadores galos con Gérard

(1640-1703) y su hijo Jean (1667-1756) como los más conocidos, no era una casualidad, puesto que Manuel Salvador Carmona, director de grabado de la Real Academia de San Fernando desde 1777, hacía copiar a sus alumnos estampas de Gerard Audran, como especifica en su informe de 1792 (Carrete 1988: 451). Había que mirar a otros países para devolver al propio al lugar que le correspondía:

*Mucho ha contribuido al poco lustre de nuestros profesores la escasez de grabadores, pues por no haberse publicado sus obras, han quedado casi del todo ignoradas; pero ahora tenemos esperanza de que no sucederá así pues se van ocupando los buriles españoles en sacar a luz los eminentes rasgos del pincel. En esta parte quisiera yo que se imitara más el ejemplo de los Franceses, así en el primor de sus láminas, (en cuya habilidad han tenido siempre la primacía, y a ella confesamos deber los progresos que actualmente experimenta España en este Arte) como en el esmero con que publican todo lo bueno que tienen en materia de Pintura (Rejón de Silva 1786: 104).*

Hay que nombrar a la Imprenta Real como otro de los focos de desarrollo de la imagen impresa.

#### EL GRABADO DE PUNTOS

El ilustrado Diego Antonio Rejón de Silva (1740-1796), intelectual con grandes conexiones en la alta jerarquía política, defensor del dibujo como alma del gusto y trazo delimitador de la forma (Peña 2013: 79) demuestra en sus textos una cercanía real al mundo del grabado español, a sus problemas estructurales e incluso a sus novedades.

Es uno de los primeros en comentar por escrito las virtudes del grabado de puntos o *pointillé*, realizado con instrumental especial y ruletas, donde ya no se trabajaba solo la línea, sino que era posible acercarse a las maneras pictóricas y pensar en distintos planos de grises e incluso de colores según la intensidad y colocación del punteado, una desconocida

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	15/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



impresión que define en la entrada de su diccionario como *nueva, y sumamente dulce y grata a la vista* (Rejón de Silva 1788: 114).

Comenzó a introducirse en España a partir de la influencia de la obra de Francesco Bartolozzi, con lo cual también había una referencia estética clara en el país anglosajón desde el que trabajó el artista italiano. Primero Manuel de la Fuente, fallecido prematuramente en París donde se estaba formando, y sobre todo Bartolomé Vázquez desarrollaron el punteado al mismo tiempo que Goya, tras su primera gran experiencia con el aguafuerte, podría estar ensayando con el aguainta. En los anuncios de la época sobre la estampa de María Magdalena en el desierto grabada por Vázquez, se cita explícitamente su imitación en el procedimiento de la *Angélica* de su modelo Bartolozzi (*Gaceta de Madrid*, 4 junio 1784, p. 484).

Otro artista como José Rubio es discípulo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1787 cuando pide permiso para copiar en el Real Gabinete de Historia Natural, conociéndose también su labor como director de dibujo de la Real Casa de los Desamparados de Madrid y su pase a la Real Fábrica de Porcelana en 1799, tras sus problemas en el equipo de ilustradores y grabadores de la gran empresa editorial botánica española (Calatayud 2009: 95). Participante en las ilustraciones para la *Flora Peruviana et chilensis*, libro que iba a mostrar los primeros grabados de especies botánicas americanas, en su plan de grabado para la publicación del año 1793 se contemplaba la utilización de la técnica del grabado a puntos (Jerez 2000: 107), labor que demuestran los anuncios en la *Gaceta de Madrid* de sus estampas, en uno de los cuales se habla de *grabados por el nuevo estilo que imita a las aguadas de tinta de china* al mismo tiempo que se ofrece a divulgar y mostrar los hierros que ha inventado (Carrete 1988: 520, 522).

## EL GRABADO AL HUMO

El grabado a la manera negra, al humo o mezzotinto es otra técnica con la misma preocupación pictórica, cuya particula-

ridad hace trabajar al artista a partir de una superficie negra para conseguir los distintos tonos mediante una labor del rascador, alisando el metal y graduando por lo tanto la cantidad de tinta que cada incisión recogerá. Manuel de Rueda se ocupa en su famoso tratado de grabado editado en 1761 *Instrucción para grabar en cobre* del grabado al humo, *arte negro o media-tinta*, dedicándole la sección tercera y destacando sus cualidades de prontitud y blandura y sus posibles defectos, en comparación con el lenguaje instituido de la línea de buril y aguafuerte:

*Este género de grabado tiene el defecto de ser falto de firmeza, y generalmente el grano le da cierta blandura, incapaz de recibir un toque elegante, y con alma. Pinta de un modo más amplio, y espeso, que el grabado dulce: colorea con más exceso y es capaz de mayor efecto, por la unión, y oscuridad que dejan las sombras; pero dibuja con menos alma, y no es tan propenso a los resaltes llenos de fuego, que el grabado al aguafuerte puede recibir de un hábil dibujante* (Rueda 1991: 165).

Otros escritores inciden en las nuevas calidades del procedimiento de una manera similar, con la sorpresa del nuevo aspecto de la estampa:

*Hay otro género de grabado, que se llama «de humo» o «al humo», el qual es muy pastoso y suave; se hace granneando toda la plancha con el graneador; luego se calca el dibujo, y después se va rascando el grano en las plazas de claro, y así queda la figura blanda y deshecha* (Rejón de Silva 1788: 114).

Esas expresiones como pastoso y suave o blanda y deshecha difícilmente se podían haber empleado antes para una imagen realizada con el buril, definiendo, diferenciada de la estética de la talla dulce, una nueva manera en el grabado a la que pertenece también el grabado de puntos.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	16/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



## EL GRABADO EN COLOR

El grabado en color se basa en el graneado de la plancha como se hace en la manera negra, y desarrolla los principios de la cuatricromía y de la separación de los colores primarios, por lo que era inevitable el supuesto de la fragmentación del trabajo y la creación de matrices separadas que pudieran cumplir los efectos mediante la transparencia cuando se superpongan en la estampación. Manuel de Rueda lo compara a la pintura:

*Tres colores, se vuelve a repetir, dan por su mezcla tantas tintas, como pueden nacer de la paleta del más versado pintor; pero no se sabría mezclarlos al imprimir uno después de otro, como el pincel lo hace en la tela; y así es necesario emplearlos de modo que el segundo caiga al través del primero; y el tercero al través del segundo, para que su transparencia supla el efecto del pincel (Rueda 1991: 170).*

El autor original de la teoría era Jean-Cristophe Le Blon, que publicó sus ideas en inglés y francés. El famoso libro *L'Art de imprimer les tableaux* se editó en París en 1756, y los resúmenes de la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert, así como sus continuaciones, dan cuenta de sus métodos. Hay que alabar en todo caso la perfección en la traducción y la sensibilidad de la adaptación lingüística, así como su nivel cultural.

También fue Bartolomé Vázquez principal practicante en España de la técnica, estampando fundamentalmente con una sola plancha y pudiendo realizar en 1788 las 21 láminas del libro impreso en la Imprenta Real y encargado por la Real Calcografía *Pavimentos de mosaico encontrados en la villa de Rielves, con un discurso sobre el origen y principio de los mosaicos y sus varias materias* (Carrete 1988: 524). A su par apenas destacan otros nombres, salvo el de Diego Díaz.

Junto al mezzotinto y el punteado, el aguatinata será la técnica más empleada para el grabado en color, por sus posibilidades de conseguir superficies adecuadas en la plancha para retener manchas de color de distinto tono (Esteve Botey 1996: 145).

## EL AGUATINTA

Poco antes de la creación de *Los Caprichos* sólo se conoce un número muy reducido de artistas en España que podían trabajar con la resina: José Jimeno Carrera, Asensio Juliá, Brambila, Juan Gálvez, Bartolomé Sureda o José Rubio, todos alrededor de la regeneración del grabado impulsada por la Ilustración (Carrete 1988: 520), y de algunos de ellos no se conocen estampas anteriores a las del maestro aragonés. El ambiente en el país dentro del círculo de ilustrados y la inquietud propia de un artista fácilmente podían permitir el aprendizaje de las nuevas novedades, traídas de los principales centros editoriales franceses e ingleses. Así lo explica la figura de Pedro González de Sepúlveda (1744-1815), académico de San Fernando desde 1778, grabador real, autor de numerosos relieves para la Casa de la Moneda (Cano 2005: 220-225) y sobre todo coleccionista distinguido, como recuerda su necrológica:

*Es también sumamente apreciable su copiosa colección de medallas, azufres, dibujos originales de los mejores artistas españoles y extranjeros, de bocetos, estampas raras y de vaciados de la antigüedad. A esto se agrega su zelo patriótico y franqueza con que prestaba estas alhajas á los que se las pedían para copiarlas, deseando sus adelantamientos. En fin era su casa una abierta y continua academia á la que concurrían sugetos distinguidos que deseaban instruirse en la historia, principios y progresos de las nobles artes, y artistas que aspiraban á perfeccionarse en ellas y en donde se fomentaba la adhesión de los aficionados, se proporcionaban obras á los profesores y se daba enseñanza á los alumnos (Gaceta de Madrid, 14 diciembre 1815, pp. 1404-1405).*

Por lo tanto, a los pensionados en París y los viajeros en Inglaterra hay que sumar la actitud de muchos ilustrados compartiendo conocimientos y estampas, medio excepcional de propagación de las nuevas maneras. Protegido de Jovellanos, como Goya, Pedro González anota en su diario en mayo de 1791 sus investigaciones personales sobre el *grabado con arena*, una de las denominaciones de las técnicas cercanas

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	17/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



al aguatinta (Vega 1995: 163). También refleja por escrito González en 1799 cómo Bartolomé Vázquez ejecuta en su taller un barniz blando, teniendo como visitante a Bartolomé Sureda (Vega 2010: 257).

**José Jimeno Carrera (1757-1818)** es un grabador valenciano cuyos primeros estudios tienen lugar en la Real Academia de San Carlos, continuando su carrera en Madrid. Ha sido subrayado como el primer practicante del aguatinta en España, del cual se cita la estampa *Incendio de la Plaza Mayor de Madrid* dibujada y grabada por él en 1790 (Lafuente 1972: 63). Es un grabado donde el peso de la descripción resta valor a cualquier otra consideración estética, y el aguafuerte con su rigidez de líneas domina la composición, en contraste con las negras oscuridades y grises del cielo, sitio para el aguatinta junto con las llamas.

También se le menciona como autor de una *Colección de caprichos y bambochadas*, de mayor libertad creativa que su usual trabajo con las estampas o la ilustración de libros, y en él se observa cierta originalidad y un nuevo sentido de lo gráfico, sin continuidad entre el resto de los artistas (Gallero 1990: 296). Otros autores citan a Lafuente Ferrari para hablar de una colección que iba a ser publicada en 1807 por Jimeno denominada *Ideas y caprichos pintorescos de los usos y costumbres de los egipcios, griegos, romanos y otros pueblos de la antigüedad*, de la que no se conoce ejemplar (Andioco 2008: 181).

**Fernando Brambila (1763-1834)**, de tradición italiana y con una estética prerromántica, poseedor de una gran pericia técnica, es uno de los grabadores de mayor calidad en la España decimonónica. Natural de Italia, se une a la expedición de Malaspina con 28 años (Sotos 1982: 100)



**Fernando Brambila**

*Vista de las Pampas de Buenos Aires cuando el terreno está incendiado*  
h. 1798

Aguatinta

Biblioteca Nacional de España, Madrid

Ya en Madrid, trabaja sobre los dibujos realizados durante el viaje, siendo el autor de magníficas aguatinas para la memoria de la expedición Malaspina,

con sabias reservas de barniz para los grandes hielos que se descubren en la noche desde el barco, 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, o definiendo el espectáculo de las llamas en la Pampa.

A finales del siglo están datados algunos aguatinas como *Vista del Alcázar y Puente de Alcántara en Toledo* o *Vista del Acueducto de Segovia*, que unen a la precisión arquitectónica la habilidad adquirida en el reparto tonal de luces y sombras, componiendo escenas de gran soltura escenográfica.

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	18/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		

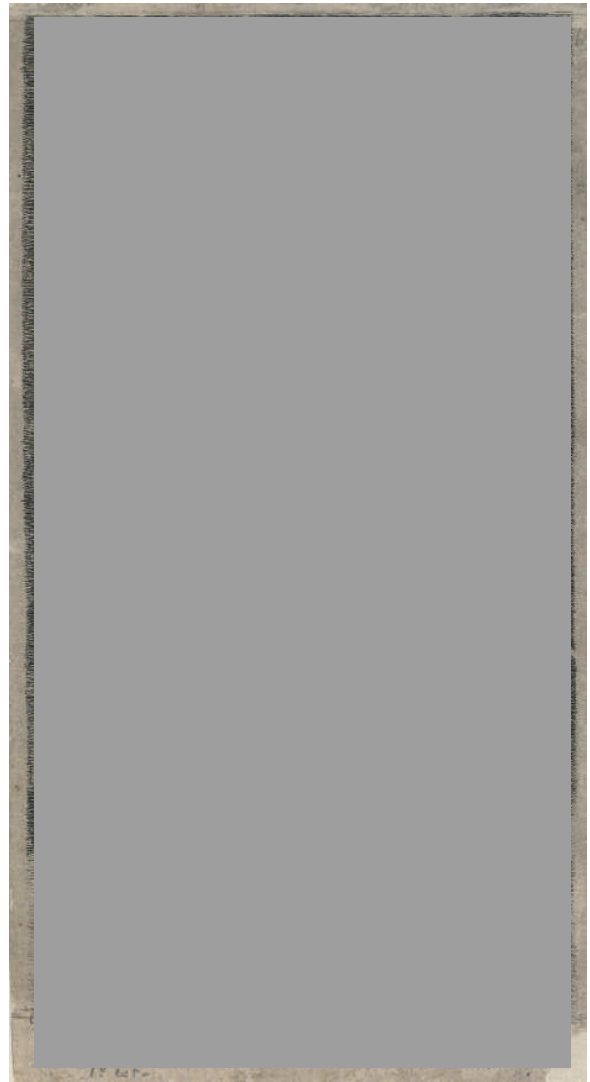


**Bartolomé Sureda (1769-1851)**, prototipo del hombre ilustrado, ha sido señalado como el maestro de Goya en la nueva técnica. Educado artísticamente en Mallorca, en 1787 pasó a la capital, decantándose su actividad por las artes aplicadas. En una estancia en Londres tuvo contacto directo con los nuevos métodos gráficos, y a la vuelta estos métodos se presentaron a la Academia de San Fernando en 1797, fecha en la que aparecen las primeras ideas y bocetos de Goya sobre lo que terminaría titulándose *Caprichos* y comenzó como *Sueños* (Vega 2000: 181), aunque siempre hay que tener en cuenta que el uso del aguatinta en Goya es anterior, empleado en las copias de cuadros de Velázquez. En 1798 se publicó el libro del malagueño Juan López Peñalver *Descripción de las máquinas de más general utilidad que hay en el Real Gabinete de ellas, establecido en el Buen Retiro*, y dos de las láminas estaban ejecutadas al aguatinta, con la frase *Sureda lo dibujó y grabó*.

**Francisco de Goya (1746-1828)** es el primer artista español de renombre en utilizar la técnica. 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 aguatinta, con las que desarrollará la mayor parte de su obra, hace vanos antiguos límites.

La búsqueda de las primeras obras tonales se ha remontado a finales del siglo XVIII, con la primera edición de *Los Caprichos* en 1798, una obra maestra del arte universal, pero es evidente que su inicio es anterior. Los orígenes de esta preocupación en Goya se remontan a su trabajo sobre cuadros de Velázquez, cuando la utiliza en apoyo del aguafuerte para algunas copias velazqueñas, auténticos grabados de reproducción iniciados en 1778, con aguafuertes lineales, y que tendrían una segunda etapa utilizando para algunas planchas el aguatinta sobre el primer mordido lineal, fechando algunos de estos ejemplares sobre 1782 (Carrete 2007: 353-354).

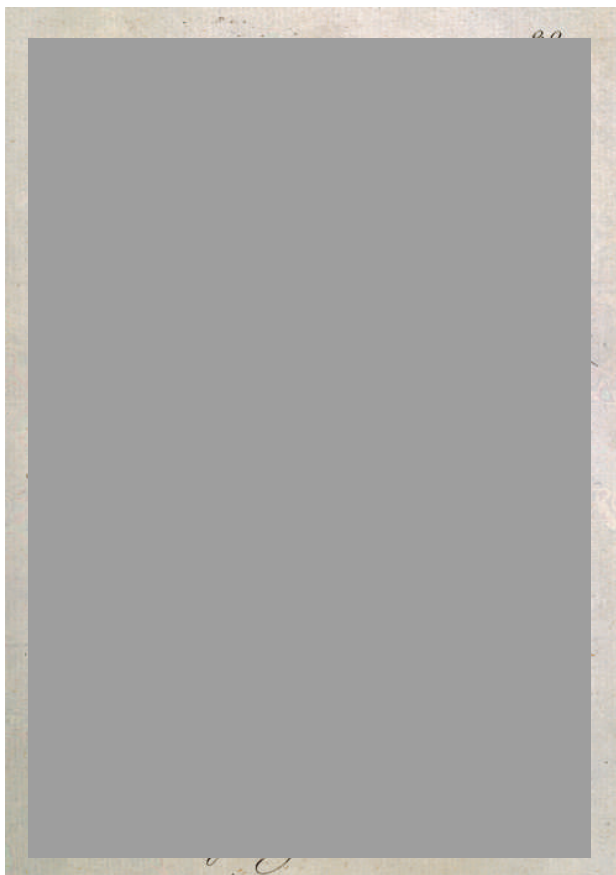
Entre las estampas conservadas en el Museo del Prado y en la Biblioteca Nacional de España, datadas entre los años 1779-1792, tras la primera edición de aguafuertes, sin



**Francisco de Goya**  
*Barbaroja*  
 h. 1779-1782  
 Aguafuerte y aguatinta  
 28,8 x 17 cm  
 Museo Nacional del Prado, Madrid

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	19/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





poderse concretar hasta el momento de forma documental los años, se puede hallar el comienzo de la nueva técnica. *Un infante de España. Fernando de Austria* es un claro ejemplo, donde se conservan tres estados lineales, de los cuales se van corrigiendo las primeras calvas y contrastando los diferentes planos, hasta llegar al estado donde se resina la plancha y mediante reservas se crean diferentes tonos, ayudándose posteriormente con el rascador.

*Barbarroja, Las Meninas, Don Juan de Austria y Ochoa o el Alcalde Ronquillo* son los otros cuadros reproducidos donde durante su desarrollo se hace uso del aguatinta,

### Francisco de Goya

*Porque fue sensible*

1797-1799

Aguatinta

Huella: 21,5 x 15,1 cm

Estampa: 30,6 x 20,1

Diputación Provincial de Zaragoza

dando lugar a pruebas muy desiguales en su resultado, que en la mayoría de los casos se interpretan como fracasos (Gállego 1994: 39), pero al compararlos con los modelos parece quedar clara la concentración de Goya en

captar a través de los grises de la resina los esquemas lumínicos del cuadro, sin respetar en exceso la semejanza final ni la ajustada geometría de las composiciones velazqueñas, al contrario de lo que otros grabadores, con técnicas diversas, intentan más adelante, como Juan Antonio López en litografía sobre 1829 o Juan José Martínez con aguafuerte en 1875. *Barbarroja*, como trabajo final, es el intento más afortunado, donde consigue contrastar la figura del personaje gracias al aguatinta del fondo, dando un gran realce a la luz como protagonista de la composición, equilibrando e integrando el trabajo de líneas y de masas. Hay que hacer notar cómo el aguafuerte no solo es utilizado para la línea, sino que se trabaja un punteado en las zonas más delicadas como son las manos, tomando las nuevas texturas que en el Madrid de la época se estaban creando con el grabado de puntos y el estudio de las estampas de Bartolozzi.

Con la aparición de la edición de *Los Caprichos* de Goya, con imperfecciones técnicas pero con una fuerza excepcional (Esteve Botey 1996: I, 114), 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 prerrománticos (Bozal 1994: 20). 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:

*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*

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	20/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



*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* (Miciano 1972: 15).

Ahí nace el grabado de creación en su sentido actual, totalmente independiente de la reproducción tradicional (Barrena 2005: 27). *Porque fue sensible* es el ejemplo límite del efecto pictórico aplicado a una expresión propia, anticipando en un siglo el trabajo de la separación de tonos y los forzados contrastes de otras artes. El efecto de aguada está potenciado por la calidad de la tinta y por la sabia distribución de los planos de distinta luminosidad, sacando el mejor partido precisamente al efecto menos plástico del aguainta, como son los recortes propiciados por el barniz que se encarga de proteger las zonas ya trabajadas por el ácido.

Para saber cuánto debe la sensibilidad de Picasso a la maestría de Goya basta comparar cualquier obra de la época azul o rosa, 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* (Pérez Sánchez 1994: 143, 149), 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. Picasso mira a Goya a través del aguainta, 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, sutilezas 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* (Gilot, Lake 1996: 272).

Es curioso que las versiones que se conservan del joven Picasso sobre obras de Goya sean de tres grabados, dos de la serie de *Los Caprichos* y uno de *La Tauromaquia*. Corresponden a su primera estancia en Madrid, donde realiza copias de Velázquez y Goya, fechándose entre 1897 y 1898 (Casado 1995: 286).

## REPRODUCCIÓN Y CREACIÓN

El esfuerzo de Teodoro Miciano en *Breve historia del aguainta (de Goya a Picasso)*, se dirigía a conectar, a través de la técnica, pasado y presente de la historia del grabado de creación español, personalizado en los dos grandes genios patrios. El estudio de su desarrollo queda postergado, citando simplemente los nombres de Solana y Luis Jou en cuanto a artistas nacionales, bastante alejados por otro lado de la técnica del aguainta.

Ya se quejaba Florencio Janer, traductor de *Las maravillas del Grabado* de Duplessis en 1873, de la poca atención al grabado nacional, al citar el texto francés solo 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 un *Apéndice acerca del grabado en España* para combatir esos silencios:

*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 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.* (Janer 1873: 381).

El comienzo del siglo XIX en España, marcado por la Guerra de la Independencia, el conflicto con los franceses, tiene su reflejo en el grabado, con unas obras donde aparece el aguainta y que se mueven entre los géneros de la épica y de la sátira. Las nuevas batallas van a dar lugar a nuevas imágenes, tanto las cruentas como las incruentas propiciadas por las nuevas ideas artísticas.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	21/134
Uri De Verificación	https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



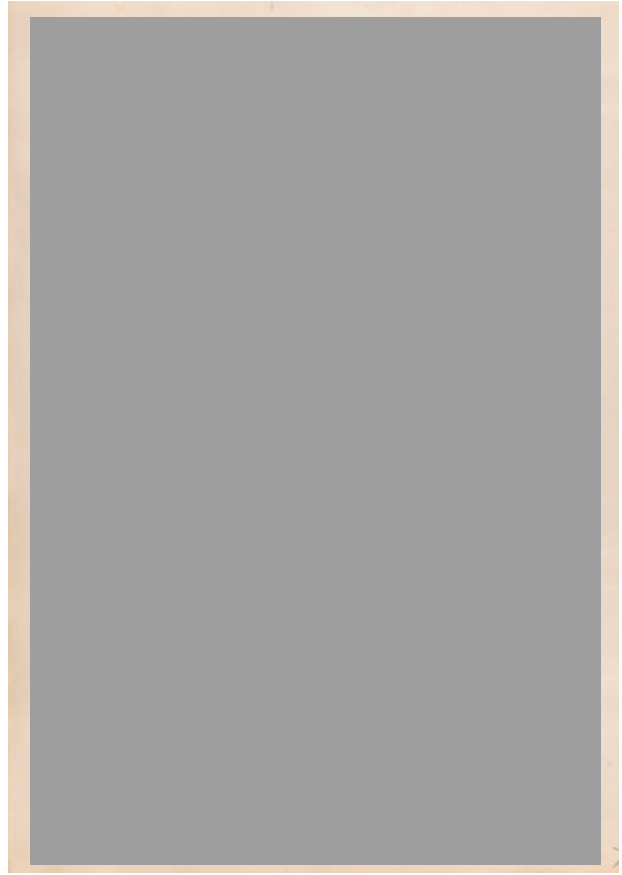
**Asensio Juliá (1753-1832)**, modesto dibujante y pintor valenciano, ha pasado a la historia del arte por su relación con Goya, comenzada posiblemente a partir de los frescos de San Antonio de la Florida en 1797 (Blanco 2013: 351), que tendría continuidad en otra obra pictórica, esta vez compartiendo decoraciones con el grabador José Jimeno: la fachada de la plazuela de San Martín en Madrid en 1808 (Blanco 2013: 358).

Su relación con el grabado comienza como dibujante para otros grabadores valencianos, como Francisco de Paula Martí y Rafael Esteve (Blanco 2013: 352, 355). Sus dos aguatinas conocidas tienen una temática satírica y un lenguaje simbólico proveniente de la caricatura, y se datan al comienzo de la segunda década del siglo XIX.

*El heroico Marqués de la Romana saca de la esclavitud a la desolada Galicia y la infunde nuevo ser*, reza la letra grabada, y la estampa conservada en el Museo del Prado presenta aguafuerte y aguatinas. Al contemplar el lóbrego interior carcelario de su fondo, con las vacías arquitecturas descubiertas por la luz de un alto y enrejado ventanal, es imposible no pensar en la famosa serie de las *Carceri* de Piranesi. La técnica es similar a la de Goya, reforzando los tonos del aguatinas con el trabajo del aguafuerte, y no solo utilizando este como comienzo del trabajo. Se data hacia 1810, pues aunque existe constancia de que la estampa salió al mercado en Valencia en 1811, este fue el año de la muerte del marqués, por lo que se presume una fecha más temprana para su ejecución (Águeda 2012: 95).

De igual manera la otra estampa *Allá va cuarta estocada por el Hércules Britano al padre de la torada*, también relacionada con la Guerra de la Independencia y datada hacia 1814, con copias en el Museo del Prado y Museo Municipal de Madrid, recuerda a la gráfica británica y su gusto por la caricatura.

La iniciativa del General Palafox tras el primer asedio de Zaragoza consistió en solicitar la presencia de artistas que documentaran los estragos causados. Acudieron Fernando Brambila junto a Juan Gálvez en 1808, e incluso Goya, que interrumpió su labor con el inicio del segundo sitio (Martínez Cuesta 1999: 224).



#### Asensio Juliá

*El heroico Marqués de la Romana saca de la esclavitud a la desolada Galicia y la infunde nuevo ser*

h. 1810

Aguafuerte y aguatinas

Huella: 39,7 x 27,2 cm. Estampa: 45 x 31,5 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid

**Juan Gálvez (1774-1847)**, artista ignorado a pesar de ser Pintor de Cámara y llegar a Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, comparte con Fernando Brambila el encargo de plasmar el sitio de Zaragoza,

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	22/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



surgiendo un conjunto de aguafuertes con aguatinta bajo el título de *Ruinas de Zaragoza*, comenzadas en Madrid tras la huida de la capital aragonesa e impresas en Cádiz entre 1812 y 1813, bajo el patronazgo de la Academia de Bellas Artes gaditana (Contento 1993: 811).

El grabado de reproducción utiliza el aguatinta en contadas ocasiones, con ejecutores como Bartolomeo Pinnelli en 1815 interpretando el cuadro de José Aparicio Rescate de 1407. *Esclavos de diversas naciones...* (Páez 1982: 421-422) y Antonio Calliano en 1820 también con Aparicio de referencia en *El Hambre en Madrid*. En 1825 la segunda edición de *La Iberiada* (la primera es de 1813), de Fray Ramón Valvidares y Longo, poema épico a la defensa de Zaragoza contra los franceses, se acompaña de tres grabados anónimos realizados al aguafuerte y aguatinta sobre papel verjurado, dedicados al retrato del autor y dos escenas de la guerra (Ibáñez 2003: 268-269).

En 1832, cuando el grabador francés François Bellay requiere el permiso a la Academia de Bellas Artes para la enseñanza del grabado al humo y del aguatinta, denominado grabado a la arenilla o al granito, en las actas de la Comisión de Pintura se puede leer del procedimiento tonal que *sus más beneméritos pintores la toman a veces como por mero entretenimiento y distracción de sus estudios y tareas* (Contento 1993: 856), lo cual habla de la supremacía del grabado de talla dulce y de la poca consideración del aguatinta en la época, a pesar de argumentar la calidad de las obras de Goya, Brambila o Gálvez.

No obstante, las capacidades del nuevo procedimiento para interpretar luces y sombras continuó dando dignos aunque escasos ejemplos: Antonio Roca en 1854 con *El Templo de Delfos y el Parnaso* en la edición de *Los héroes y las maravillas del mundo*, J. M. Bonifaz con *Vuelta de la esclavitud de S.M.D. Fernando VII. Abolición de la Constitución en Valen-*



#### Juan José Martínez Espinosa

*Homeopatía*

1874

Aguafuerte y aguatinta

Huella: 22 x 27,8 cm

Estampa: 32,1 x 47 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid

*cia y seis años de miserias*, Bartolomé Maura en 1873 con *Retrato ecuestre de Carlos I de España* en *Colectión de cuadros del Museo del Prado. Sociedad de Bibliófilos Españoles* o la edición de *Museo Español*

*de Antigüedades*, dirigida por don Juan de Dios de la Rada y Delgado en Madrid entre 1872-1880, donde trabajaron con aguatinta F. Pérez Baquero en 1872 con *Díptico Consular Ovetense* y Emilio Ancelet en 1875 con *Sepulcro de Constanza de Castilla*. Isidoro Rosell interpretó magistralmente el trabajo de Leonardo Alenza para la edición de *Caprichos de Alenza* en 1877 utilizando a veces el aguatinta, como en *Escena campestre o la bella sentada*, *Busto masculino con sombrero*, *El gañán y la moza* y *Busto masculino con pañuelo a la cabeza*.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	23/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		

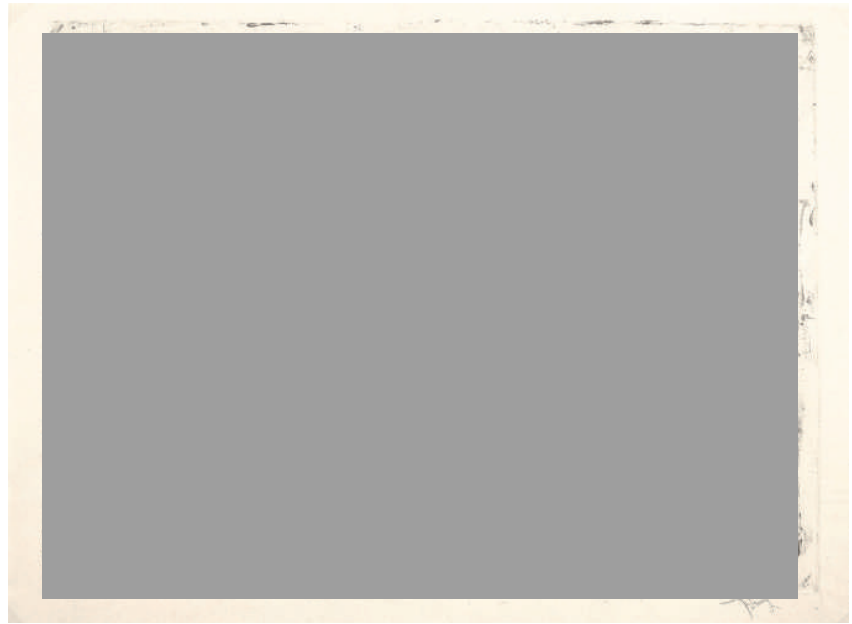


Existían buenos artesanos y grabadores que podían aportar algo más que habilidad a la estampa, y muchos de ellos se agruparon en la Sociedad de Artistas, en cuya publicación *El grabador al aguafuerte* tuvo cabida el grabado de invención (Vega 1997-8: 377). La creación de la Sociedad de Artistas por el mencionado Maura, Juan José Martínez Espinosa, José María Galván Y Francisco Torras dio lugar en 1874 a la publicación mensual *El Grabador al Aguafuerte. Colección de obras originales y copias de las más selectas de autores españoles grabadas y publicadas por una sociedad de artistas*, que hasta el año 1876 publicó estampas donde el aguatinata se aliaba con el aguafuerte en unas ansias evidentes de libertad creativa, como se observa en las obras de creación de Martínez Espinosa, costumbristas y pictóricas, no exentas de preocupación social. Juan Closas o Ignacio Tubau practicaron ese grabado de creación en las mismas páginas, con el aguatinata como acompañante de las líneas de aguafuerte.

No es posible reseñar cuantitativamente grandes estampas al aguatinata de pintores como Carlos de Haes (1826-1898) o Rogelio Egusquiza (1845-1915), que solo utilizaron la técnica de una manera subsidiaria, sin gran importancia estética en su quehacer, como simple ayuda de una labor desarrollada con el aguafuerte lineal o como excepción loable.

**Mariano Fortuny Marsal (1838-1874)** es el primer artista español que puede ser reseñado como gran pintor-grabador tras Goya, y sus obras son un claro ejemplo del grabado de creación, sin atención a otras necesidades que no fueran las propiamente artísticas.

Sus primeras experiencias fueron con la litografía, bajo el influjo estilístico del dibujante francés Gavarni, con nueve composiciones que ilustraban la obra *El mendigo hipócrita*, editada en 1857, y en esa época dibuja para las



#### Mariano Fortuny

*Anacoreta*

1869

Aguafuerte y aguatinata

37,7 x 50 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid

xilografías de la *Galería Seráfica*, grabadas por Abadal (Casado 2006: 79-80). Sin embargo, su experiencia calcográfica llega con la madurez, fuera de modas y mercados. Fortuny combinó

las técnicas de aguafuerte y aguatinata en unas estampas que comparten con su obra pictórica esa especial plasticidad del autor.

Se inicia en el aguafuerte sobre 1861, con el orientalismo como fuente de inspiración, y no es hasta 1866, con la insistencia de su marchante Goupil, que se editan algunos de estos grabados (Vega 1992: 44). Escenas como la de *El Anacoreta* muestran todas las calidades de Fortuny, con su estructura de aguafuerte y su riqueza tonal y textural con la aportación del aguatinata.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	24/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



## EL GRABADO ESPAÑOL: PARÍS-BARCELONA-MADRID

Cuando se ha tratado de situar la obra gráfica de Picasso en su contexto de inicio, se ha hablado del París cosmopolita de principios de siglo, pletórico de artistas, talleres, marchantes y todo tipo de imágenes desde 1890 (Cate 2000). Los historiadores foráneos han olvidado la procedencia del artista, su cultura iniciática y su círculo más cercano de influencias, pintores españoles que como él luchaban por abrirse camino en la ciudad y trabajaron también, como Picasso, en su propio país. Cuando se ha mirado su producción al aguafuerte en 1904, donde realiza su obra maestra *La comida frugal*, cuya primera edición estampa el famoso taller de Delâtre y vende el marchante Clovis Sagot, se le ha conectado con Henri Matisse y el grabado fauvista (Coppel 1998), pero junto a él estaban también en esos primeros años Iturrino, Sunyer o Canals, pintores que en el final de siglo habían trabajado sobre la matriz de metal, probando con el color y por lo tanto con el aguafuerte. En Madrid, Ricardo Baroja estaba grabando desde 1896 primero al aguafuerte y posteriormente con incursiones en el aguafuerte. Incluso Ramón Pichot, el amigo que le guarda en 1903 varios cuadros de la época azul cuando se ausenta de París, producirá algunos grabados a partir de 1905 para el galerista Charles Hessèle (Fabregat 2017), labor que le reportará en 1907 un premio en la Exposición Internacional de Barcelona (Boronat 1999: 473). Aunque el trabajo de estos pintores grabadores es reconocido en Francia en la práctica, como muestra su comercialización o las entradas en las bibliografías sobre la materia, falta el conocimiento teórico de su labor (Vives 1988).

**Francisco Iturrino (1864-1924)** es un pintor de origen cántabro ligado al arte vasco, cuya estancia en Lieja y Bruselas a finales de siglo con sus estudios de ingeniería lo logró conectar con la vanguardia belga, llevándolo a una vocación pictórica que acabó en París. Es allí donde encuentra al joven Picasso en 1900 recién llegado a la capital francesa en su primer viaje, deduciéndose de las cartas de Casagemas a Reventós que Iturrino era una figura bien considerada en

tre los demás pintores españoles (Richardson 1995: 161). Al año siguiente compartirán exposición Iturrino y Picasso en la galería de Vollard, y el malagueño realizará un retrato de Iturrino, presente en la famosa fotografía tomada en el estudio del Boulevard de Clichy, composición que acabó sobrepintada en 1905 con el *Joven acróbata sobre una pelota*, hoy en el Museo Pushkin (Richardson 1995: 346).

Siendo uno de los pintores españoles más conectados al postimpresionismo francés, con evidente gusto en su primera época por la pintura de *nabis* como Vuillard o Bonnard y una tendencia *fauve* en el color junto a sus amigos Matisse o Derain, buscará su inspiración pictórica en estancias en Salamanca, Sevilla, Córdoba o Málaga, con alguna incursión al continente africano.

Sin poder fijar el comienzo de su actividad en el tiempo, por lo menos desde 1905 su obra gráfica se expone a la par que la pictórica, y en su donación en 1907 de cinco grabados a la ciudad de Córdoba ya se apreciaba su uso del color sobre las resinas.

En su proceso de grabado (Barañano, González 1988: 52-53), con alguna excepción, es evidente un predominio de la mancha, de la atmósfera plástica y del barniz de reserva como instrumento para conseguir la diversidad tonal y la plasticidad. Se apoya en un aguafuerte lineal para delimitar las formas, y en las estampaciones monocromas se aprecia la contundencia de las reservas, con cuatro o cinco mordidas para los distintos grises que crean cortes muy acusados. A veces llama la atención un resinado fino junto a otro más irregular y grueso, buscando texturas.

El rasgo más peculiar es la contundente pincelada de reserva, con el recorte y separación tonal que produce, particularmente cuando representa luces, aunque la estampación en color permite que remitan esos contrastes con una sabia selección de la tinta, recuperando la armonía tonal. *Manolas paseando* es un ejemplo de ello, habiéndose aplicado un tono general de bistre y sobre él, dispuesto selectivamente con muñequilla un rojo y un verde en planos muy elegidos. La mayor parte de la producción gráfica de Iturrino se caracteriza por el empleo del aguafuerte y por la aplicación del color en muchas de sus estampaciones, siempre utilizando una sola plancha, con la técnica denominada *poupée*, a muñequilla.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	25/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





**Ricardo Baroja (1871-1953)**, escritor, pintor, ilustrador, grabador, crítico, inventor y mucho más, es definido como prototipo de la generación del 98, tanto por sus inicios sentimentales como por su posterior desarrollo emocional. Olvidado quizás por su temprana y obligada ausencia del arte gráfico por problemas oculares, el estudio de sus estampas lo colocan como una figura fundamental del arte español al final del siglo XIX y sobre todo en la primera década del nuevo siglo:

*Porque Ricardo Baroja, entre Goya y Picasso, del que aprendió y al que enseñó, es el gran eslabón del grabado al aguafuerte español* (Caro Baroja 1999: 11).

En este caso se disputa con Canals las primeras lecciones al joven Picasso, cuestión de difícil probatura, pero lo cierto es que es la única figura capaz en esos años de realizar un huecograbado de gran calidad, personalidad y originalidad en España. Creció en un ambiente literario, donde los dibujos de *L'Illustration Française* y de Jules Férat para las creacio-

**Francisco Iturrino**

*Manolas paseando*

1.º tercio s. XX

Aguafuerte y aguatinta

Huella: 33 x 43 cm. Estampa: 45 x 57 cm

Museo de Bellas Artes, Córdoba

nes de Julio Verne junto a los grabados impresos en las españolas *La Ilustración de Madrid* y *La Ilustración Española y Americana* fueron su primera escuela gráfica, junto a la valoración plástica, el valor de la línea y la deuda de Durero, Rembrandt y Goya (Blas 1999: 15).

Herederero de la práctica del aguafuerte y del aguatinta goyesco, defensor del grabado original frente al de reproducción, sobre 1896, siguiendo las recetas de un manual de grabado, comienza su pasión por el aguafuerte y casi al mismo tiempo su introducción en el ambiente cultural que tan bien retrató en sus recuerdos bajo el título de *Gente del 98*, entre la tertulia y la bohemia.

Desde 1901 dibuja para la revista *Madrid* y el periódico *El Globo*. Coincide con el joven Pablo Picasso, recién llegado de Barcelona para ser el director artístico de *Arte Joven*. En *Arte Joven* publica primero con su pseudónimo literario, *Juan Gualberto Nessi*, una prosa con el título de *Paisaje* en el número 2 (15 de abril 1901) y una poesía en el número 3, *Retablo* (3 de mayo 1901). En el último número, el 4, con fecha 1 de junio 1901, va a tener presencia literaria con el diálogo *Penacho el mentiroso* y plástica con cuatro retratos, de Martínez Ruiz, Alberto Lozano, Evelio Toront y Gualberto Nessi (un autorretrato, por lo tanto). Hay que tener en cuenta que Picasso publica 5 dibujos en este número, y en el resto, incluido el preliminar, solo hay, que no sean suyos, un dibujo de Ricardo Marín y otro de Isidro Nonell. Siguiendo declaraciones del propio Ricardo, habría que datar el aguafuerte *El Zurdo* en este 1901, debiéndose el título a la rápida reacción

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	26/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



de Picasso tras comprobar la inversión no prevista de la imagen (Caro Baroja 1993: 106).

No se puede negar la proximidad de la sensibilidad del Picasso madrileño con ese primer Baroja de principios del siglo XX, atraídos ambos por el Madrid suburbial y por un arte que recoge el mundo de la calle (Lafuente 1999: 25).

Tras esa experiencia, *Alma Española* verá también el monograma RB en 1903.

Marchó a París en 1905, y después a Londres para desarrollarse como grabador. Pero sería a la vuelta a España, en 1906, cuando obtendría la 2ª medalla en grabado al conjunto de 28 obras en la Exposición Nacional de Bellas Artes. En 1908 su serie de 19 obras *Escenas españolas* obtuvo la 1ª medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Es su madurez como grabador, participando en 1910 en la formación de la Sociedad de Grabadores Españoles, con la revista *La Estampa* como órgano de difusión, donde publica una de sus mejores creaciones, titulada *Vagos o La muchacha y los viejos*, datada en 1909. En ella están muchas de sus claves estilísticas, con una escena donde depura la composición, construida con el aguafuerte y matizada con un aguainta que le da ese carácter tan personal.

Su segundo gran momento profesional comienza en 1927, cuando es nombrado profesor de la Escuela de Artes Gráficas, donde pudo practicar el heliograbado y la litografía. Al año siguiente volverá a ser miembro fundador de Los Veinticuatro, grupo refrendado por la publicación *Aguafortistas*. Pero en 1931 un accidente de tráfico en el que pierde un ojo condiciona su retirada del grabado, al que ya no volverá.

A pesar de ser tildada de literaria su obra gráfica, precisamente llama la atención en ella la huida de la descripción pormenorizada, la elección de una acción aparentemente intrascendente como el momento donde mejor se expresan sus personajes. En cada imagen, construida a partir de la simple anécdota, se impone la forma plástica, su estética. En las fi-



#### Ricardo Baroja

*Pío Baroja paseando*

h. 1907

Aguafuerte, aguainta y punta seca sobre cobre

Huella: 13,7 x 21,8 cm. Estampa: 17 x 24,5 cm

Museo de Bellas Artes, Córdoba

guras no hay retrato, salvo que este sirva para el ambiente de la escena, pero sí expresividad en sus volúmenes y en su composición.

En la conocida estampa del escritor paseando Pío Baroja podía ser cualquier hombre, cualquier alma meditativa siguiendo su camino, pensando en el destino de su país; esa figura encorvada, decidida a continuar su destino, parece hablar con el paisaje, enfadándose incluso en ese diálogo incesante recogido sobre la plancha, en un conjunto visual de gran coherencia y personalidad. El escenario, como en los grabados de saltimbanquis de Picasso, parece provenir directamente de Goya en su simplicidad y desnudez, desastres de una vida como un siglo antes lo fueron de una guerra. Ese paseo y ese camino son, más que un momento en el tiempo, la actitud de toda una generación, *Camino de perfección* como en el caso del hermano novelista, tránsito filosófico (Bozal 1988: 630).

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	27/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



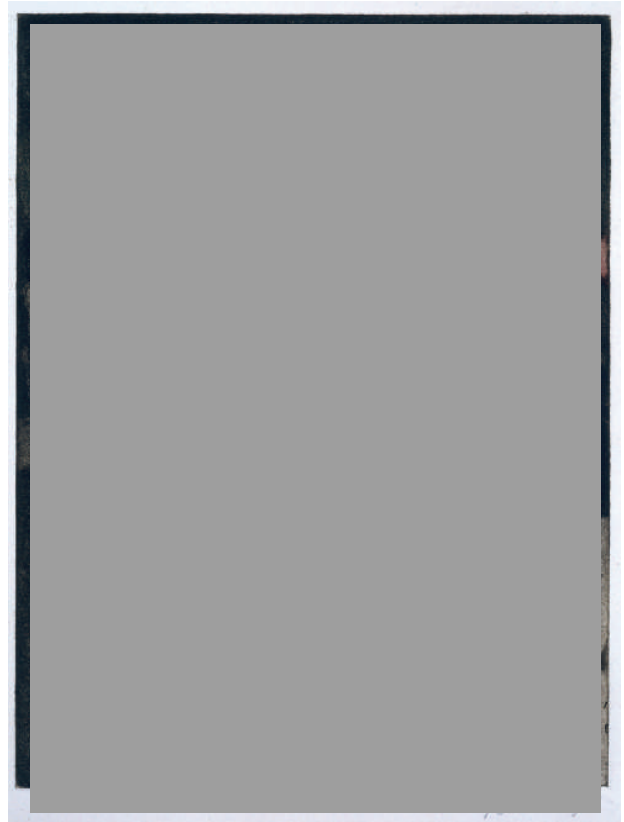
**Joaquim Sunyer i de Miró (1874-1956)** tenía un claro antecedente artístico familiar, que con Arcadi Mas i Fondevila guió sus primeros pasos, ingresando en la Escuela de la Lonja en el curso 1889-1890 (Comadira 1999 : 263).

Es en el curso 1894-1895 cuando coincide en la Lonja con Joaquim Mir, Isidre Nonell, Ricard Canals y Joaquim Torres-García, propiciando un intercambio de posiciones artísticas a lo que se une el conocimiento del arte del país vecino a través de publicaciones, leyendo *Gil Blas o Journal* (Torres-García 1990: 53).

En 1896 coincide en la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona con un Pablo Ruiz Picasso de quince años que presenta *La Primera Comunión*, destacándolo la crítica junto a Mir, Nonell, Pichot, Riera, Canals, Sardá y Sans. Tras la muerte de su madre y huyendo del servicio militar, marcha a París a los 21 años (Ráfols 1951-1954).

En 1897 coincide con Nonell y Canals en París, año en el que comienzan sus colaboraciones en *Le Cri de Paris*, que durarán hasta 1905, siempre de forma esporádica. Publica un conjunto de ocho litografías en color realizadas como ilustraciones para *Les soliloques du pauvre*, con textos de Jehan Rictus. La edición del propio escritor se agota en menos de un mes, y la reedita *Mercure de France*. En 1903 habrá otra edición, con más textos incluidos y con las ilustraciones a cargo de Steinlen.

Hasta finales del siglo, Sunyer plasmará en su obra el ambiente vivido en París, con las claves de la pobreza y de la miseria. El grabado se convierte en una técnica asidua en su producción, con carácter permanente en su posterior quehacer artístico, y a la dedicación se une la maestría llena de expresividad. Con cinco años en París se puede decir que el joven es ya un artista consolidado, con un dominio de su arte y muchas cosas que expresar, extraídas de las calles y parques de la ciudad, de los personajes que cruzan ante sus ávidos ojos. Con la técnica del aguafuerte y del aguatinta pasarán a la plancha de metal con títulos como *Le guignol* o *Les étudiants au Luxembourg* (Bailly-Herzberg 1985 : 309). *Interior de cabaret en Montmartre* sigue las pautas de estos primeros grabados, con una construcción en aguafuerte y una definición plástica donde se ayuda de las masas lineales y del aguatinta. Las pruebas en color se entintan a *la poupée*, subrayando cromáticamente las zonas de interés compositivo.



#### Joaquim Sunyer

*Interior de cabaret en Montmartre*

h. 1898

Aguafuerte y aguatinta

32,7 x 28 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

En 1901 es uno de los pintores españoles que el marchante Pere Mañach promociona y ofrece a la galerista Berthe Weill.

En 1903 es citado como uno de los autores editados por Edmond Sagot, distinguiéndose sus estampas a color por su originalidad y personalidad, como *Blanchisseuse, Rue Cau-*

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Firmado	Fecha y hora	29/10/2024 07:51:57
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Página	28/134		
Observaciones					
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>				
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).				



*laincourt, Rue des Abbesses, La Rue Rodier y Au Moulin-Rouge* (Bourcard 1903: 552).

Joaquim Sunyer es el perfecto retrato en estos años parisinos del pintor en el que Picasso iba a convertirse en 1904, cuando realiza la obra maestra de *La comida frugal* y comienza a grabar *Los saltimbanquis*.

**Ricard Canals i Llambí (1876-1931)** estudia en la Lonja, la popular Escuela de Bellas Artes de Barcelona, un solo curso, posiblemente durante 1891-1892, asistiendo a continuación por poco tiempo a la academia de Pere Borrell. En 1891, con 15 años, participa en la Primera Exposición General de Bellas Artes de Barcelona, y en 1892 su nombre aparece en otro certamen oficial, la Exposición Nacional de Industrias Artísticas de Barcelona.

Junto con sus compañeros Nonell, Joaquim Mir, Ramón Pichot, Adrià Gual y Juli Vallmitjana forma en 1893 la llamada Colla del Safrà o de San Martí, el Grupo del Azafrán dado el color predominante de sus paletas. Practican la pintura al aire libre en el arrabal barcelonés, con unas preocupaciones sociales entre el naturalismo y el noventayochismo.

En 1894 vuelve a repetir en certamen oficial, en la Segunda Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona. Tras una estancia en Mallorca, donde pinta paisajes, expone en el Salón Parés en 1895, dentro de la Exposición de Bellas Artes del Círculo Artístico.

Desde 1896 las formas de Canals están en el papel impreso, especialmente en el campo de las revistas ilustradas. Canals tiende en los primeros dibujos en prensa a la caricatura, a simpáticas definiciones de la expresión y de las formas, de bellas líneas curvas ágiles y dinámicas y sugerentes volúmenes, un dibujo atractivo pero no exento de tristeza y tampoco de dureza en sus personajes y temas. Viaja junto a Nonell y Vallmitjana a Caldes de Boí durante el verano de 1896, y a Madrid y Sevilla en el mismo año. En 1896 continúa su carrera pictórica participando en la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, y se celebra su primera exposición individual en el Salón de *La Vanguardia*, con temas andaluces, constante en sus creaciones.

De sus viajes a Madrid, Toledo y Sevilla se nutre en un principio su pintura, que se moverá entre la tensión

lineal y temática del modernismo y las influencias cromáticas del impresionismo, que llegarán hasta los suaves grises de sus aguatinas (Socias 1976: 27), con viajes entre Madrid, Barcelona y París, buscando la proyección como artista en la gran capital del arte del momento y utilizando todos los medios a su alcance. A principios de 1897 expone en la XIV Exposición Extraordinaria de Bellas Artes del Salón Parés y parte hacia París con Nonell. El Salón le admite un óleo y dos dibujos, y en diciembre expone dos cuadros en la *Quinzième Exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes*, en la galería Le Barc de Boutteville.

Entre 1897 y 1898 Canals viajará a París y dejará allí sus gitanas andaluzas. Cuando la revista *Hispania* inicie su andadura en Barcelona, ya a comienzos de 1899, sus gitanas volverán a pasear el mantón sobre el papel.

El ontubense Daniel Vázquez Díaz, que coincide con él a finales de 1900 en Sevilla, en una larga temporada pictórica de jardines, riberas del Guadalquivir y escenas de la Fábrica de Tabacos, define su técnica como *impresionista de profundos azules y carmines* (1974: 149), una capacidad cromática que siempre ha sido destacada en su obra como propia e inconfundible, sin retórica, sustantiva, definidora y definitiva (Marquina 1924: 14-15).

Tras la firma con Durand-Ruel, el prestigioso marchante que dirigirá su carrera pictórica, su obra virará hacia un suave realismo, abandonando la exacerbación de las expresiones y la temática social, concentrándose en las atmósferas cromáticas al gusto de la clientela y atrapado en la temática española. Esa iconografía es la base de su obra grabada, que se nutrirá de algún dibujo folclorista ya publicado, como es el caso de *Fauna flamenca*, aparecido en *Hispania* en febrero de 1899, cuya composición invertida (y completada con algún personaje más) se convertirá en el aguafuerte *Majas*, hoy en la colección Gelonch Viladegut. La mayor parte de su obra gráfica se resolverá con la ayuda del aguatinista, buscando atmósfera y composición de luces. La librería artística de Edmond Sagot, editor de estampas y de carteles, publicará algunos de ellos, en ediciones limitadas de 50 copias y con ejemplares en color, a la poupée, como *Baile de flamenco*.

*Danse espagnole* apareció en *L'Estampe Nouvelle* en febrero de 1903, y es un ejemplo de su obra a principios del

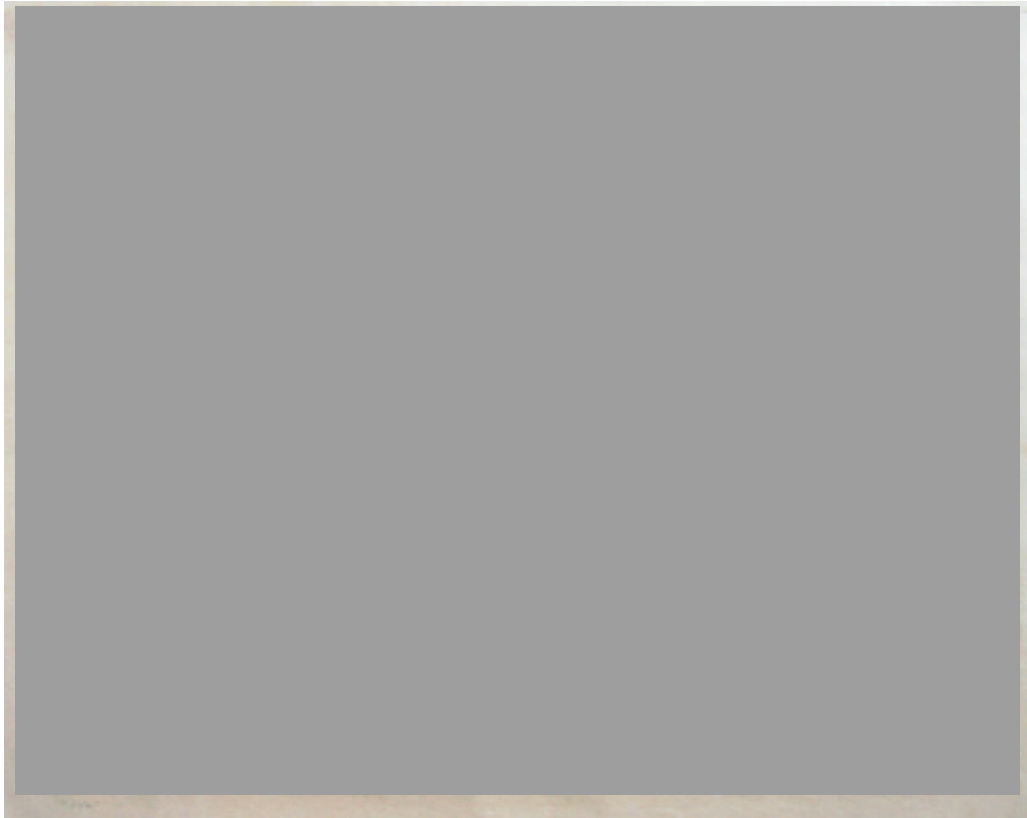
Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	29/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



siglo XX, con un protagonismo de la mujer como atracción en la imagen, al igual que ocurre en *Promenade après la course*, estampa que le valió la atención de la crítica especializada y la cita de otras obras como *Les mendiants* o *Une rue à Barcelona* (Bourcard 1903: 387).

Tradicionalmente se le ha adjudicado a Canals la enseñanza del grabado al joven Picasso, con los primeros resul-

tados decepcionantes de *El Zurdo* (Palau 1980: 164), que lo llevaron a abandonar la técnica hasta el excepcional resultado de *La comida frugal*, donde también se cita su supervisión (Richardson 1995: 300). Habría que considerar las fechas y tener en cuenta las diferentes sensibilidades y técnicas que se encuentran en esas dos primeras estampas.



**Ricard Canals i Llambí**


*Danse espagnole*

1903

Aguafuerte y aguatinta

Huella: 25,3 x 32,5 cm. Estampa: 36,7 x 48,1 cm

Col. Gelonch Viladegut (cortesía)

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>	
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57	
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	30/134	
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>			
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).			

## 4. LA BÚSQUEDA DEL TONO

No es ninguna casualidad que el primer grabado calcográfico conocido de Picasso, el aguafuerte de línea denominado *El zurdo* (Baer, Geiser 1990: n.º 1), fechado en el último año del siglo XIX, haya llegado a ser conocido por una prueba iluminada a mano y barnizada por el propio artista, aportando por medio de la acuarela color y tono a la estructura de gruesos y curvilíneos contornos, exactamente la misma solución que había adoptado su producción dibujística *La Chata* y pictórica *Pareja en un patio andaluz* (Barrachina 1986: MPB 50.486, IIC.024). No había un dominio de la técnica, ni otras pretensiones que las de introducir en su propia obra los elementos coetáneos de la gráfica modernista, pero sí una búsqueda del tono, en este caso a través del color. Cuando Picasso comprenda las peculiaridades de la obra gráfica será cuando su pretensión sea pintar el metal en lugar del papel de la estampa.

Por supuesto, en la obra picassiana se encuentran espléndidas gamas de grises a partir de la línea, con la obra maestra de 1904 *La comida frugal* como referencia ineludible, pero Picasso irá buscando nuevas formas de aproximación a la imagen a través del grabado: *Y en su obra esas técnicas se encuentran maltratadas y metamorfoseadas, fenómeno que precisamente da pie a su grabado tan original* (Vilató 1973: 8).

Pablo Picasso consigue muy temprano en grabado 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. La historia de Picasso con el grabado y

particularmente con el aguafuerte necesitaba un prólogo. Ese prólogo necesario fue en un primer momento el entrapado de Delâtre, la manipulación del velo de la superficie en el entintado y la limpieza para acompañar los aguafuertes más puros y lineales con un tono de gris, señalando las luces con una mayor limpieza en zonas seleccionadas.

El cubismo convirtió esa estrategia de estampador, no siempre del agrado del artista, en una necesidad compositiva, y por ello no tiene nada de extraño que aparezca entonces el graneado sobre la plancha o que se utilice el tramado fotomecánico de una reproducción de un trabajo propio. Pero la técnica para buscar el tono en ese principio es la de una falsa manera negra utilizando por lo tanto el rascador y no el pincel, destruyendo metal para conseguir grises menos intensos, sustrayendo materia. Objetivamente, no será hasta la época cubista donde aparece trabajado ese tono en la propia plancha, primero utilizando en 1914 una plancha fotograbada, un cliché de imprenta, para trabajarla como una falsa manera negra, rebajando los tonos; en la misma época también aplica un fondo resinado para operar desde el negro al blanco. Ahí comienza a ser imprescindible para el artista el instrumento denominado rascador, que crea destruyendo, rebajando el metal y por lo tanto el tono de lo grabado; en manos de Picasso, un utensilio pensado para corregir, para reducir, ensanchará las posibilidades de la línea hasta obtener un grueso trazado lleno de expresividad, sumando, y la capacidad del pintor llegará a iluminar los intensos negros del fondo.

### PICASSO, PINTOR DE GRABADOS

La respuesta de la superficie del zinc al ataque del ácido, produciendo un graneado tosco en el metal que agarra la tinta y permite obtener un tono de cierta intensidad va a ser el primer recurso que permita la utilización del pincel de forma creativa sobre el metal, aplicando el barniz de reserva y creando formas pictóricas que se separan del fondo por el tono.

El pincel aparecerá en 1925, como recurso imaginativo para crear planos de irregularidad geométrica que contienen figuras lineales al aguafuerte. En este caso Picasso

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	31/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



pintará con el barniz de reserva, utilizado para proteger el metal del ácido, y dejará una parte de la matriz para que reciba una mordida abierta y se cree un tono a partir del granulado irregular del zinc, obteniendo un efecto similar al de un resinado.

En los años treinta, antes de descubrir la ortodoxia del aguatinta, va a ensayar de diversas maneras tonos y grises sobre el metal, siempre con recursos donde la tinta sólo quedará en los bordes de las mordidas, produciendo en la estampación un efecto de mancha muy suave, con los filos más marcados, a causa de ese reventado, calva o *crevé* de un aguafuerte o debido al excesivo ancho de una línea realizada con el rascador.

Las series de las bañistas, con cobres mal pulidos o barnices que saltan permitiendo el picoteado irregular del ácido también creará una respuesta tonal diferente, acorde con el carácter surreal y crítico de la propuesta.

El colofón de ese proemio ineludible será una técnica extraña, a medio camino entre el dibujo y la obra gráfica: el monotipo o monoimpresión. La imagen trabajada normalmente con tintas grasas sobre una superficie que a veces es una plancha virgen o la parte trasera de un cobre ya trabajado será reportada al papel mediante la presión del tórculo o prensa calcográfica. No existe grabado en sí, pues el metal queda sin huella física, sino un momento efímero en el que Picasso crea por adición, normalmente pintando, lo cual permite una estampación, y cuando se quiere repetir la estampación aparece el denominado *fantasma*, que no es otra cosa que una copia débil, con el resto de tinta que ha podido quedar.

Aunque ya su compañera Fernande Olivier había sido modelo para algún monotipo desde 1905, será especialmente entre 1932 y 1933 cuando desarrolle insistentemente sus posibilidades, con María Teresa como forma femenina y con todo tipo de tonalidades:

*Los dibujos tienen en muchas ocasiones el tratamiento de un grabado y los monotipos hacen de puente y caldo de cultivo entre la pintura y el grabado (Ocaña 2013: 9).*

Es precisamente en 1933 cuando aparecen con más insistencia tonos de grises en el metal, con irregularidad hasta

que en 1934 comience a aparecer la resina, que regulará con su tramado la obtención de tonos y permitirá la inclusión de la técnica del aguatinta al azúcar y el trabajo pleno del pincel sobre el metal, con el apoyo técnico de Roger Lacourrière.

A partir de Lacourrière, Picasso va a practicar la forma de pintar directamente sobre la plancha, sin pensar en negativos y positivos mientras mueve su pincel, con una técnica de la cual obtendrá innumerables variantes, ensanchadas hasta el infinito con la posibilidad del ácido directo.

Con todo ese bagaje, la mixtura de las diferentes técnicas y su ejecución en diferente orden llevará a la expresividad de su última época, estimulado por el soporte técnico de los hermanos Crommelynck.

## INTERPOSICIÓN DE LA TRAMA

El aguafuerte, rey de las técnicas indirectas, se basa en la reserva selectiva del metal del ataque del ácido. En un principio se cubre toda la plancha con un producto resistente al ataque del mordiente para después descubrir éste en las zonas que se quiere sean trabajadas por el ácido.

La imagen se crea a partir de la relación de alternancia de reservas con mordidos. El principio general es que las partes protegidas resistentes al ácido corresponden a un blanco, y las que no han estado protegidas a negros más o menos intensos, según el tiempo de mordida. Para conservar el mordido de una zona (o el metal sin morder), se reserva la zona y se continúa mordiendo las partes de imagen más oscuras. La escala tonal que dará lugar a la imagen final se logra por un lado con un tramado más o menos denso de las líneas y por otro con la profundidad de ellas (al retener más tinta). Cuando se crea una retícula que permite obtener manchas controlando sus distintos valores tonales se habla de aguatinta. Para conseguir el efecto de trama tonal se opera de modos diferentes:

I. El método histórico practicado en primer lugar consistía en espolvorear un producto como la sal, azúcar, arena o polvo de huesos sobre el barniz todavía líquido o caliente; cuando seca, pero todavía sin enfriar del todo, se sumerge la

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	32/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



plancha en agua, para que la sal —o azúcar— se disuelva, descubriendo la parte del barniz que ocupaba y dejándola libre para el ataque del mordiente. Al emplear arena o polvo de huesos, la labor de dejar libre su sitio la realiza directamente el ácido (Stapart 1773: 48-51). El resultado será una serie de puntos libres, una base porosa en el barniz para el ataque de los ácidos. Algún tratadista habla del método de la sal como de una variante del grabado al azúcar (Peterdi 1958: 121), pero aunque procedimentalmente hay una relación, el concepto es muy diferente.

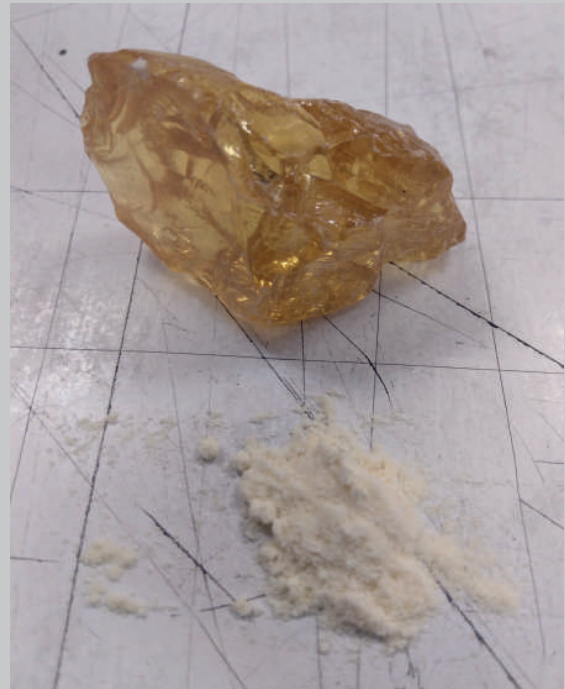
2. El método usado por Picasso utiliza un producto de reserva en forma de granos distribuidos regularmente por la superficie de la matriz, de modo que no quede totalmente cubierta y el mordiente pueda actuar entre los granos. Ese producto puede ser el asfalto en polvo (usado especialmente en Inglaterra) o la resina de colofonia en polvo. Eran productos presentes en los talleres de grabado para la elaboración de barnices de aguafuerte, por lo que se entiende que la alquimia creativa les encontrara una utilidad independiente. Con ellos se forma una red irregular de pequeños orificios muy próximos entre sí, entre las isletas de resina, que retienen la tinta cuando son horadados, mordidos por el ácido. El resultado será una serie de mínimas superficies protegidas, una reserva de resina entre la que se producirá el ataque de los ácidos. Ópticamente la apreciación es la de una mancha gris o negra, con o sin textura, dependiendo del grosor y cantidad del grano, con la posibilidad de gran variedad de modulaciones en el interior del tono según el material o técnica aplicada.

Con la deposición del grano de la resina sobre el metal se obtienen distintos valores mediante las variaciones de densidad, con más o menos grano en la superficie, y de anchura, con la distinta granulometría. Para crear la trama de isletas blancas y huecos negros dejando caer granos de resina o asfalto sobre la plancha esta debe de estar perfectamente desengrasada.

La aplicación sobre la superficie puede ser en forma sólida o líquida.

En su forma sólida, la resina se convierte en grano y se aplica manual o mecánicamente.

A mano se hace mediante un saquito o recipiente que contiene el grano o a través de un cedazo con una tela de tra-



Resina de colofonia en dos presentaciones: forma de cristal y triturada. Fotografía. Col. BASL

ma más o menos abierta, consiguiéndose una trama irregular, donde se pueden apreciar además de tonos valores texturales. La aplicación mecanizada se basa en una caja cerrada, dentro de la cual el grano se queda en suspensión en el aire por diferentes procedimientos para que al final, al introducir la plancha, caigan sobre esta los más finos, de forma regular y homogénea, cubriendo como mínimo la mitad de su superficie, consiguiéndose tramas muy finas donde la percepción visual es una zona con un gris continuo.

La aplicación líquida de la resina se realiza diluyendo esta en alcohol etílico en distintas proporciones según la densidad de trama que se quiera conseguir. Propio del grabado inglés, nace con Paul Sandby denominándose *spirit ground*, y da lugar a una mayor regularidad en la colocación del grano.

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	33/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



Otro factor es el quemado de la resina sobre el metal, fundamental para que el fino polvo se adhiera a la superficie y pueda proteger del ataque del ácido. Si se quema más en una parte de la matriz, el grano se funde y se expande, dando lugar a unas formas de isletas diferentes y a un menor hueco para la mordida.

3. La trama del aguatinta se mecanizará a finales del siglo XIX, adaptándose a las artes reproductivas en forma de patrón. Un procedimiento buscado afanosamente desde los inicios de la propia historia de la fotografía, aliado a la tipografía, será el fotograbado en relieve. Dar grises a determinadas manchas del dibujo era un trabajo compartido entre dibujante y fotograbador. O bien el artista señalaba al artesano con un lápiz o aguada azul (no captado por la fotografía) los lugares adecuados o bien trabajaba directamente sobre la plancha. Las masas tonales, obtenidas a base de puntos, líneas verticales u horizontales (o mezcla) mediante una trama mecánica, requerían de habilidad para no cegar las demás líneas y conservar las calidades primigenias del dibujo. El mismo efecto podía ser incluido por el fotograbador en la masa tonal mediante una aguatinta a la resina, estampada en relieve, que dejará una zona tonal más irregular y por lo tanto más grata al trabajo artístico, de una mayor pericia técnica pero con una mayor riqueza visual (Fraipont 1895: 39-41).

La heliografía, que no es más que el fotograbado en huecograbado, combina el aguatinta y la imagen fotográfica, produciendo imágenes de excepcional calidad por la combinación de lo fotográfico con la estampación calcográfica.

## RASCADO

Utilizando el concepto del grabado a la manera negra, mezzotinto o grabado al humo, técnica directa que parte de la creación de un negro tonal en la plancha para ir trabajando por eliminación del metal los diferentes tonos hasta llegar al blanco, con la aguatinta se crea una variante denominada falsa manera negra o aguatinta bruñida en la que se obtiene mediante el graneado de la resina y posterior mordido una superficie que retenga suficiente tinta como para producir un negro en la estampación; a partir de ahí, se crea la imagen sa-

cando luces con diferentes instrumentos que permiten la abrasión del metal, como el rascador, bruñidor, lija, lana de acero...

La pericia del artista permite modular tonos suaves, aunque las transiciones entre los distintos grados de luminosidad son más rápidas que en el mezzotinto, pero en las áreas más pálidas, donde más trabajado está el metal, su textura es más agradable, puesto que se evita esa sensación de línea punteada del graneador (Gascoigne 1986: 55j). Se dice que el aguatinta a la manera negra tiene la desventaja frente a la tradicional de que el negro que se obtiene nunca es tan profundo (Vives 2003: 86), pero su sensación aterciopelada es muy grata a la visión.

El instrumento básico es el rascador (*scraper* en inglés, *grattoir* en francés), y en su forma más común es una barra de acero prismático-triangular con tres aristas afiladas, levemente curvadas, que convergen en un vértice aguzado; sus filos eliminan el metal por desplazamiento. Sus hojas, de bordes muy afilados, pueden dejar huellas a veces de trazos arañados si no se maneja el filo en paralelo a la superficie metálica, manteniéndolo en posición horizontal. Su función es obtener los distintos tipos de grises, aunque Picasso lo utiliza a veces como si se tratara de una punta de aguafuerte.

El bruñidor (*burnisher* en inglés, *brunissoir* en francés), es en su forma más común una barra de sección circular u ovalada, extremo aguzado y curvo, pulimentada, cuya finalidad es atenuar tintas y abrillantar la superficie para obtener blancos; actúa por aplastamiento del metal (Miciano 1972: 21). El material puede ser acero o ágata.

Usualmente la falsa manera negra se suele complementar con aguafuerte, buril o punta seca para intensificar los negros o variar su apariencia textural.

## RESERVA

Cuando la plancha está graneada, se requiere reservar zonas que no deban ser mordidas mediante el uso del barniz, lo que en inglés se denomina *stop-out*. Si se van haciendo reservas sucesivas tras cada inmersión en el mordiente se podrán guardar distintas profundidades y por lo tanto distintos tonos planos, sin matizaciones internas. Sólo un grabador apasionado puede

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	34/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



definir con contundencia el proceso: *Aquella batalla campal entre el ácido que ataca y el barniz que defiende* (Baroja 1999: 36).

El tratamiento de construcción con reservas no permite la acción constructiva del trazo, libre, ni el gesto natural de la pincelada, ya que esta se dedica a tapar o reservar, por lo que se habla de construcción en negativo o de un método indirecto. Sin embargo, favorece el control en la gestación de la obra y el análisis de su desarrollo, debiendo ser planificadas las reservas y los tiempos de las diferentes mordidas. De ahí la necesidad de una tabla de valores de blanco a negro, una escala de grises donde se anota qué tiempo de mordida en el ácido ha necesitado cada tono (Catafal, Oliva 2006: 73).

Cuando hay mucha diferencia entre tonos, se aprecian los bordes contundentes de los recortes de reserva. Picasso consigue construir y expresar con el propio barniz de reserva gracias a su propia idea del grabado y del arte en general como una actividad creativa, no reproductiva, por lo que la fuerza de su pincelada y su intencionalidad está presente en la obra desde el primer momento. Al principio de los años treinta utiliza esmalte de uñas como barniz de reserva, jugando con el azar que supone su duración como protector en el ataque del ácido, las calidades de su imperfección, en una visión temprana del barniz blanco o al jabón, tan practicado en Norteamérica como *soap ground aquatint* (York 2008: 90-111).

Una variante muy utilizada en su obra es la reserva de la línea blanca sobre el fondo de tono oscuro o negro, obtenida mediante distintos productos, desde el propio barniz, la tinta china o el lápiz o barra litográfica, que dado su carácter graso permite la protección del ácido. La tinta china es el producto de reserva que conlleva más peligros, dada su poca resistencia a la acción del ácido.

La modulación de los propios tonos también se realiza utilizando sobre el graneado el lápiz litográfico como reserva, jugando con la cercanía de sus trazos o la fuerza con la que son dados.

Otras veces, de manera más pictórica, se diluye con esencia el propio barniz ya dado, jugando con variaciones dentro de cada mancha. Es una aguada a la inversa, tradicionalmente realizado el levantado con aceite de lavanda y la aplicación inmediata de un secante (Garrido 2014: 106).



Plancha con resina pulverizada y quemada y reservas de laca.  
Fotografía. Col. BASL

## LEVANTADO

Las técnicas que permiten el levantado del barniz de reserva sobre el graneado del aguatinta son trabajos en positivo, directos, que crean una imagen a pincel atonal, con fluidez, respetando su contorno con precisión. La gran ventaja es la visualización correcta del trabajo desde el primer momento, base del procedimiento de Le Prince.

Todos los procedimientos que permiten llevar la idea de forma directa al metal se basan en la aplicación de una solución especial, de diversa formulación, sobre la plancha, la cual permite la realización de la imagen y agilidad en la ejecución, respetando el gesto y la acción del trazo. Terminada la imagen, se aplica sobre la solución una reserva de barniz que cubre toda la superficie. Una vez seca, se disuelve la solución, levantándose el barniz sobre ella, quedando al descubierto las zonas de imagen sobre las que actuará el mordiente.

El grabado a la pluma, *the pen process*, dará lugar posteriormente con el resinado al aguatinta a la pluma. Se dibuja directamente con pluma y tinta sobre el metal. La tinta debe de ser corriente para algunos autores; una vez seca ésta, se barniza con una capa no demasiado gruesa, y cuando también seque se sumerge la matriz en agua, que tras un cuarto de hora podrá ser suavemente frotada. La tinta se diluirá, dejando al descubierto el metal para poder ser mordido. Las variaciones pueden estar en la diversidad de mordidos o en la variedad de plumas utilizadas (Lalanne 1866: 80-81). El pro-

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	35/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



cedimiento fue felizmente rescatado por el grabador francés Félix Bracquemond y difundido por Joseph Pennell.

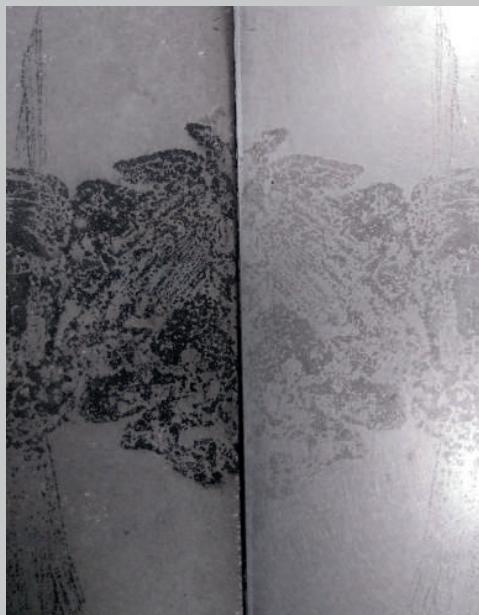
En el grabado al azúcar, *lift-ground etching*, el artista se vale de una sustancia soluble en agua, hidrófila, para crear una imagen directa a pincel, sobre una matriz previamente desengrasada. Cuando seca la solución al azúcar, se aplica sobre toda la plancha el barniz que debe de ser insoluble en agua, graso, una reserva que cubre toda la superficie, aplicada a pincel o por vertido. Una vez seca, se disuelve la solución con agua, quedando al descubierto las zonas de imagen sobre las que actuará el mordiente. Normalmente el levantado o saltado del azúcar se realiza por inmersión, preferiblemente en agua caliente (o ácido, aceite o vinagre). El agua hará desprenderse la mezcla hidrosoluble dada en primer lugar, descubriéndose exactamente la impronta de las primeras pinceladas creadoras, una mancha directa en positivo, uniforme, de recorrido fluido y con contornos nítidos y precisos. La solución de dibujo ha tenido diversas formulaciones, desde partes iguales de tinta china y azúcar a la adición de goma arábiga, gutagamba, jabón, trazas de glicerina o leche condensada.

Picasso conoció la técnica de la mano de Roger Lacourrière, personalizándola aún más con los hermanos Cromelynck, con los que utiliza como recurso básico en el proceso el trabajo sobre una base engrasada, con la que obtiene efectos texturales de pinceladas descompuestas, muy expresivas, caracterizadas por el perleado. Es casi una constante en los grabados seleccionados para la ilustración de *La Celestina*.

## MORDIDO

Según los huecos producidos en la matriz por el mordiente sean de anchos, de profundos o de cercanos unos a otros, así será el valor tonal de la zona. La profundidad es la variable a controlar con los ácidos para obtener diferentes tonos, según el tiempo de la acción corrosiva sobre el metal.

En la historia de la búsqueda del tono en el grabado calcográfico primero fue el lavado, *lavis o wash* la primera técnica que presenta una manera pictórica. Con anterioridad a la técnica del aguatinta, tal y como se la conoce hoy en



Estampa y plancha con aguatinta al azúcar. Fotografía. Col. BASL

día, se llegó a un proceso para la creación de manchas a través de mordidos directos, usando soluciones ácidas, sales o pastas mordientes, con la problemática de su durabilidad en la estampación y de la potencia de los tonos que podían ser logrados. Pintando con una solución de ácido la plancha se muerde a la vez que se dibuja, alternando pinceladas de mordiente con el agua que interrumpe su acción sobre el metal. Utilizar un medio líquido sobre la superficie pulida de un metal, sin absorción, llevó a la adición al ácido de elementos como la miel o la goma arábiga para intentar controlar mejor su recorrido sobre el metal, aunque el ataque se ralentiza, denominándose ácido directo o *spit bite*. El efecto es similar a una aguada, porque las manchas son irregulares, sin bordes perfectos, y la transición tonal más modulada. Da la posibilidad de gran variedad de modulaciones tonales regulares en el interior de la mancha

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	36/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



tad personal y artística, imposible de encasillar y solo comprensible en su calidad y en su excepcionalidad.

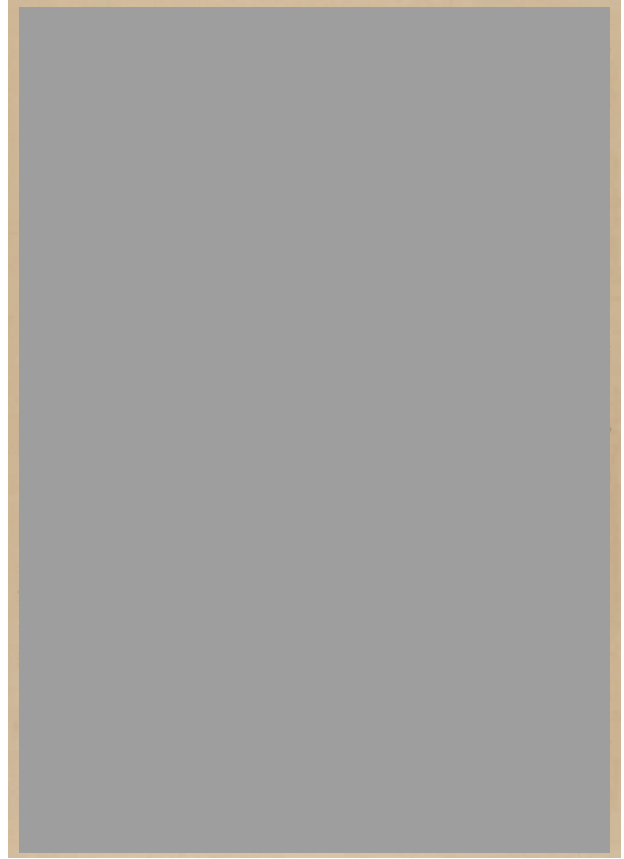
### EL VELO ENTINTADO ROSA

Un manual sobre la técnica del aguatinta, intentando definir desde el principio el método normal del procedimiento, recomendaba juzgar con una simple prueba, antes de aplicar el aguatinta, si este era necesario para la obra comenzada mediante otros procesos. Uno debía entintar la plancha trabajada, dejando en la limpieza un ligero tono sobre las áreas a mejorar, fácilmente repetible durante el proceso de estampación, y si la prueba conseguida demostraba que ese velo superficial era suficiente, estaba claro que el resinado no era necesario (Morrow 1935: 19). Sin embargo, el artista sí tenía la necesidad de un tono que acompañara las técnicas desarrolladas.

Eso parece haber ocurrido en los comienzos de la obra gráfica de Picasso, como muestran algunas de las pruebas de estado que se pueden encontrar en la catalogación de su producción gráfica, especialmente a partir de 1905, cuando comienza a grabar con cierta regularidad.

Muchas de las pruebas de estado de los primeros grabados ejecutados en el nuevo siglo XX, en un tránsito entre su época azul y rosa, muestran una preocupación tonal en su desarrollo, dejando un suave velo de tinta en la limpieza, con lo que se consigue un gris medio en toda la estampación, que puede ser limpiado selectivamente en las partes consideradas más importantes, consiguiendo unos tonos más claros. Es lo que se llama entrapado, una técnica no de grabado sino de estampación. Tampoco es casualidad que el estampador de referencia para Picasso en esos años sea Delâtre (1864-1938), continuador del trabajo paterno y destacado grabador en color. Era obvio el dominio de la estampación en Delâtre, como dejó claro en el

**Eugène Delâtre**  
*Retrato de Huysmans*  
 1894  
 Aguafuerte y aguatinta  
 Huella: 32 x 23,9 cm  
 Estampa: 48,2 x 34,8 cm  
 Rogers Foundation, 1922  
 The Metropolitan Museum of Art,  
 Nueva York



álbum VI de *L'Estampe Originale* con su retrato del escritor y crítico Huysmans, donde queda clara su conversión al catolicismo. Eugene fue uno de los fundadores al final del siglo XIX de la Sociedad del Grabado Original en Color y mantenía su trabajo como grabador activo en la época de colaboración con Picasso como estampador (Bailly-Herzberg 1985: 93).

*Los dos saltimbanquis*, una punta seca sobre cobre fechada en 1905, presenta en sus pruebas de estado antes del acerado, tanto en el segundo y tercer estado tirados por Delâtre, un velo donde se han limpiado blancos para las luces en las dos figuras, siendo muy claro en el pañuelo del muchacho a la derecha y en cabeza, pecho y piernas del saltimbanqui de

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	37/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



la izquierda, en contraste con el velo del fondo y los negros lineales de la punta (Baer, Geiser 1990: 26, n.º 6). Tendrá una primera edición en 1905 para acompañar el libro de André Salmon *Poèmes*, editada por Delâtre, mientras que en 1913 será Louis Fort quien la estampará tras su acerado, formando parte de la serie de 14 grabados *Saltimbanquis* editada por Ambroise Vollard (Cramer, Goeppert, Goeppert-Frank 2006: 18, n.º 1).

*El aseo de la madre*, en este caso un aguafuerte sobre zinc del mismo año, también presenta antes del acerado evidencias de un velo en las pruebas de estado, retocado para sacar luces en las figuras y apoyar la delicada línea que las construye. Se habla de iluminaciones con el rascador, pero sería más bien obra de una sutil tarea con el bruñidor o de un magnífico estampador como Delâtre, pues también se apuntan resultados más contundentes en algunas pruebas según el entintado (Baer, Geiser 1990: 40, n.º 15), y la figura presenta evidentes juegos de clarooscuro no solo en su muslo, sino en su perfil y manos, trabajo que se repite al fondo sobre un paño visible entre los dos personajes.

La más conocida *Salomé* también presenta en pruebas de su primer estado blancos sobre el velo general, en el perfil y pecho de la danzante y en la cabeza del Bautista, así como en el pañuelo esbozado de la esclava que la sostiene (Baer, Geiser 1990: 43, n.º 17).

Picasso tenía muy claro lo que quería hacer, y la intromisión del estampador en una parte tan importante de su trabajo no le agradaba. En el argot de los talleres parisinos se denominaba *saucer* a la manipulación del velo en la limpieza de la plancha, algo así como poner salsa, alinear, dar un toque de gracia al trabajo, hacerlo más gustoso, entintado *avec effet*:

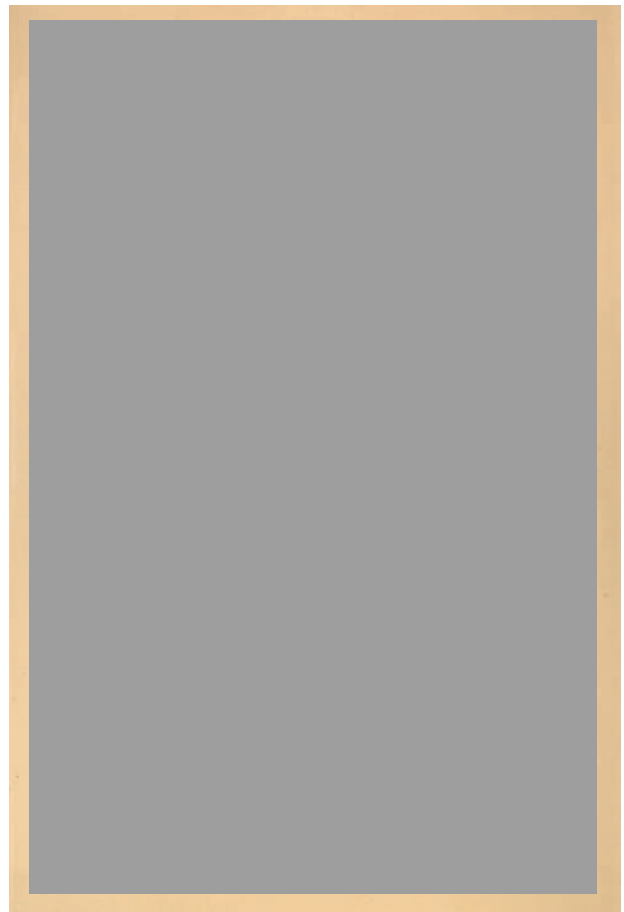
*Más de sesenta años después del trabajo de Delâtre sobre sus planchas de Los saltimbanquis, Picasso todavía despotricaba, en presencia de Aldo Crommehyck, contra el taller de Delâtre, en el que los artistas no tenían derecho a entrar en la habitación donde*

**Pablo Ruiz Picasso**

*Los pobres*  
1905 (ed. 1913)  
Aguafuerte sobre zinc  
Huella: 23,6 x 18 cm  
Fundación Málaga  
En depósito en la Fundación Pablo Ruiz Picasso,  
Ayuntamiento de Málaga

*se tiraban las pruebas, y que era famoso por su manera de saucer* (Baer 1998: 69).

*Los pobres* es un trabajo con dos estados, donde el artista resta importancia a elementos como el caballo del primer estado y se concentra en el grupo humano, forzando su contraste con el paisaje donde los sitúa (Baer, Geiser 1990: 43, n.º 4). Permanecen sin rayar una gran parte del grupo de los niños y faz del hombre junto al rostro y pecho de la mujer, cuestión que Delâtre potenciará en la limpieza, mientras deja el velo sobre el cielo de la parte superior.



Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	38/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



Cuando algunas de las planchas de 1905 son publicadas en 1913 por iniciativa de Ambroise Vollard, en las estampaciones de la edición a cargo de Louis Fort, aceradas además para soportar una larga tirada, solo queda un fondo homogéneo suave, sin blancos selectivos, pero el trabajo de *Los pobres* quedará tal y como se desarrolló.

La importancia de la estampación en el grabado artístico ha sido motivo de discusión, defendido y denostado. El grabador malagueño Fernando Labrada, en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, defendía su importancia:

*La plancha va a experimentar una valoración que es labor exclusiva de la sensibilidad, de algo que no se puede reducir a materia, aunque en la materia vibre y se manifieste mediante el tacto del entrapado, el acierto en la ejecución de los efectos, el cálculo justo del valor de los veladores y de las calidades que se pretenden conseguir mediante el empleo por transparencia de la tinta calco-gráfica. Claro es que haciendo la estampación en limpio no se requiere tacto, ni acierto, ni inspiración alguna porque todas estas preocupaciones desaparecen y las dificultades no se producen; pero no es menos cierto que también desaparece el interés, la emoción y que tampoco se produce en el espíritu ningún estremecimiento (Labrada 1936: 17-18).*

La producción gráfica de Picasso solo presenta estos usos en la primera década del siglo, quedando claro en su trabajo posterior la preferencia absoluta de un entintado ortodoxo, *nature* en francés. No obstante, cuando el cubismo llega al metal, el recurso de la limpieza selectiva y del entrapado se convertirá a veces en una clave compositiva. Algunos de sus grabados cubistas, con ediciones posteriores a 1930, utilizan ese recurso básico siempre en la parte central del formato. Otras ediciones de esa época, como los aguafuertes de *La Metamorfosis*, presentan la estampación *limpia*, rigurosa, donde el estampador tradicionalmente utiliza la palma de su mano con blanco de España para quitar ese tenue matiz y dejarla con la crudeza del oficio (Esteve Botey 1996: 128).

## LA NECESIDAD CUBISTA

En las puntas secas sobre celuloide datadas entre 1906 y 1907 *Desnudo de pie I* y *Desnudo de pie II*, las escasas pruebas tiradas de los diversos estados sobre el original material de la matriz muestran las dificultades del estampador para poder realizar una estampación de calidad, necesitando dejar un velo convertido en mancha alrededor de las entallas, para no vaciarlas de tinta con una limpieza excesiva, terminando de componer una obra de líneas sobre el restregado gris dejado por la tarlatana sobre la superficie de plástico (Baer, Geiser 1990: 47-48, 51, n.º 19-20). Son las primeras geometrificaciones a la búsqueda de *Las Señoritas de Aviñón*.

Entre 1908 y 1909 la facetación dará forma al bodegón *Naturaleza muerta con frutero*, donde las pruebas del primer estado muestran el protagonismo del grupo central gracias a la limpieza del velo en esa zona, contrastando con los negros a la punta seca del resto de las zonas; incluso en el tercer estado después del acerado se aprecia la delicada limpieza de la parte central en la estampación, separándola del fondo (Baer, Geiser 1990: 55-56, n.º 22). En este caso la edición de 1911 fue realizada también por Delâtre a encargo de Kahnweiler para su venta en el año siguiente.

En 1911 Kahnweiler se hizo cargo de la edición de *Saint Matorel*, un escrito de Max Jacob que llevaría varios aguafuertes de Picasso realizados en Cadaqués en 1910 e impresos por Delâtre al año siguiente (Cramer, Goepfert, Goepfert-Frank 2006: 22, n.º 2). La señorita Léonie, el gran amor del héroe Victor Matorel, trasunto de Max Jacob, inspirará dos de las imágenes grabadas. *Mademoiselle Léonie* es un trabajo claramente lineal, con la estética clásica del cubismo, donde se aprovechan pequeñas líneas para crear un efecto de sombreado, plancha resuelta prácticamente en el primer estado (Baer, Geiser 1990: 58, n.º 23). En cambio *Mademoiselle Léonie en un diván* avanza mucho más, sobre todo a partir de su tercer estado, donde aparece un velo de tono medio acompañando la estructura lineal y unos blancos sobre dicho velo, en el centro del cuerpo, típico de un entintado y limpiado selectivo de la plancha, aunque la catalogación opina que puede deberse a un brunido especial de la zona con carbón de sauce (Baer, Geiser 1990: 61, n.º 25). Junto al valor tonal, se ha dejado la textura de picoteados y pequeñas calvas que rodean a la figura.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	39/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





Esos golpes de luz arrancados al velo de tinta están presentes en *Mesa con voluta*. *Naturaleza muerta con vaso y periódico*, un trabajo entre los años 1911-1912 (Baer, Geiser 1990: n.º 29).

La línea puede estructurar un dibujo, guiar incluso nuestra visión, pero una pintura necesita, más que el color,

la luz, para convertir las líneas en superficies, creando gradaciones tonales en múltiples caras o facetas, para no perdernos en la fragmentación. Por eso un cuadro como *Retrato de Ambroise Vollard*, realizado en la primavera parisina de 1910, necesita del blanco en su parte central y de la luminosidad del ocre en su rostro, surgiendo de la imponente grisalla, como demues-

**Pablo Ruiz Picasso**

*Mademoiselle Léonie*

1910

Aguafuerte sobre cobre

Huella: 20 x 14,2 cm. Estampa: 26,7 x 20 cm

Fundación Pablo Ruiz Picasso,

Ayuntamiento de Málaga

**Pablo Ruiz Picasso**

*Mademoiselle Léonie en un diván*

1910.

Aguafuerte y punta seca sobre cobre

Huella: 20 x 14,1 cm. Estampa: 26,7 x 20 cm

Fundación Pablo Ruiz Picasso,

Ayuntamiento de Málaga

tra perfectamente su reproducción en blanco y negro (Zervos 1967: n.º 214). La monocromía de la pintura cubista, donde la preocupación tonal estructura muchas de las composiciones junto a la línea, parece traspasarse al grabado, avanzando en cada prueba de estado. Muy significativo es el llamado *Cliché Kahnweiler*. *Guitarra, clarinete y botella de Bass* (Baer, Geiser 1990: n.º 40), donde la base tonal

parte de un grabado. En 1914 Picasso va a trabajar sobre una imagen propia, un bajorrelieve cubista de 1913 (Zervos 1982: n.º 575). Se trata de un cliché fotográfico de trama, una plancha de cobre que tiene en su superficie el negati-

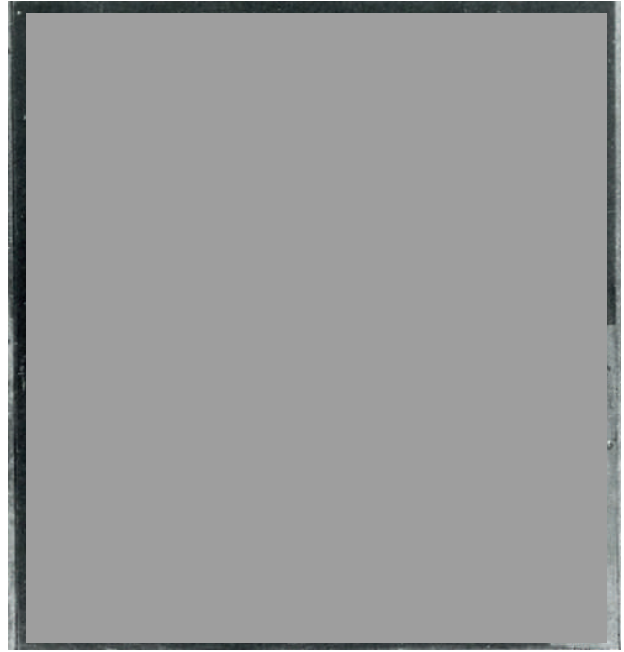
Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	40/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



vo fotográfico con las medias tintas interpretadas mediante una trama regular de puntos más o menos juntos y de grosor variable según el tono; ese fotograbado directo o de medio tono, una autotipia que recibe el nombre en francés de *cliché simili* o *similigravure* y en inglés *photoengraving* (Wijnekus 2013: 443) estaba destinado en un principio a la impresión en relieve, tipográfica, pero Picasso lo va a usar como un grabado calcográfico y va a entintar sus huecos, trabajando con la punta seca y el aguafuerte para terminar con el rascador bajando ciertos tonos del tramado original. Ahora sí: el artista tenía una mancha tonal grabada en la matriz y ha intervenido sobre ella.

Cuando se crea una retícula, trama o red que permite obtener manchas —y controlarlas— con distintos valores tonales se comienza a hablar históricamente de aguatinta. Según esos huecos tallados por el mordiente en la matriz sean de anchos, de profundos o de cercanos unos a otros, así será el valor tonal de esa zona. En realidad hay dos tramas en la matriz: una en la superficie, que dará puntos blancos en una estampación natural (isletas características del procedimiento), y otra en hueco, que dará puntos negros en la estampación calcográfica, y que con sus variaciones de densidad, anchura y profundidad servirá para obtener diferentes tonos. El fotograbado es la versión industrial del aguatinta, que permite llevar los tonos de una fotografía a un impreso, interponiendo una trama mecánica que descompone la imagen en partes pequeñísimas y produce la reproducción discontinua de las sombras o medios tonos (Martín 1988: 160). La obra deja ver claramente la deuda cubista con otras artes denominadas menores al servicio de los incipientes medios de masas, y el interés de Picasso en hacer nulas las definiciones tradicionales traspasando constantemente límites de género y procedimientos.

*Mujer con sombrero* (Baer, Geiser 1990: 94, n.º 44) es una pequeña plancha de zinc que aprovecha la capacidad de este metal de crear un granulado natural al ser atacada su superficie por el ácido, reteniendo así la tinta y creando un tono irregular, difícil de controlar. Sobre esa primera mancha tonal Picasso ha esbozado líneas mediante aguafuerte para dedicarse después a trabajar los tonos con el rascador, alisando el metal donde quería colocar las luces de la obra. Habla Baer en un principio de una mordida más o menos uniforme



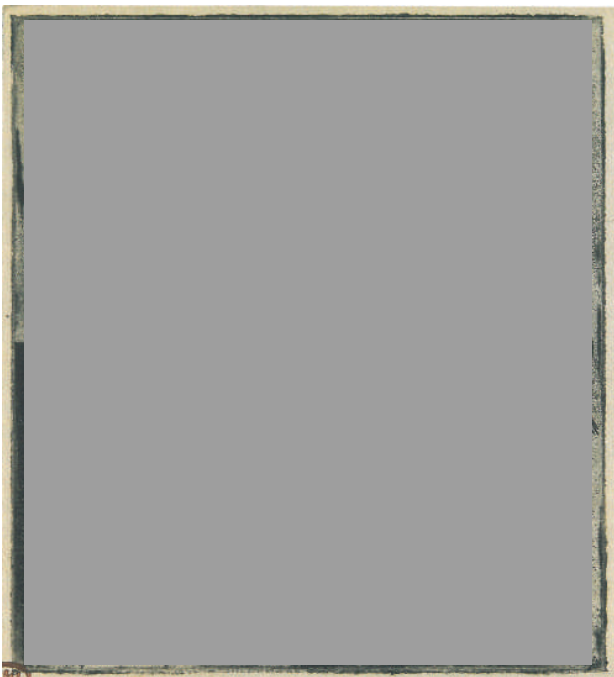
*Cliché Kahnweiler. Guitarra, clarinete y botella de Bass*  
1913  
Cliché tipográfico en cobre  
11,2 x 10,4 cm  
Musée Picasso, París

de aguatinta, para después llegar a la conclusión de que las reservas son negras y no blancas, por lo que se debe tratar de una mordida del zinc sin resina; con aguatinta o sin él, está clara la búsqueda del tono y el trabajo sobre él, grabado en la matriz.

*Hombre con pipa* es desde su principio una falsa manera negra: se crea la imagen sacando luces con el rascador, el bruñidor, lijas... modulando tonos algodonosos, suaves, a veces con huellas de trazos arañados. En el tercer estado Picasso comienza a completar el trabajo tonal con el aguafuerte y algún detalle de punta seca para agudizar los contrastes tonales, hasta completar nueve estados diferentes (Baer, Geiser 1990: n.º 45).

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	41/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





Cliché Kahnweiler. *Guitarra, clarinete y botella de Bass*  
1914

Aguafuerte y punta seca sobre cobre fotograbado  
Huella: 11 x 10 cm. Estampa: 24,4 x 21,7 cm  
Musée Picasso, París

*Hombre sentado, I y Hombre sentado, II*, posiblemente realizados en 1915, (Baer, Geiser 1990: n.º 47, 48) tienen en común composición y proceso, con un aguafuerte sobre un tono medio que es blanqueado en algunas zonas principales con la labor del rascador. A veces parece que la plancha ha sido trabajada sin pulir su superficie, por lo que la tinta se agarra a ella dejando una sombra aceitada, un velo de tono medio que posteriormente se trabaja en algunas zonas principales para marcar los blancos. *Hombre con guitarra* procede del mismo modo, solo que la parte lineal se resuelve mediante el buril; es de las pocas planchas cubistas que tuvieron una

edición, aunque ya en 1929, por Marcel Guiot y con la impresión de Leblanc y Trautmann (Baer, Geiser 1990: 112, n.º 51). En todo este tiempo donde el cubismo aparece sobre las planchas de grabado, aunque Louis Fort estamparía en 1930 pruebas de muchas de las obras, es el propio Picasso quien tira las pruebas durante su evolución en su pequeño tórculo, salvo el caso de *Hombre con perro (Calle Schoelcher)*, que es iniciada en 1915, completada en 1930 y editada después de 1947 por Marcel Lecomte, con la estampación de Maquart (Baer, Geiser 1990: 86, n.º 39).

## EL CONCEPTO DE RESERVA

Entre 1923 y 1925 están fechados una serie de trabajos gráficos donde el pincel va a aparecer de una forma especial, con la originalidad y personalidad propia del autor. Toda una serie de pequeñas planchas sobre zinc, con unas medidas de unos 12 x 8 cm, descubren el efecto que el ácido graba en la superficie del metal cuando este no queda totalmente protegido por el barniz, apareciendo un efecto de picoteado de mayor o menor intensidad e incluso el recorrido de la brocha (Baer, Geiser 1990: n.º 73, 75 a 78, 81 y 82).

Lo curioso en los trabajos de Picasso es que evoluciona desde la aplicación de un aguafuerte lineal que depende del trabajo de la punta metálica sobre el barniz seco hasta una manera más pictórica, con el pincel como protagonista, con el que obtiene una mancha de barniz y por lo tanto reserva una parte de la plancha con una forma diferente, para dejar el resto libremente desprotegido frente al ácido, lo cual dará tras el mordido un gris más o menos oscuro.

La mancha queda en relieve con su superficie intacta, no mordida, y dentro de ella se ejecuta el aguafuerte. Cuando se limpia en la estampación alrededor de esa mancha en relieve se marca el contorno de esta. En la mayoría de las ocasiones la mancha pictórica es simple, irregular, con entrantes y salientes, como en *Mujer desnuda con trazos paralelos*, *Dos mujeres desnudas dándose la mano*, *Mujer desnuda de pie de medio cuerpo* o *Cabeza sobre fondo claro* (Baer, Geiser 1990: n.º 96, 97, 98 y 100). En *Cabeza de mujer de frente* (Baer, Geiser 1990: n.º 89) la mancha se escinde en dos, creando

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	42/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



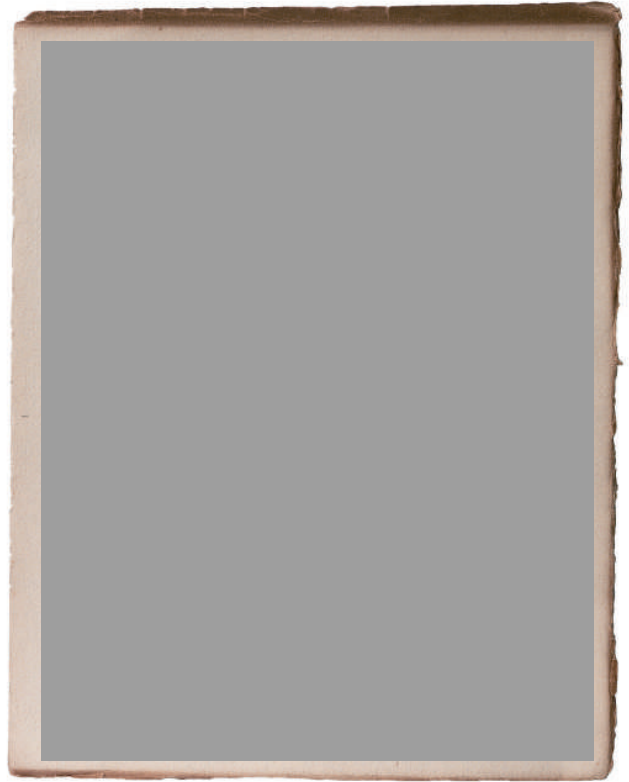
un diálogo entre las dos diferentes formas conectadas por la continuidad lineal del aguafuerte que contienen, y en *Mujer en sillón* (Baer, Geiser 1990: n.º 99) el trabajo adquiere una mayor complejidad, adoptando un sentido de puzzle o collage inconexo, pues las proporciones del aguafuerte son diferentes en cada mancha, así como tampoco se corresponden en su colocación espacial, creando la duda de si hay que hacer una lectura que conecte los tres planos o deben entenderse como figuras separadas. En el segundo estado se le añaden grafismos a la punta seca que expanden aún más el significado del conjunto. El grabado se editó en 1926, sirviendo de frontispicio para la obra de Christian Zervos *Picasso Oeuvres 1920-1926*, editada en París por *Cahiers d'Art* (Cramer, Goepfert, Goepfert-Frank 2006: 52, n.º 15). El ejemplar de la Fundación Palau lleva el número 51 a la izquierda bajo la huella y la firma de Picasso a la derecha, siendo por tanto uno de los 50 ejemplares sobre papel velín Van Gelder, numerados del 7 al 56 (Palau 2003: 105).

Diversidad estilística, simultaneidad de puntos de vistas y superficies yuxtapuestas se describen con líneas curvas, casi orgánicas, en lo que se ha llamado cubismo curvilinear (Rau 1982: 28).

### LAS BAÑISTAS EN OLAS DE ÁCIDO

Entre los otoños de 1932 y 1934 Picasso está solo en Boisgeloup, y aunque la prensa que compra a Fort se instalará a final de ese último año, él mismo va a estampar en París con el pequeño tórculo adquirido en 1907 una serie de pequeñas planchas de cobre o zinc, a menudo sin preparar su superficie ni limpiarla, utilizando barnices no demasiado adecuados y mordiendo las planchas con la mayor heterodoxia, dando lugar a accidentes y hallazgos (Baer 1998: 70).

Van a aparecer las calvas o *crevé*, zonas amplias donde el ácido ha atacado bastante, formando un escalón con la superficie del metal, surcos excesivamente anchos para poder recoger la tinta y que dan lugar a un tono muy peculiar de gris en el entintado. La línea de aguafuerte, tan pura y decidida en los trabajos sobre obras clásicas de 1930 se convertirá en un trazo craquelado, irregular, forzando posiblemente



**Pablo Ruiz Picasso**  
*Mujer en sillón*  
1925  
Aguafuerte sobre zinc  
Huella: 11,8 x 7,9 cm  
Estampa: 23,9 x 15,9 cm  
Fundació Palau, Caldes d'Estrac

un barniz poco flexible, como en *Juegos a la orilla del mar. Bañistas* (Baer, Geiser 1992: 262), datado en noviembre de 1932 en París. Aparece el tono, pero sobre todo con un carácter textural, casi matérico, acompañando siempre un

trabajo de línea.

La temática es la de las bañistas que aparecen en los cuadritos y dibujos fechados en septiembre de 1932. No es un motivo plástico nuevo, pero sí su tratamiento y sus protagonistas. Se identifica a María Teresa como protagonista de muchas de las escenas (Palau 2011: 123). Son trabajos rápidos, nor-

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	43/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



malmente de pequeño formato, a partir de un dibujo o grisalla que recibe algunos colores en pinceladas o manchas superpuestas, intensos, muy expresivos, con soluciones formales en el tratamiento de los cuerpos conectadas con el surrealismo más creativo y menos normativo.

Cuando Picasso trabaje al final de ese mismo año en París sobre el tema en pintura este se estilizará y alcanzará grandes formatos y refinamientos plásticos, cromáticos y de tratamientos, pero en el grabado mantendrá la inmediatez de la primera propuesta, su vertiginosa técnica y su nueva expresividad.

*En la playa. Tres bañistas* (Baer, Geiser 1992: 268) mantiene una calidad similar en la línea, e incorpora una gran mancha que domina el centro del formato. Parece como si tras grabar la línea, con una fuerte mordida, se hubiera comenzado a limpiar el barniz y de repente se hubiera llevado el metal de nuevo al ácido, grabándose un tono a través del barniz disuelto. El éxito de la prueba lo corrobora su edición de 50 ejemplares para 23 *gravures* en 1935, junto al trabajo de otros artistas. *En la playa. La ahogada* (Baer, Geiser 1992: 269) sigue la misma técnica, pero parecen apreciarse trazos de un material graso protegiendo partes de la mancha y cegando algunas partes de las líneas de aguafuerte.

*Bañistas con balón. I* (Baer, Geiser 1992: 271), ya en diciembre, contrapone con el aguafuerte de línea rota unas manchas aleatorias. El Picasso grabador no traduce al Picasso pintor, pero logra sensaciones muy similares a los óleos aparentemente despreocupados de la época, con restregados de dedos y colores agrisados por las aplicaciones sucesivas de las capas de pintura antes de su secado, sin esconder las imprimaturas de las telas.

*Bañistas. La ahogada a la luz de la luna* (Baer, Geiser 1992: 275) presenta dos estados de línea y continúa el trabajo de mancha de los anteriores, con manipulaciones del barniz.

**Pablo Ruiz Picasso**

*Bañistas con balón. I*

París, 3 diciembre 1932

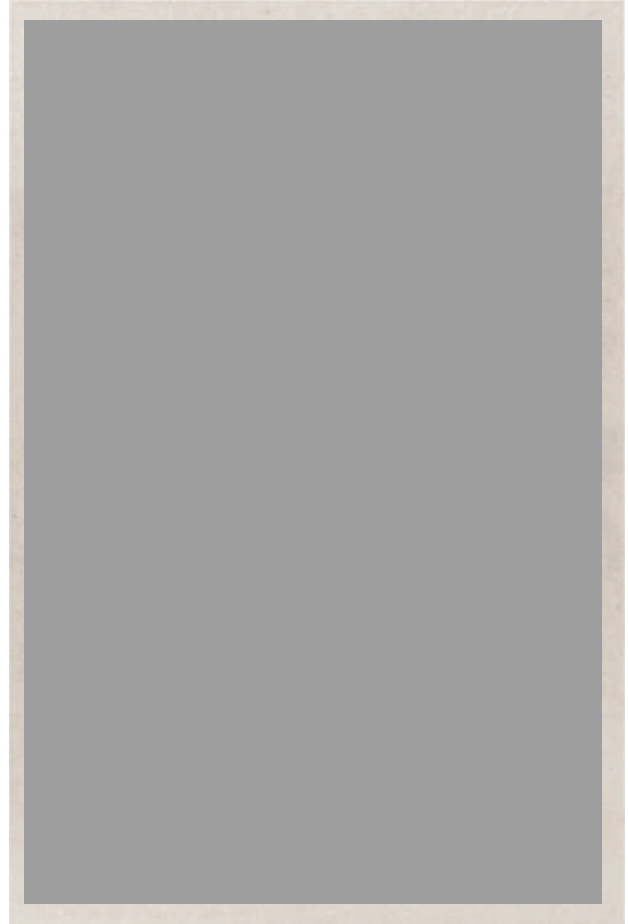
Aguafuerte y resina sobre cobre

Huella: 11 x 11 cm. Estampa: 31 x 24,5 cm

Museu Picasso, Barcelona

Donación Galerie Louise Leiris, 1983

No son efectivamente estas bañistas las mismas que realizó Picasso en Dinard entre 1928 y 1929, preocupado



por su exterior formal y a veces casi escultórico. Es en esa despreocupación vertiginosa de su ejecución, en el encuentro de su esencia plástica, donde se descubre su humanidad, su armonía vital y su pulsión natural (McDonald 2003: 110). Es

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	44/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



un período de gran creatividad y heterodoxia, fundamentada sobre la serie iconográfica de las bañistas, que se prolongará por lo menos hasta 1935, espolcada por la colaboración con el poeta y amigo Georges Hugnet, a quien precisamente conoció en Dinard:

*Hablando de grabados me viene a la memoria uno que hizo tirar a fines del año anterior para distribuir las pruebas con unos cuantos ejemplares especiales del número de Cahiers d'Art (Picasso, 1930-1935). Para esta reproducción Picasso ideó un efecto de colores aplicando sobre el cobre entintado unas tiritas de papeles de color que la presión del rodillo fija a la hoja de papel al hacer la impresión (Sabartés 1953: 144).*

El fiel secretario se refiere al *chine collé*, un collage de finos papeles de color que además de la presión del rodillo se adhieren al papel mediante un aglutinante que tradicionalmente se elabora con fécula de arroz, trigo o maíz (Grabowski, Fick 2009:138). Es una manera de aportar color pero también de crear mediante planos o manchas, en este caso complementando una creación lineal.

## LOS HABITANTES DE LA SUITE VOLLARD

*Suite* es una palabra francesa con varias acepciones, que en castellano se suele traducir a veces como colección o serie, pero también como habitación de hotel. La conocida como *Suite Vollard* es un conjunto de 100 grabados, 97 de ellos elegidos entre la producción de Picasso datada entre septiembre de 1930 y junio de 1936; los tres que cierran la colección fueron realizados en 1937, el año en el que Ambroise Vollard compra los cobres a Picasso, y se trata precisamente de 3 retratos del marchante de arte. Realmente es el año 1933 el mejor representado, con 62 estampas, seguido de 1934 con 24 estampas, mientras que de 1931 hay 8 estampas, 3 de 1930 (al igual que las de 1937) y una sola pero absoluta obra maestra de 1936.

Esa serie por lo tanto está habitada por seres muy distintos, y la connotación espacial tiene mucho que ver con la

actividad mercantil de Vollard, acostumbrado a especular con los precios de las obras con el sencillo método de encerrarlas en un cuarto durante años, fuera del mercado (Crespelle 1983: 169), especulaciones que el interesado siempre negó. En esos contenidos espacios que son cada plancha de grabado hay muchos tiempos y varias ideas, varios estilos.

Respecto a sus temas, se destacan los dos grandes grupos del escultor en su estudio y el Minotauro, que efectivamente se desarrollan a partir de sus trabajos anteriores fundamentalmente como ilustrador de ediciones de bibliofilia (Carrete 1991: 71).

Los primeros trabajos son soluciones lineales, tanto al aguafuerte como a la punta seca, con una gran preferencia por la línea pura y continua, pero mostrando a veces tramados que aportan con su conjunción de líneas efectos de claroscuro, en consonancia con el mundo clásico que parece recrearse, deudora de la imaginería grecorromana pero sin desdeñar otras anotaciones históricas, como en *Tres actores*, del 14 de marzo de 1933 (Baer, Geiser 1992: n.º 296). Pero Picasso va a incorporar como instrumento creativo un utensilio que en principio solo servía para hacer desaparecer trazados errados: el rascador.

Si el 15 de marzo había arañado el metal con el rascador en *Escultor, modelo y escultura* (Baer, Geiser 1992: n.º 297) para cambiar el tipo de escena, añadiendo un personaje femenino y cambiando la posición de la escultura con la punta seca, dejando un leve rastro grisáceo al desbarbar y quitar profundidad a las entallas no queridas, 10 días más tarde, en *Viejo escultor trabajando* (Baer, Geiser 1992: n.º 305) va a rayar no el metal sino el propio barniz del aguafuerte, dejando al descubierto el cobre tras las cabezas de la mujer y del escultor, creando lo que se denomina calva, reventado o *crevé*, dotando con este singular método de un suave tono a la estampa, exactamente en el punto de atención de las miradas y de las cabezas de los actores (y del tronco del escultor) de la singular escena, una reflexión sobre el arte en general, por otro lado.

Parece que las olas que salpicaban a las bañistas de Boisgeloup han entrado dentro del estudio. No será un hecho aislado, sino que se convertirá en un recurso afortunado en *Mujer acodada, escultura de espaldas y cabeza barbuda* para

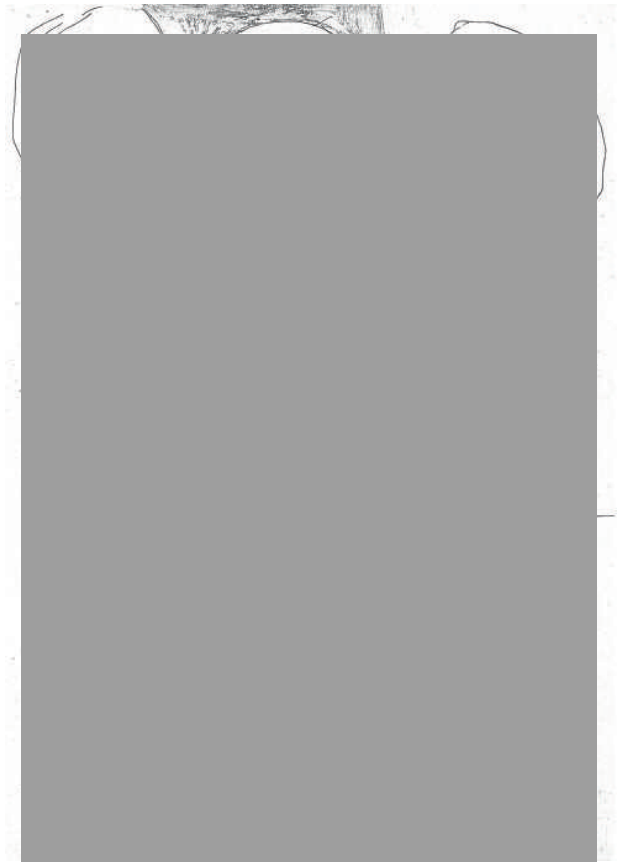
Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	45/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



la sombra tras la gran testa, en *Modelo y escultura grande de espaldas* para acompañar el tramado de aguafuerte y señalar el interior, en *Modelo, escultura de espaldas y cabeza barbuda* para situar espacialmente las figuras, en *Minotauro herido, VI* como la sangre que escapa del monstruo trazado en sus líneas más contundentes también con una parte del rascador, en *Minotauro y mujer detrás de una cortina* creando dos planos diferentes, con un plano rayado independiente del dibujo del aguafuerte, y con un trabajo especial en *Rembrandt y dos mujeres*, donde se destacan por contraposición magníficamente la belleza de los desnudos femeninos, al mismo tiempo que la cabeza de Rembrandt queda en gran parte sumida en la penumbra (Baer, Geiser 1992: n.º 343, 345, 347, 363, 367 y 414, respectivamente).

La preocupación por crear tonalmente espacios lleva a Picasso en *Mujer contemplando a un minotauro dormido* (Baer, Geiser 1992: n.º 352), una vez terminada la labor con el aguafuerte y con el barniz, a rayar suavemente la superficie bruñida del cobre en la parte izquierda, coincidiendo con la representación de una cortina, para velar una parte de la imagen y dividir compositivamente la escena. Un suave entrapado, con una limpieza menos cuidadosa, ayuda al precioso efecto.

Hay otra serie temática menos amplia dentro de la *Suite*: los denominados a veces *Violación* y otras *Acoplamiento* o *Abrazo*, con variantes como *Minotauro atacando a una amazona*, parejas en pleno acto amoroso donde se transmite intensidad y violencia. Algunos de ellos parecen incorporar en varios de sus estados el aguafuerte, que colabora a crear en ellos una atmósfera oscura, con una textura muy particular. Sin embargo, el estudio de las pruebas de estado demuestra que se han creado tonalmente grandes zonas abiertas por la mordida del ácido, sin resina. Se trata realmente de la antigua técnica del *lavis* o lavado, actuando con el ácido sobre el metal sin intermediación de la resina. *Violación VII*, denominada también *Pareja haciendo el amor* (Baer, Geiser 1992: n.º 378), es uno de los grabados más conseguidos, donde se advierten fácilmente 2 tonos de grises además del blanco de la reserva y del negro de la punta seca, pero es una mordida abierta, trabajada con el rascador en nueve estados diferentes. El efecto de violentas pinceladas se logra aplicando el barniz de protección con una muñequilla de papel de periódico, frotada so-



#### Pablo Ruiz Picasso

*Viejo escultor trabajando*

Aguafuerte sobre cobre

25 de marzo de 1933

Huella: 26,7 x 19,3 cm. Estampa: 44,5 x 34 cm

Fundación Juan March, Palma de Mallorca

bre la superficie del metal. Cuando la composición reaparezca en 1963 como *El abrazo*, tanto en aguafuerte como

en linóleos, habrá grandes diferencias de tratamientos y sentimientos.

1934 es la fecha comúnmente aceptada para datar el inicio del trabajo de Picasso con el impresor Roger Lacourrière, concretando los últimos meses del año para situarlo trabajan-

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	46/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



do en el taller. Con él Picasso comienza a trabajar directamente el trazo sobre la plancha con el pincel, no la reserva. Es la técnica del aguatinta al azúcar la que el grabador pone al alcance de Picasso, y con ello el registro completo de sus pinceladas. *Mujer desnuda sentada y tres cabezas barbudas*, llamado con mayor detalle y posiblemente errores *María Teresa en forma de ídolo y tres griegos barbudos* (Baer, Geiser 1992: n.º 416), se toma como la primera muestra de ese trabajo conjunto con Lacourière (Baer 1998: 81), con cierta timidez por parte de Picasso, que rehace prácticamente toda la parte derecha de la estampa, rasgando primero el metal y después trazando de nuevo las cabezas masculinas al aguafuerte con toques de buril. El trabajo sobre la figura femenina adolece del conocimiento y confianza posterior en las posibilidades de la nueva técnica, pues utiliza, solo que con el pincel, tramados cruzados para intentar crear otros tonos, que al final se resuelven con el rascador, con tramados en blanco sobre el fondo casi negro.



**Pablo Ruiz Picasso**  
*Violación VII*

Punta seca y aguafuerte sobre cobre  
2 de noviembre de 1933  
Huella: 19,8 x 27,8 cm  
Estampa: 34 x 44 cm  
Fundación Juan March,  
Palma de Mallorca

*Minotauro ciego guiado por una niña, III* (Baer, Geiser 1992: n.º 436) y *Minotauro ciego guiado por una niña en la noche* (Baer, Geiser 1992: n.º 437) ejemplifican las dos caras de esa búsqueda tonal antes y después del trabajo con Lacourière. Si el primero es una mordida abierta, con grises irregulares del barniz dado con la muñequilla o tampón de papel y bien distribuidos gracias a la acción posterior del rascador, con el buril para poder obtener unas líneas contundentes, el segundo es una falsa manera negra sobre una resina previamente mordida hasta llegar al negro, donde Picasso va a sacar todo el partido del rascador para construir la imagen desde ese negro del fondo hacia el blanco. De las sombras duras sobre el metal Picasso ha pasado a la noche estrellada de terciopelo del aguatinta, guiado a lo mejor por esa niña cuyo perfil

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	47/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





**Pablo Ruiz Picasso**

*Mujer desnuda sentada y tres cabezas barbudas*

Aguatinta, buril y aguafuerte sobre cobre

19 de noviembre de 1934

Huella: 13 x 17,9 cm

Estampa: 34 x 44,5 cm

Fundación Juan March, Palma de Mallorca

tanto recuerda a María Teresa. El camino hasta la aparición plena de ese aguatinta de gran calidad técnica en los

grabados de Picasso ha sido progresivo, como una necesidad impuesta por la utilización de Picasso de líneas muy anchas y extensos planos que no pueden retener la tinta en el proceso de la limpieza. Eso ocurre en *Muchacho y mujer dormida a la luz de una vela* (Baer, Geiser 1992: n.º 440), donde el primer estado muestra superficies de tono muy débil, cercano al efecto a veces de la solarización fotográfica (como en los experimentos de Man Ray y otros surrealistas), en esa idea de efecto contrario

al natural (dado por bueno desde el inicio en el bello desnudo femenino). A partir del segundo estado se sombrean unas calvas que rompían la armonía tonal del bello conjunto, integrando posteriormente las oscuridades conseguidas con el aguafuerte y matizando los tonos mediante lijados.

*Personajes con máscara y mujer pájaro* (Baer, Geiser 1992: n.º 441) comienza con el dibujo del barniz de reserva, al cual se le incorporará un aguafuerte, pero en este caso la mordida ya no será abierta, sino que el fondo tendrá una resina que el artista morderá colocando sobre ella el ácido con pincel, produciendo diversas diferencias tonales, con la zona más clara en la parte inferior e izquierda de la estampa.

Tras un tiempo y dominio absoluto de la nueva técnica, Picasso va a crear en 1936 *Fauno descubriendo a una mujer* (Baer 1986: n.º 609), sin duda uno de

los más bellos grabados de la historia del arte. Comienza el primer estado dibujando a la caña, con una madera mojada en el compuesto de azúcar y tinta, con un carácter lineal exceptuando las manchas más cercanas al ventanal, acercándose a la antigua técnica popularizada por Felix Bracquemond del trazado a pluma en grabado. En el segundo estado el aguatinta presenta un tono muy flojo, aclarado además con el rascador. La entonación correcta aparece en el tercer estado, con el juego de luces que descubren la belleza del desnudo oculto en la penumbra, como si Zeus se hubiera transformado en sol para poseer a una singular Dánae; también en ese tercer estado aparece un perleado de la pincelada, al aplicarse sobre una zona grasienta, especialmente patente en la dirección de la luz que entra por el balcón, y ello contribuye a subrayar la espontaneidad plástica. Es el comienzo de un recurso que retomará

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	48/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**Pablo Ruiz Picasso***Minotauro ciego guiado por una niña, III*

Aguafuerte y buril sobre cobre

4 de noviembre de 1934

Huella: 22,6 x 31,2 cm. Estampa: 34 x 45 cm

Fundación Juan March, Palma de Mallorca

Picasso en esa nueva juventud creativa de su década final. Se ha hablado, a pesar de todos los estados y del trabajo que se aprecia sobre el metal, de que el resultado final tiene algo de inacabado (Palau 2011: 257), pero posiblemente habría que cambiar expresiones y subrayar la vida que rezuman todos los trazos sobre el metal, con una increíble fuerza y una vida inagotable, quizás una buena definición de lo que es una obra de arte.

La carpeta se culmina con los retratos del promotor en 1937, pero habría que decir que sobre todo muestra al final el encuentro definitivo del pintor con la

**Pablo Ruiz Picasso***Minotauro ciego guiado por una niña en la noche*

Aguatinta sobre cobre

Diciembre 1934

Huella: 24,7 x 34,7 cm. Estampa: 34 x 45 cm

Fundación Juan March, Palma de Mallorca

técnica de grabado que le permite pintar sobre el metal. *Retrato de Vollard, I* (Baer 1986: n.º 617) es un claro ejemplo de dominio técnico y libertad creativa, donde se utiliza la reserva de barniz y el ácido directo, con fuertes contrastes lumínicos (rostro) y suaves gradaciones tonales (chaqueta), donde las pinceladas, además de expresivas, construyen una particular textura visual. Supone un paso último en el manejo del tono sobre la plancha, pues a la capacidad ya demostrada del registro

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	49/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





**Pablo Ruiz Picasso**

*Muchacho y mujer dormida a la luz de una vela*

Aguafuerte, buril y aguatinta sobre cobre

18 de noviembre de 1934

Huella: 23,7 x 30 cm. Estampa: 34 x 45 cm

Fundación Juan March, Palma de Mallorca

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	50/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**Pablo Ruiz Picasso**

*Personajes con máscara y mujer pájaro*

Aguafuerte y aguatinata sobre cobre

19 de noviembre de 1934

Huella: 24,9 x 34,8 cm. Estampa: 34 x 45 cm

Fundación Juan March, Palma de Mallorca



perfecto de la pincelada se ha unido la variación del tono dentro de una mancha. Los 4 retratos de Vollard (tres de ellos en la *Suite*) grabados el mismo día parecen una pugna entre el aguafuerte y el aguatinata, entre una construcción lineal de la

imagen y una construcción plástica a base de manchas. Observando el aguatinata comentado, Picasso es ya un magnífico pintor de grabados.

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	51/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**Pablo Ruiz Picasso**

*Fauno descubriendo a una mujer*

Aguatinta y buril sobre cobre

12 de junio de 1936

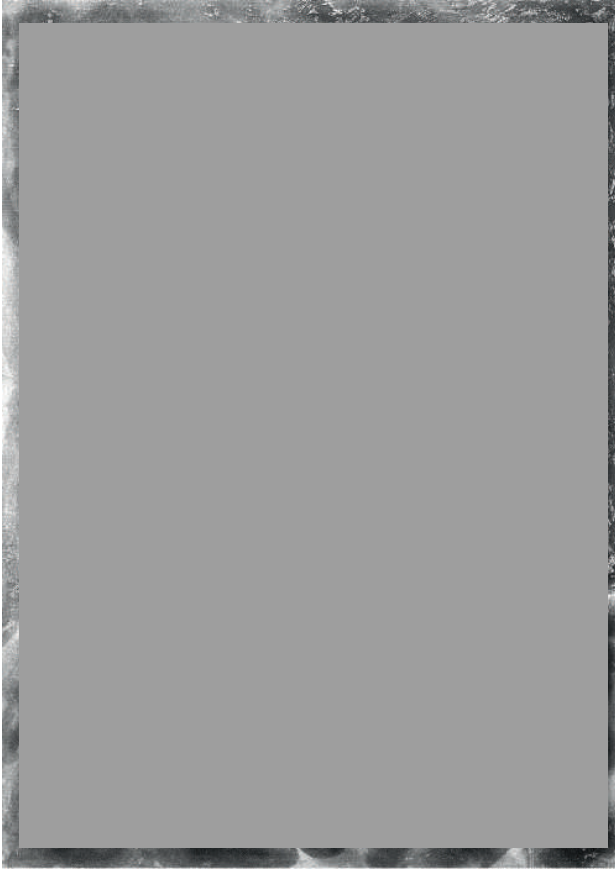
Huella: 31,7 x 41,7. Estampa: 34 x 44 cm

Fundación Juan March, Palma de Mallorca



<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	52/134
<b>Url De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





**Pablo Ruiz Picasso**

*Retrato de Vollard, I*

Aguatinta y buril sobre cobre

4 de marzo de 1937

Huella: 34,7 x 24,7 cm. Estampa: 44 x 34 cm

Fundación Juan March, Palma de Mallorca

## UNA HISTORIA NATURAL

*Picasso. Eaux-fortes originales pour des textes de Buffon* es un proyecto de Ambroise Vollard que el marchante sugirió a Picasso en 1931, como homenaje a la magna obra *Historia Natural* publicada por Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, en 44 volúmenes durante la segunda mitad del siglo XVIII (Baer 1983: 102).

El trabajo fue iniciado en 1936, pero el marchante no pudo verlo concluido al morir en 1939, pues la edición se postergó hasta el año 1942, siendo realizada finalmente por Martín Fabiani, que también editaría 2 años más tarde con los linóleos de Henri Matisse *Pasiphaé : Chant de Minos (Les Crétois)*. La razón por la que el artista comienza en esos momentos a trabajar en un proyecto de años anteriores ha sido motivo de especulaciones, donde se ha hablado de su amor por los animales y de su deseo de crear imágenes divertidas para entretener a su pequeña hija Maya, nacida de su relación con María Teresa en 1935 (Wye 2010: 87).

Picasso asiste casi a diario al taller de Lacourrière en Montmartre, donde será un asiduo, a pesar de que sus horarios vespertinos le impiden muchas veces llegar temprano:

*Quando no puede ir por la mañana, vamos después de almorzar. Al fin ha decidido grabar las planchas prometidas a Vollard desde quién sabe cuándo... para ilustrar párrafos de la Historia Natural de Buffon. Treinta y una acuatinas por todo, ejecutadas al correr de la imaginación, a razón de una diaria, cuando menos (Sabartés 1953: 144).*

De los 32 grabados realizados, 21 van junto al texto de Buffon donde se describe al animal en cuestión, 10 solo llevan impreso el nombre del animal y el último, *La pulga* (Baer 1986: n.º 606), que no aparece en el texto de Buffon, solo fue impreso en los primeros 36 ejemplares de la edición, sobre papel verjurado y papel Japón (Cramer, Goeppert, Goeppert-Frank 2006: n.º 37).

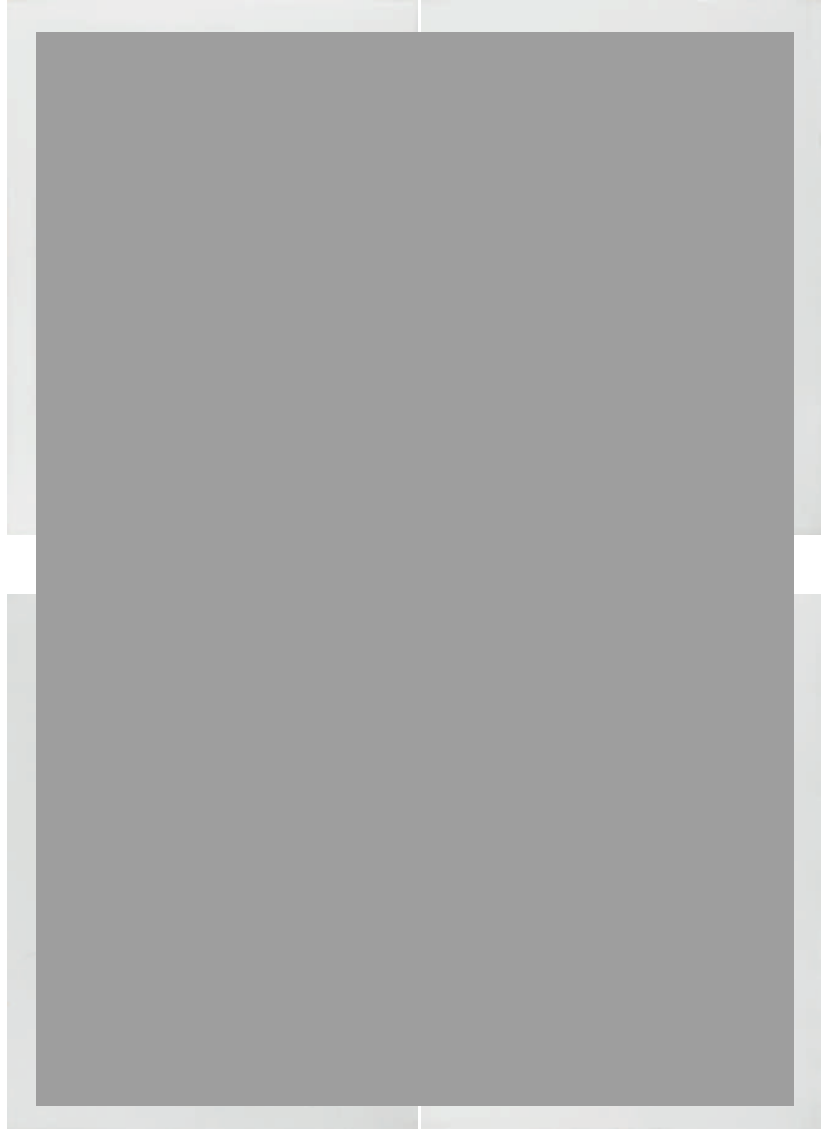
Todas las obras parten de un rectángulo vertical trazado a la punta seca por Picasso, y dentro de ese rectángulo el pintor va a dejar discurrir su pincel sobre el metal resinado,

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>	
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57	
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	53/134	
<b>Uri De Verificación</b>	https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==			
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).			

pintando con una amalgama de tinta china, azúcar y goma arábica que Lacourrière se va a encargar de barnizar una vez seca y a hacer saltar bajo el barniz una vez seco este, quedando la impronta perfecta de todas esas pinceladas para el trabajo del ácido. También a la punta seca, bajo la viñeta, se coloca en mayúsculas el título, que no será entintado en la edición, apareciendo solo en algunas pruebas. El ácido se suele aplicar en la mayoría de los casos en dos tiempos, para crear un gris medio y un negro. Los grises intermedios son obtenidos por medio del rascador, que también goza a veces, como en *El lobo*, de un increíble protagonismo expresivo.

En *El ciervo* (Baer 1986: n.º 583), página 62, Picasso realiza con la técnica del aguatinta al azúcar una labor absolutamente gestual, libre y muy expresiva, con trazos largos, puntos y aplastamientos del pincel (lomo del ciervo); en el trazado del animal las líneas se convierten en caligráficas, con suaves ondulaciones y curvas que van componiendo su anatomía. Un suave mordido tonal en el fondo da a la estampa un intimista juego luminoso. Los gestos del ramaje en los bordes de la impresión (salvo en el derecho), en primer plano, desbordando la viñeta de punta seca, han sido

descargados de su potencia tonal, bajando ese negro intenso introduciendo una línea blanca sobre la pincelada negra, siguiendo las direcciones marcadas por el pincel.



**Pablo Ruiz Picasso**

*El ciervo*

Aguatinta y punta seca sobre cobre

1936

Huella: 27 x 21 cm. Estampa: 36,5 x 27,5 cm

Bancaja, Valencia

**Pablo Ruiz Picasso**

*El búitre*

Aguatinta y punta seca sobre cobre

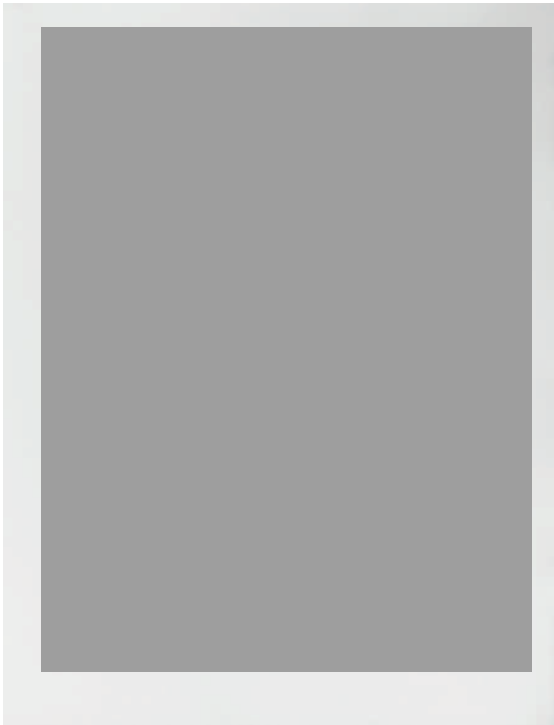
1936

Huella: 27 x 21 cm. Estampa: 36,5 x 27,5 cm

Bancaja, Valencia

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	54/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





*El buitre* (Baer 1986: n.º 588), en la página 98, es otro tipo de trabajo, donde el artista crea dos masas bien diferenciadas, construidas mediante manchas del pincel, que regula sus anchos a discreción, siendo capaz de trazar grandes planos y de adelgazar su línea hasta definir perfectamente la cabeza del ave. Son dos mordidas de ácido bien diferentes, con menos tiempo y por lo tanto un gris para el cernícalo y más intensa para el túmulo donde se apoya, definiendo un tema vegetal en una parte de su contorno.

*Las ranas* (Baer 1986: n.º 604), en la página 152, es una escena muy trabajada descriptivamente, ocupándose especialmente del ambiente donde se inserta el animal, detallando nenúfares y plantas acuáticas junto al agua de un estanque, multiplicando los especímenes representando dos en reposo y uno saltando e incorporando la representación tanto

### Pablo Ruiz Picasso

#### *Las ranas*

Aguatinta y punta seca sobre cobre

1936

Huella: 27 x 21 cm. Estampa: 36,5 x 27,5 cm

Bancaja, Valencia

lumínica como espacial. De nuevo aparecen dos mordidas y la labor en este caso del bruñidor aclarando ciertas zonas, como las grandes manchas del lomo de las ranas y bajando el tono dado al agua hasta ir haciéndolo desaparecer conforme se acerca al ángulo superior derecho de la estampa.

El resultado del libro editado en 1942 es una bella conjunción entre las antiguas descripciones de los animales y las novedosas imágenes que exprimen al máximo la belleza de las pinceladas y la gradación de los tonos gracias a los tiempos de mordida y a la labor del rascador. Picasso se impone siempre al texto:

*No está en él ceñirse a las exigencias que limitan un encargo. Ya se sabe que no le entusiasma hacer un retrato solicitado ni ilustrar un texto. Si se han editado libros con grabados suyos se debe a que entre lo mucho que tiene hecho siempre se encuentra algo que puede encajar, si no se es muy exigente, y, si graba expresamente, el mérito de su trabajo da tal valor a la obra que no se repara en lo demás. Las acuatinas de Buffon las hizo con toda libertad. El editor se cuidó después de buscar en el texto lo más apropiado a cada plancha, y una vez hecho el libro parece que lo escrito se ha puesto para explicar las láminas; de aquí que la obra haya aparecido con el nombre de Picasso por delante* (Sabartés 1953: 146).

Es la misma idea en la que insiste el fotógrafo Brassai cuando transcribe sus conversaciones con Picasso, poniendo en entredicho el concepto de ilustración tradicional aplicado a la obra picassiana:

*En el fondo, Picasso siente horror por los «encargos». Sólo se encuentra a gusto cuando puede trabajar con toda libertad. Para los libros, sale del paso, generalmente, dejando elegir entre su obra gráfica, tan abundante,*

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	55/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



los grabados o las litografías que mejor se adapten al texto. Incluso las aguatinas para Buffon nacieron espontáneamente, y Vollard tuvo que arreglárselas para encontrar en la obra de Buffon textos que más o menos tuvieran algo que ver con ellas (Brassai 2002: 215).

### LA MANO EN LA BARRA DE APOYO

El poemario de Paul Eluard *La barre d'appui* se publicó en ediciones Cahiers d'Art con la fecha del 5 de junio de 1936. Con los textos se incluían tres grabados de Picasso que compartieron época y técnica con las ilustraciones de la *Historia Natural* (Cramer, Goeppert, Goeppert-Frank 2006: n.º 26). Se puede decir que pertenece la obra a los libros de diálogo con poetas y amigos (Carrete 2005: 21), y Paul Eluard tiene ambas consideraciones.

La creación de *Cuatro temas para La Barre d'appui* (Baer 1986: n.º 607) según las fechas fue rápida, y el proceso ha llegado hasta nosotros contado por un espectador directo, que narra la creación desde su inicio con un inusual lujo de detalles y datos:

*A principios de junio, mientras se está ocupando de las planchas de Buffon, ejecuta otras tres para ilustrar una edición de 40 ejemplares de La Barre d'appui (poemas de Paul Eluard), impresos en papel Japón antiguo. La fecha de impresión de esta obra es 5 de junio. Picasso ha tomado una plancha de cobre de 215 x 315 mm., la ha dividido en cuatro partes iguales, trazando dos líneas en cruz y se ha puesto a llenar el primer rectángulo con una composición muy complicada. Al lado esboza el retrato de Nusch y en un dos por tres sale del tercero dibujando una cabeza de mujer dormida, en el primer plano, y un paisaje en el fondo. Porque queda un espacio libre en la cuarta parte de la plancha, entinta la palma de su mano y la aplica en el cobre. Antes de cortar la plancha en cuatro partes se tiran 18 ejemplares de esta acuatinta, que reúne las tres ilustraciones y la huella de la mano del autor (Sabartés 1953: 144-145).*



#### Pablo Ruiz Picasso

Cuatro temas para *La barre d'appui*  
1936  
Aguatinta sobre cobre  
Tirada en papel azul  
Huella: 27 x 21 cm  
Estampa: 37 x 28 cm

Se ha hecho una lectura autobiográfica de la plancha en clave amorosa, teniendo en cuenta el momento personal del artista, con la separación de Olga Khokhlova, las relaciones con María Teresa, la proximidad con Nusch Eluard y el comienzo de una relación con Dora Maar, pero lo que es constatable es que el propio Paul Eluard había publicado la estampación de las huellas de sus dos manos en el número 6 de la revista *Minotaure*, en diciembre de 1935 (Palau 2011: 255).

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	56/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



Tras el corte de la plancha, las tres primeras escenas gozarán de una estampación individual en el libro de Éluard.

El primer grabado en ser ejecutado según Sabartés sería *Mujer surrealista* (Bloch 1984: n.º 294), una mujer con una suerte de armadura, junto al poema *Chassé*. Tiene razón en denominarla *composición muy complicada*, especialmente en lo que se refiere a la figura, auténtico collage de elementos entre los que hay formas de zapatos de tacón, manos en positivo y negativo, algo similar a una mesa velador, arbustos, puerta, sol... La lectura autobiográfica de Palau ha identificado la figura con Dora Maar, y su simbología con las preferencias esotéricas de la fotógrafa surrealista, pero otros estudiosos lo titulan incluso *Nusch con sombrero a la orilla del mar* (Baer 1986: 87), y efectivamente hay que reconocer que la figura porta el mismo sombrero que aparece en la obra siguiente, tomada comúnmente por un retrato de Nusch Éluard.

El segundo grabado, *Retrato de Nusch Éluard* (Bloch 1984: n.º 293), ocupa el frontispicio del libro con el rostro de la pareja del poeta, y tras él el poema sin título que comienza *J'entends encore la voix*. Nusch había aparecido en 1935 espléndidamente bella y frágil en los desnudos fotografiados por Man Ray ilustrando *Facile* de Paul Éluard; aquí Picasso ha aprovechado la maleabilidad del azúcar para dar una textura especial a su melena, que enmarca un retrato que comparte las certezas de las mejores caricaturas. Picasso pintará el mismo modelo de sombrero un año más tarde, en verano, con la compañía del matrimonio Éluard y supuestamente sobre la cabeza de Lee Miller, amiga del grupo, de perfil.

*Mujer dormida* (Bloch 1984: n.º 295), se sitúa junto al poema *Le sablier vide*, siendo el tercer grabado realizado, mostrando una mujer dormida con una corona de laurel sobre el cabello y tras ella un edificio con ropa en las ventanas. No hay discrepancias en identificar la representación con María Teresa Walter, y la escena parece jugar con claves muy personales.

*Les yeux fertiles* (Cramer, Goepfert, Goepfert-Frank 2006: n.º 27), una recopilación de poemas de Éluard editado en el mismo año de 1936, con una edición de más de mil ejemplares, lleva reproducidos aguatinas de *La barre d'appui*, *Mujer surrealista* (página 27) y *Mujer dormida*

(página 56 a la derecha del poema *Ma vivante*), además del dibujo *Grand Air*, con el poema manuscrito del mismo título (página 71), *Retrato de Nusch* (página 81) y el dibujo de un retrato de Éluard como frontispicio.

## LOS GRISES DE UNA GUERRA CIVIL

El gobierno de la República Española había nombrado al pintor director del Museo del Prado el 19 de septiembre de 1936, aunque no llegó a tomar posesión del cargo (Alix 1993: 21). Si bien la vuelta de Picasso a su país en aquellas fechas era no sólo una temeridad sino algo prácticamente imposible, había que aprovechar su simpatía por la causa para otros menesteres.

En aquel momento se trataba de crear alguna obra expresamente para el pabellón de España en la *Exposition International des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, a celebrar en París en el verano de 1937. Aunque parece que la idea de Josep Renau, en aquel momento Director General de Bellas Artes, era contar con el artista como abanderado (Renau 1981: 20-22), seguramente con un mural, podría haber sido la iniciativa personal de Picasso incluir también en el Pabellón esculturas y grabados (Alix 1987: 116).

Entre los días 8 y 9 de enero de 1937 Picasso comenzó *Sueño y mentira de Franco* como aguafuerte, con un carácter lineal. Las dos planchas de cobre de aproximadamente 31 x 42 cm se dividieron en casillas rectangulares, apaisadas, nueve para cada una, dejando arriba y abajo unas zonas libres o remarques de unos 2 cm de ancho. La indicación de la partición de las casillas, de unos 9 x 14 cm, se realizó mediante líneas regulares trazadas con la ayuda de una regla, para ser, según la idea primigenia, guillotizadas y editadas como postales individuales, por lo que se tenía en cuenta el espacio necesario para el biselado de las planchas resultantes de los cortes, obligado en la estampación calcográfica. Este sistema no era nada nuevo para Picasso, pues ya lo había utilizado en 1936 para *La Barre d'appui*. La conveniencia del método queda probada por la homogeneidad de la labor y la comodidad y

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	57/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**Pablo Ruiz Picasso***Sueño y mentira de Franco*

1937

Aguafuerte y aguatinata sobre cobre

Huella: 31,5 x 42,1 cm. Estampa: 38,2 x 57,3 cm

Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

**Pablo Ruiz Picasso***Sueño y mentira de Franco*

1937

Aguafuerte y aguatinata sobre cobre

Huella: 31,9 x 42,3 cm. Estampa: 39,1 x 57,4 cm

Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

ahorro de tiempo y material. Además, es una forma de trabajo habitual en el proceso creativo de Picasso, ensayando la unión de obra diversa y su existencia yuxtapuesta.

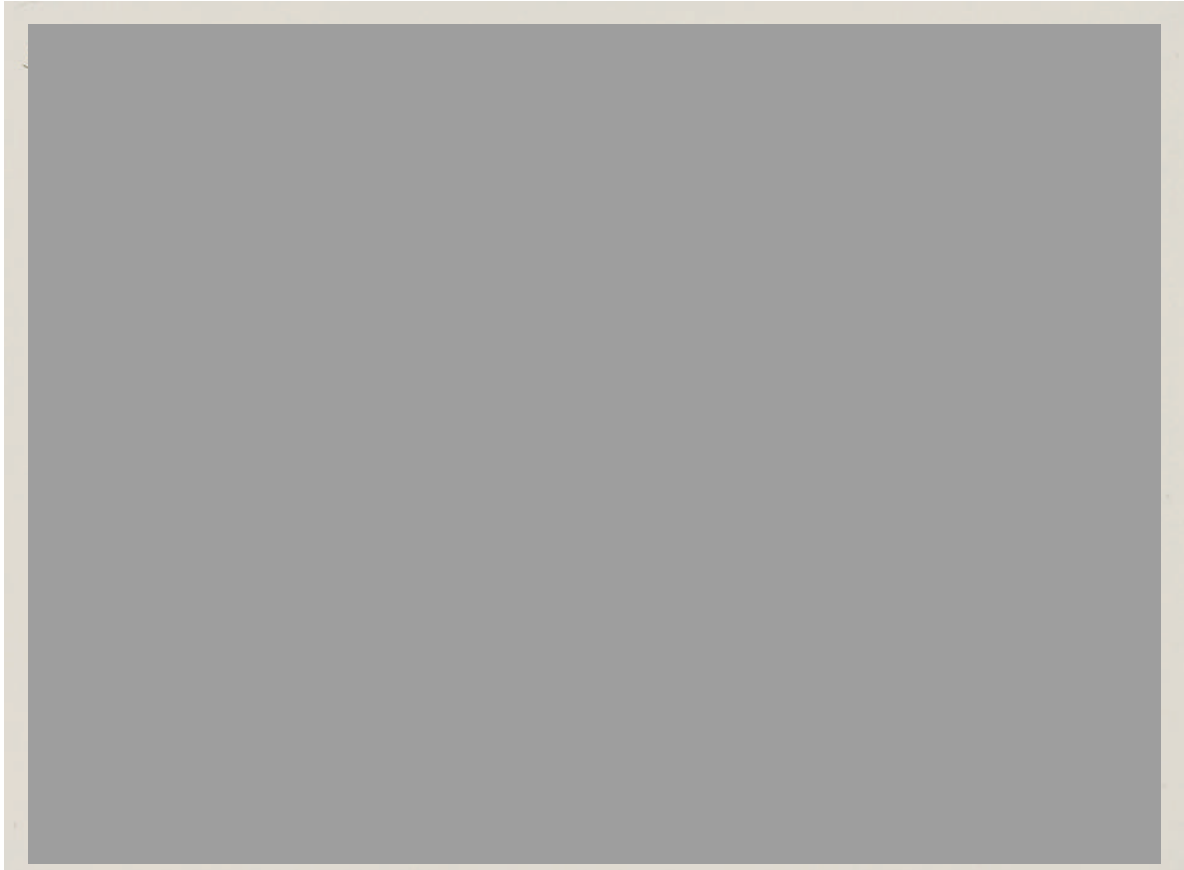
Cuatro meses después de haber comenzado a elaborar las dos planchas de *Sueño y mentira de Franco*, Picasso retomó el trabajo. Aunque no pone fecha al nuevo estado de las planchas, parece claro que éste no existía antes del uno de mayo, puesto que hay pruebas del primer estado dedicadas a Christian Zervos en las que consta la mención «Paris I mai XXXVII», y resulta bastante extraño pensar que Picasso regalara y dedicara unas pruebas escasas pudiendo tener ya lista la siguiente evolución del trabajo que también dedicaría a la esposa, a Ivonne Zervos (Baer 1986: 106-110). Se habla del 25 de mayo (Failing 1977: 55) como la fecha en la que se añadieron al tratamiento lineal del aguafuerte sobre las planchas unas pinceladas mediante la técnica del aguatinata al azúcar, de carácter plástico, que aportaron un gris medio homogéneo que realzó las formas principales frente al fondo y añadió unos planos contudentes que apoyaban el grafismo dinámico

del trabajo de línea. En general, la inclusión de los valores tonales fue utilizada por Picasso tanto para dotar al conjunto de mayor riqueza expresiva como para diferenciar los distintos elementos de cada una de las imágenes, entre ellos el polvo que levanta el toro en la primera plancha, que se ejecutó con una textura especial gracias a la aplicación del azúcar con el pulgar, dejando la impronta de las huellas digitales del artista, repitiendo esa textura especial sobre el toro de la segunda plancha.

El día 7 de junio de 1937, Picasso añadió a la segunda plancha un aguafuerte que completaba las cuatro casillas vacías. Estas imágenes dramáticas se separan significativamente de la parodia de la secuencia precedente para aproximarse a los trabajos en torno a *Guernica*, y en lo formal la línea del aguafuerte no ha sido posteriormente matizada por el aguatinata. Pudiera ser que la decisión de completar las viñetas vacías se correspondiera con el abandono de la idea de hacer cortar las planchas para su edición como postales. Las dos planchas fueron editadas en París el mes de junio de

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	58/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





**Francisco de Goya y Lucientes**

*¡Madre infeliz!*

1812-1814

Aguafuerte, aguatinta y punta seca sobre cobre

Huella: 15,7 x 20,6 cm


Estampa: 24,9 x 34 cm

Diputación Provincial de Zaragoza

1937, después de su biselado y acerado para poder soportar la larga tirada realizada por Lacourrière: 150 pruebas sobre papel China pegado sobre papel Japón (firmadas y numeradas del 1 al 150) y 850 pruebas sobre papel verjurado Montval

(firmadas mediante sello entintado en gris y numeradas del 1 al 850). La edición se componía de los dos grabados y una hoja con el texto manuscrito de un poema (en su reverso las versiones tipográficas en español y francés y la traducción del poema en inglés sobre media hoja), y todo ello en un portafolio con el título en facsímil manuscrito pegado en la portada (Cramer, Goepfert, Goepfert-Frank 2006: n.º 28).

Durante el proceso de estampación la imagen sufre una inversión, con lo que el sentido narrativo de las sucesivas imágenes de *Sueño y mentira de Franco* resultó afectado. Esto no habría sucedido si se hubiese respetado la idea primigenia

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>	
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57	
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	59/134	
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>			
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).			



**Pablo Ruiz Picasso**

*Mujer llorando, VII estado*

1 de julio 1937

Aguafuerte y aguatinta sobre cobre

Huella: 72,3 x 49,3 cm. Estampa: 77,2 x 56,4 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

**Pablo Ruiz Picasso**

*Mujer que llora ante un muro*

22 de octubre 1937 (ed. 1980)

Aguatinta y punta seca sobre cobre

Huella: 34,6 x 24,7 cm

Estampa: 51,1 x 50,3 cm

Bancaja, Valencia

instrumentos con la mano izquierda, y las fechas de ejecución suelen presentarse invertidas. En algunas ocasiones, Picasso había jugado con esta particularidad con su heterogéneo método creativo, paradigma de una

obra que especula consigo misma (Haro, Soto 2011: 18).

Los animales goyescos de *los Desastres de la Guerra*, de *Algún partido saca* o las impresionantes escenas goyescas con madres e hijos como protagonistas, son parte de la rica

de cortar la plancha; por otro lado, tampoco esta inversión preocupaba al artista, como demuestra el hecho de que con frecuencia aparecen en sus grabados figuras que sostienen

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	60/134
<b>Uri De Verificación</b>	https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



iconografía que el artista maneja en las viñetas casi un siglo más tarde, compartiendo lo episódico y lo alegórico sin dejar por ello de convertirse en una expresión humana universal (Arnheim 1976: 32-33).

También en los trabajos que continúan al *Guernica*, los llamados post-escritos, va a intervenir el grabado al aguatinata, siguiendo la labor de dibujos y pinturas. *Cabeza de mujer llorando con pañuelo (I)* es un pequeño óleo donde Picasso pone frente a nosotros el retrato de la mujer que vierte sus lágrimas, pesadas como gotas de mercurio, y al mismo tiempo intenta limpiar ese rastro de dolor y ocultar a otros no tan afortunados espectadores la belleza de su horrible faz; ese pañuelo acabará siendo mordido por la desesperación en otros dibujos y grabados. Como Goya, busca una imagen universal del dolor, y al contrario que el aragonés la encuentra en esta ocasión en la realidad superada por su representación, en una hipérbole gráfica. La plancha comenzada unos días más tarde, el 1 de julio, incorpora la segunda mano, intentando sostener el propio cuerpo, apoyada en una zona entre el pecho y el brazo, intentando aguantar ese desgarró que toma forma sobre el cobre; esa mano había aparecido unos días antes en un óleo hoy en Los Angeles County Museum, pero el grabado es el único donde el artista utiliza la fuerza de las dos manos y el pañuelo. La inversión espacial del motivo no resta ninguna expresividad, aumentada si cabe por la composición de la figura en la parte baja del formato, dejando un buen espacio vacío en la parte superior. Es un grabado que tendrá siete estados distintos y dos ediciones; seguramente los condicionantes y la urgencia de la guerra hizo que hubiera una pequeña edición de 15 estampas firmadas y numeradas del tercer estado y otra igual del séptimo estado, donde Picasso define mejor aún las formas, mejorando la plasticidad de buena parte del rostro y suavizando los negros de la estampa, controlando el contraste tonal (Baer 1989: 559 a 561). El grabado había sido comenzado a la punta seca, utilizando desde el segundo estado pinceladas y manchas de aguatinata, sumando más trabajo tonal en el tercer estado con la ayuda del rascador sobre el barniz, dando cuerpo a los cabellos, el vestido, el pañuelo y partes del rostro como la nariz, mejillas, labios... A pesar del trabajo tonal predomina la línea, volviendo a la punta seca en el contrastado sexto estado, que Picasso vuelve a trabajar para

no forzar los contrastes. La primera catalogación de la obra equivoca el orden de los dos últimos estados (Baer 1986: n.º 623), resuelto en el erratum posterior, lo cual no ha impedido que haya pasado la inexactitud a otras publicaciones y catalogaciones.

Esa expresividad y esa lucha entre la línea y la mancha creadoras tiene otro episodio con otra mujer que llora, donde el aguatinata ayuda a componer las formas del rostro, a enmarcarlas, y subraya la rotundidad de las lágrimas que caen, como mercurio, de los ojos-fuente, como la de Alexander Calder en el Pabellón Español (Ramírez 2001: 203). El rascador crea sobre la representación del muro una nueva llamada de atención, confrontando con las lágrimas el fuego de la ventana, interior ardiendo como se sugiere en *Guernica*.

*Mujer que llora ante un muro* es pintada con el aguatinata al azúcar sobre la plancha, y este, antes de recibir el barniz que lo recubre, es trabajado con un bastoncillo para liberar partes que no se desean mordidas, obteniendo blancos con una textura tan peculiar como la del rostro o el cuello, las líneas del muro y el hueco de la ventana (Baer 1986: n.º 630). Tras aclarar los grises el artista ha definido ojos y algunos contornos con la ayuda de la punta seca. Aunque la prueba de buena tirada tiene la fecha 30.10.60, es una de las planchas con una edición póstuma, formando parte en 1980 de la *Caisse à remords*.

## MUJERES DE GRIS Y COLOR

*Busto de mujer con pañuelo* es una representación aparentemente naturalista de la mujer, especialmente por el realismo que demuestran sus facciones, modeladas con el procedimiento del claroscuro. Sin embargo, cuando la mirada va discurrendo por las formas lo que se aprecia es una expresividad contenida, con una forzada proporción en el cuerpo y con una preocupación textural y signica. Comenzada en 1939, con Dora Maar como claro modelo, la edición se estampará en 1961, pero no saldrá a la luz hasta 1980, en la Galería Louise Leiris y con la firma de las ediciones póstumas, el estampado de un sello con la rúbrica de Picasso (Baer 1986: n.º 672).

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	61/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



Es Dora en el comienzo como es Jacqueline en los años de la estampación del tiraje. Queda claro el poder del pincel sobre el metal, su juego con el barniz tapando blancos antes de la primera mordida, cubriendo grises para la segunda inmersión en el ácido, modelando sutilmente el juego de luces sobre la frente, la nariz, la mejilla, labios o barbilla; junto a él, el ras-

cador, abriendo líneas en el barniz-vestido para sugerir las curvilíneas formas, ayudando al pañuelo a ocultar la cabeza.

*Cabeza de mujer (Dora Maar)* es también llamado *Retrato de Dora Maar V* (Baer 1986: n.º 653). Como parece explicar su numeración, es uno de los varios retratos dedica-



**Pablo Ruiz Picasso**

*Busto de mujer con pañuelo*

París, 1939

Aguatinta, rascador y buril sobre cobre, estampado sobre papel vitela Vidalon

Papel: 49,5 x 40,7 cm

Plancha: 25,8 x 22,2 cm

Museo Picasso Málaga. Donación de Christine Ruiz-Picasso

MPM1.98

Foto: Rafael Lobato

© Museo Picasso Málaga

**Pablo Ruiz Picasso**

*Cabeza de mujer (Dora Maar)*

París, enero-junio 1939

Aguatinta, rascador y punta seca sobre cobre. Color: cuatro planchas a cuatro colores

Plancha: 29,9 x 23,7 cm

Papel: 44,7 x 34,3 cm

Museo Picasso Málaga. Donación de Bernard Ruiz-Picasso

MPM2.149

Foto: Marc Domage

© Museo Picasso Málaga

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	62/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



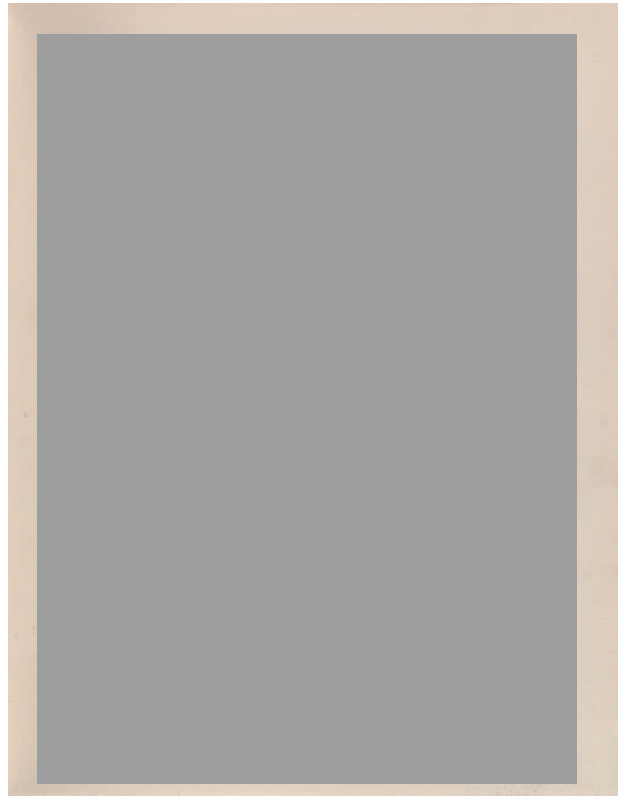
dos a su compañera, serie también para su enfrentamiento con el color sobre diferentes planchas, cuatro en esta ocasión. Estampadas desde el color más claro al oscuro, la sucesión cromática es la del amarillo, rojo, azul y final en negro. La bifaz de Dora aparece ya en retratos de 1936, realizados en París-Le Tremblay-sur-Mauldre (Palau 2011: 272), con una división muy marcada con una línea vertical en el centro de su cara, con dos visiones de la cabeza levemente desplazada, pero siempre con los ojos frontalmente dispuestos. Llama más la atención en esta representación la proporción de la cabeza respecto al formato y al propio cuerpo.

El color en el grabado de Picasso, hasta que llegue Arnera con su gama opaca sobre los linóleos, será siempre motivo de insatisfacción, de encontrarse demasiado lejos de la obra y con demasiada técnica entre matriz y artista, pero como buen creador nunca dejará de intentarlo. Hay que tener en cuenta que aunque se hizo una estampación del grabado, con la dificultad y tiempo que conlleva estampar cuatro planchas superpuestas para cada estampa, la edición completa nunca se puso a la venta, conservando desde 1939 el artista 105 pruebas sin numerar ni firmar (Baer 1986: n.º 653).

En 1939, todavía con el conflicto español, va a haber otras mujeres, algunas tan importantes y activas como la *Mujer de la pandereta* y otras tan pasivas como *Mujer en un sillón: Dora Maar* (Baer 1986: n.º 649). *Mujer en un sillón con balaustres* comienza con manchas de pincel y varias mordidas del ácido hasta llegar a la oscura penumbra de un interior para terminar siendo definida en todas sus arrugas y surcos por el aguafuerte, junto al que la resina queda gris y rota por el compulsivo trabajo del rascador que ha conseguido hacer desaparecer los negros del fondo y destruir los contrastes (Baer 1986: n.º 670).

## UNA MUJER FLOR PARA PETRARCA

Picasso se va a reencontrar con la litografía en 1945, y sobre todo va a encontrar un taller como el de Fernand Mourlot y unos operarios con los que va a poder entablar una relación de complicidad creativa como antes lo hiciera en el taller de



### Pablo Ruiz Picasso

*Cabeza de mujer (Françoise)*

9 de enero 1945 (ed. 1947)

Aguafuerte, buril y aguatinta sobre cobre

Huella: 14 x 12 cm

Estampa: 32,6 x 25 cm

Bancaja, Valencia

Lacourière. Eso será en noviembre.

Françoise Gilot, una joven de 22 años, había llegado a la vida de Picasso en 1943, apareciendo en su obra en 1944, convirtiéndose en los principios de la relación en el icono femenino de la mujer flor, donde las diferentes partes de su cuerpo adoptaban forma de pétalos, hojas o tallo.

La edición de *Cinq sonnets de Pétrarque*, publicados en 1947 con la traducción de Louis Aragon, amigo poeta (Cramer, Goeppert, Goeppert-Frank 2006: n.º 47), va a lle-

La edición de *Cinq sonnets de Pétrarque*, publicados en 1947 con la traducción de Louis Aragon, amigo poeta (Cramer, Goeppert, Goeppert-Frank 2006: n.º 47), va a lle-

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	63/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



var la estampa con el busto femenino de Françoise realizado dos años antes (Baer 1986: n.º 698). Es una pequeña plancha, donde domina el tratamiento lineal del aguafuerte que encaja todas las formas y el buril que subraya selectivamente ciertos contornos, dedicando el aguafuerte a enmarcar el nuevo rostro de la vida amorosa del pintor. Grises sobre el vestido, el fondo y los cabellos son trabajados con el rascador sobre la piel, matizando los estados anteriores y mostrando esa especial dedicación a las formas onduladas del cabello de Françoise que enmarca su cabeza, posiblemente el primer homenaje gráfico a esas ondas que serán después litografiadas también.

### LA RELECTURA

Tras el nacimiento de Claude en 1947 y de Paloma en 1949, que habían empezado a aparecer como una pareja de niños que juegan en las pinturas de 1950, ese tema unido a la lectura se va a desarrollar además en calcografía y en litografía, como una pequeña escena robada a la biografía familiar, con su pareja Françoise recostada leyendo en el fondo mientras sus hijos juegan en primer plano. La mujer lectora aparece en escultura como absorta y concentrada en su labor (Spies 1989: n.º 462), igual que en pintura (Zervos 1985: n.º 237), incluso cuando es pintada junto a los niños, en la temprana fecha de 1951 que coincide con las declaraciones de la propia Gilot sobre el deterioro de las relaciones con el artista. La nueva compañera había aportado una aparente tranquilidad en la vida de Picasso, dándole dos hijos y consolidando su vida familiar, pero lo cierto es que en marzo

de 1953 se marchará Françoise con los niños a París, y aunque hay una vuelta en verano a Vallauris, en septiembre del mismo año abandonará definitivamente a Picasso.

En *Françoise, Claude, Paloma: la lectura y los juegos, II* (Baer 1988: n.º 901), composición repetida también en pintura en ese mismo año (Zervos 1985: n.º 243), el aguafuerte no solo sirve para diferenciar planos y crear espacios a unas formas desarrolladas bidimensionalmente con todo lujo de grafismos, sino que diferencia especialmente su figura, centrando una gran parte del significado de la obra sobre su rostro, cuestión que no ocurre en los aguafuertes del día anterior y del mismo día.

En el primer estado con aguafuerte el artista había subrayado los contrastes del rostro de Françoise, con una gran mancha negra especialmente patente bajo el óvalo de la cabeza; en el segundo estado, con la participación de la resina y el rascador utilizado para crear líneas-manchas, Picasso subraya las cabelleras infantiles pero sobre todo la forma femenina



#### Pablo Ruíz Picasso

*Françoise, Claude, Paloma: la lectura y los juegos, II*

16 de enero 1953 (ed. 1961)

Aguafuerte, aguafuerte y buril sobre cobre

Huella: 26 x 33 cm. Estampa: 37,8 x 47 cm

Fundación Pablo Ruíz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	64/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



yacente con fuertes bandas tonales sobre el vestido y manos, aclarando las masas oscuras bajo el rostro que impedían su definición. En un momento del proceso las tintas parecen haberse cargado en exceso, literalmente, y especialmente en la parte final del proceso la imagen va a aclarar los tonos, integrando la figura mayor con la de los niños en esas superficies de patrones lineales decorativos que crean diferentes planos, equilibrando el trabajo tonal. Hay que tener en cuenta que la prueba de buena tirada (*bon à tirer*) tiene la fecha 30.10.60, mientras el último estado es de 7 años antes. Ha habido muchos cambios en esos escenarios grabados, que ya son otros, con otros personajes.

### LETRAS PARA UN PINTOR

Desde época temprana Picasso había tenido la necesidad de escribir, y a ello se le sumó la posibilidad de acompañar sus propios textos con sus grabados. En la peor época de su vida, como él mismo la definió, cuando atraviesa una crisis pictórica con el divorcio pendiente de Olga Khokhlova y el embarazo de María Teresa, que dará a luz a Maya en septiembre de 1935, Picasso suma otro arte a su vida:

*Por aquel entonces, Picasso escribe, necesita expresarse de una manera o de otra. Y como no puede pintar, coge la pluma. «Me dicen que estás escribiendo. De ti lo creo todo, si un día me dijeran que has cantado misa, también lo creería...»* (Cabanne 1982 II: 298).

Su primer texto se fecha el 18 de abril de 1935, y el último el 20 de agosto de 1959 (Bernadac, Piot 1989: xxxv), pero las fechas pueden ser ampliadas si se tienen en cuenta los textos españoles de su pubertad y algún otro ya cercano a su última etapa, con fecha de 1968, que ha sido presentado como último poema (Inglada 2006: 38).

La forma de sus palabras, tan cercana a la libertad surrealista y a las prácticas del automatismo, lo hizo protagonista del artículo de André Breton *Picasso poète*, aparecido en *Cahiers d'Art* en 1936, sacando a la luz pública su nueva actividad y definiéndola perfectamente respecto a su obra:

*Se comprende lo que sus dos caminos, a primera vista tan distintos, pueden presentar de complementario y de unificable, al fin: esta poesía no podrá dejar de ser plástica en el mismo grado en que esta pintura es poética* (Jiménez 1983: 44).

Los periódicos manuscritos de su pubertad, con el primer número de *Azul y Blanco* en 1893 y sus continuaciones del año siguiente ya lo situaban en el juego de creador total que repetiría durante toda su vida, otorgándose los papeles de dibujante, redactor e impresor (Soto 2014: 68). Se ha hablado de ellos también como ejercicios caligráficos y de comunicación con su familia (Huelin 1975: 174).

No hay que olvidar que *Sueño y mentira de Franco* es una edición de 1937 en forma de carpeta que, además de los dos grabados y su portada lleva el poema manuscrito de Picasso *Fandango de lechuzas*, con las versiones tipográficas en español y francés y la traducción del poema en inglés (Cramer, Goeppert, Goeppert-Frank 2006: n.º 26). En ese trabajo se demuestra la importancia de la estética formal de los textos picassianos, una obra de arte en sí misma (Inglada 2006: 32) de la cual era muy consciente Picasso.

En 1939 fecha Sabarités los intentos más serios de Picasso por incluir sus textos con su obra gráfica, apoyado enseguida por Ambroise Vollard, deseoso de ser el editor del esfuerzo. La idea de Picasso es en un principio hacer una publicación de corta tirada para sí mismo y unos cuantos amigos, pero cuando el proyecto va creciendo el pintor se desanima por la pérdida de libertad creativa y el peso de las necesidades materiales en el proyecto:

*Al principio se ha puesto a grabar sin otro propósito que el de hacer ensayos; luego lo ha tomado más en serio y, por fin, ha comenzado a pensar en publicar un libro con todos sus escritos; las láminas en colores, extrañas al texto, alegrarían el volumen. La idea toma cuerpo siguiendo la que uno se ha formado de los libros en general, por lo que ha visto, es decir, pensando valerse de la imprenta; pero esto no tarda en parecer demasiado fácil a Picasso, o muy monótono, si no poco atractivo, por falta de originalidad, y ha pensado hacer grabar*

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	65/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



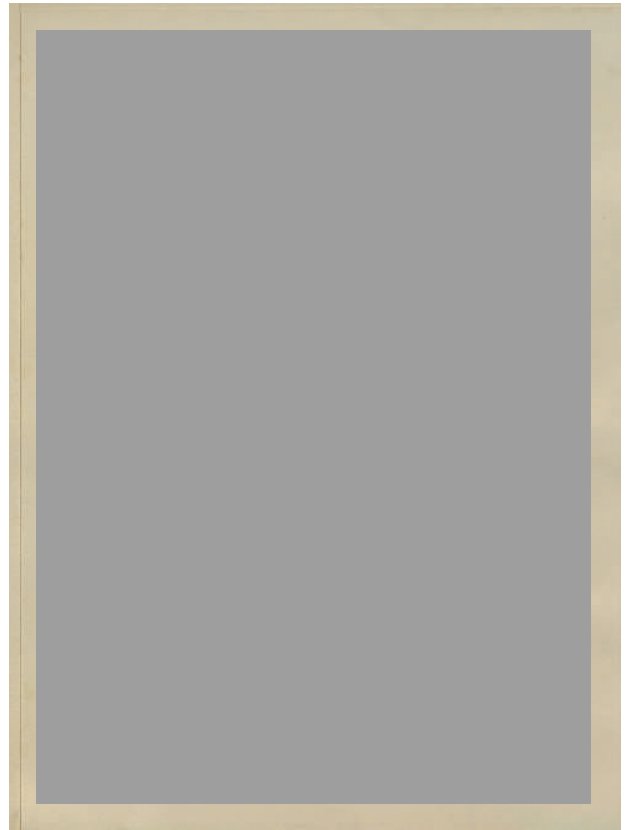
*planchas con facsímiles de su escritura; pero al tener las primeras, le ha dado por grabar los márgenes. Siendo esto más complicado, es menos probable que se llegue a realizar. Publicar el libro no tiene importancia para él, pues, por el momento, lo único que le interesa es hacer experimentos* (Sabartés 1953: 178).

Esos intentos abandonados se fechan entre los meses de abril y mayo de 1939, con ensayos complejos de aguatinta en color con varias planchas y el poema de Picasso *El clarín se retuerce*, capítulo XXXIV de XXXV heliograbado en un cobre y anotado al margen por el artista con aguafuerte y buril (Baer 1986: n.º 661), costumbre que dará lugar posteriormente a originales ediciones facsímiles.

La litografía, por su facilidad de reporte de los textos sobre las planchas, tendrá un papel predominante en la relación entre literatura y pintura, con textos ajenos como *Le Chant des morts* en 1948 (Cramer, Goeppert, Goeppert-Frank 2006: n.º 50) y por fin con poemas propios en *Poèmes et lithographies* editado en 1954, aunque los textos se fechan en 1941 y las litografías en 1949 (Cramer, Goeppert, Goeppert-Frank 2006: n.º 69). Las dificultades técnicas del trabajo en el huecograbado no van a apartar a Picasso de la aventura.

#### VEINTE POEMAS DE GÓNGORA

*Vingt poèmes de Gongora* aprovecha prácticamente casi todas las traducciones de Góngora al francés que había publicado en 1928 la editorial Cahiers d'Art, obra de Zdislas Milner con las ilustraciones de Ismael Gómez de la Serna. En esta ocasión Picasso va a copiar el texto original en español y se va a pasar a las planchas, interviniendo el artista con orlas y dibujos de su invención todos los textos salvo el dedicado al Greco; junto a cada poema va a ir también un grabado, realizando 19 retratos femeninos que acompañan a la imagen de Góngora trazada a partir de la obra de Velázquez (Cramer, Goeppert, Goeppert-Frank 2006: n.º 51).



#### Pablo Ruiz Picasso

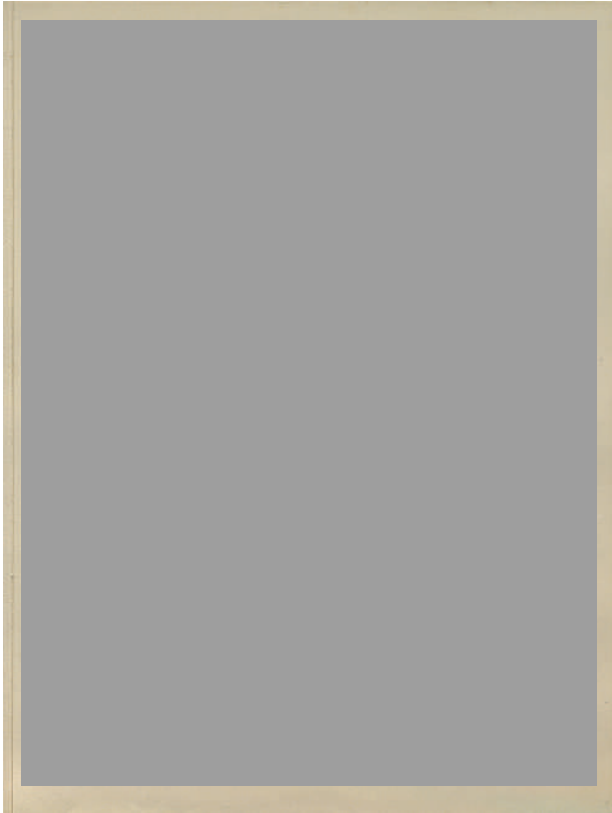
*Mujer con pañuelo*  
26 de febrero 1947 (ed. 1948)  
Aguatinta al azúcar sobre cobre  
Huella: 41 x 31 cm  
Estampa: 38,2 x 28,6 cm  
Fundación Pablo Ruiz Picasso,  
Ayuntamiento de Málaga

En la edición, las planchas son mayores que el tamaño del papel sobre el que se imprimen, resultando la estampación denominada a sangre, que no deja ver la cubeta de las matrices de cobre en relieve en la hoja. *Mujer con pañuelo* es la plancha número

16. Picasso ha cogido un trozo de tarlatana, tela que se utiliza en el taller de grabado para limpiar la tinta de la plancha en la estampación, y la ha mojado con la mezcla de azúcar y tinta que se utiliza para hacer saltar el barniz de protección. Así

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	66/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**Pablo Ruiz Picasso***Mujer de largos cabellos*

26 de febrero 1947 (ed. 1948)

Aguatinta al azúcar sobre cobre

Huella: 38,2 x 28,6 cm. Estampa: 41 x 31 cm

Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

ha construido la textura atrayente de esa especie de corpiño o vestido sobre el que aparecerá el busto de la mujer, pues el dibujo se ha trazado a partir de la impronta de la tarlatana (Baer 1988: n.º 753). Se han regulado los tonos con una mordida directa del ácido, menos intensa en la sombra de la nariz y en el flequillo, donde el artista ha quitado con un palillo

o similar la mezcla de azúcar para obtener trazos blancos a manera de brillos en los caracolillos del pelo. Unas pinceladas anchas, a modo de pañuelo anudado a la cabeza, ha enmarcado de forma rotunda el precioso rostro. El inicio de este grabado es narrado por Françoise Gilot como testigo directa (Gilot, Lake 1996: 271).

*Mujer de largos cabellos* (Baer 1988: n.º 759) es una muestra más de la capacidad de Picasso para unir opuestos y salir victorioso: el retrato de una mujer, la figuración, se convierte prácticamente en una imagen abstracta, donde el espectador es atraído en un principio por la enorme mancha ejecutada con el aguatinta al azúcar y sobre todo la mordida selectiva del ácido dado y repasado con el pincel; la gran superficie plana de varios tonos de gris va llevando al observador indefectiblemente hacia un perfil femenino y su espalda, ejecutados mediante bellas y delicadas líneas. Todos esas dicotomías construyen uno de los más bellos y sorprendentes grabados de la edición, como si Góngora hubiera podido componer un soneto mezclando romance y culteranismo.

Todas las planchas de texto donde interviene el aguatinta al azúcar están datadas entre junio y julio de 1947, mientras que la mayoría de las que tienen solo trazados de punta seca se datan en febrero del mismo año. Técnicamente, Lacourière había utilizado ya con Picasso en 1936 un procedimiento de fotograbado patentado por la casa Kodak, llamado *Kodatrace*, para reproducir el texto manuscrito por Paul Éluard de su poema *Grand air* (Baer 1986: 92). En aquella ocasión el pintor había dibujado en los márgenes del acetato antes de ser pasado a la plancha, pero para acompañar sus propios manuscritos del poema de Góngora lo hará directamente sobre el cobre, con el texto ya grabado. *A la sangría...* muestra la preocupación de Picasso por encontrar continuamente nuevas formas de expresión, muchas veces antinómicas. Al texto manuscrito y al pie trazado a buril le ha sumado dos bellas manchas con el pincel, y, sobre estas, quitando la mezcla de azúcar y tinta con la ayuda de un palillo, ha conseguido obtener líneas en blanco. Por lo tanto, en el mismo trabajo realiza una depurada línea negra a buril y unas no menos contundentes líneas blancas sobre el negro fondo aterciopelado del aguatinta. En el soneto de Góngora el hecho anecdótico de una herida en un pie es utilizado para hablar del amor y de

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	67/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





**Pablo Ruiz Picasso**

*A la sangría...*

24 de junio 1947 (ed. 1948)

Aguatinta al azúcar sobre cobre

Huella: 41 x 31 cm. Estampa: 38,2 x 28,6 cm

Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

la dificultad de las relaciones, sobrepasando el tema mediante la forma elegida, estrategia creativa próxima a la que Picasso utiliza en su obra.

**CARMEN ETERNA**

*Picasso. Carmen*, con el texto de Mérimée, se publicó en 1949 acompañada de 38 buriles, pero 11 ejemplares de la edición, estampados sobre Japón Imperial y numerados en romano, llevaban además 4 aguatinas (Cramer, Goepfert, Goepfert-Frank 2006: n.º 52). Las planchas con buril estaban estampadas a sangre, por lo tanto sin cubeta en el papel al ser los cobres de mayor dimensión, realizados en 1948; las planchas de aguatinta sí eran menores que la estampa, y todas llevan la fecha del 2 de mayo de 1949. Son aguatinas al azúcar, contundentes en sus pinceladas, y las diferencias tonales están conseguidas con una mordida directa del ácido.

El artista se sumergió en el tópico español con dos retratos de Carmen, uno de perfil con abanico incluido y otro de tres cuartos con mantilla y peineta; seguía una escena del picador con su caballo castigando al toro y un retrato del torero Escamillo, con montera (Baer 1988: n.º 835 a 838).

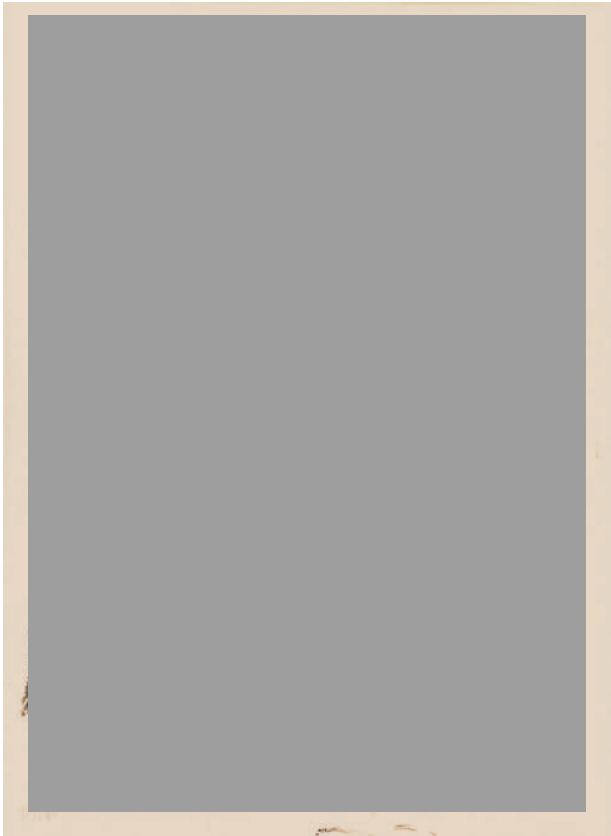
En 1957 Picasso dibujó sobre uno de los ejemplares de la edición, con el objetivo de subastarlo a beneficio del Comité National des Écrivains, comprándolo Marcel Duhamel, quien años más tarde propuso a Picasso su reproducción en fototipia, en una aventura editorial que recuerda a la de *40 dessins de Picasso en marge du Buffon*, cuando en 1957 se realizó un facsímil de un ejemplar de *Histoire naturelle de Buffon*, editado en 1942 con los aguatinas de Picasso y que este había dedicado al año siguiente a Dora Maar dibujando con tinta china en cuarenta de sus páginas (Cramer, Goepfert, Goepfert-Frank 2006: n.º 84).

Para acompañar el facsímil de *Picasso. Carmen*, retitulado *Picasso. Le Carmen des Carmen*, se utilizaron en 1964 cuatro aguatinas, una punta seca y una litografía (Cramer, Goepfert, Goepfert-Frank 2006: n.º 126). Los dos últimos estaban fechados en 1960, pero las cuatro aguatinas al azúcar databan de los tiempos de la primera edición de *Picasso. Carmen*, llevadas a cabo antes incluso que las primeras aguatinas, cuyas composiciones son de una gran similitud.

*Torero* (Baer 1988: n.º 874), del 30 de abril de 1949, es la primera versión, cronológicamente, del publicado en *Picasso. Carmen*, cuyo título era *El torero Escamillo* (Baer

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	68/134
<b>Uri De Verificación</b>	https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





1988: n.º 838) y sería realizado el 2 de mayo de 1949. Es un aguafuente al azúcar, con una mordida selectiva, con menor tiempo de ácido en la parte inferior (chaquetilla) y más saturado en montera, patillas, rasgos y corbata; sobre el azúcar aplicado en el metal, Picasso ha garabateado, posiblemente con un pequeño palillo, posibilitando que el barniz proteja esos signos que dan luminosidad al traje de luces y a la montera. Respecto a su mellizo del mes siguiente, la pincelada es

**Pablo Ruiz Picasso**  
*Torero*  
 30 de abril 1949 (ed. 1964)  
 Aguafuente al azúcar sobre cobre  
 Huella: 36 x 26,2 cm  
 Estampa: 40,5 x 30,5 cm  
 Bancaja, Valencia

más gruesa y por contra los signos parecen mejor repartidos, ayudando a la luminosidad de la imagen.

Se ha querido unir la Carmen de Picasso a la Celestina, como partes de una españolidad que un artista en el exilio como Picasso crea y recrea continuamente con infinita nostalgia (Baldassari 2007: 7). Algo de ello existe, así como en el coso taurino hay sol y sombra.

## CUERPO PERDIDO

En 1949 Picasso va a ilustrar un libro de poemas de Aimé Césaire, poeta de raza negra cuyo asunto literario primordial es precisamente la defensa de esa *negritud* (Daix 2012). Los diez poemas van a ser acompañados por grabados al buril (20 en total) y al aguafuente, destinados estos últimos a ilustrar la propia tipografía de los títulos. El libro se edita en 1950, con un aguafuente para la cubierta y otro con punta seca que representa de perfil al autor literario (Cramer, Goeppert, Goeppert-Frank 2006: n.º 56).

*Mot* es el primer poema, el primer título del poemario y por lo tanto la primera obra de Picasso relacionada directamente con el texto (Baer 1988: n.º 842). Utilizando el icono de la máscara, invocando las influencias del primitivo arte africano sobre la vanguardia europea, el artista traza una sugerente imagen donde precisamente la palabra es el centro, utilizando la atracción del blanco del papel. Es la única imagen de la decena de aguafuente construida sobre una gran mancha, donde la pincelada tiene menor importancia, aunque sirve para particularizar esa máscara.

El aguafuente para el título de *Corps perdu* (Baer 1988: n.º 854) sigue la estética del resto de los trabajos, caracterizados por largas pinceladas que aprovechan la repulsión de la grasa y el agua para crear una textura especial. Esos trazos alargados del pincel son similares a lo que logra con el buril en el resto de las ilustraciones, pero destacan por la intensidad de la tinta y su particular aspecto.

Es posible que siguiendo el título del texto se halla extraviado el cuerpo, la forma, imprimiéndose sobre el metal la idea.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	69/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





**Pablo Ruiz Picasso**

*Mot*

13 de junio 1949 (ed. 1950)

Aguatinta al azúcar, punta seca sobre cobre y tipografía

Huella: 40,8 x 30,7 cm. Estampa: 39,5 x 28,5 cm

Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

**Pablo Ruiz Picasso**


*Corps perdu*

1949 (ed. 1950)

Aguatinta al azúcar sobre cobre y tipografía

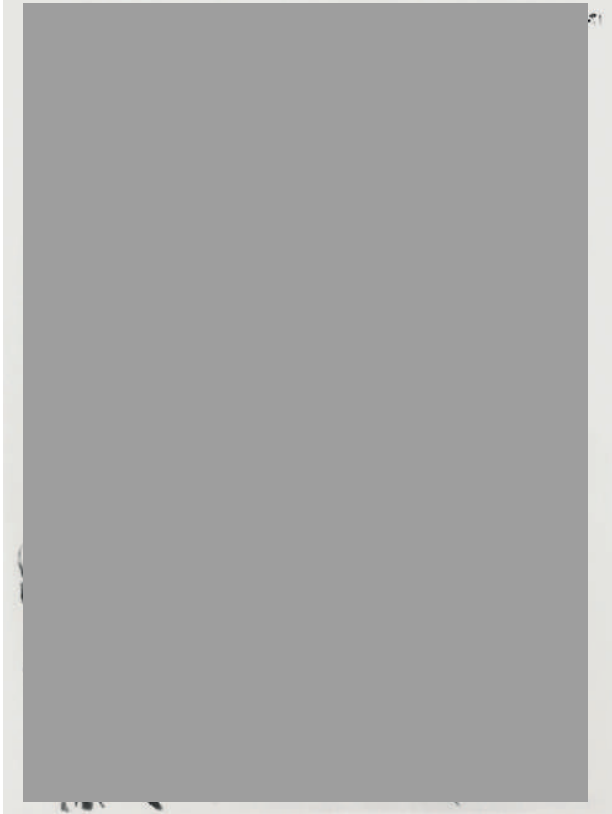
Huella: 40,8 x 30,7 cm. Estampa: 39,5 x 28,5 cm

Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

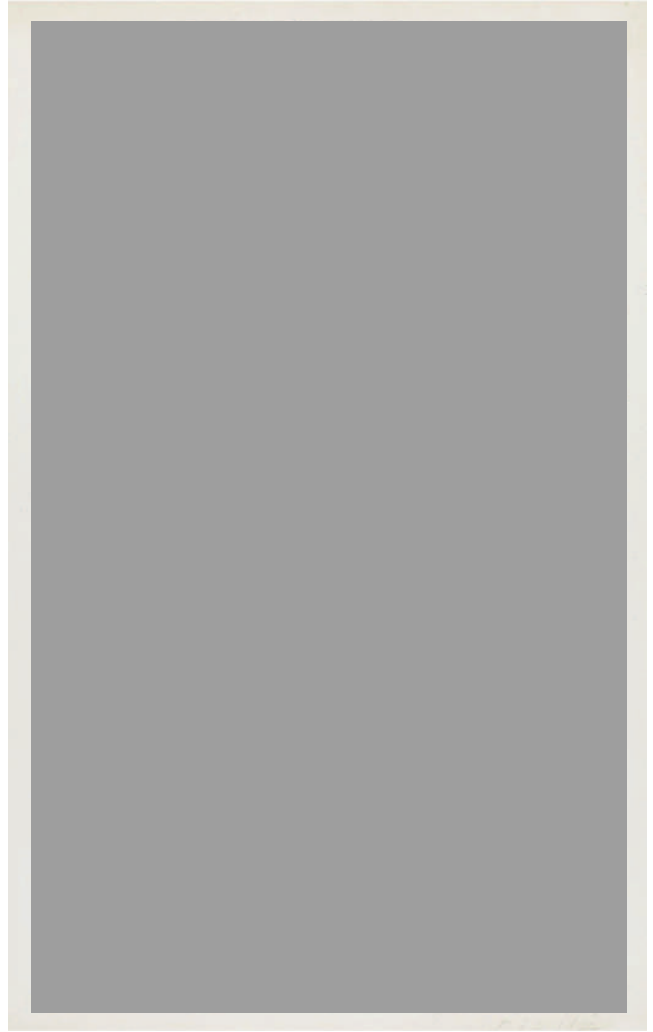
<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>	
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57	
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	70/134	
<b>Url De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>			
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).			

## MUJERES GRANDES

Ya en 1952 había aparecido en un grabado de grandes dimensiones una enigmática mujer en el acto de dirigir sus manos hacia un pomo. Mientras el trazado de su cuerpo re-



**Pablo Ruiz Picasso**  
*Busto de mujer con cola de caballo: Jacqueline*  
 19 de marzo 1955  
 Aguatinta sobre cobre  
 Huella: 64,6 x 49,5 cm. Estampa: 75 x 57 cm  
 Museu Picasso, Barcelona  
 Donación Jaume Sabartés, 1962



**Pablo Ruiz Picasso**  
*La egipcia*  
 11 de mayo 1953  
 Aguatinta sobre cobre  
 Huella: 83,4 x 47,3 cm. Estampa: 90,7 x 63,5 cm  
 Museu Picasso, Barcelona  
 Donación Jaume Sabartés, 1962

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	71/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



cuerda otras aventuras pasadas, con una construcción totalmente geometrizada mediante líneas y puntos, su rostro mostraba la belleza de su naturalismo.

La misma construcción mantenía *Mujer de medio cuerpo*, también llamada *La egipcia* (Baer 1988: n.º 906), con unas grandes dimensiones, desastucadas en la obra gráfica. Combina la vista frontal y de perfil de un rostro, con evidentes utilizaciones de los contrastes de luz y de la línea como contorno y como patrón, logrando un efecto monumental en el aguatinata, no solo por el tamaño, sino por la utilización de las proporciones, por las libérrimas pinceladas y la mezcla de estilos naturalista (brazos, pechos) y geométrico (pelo, rasgos faciales). La pintura de la época presenta también la compartimentación (Piot 2003: 390), la creación de planos, fuertemente definidos mediante contornos lineales, que se apoderan a veces de la composición en forma de maraña, cuestión que alcanza su paroxismo en la expresión del cabello femenino, donde las líneas muestran a Françoise con moño, reddecilla, trenza y melena, pero el culmen serán los retratos dedicados a Hélène Parmelin y su pelo suelto. Las líneas y manchas tienen una gran potencia, debido a un doble mordido. Está considerado uno de los últimos retratos de Françoise, antes de convertirse en la primera mujer capaz de abandonar al artista.

*Busto de mujer con cola de caballo* es referenciado por varios autores como un retrato de Jacqueline Roque, una mujer separada que trabaja como dependiente en la tienda de cerámica de los Ramié y a la que conocía desde 1952. Tras el fracaso de su unión con Françoise Gilot, inicia una relación con Jacqueline que la hará aparecer en su obra en 1954. La técnica del azúcar en el retrato ha permitido captar toda la intimidad de la modelo, ayudado por la representación inusual de la pose desde un lateral, escorzo que deja ver la pulsera y los anillos que la engalanan; la línea es muy fluida, y los grises no llegan a saturar su tono (Baer 1988: n.º 927). Unas semanas después de esta estampa llena de erotismo Picasso compró la villa de La Californie, en Cannes, donde viviría a partir de entonces con Jacqueline.

La belleza de la línea, además de por su perfecto trazado, queda realizada por un sutil juego tonal, apreciándose dos tipos de grises que se distribuyen con cierta aleatoriedad a lo largo de su camino y a veces subrayan determinados elementos.

## A LOS TOROS CON EL PINCEL DE PICASSO

Si hay un tema icónico en Picasso es evidentemente el de la tauromaquia, con representaciones desde la infancia.



### Pablo Ruiz Picasso

*Picador y toro*

3 de marzo de 1947

Aguatinata al azúcar con mordido a mano sobre cobre, estampado sobre papel vitela Montval

Papel: 44,8 x 55,5 cm. Plancha: 29,7 x 40,6 cm

Museo Picasso Málaga. Donación de Christine Ruiz-Picasso

MPMI.101

Foto: Rafael Lobato

© Museo Picasso Málaga

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	72/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



Hay unas aguatinas realizadas en 1947 sobre el tema del picador y del toro que consiguen expresar rotundidad mediante una pincelada certera al mismo tiempo que movimiento y acción acompañándola de grises más suaves, de una mordida menor. La plancha ha sido minuciosamente despojada de trazos y manchas no deseados (Baer 1988: n.º 781), dejando una arquitectura precisa entre las patas de las bestias, concentrando la batalla de líneas y curvas en la parte superior con un picador en aras de convertirse en centauro.

El pincel va a ser uno de los medios predilectos para las escenas taurinas en diversas épocas, y una prueba es la minuciosidad de las pinceladas en *El picador herido* (Baer 1988: n.º 895), con un variado y completo rango expresivo que va desde los pequeños puntos que describen a cientos de espectadores hasta las densas sombras que permiten ordenar la tumultuosa escena distribuyendo la luz y la atención sobre las partes más importantes de la composición, jerarquizando todos sus elementos. Aquí Picasso ha distribuido la acción entre el graderío y la arena, al contrario de las preferencias goyescas, que desecha en muchas estampas de su *Tauromaquia* la representación del público, aunque el artista malagueño es digno heredero del aragonés en la distribución de los blancos del papel.

Cuando Picasso se tiene que ocupar de su propia *Tauromaquia*, el dominio del pincel y del blanco del papel como elemento básico en la composición será una seña de identidad en todas las estampas de la serie. Dicho proyecto se remontaba a 1927, auspiciado por el editor barcelonés Gustavo Gili, cuyo hijo conversará de nuevo con Picasso para retomar el proyecto en 1956; el artista trazará con el pincel sobre los cobres todas las escenas en 1957. El fotógrafo David Douglas Duncan tuvo la oportunidad de asistir al inicio de su creación:



**Pablo Ruiz Picasso**

*El picador herido*

20 de junio 1952

Aguatina al azúcar sobre cobre

Huella: 51,8 x 66,4 cm. Estampa: 56 x 76 cm

Museu Picasso, Barcelona

Donación Jaume Sabartés, 1962

*Una tarde gris y lluviosa, pocos días después de la corrida de Pascua en Arles, Picasso se instaló, so-*

*litario, ante la mesa del comedor que a menudo había servido como accesorio del estudio y, en tres horas, pintó veintisiete aguatinas sobre planchas de cobre, toda una secuencia de una corrida de toros española. Su rostro permaneció inalterable.—un cigarrillo apagado permanecía en su boca firmemente cerrada.— mientras los ojos medían, sin pestañear, los cuernos amenazadores de cada toro. Pablo Picasso, el torero, volvía a encontrarse en el ruedo (Duncan 1974: 39).*

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	73/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





Ocurre en el mes de mayo, en Cannes, en la Villa La Californie, aunque las aguatinas serán en total 28, contando las dos suplementarias que irán solo en algunos ejemplares (Cramer, Goepfert, Goepfert-Frank 2006: n.º 100); el fotógrafo detalla aún más en otro texto la cronología, aclarando que el trabajo sobre las planchas es dos días después de la corrida, y que dura tres intensas horas (Duncan 1988: 77); a ese primer momento corresponde la famosa imagen donde Picasso está trabajando uno de esos cobres, que se titulará *Paseo de cuadrillas*, con el pincel y la mezcla de azúcar y tinta, antes de ser barnizado y sometido a la acción del agua, para que todas esas espléndidas pinceladas queden expuestas al ataque del ácido. El artista se refleja en la superficie perfectamente pulida del metal, visual y metafóricamente dentro de la escena.

Aunque las primeras pinceladas con el azúcar han sido rápidas, el proceso de grabado se va a demorar:

*Una semana más tarde, mientras grababa la misma serie, también en la mesa del comedor, recordaba a un monje medieval, a un maestro de dibujo que caligrafiase*

### Francisco de Goya y Lucientes

*Dos grupos de picadores arrollados de seguida por un solo toro*

1814-1816

Aguafuerte, aguatina y punta seca sobre cobre

Huella: 24,8 x 35,6 cm. Estampa: 30 x 40,8 cm

Diputación Provincial de Zaragoza

*sin prisas una carta, trazando frases líricas a través de un pergamino, pero lo que hacía no era un pergamino, ni una carta (Duncan 1974: 39).*

Duncan fotografía a Picasso con la plancha *Toreando a la verónica*, una vez que el cobre ha recibido un primer ataque del ácido. Se habla de *morsure à la main* (Baer 1988: 304), mordida a mano, para expresar que la plancha no ha sido metida en una cubeta con ácido para que el efecto sea homogéneo sobre todas las zonas descubiertas, sino que se ha hecho

de forma manual, con un pincel o similar para crear distintas manchas con distintos tiempos de mordida. Sin embargo, lo que se aprecia en la imagen es a Picasso tapando con barniz de retoque pequeñas superficies en este caso del lomo del toro, lo que significa que ya ha sido introducida en el ácido una primera vez, creando un gris oscuro, y el artista quiere guardar con meticulosidad esas manchas antes de volver a morder más tiempo el metal para crear el negro. Será un trabajo improbable en la larga veintena de matrices, pero el pintor no solo se conforma con una representación, sino que está pintando, con ácido, una sensación:

*Jacqueline y Lump habían estado mirando durante horas interminables mientras Picasso grababa y regrababa sutiles matices en hombres y bestias enfrentados a muerte en Arles (Duncan 1988: 80).*

*Suerte llamada de Don Tancredo* es un trabajo especial por varios motivos. Conceptualmente juega con la base del trabajo gráfico, o sea la línea negra sobre fondo blanco

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	74/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





**Pablo Ruiz Picasso**

*Paseo de cuadrillas*

Mayo 1957

Aguatinta al azúcar sobre cobre

Huella: 20 x 30 cm. Estampa: 34,5 x 49,5 cm

Col. Herederos de Eugenio Arias. En depósito en la Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

**David Douglas Duncan**

*Picasso trazando «Paseo de cuadrillas»*

Mayo 1957

Fotografía. Harry Ransom Center

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	75/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





**Pablo Ruiz Picasso**

*Toreando a la verónica*

Mayo 1957

Aguatinta al azúcar sobre cobre

Huella: 20 x 30 cm. Estampa: 34,5 x 49,5 cm

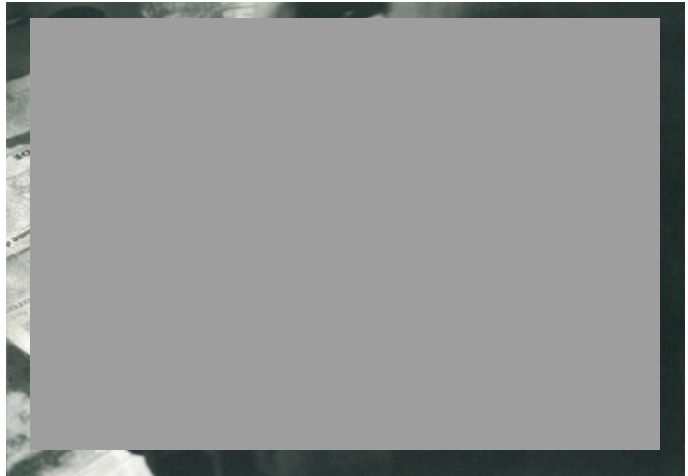
Col. Herederos de Eugenio Arias. En depósito en la Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

**David Douglas Duncan**

*Picasso trazando «Toreando a la verónica»*

Mayo 1957.

Fotografía. Harry Ransom Center



<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	76/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**Francisco de Goya y Lucientes***Otra locura suya en la misma plaza*

1815

Aguafuerte, buril y aguatinta sobre cobre

Huella: 24,7 x 35,5 cm. Estampa: 30 x 40,8 cm

Diputación Provincial de Zaragoza

y su antítesis; técnicamente, su complejidad reside en dejar sin protección unas partes al ácido para ser mordidas, gracias al aguatinta al azúcar (toro, toreros y cabezas de público en la parte de sol) y en proteger otras para que permanezcan blancas sobre ese fondo oscuro gracias al barniz de reserva aplicado sobre zonas abiertas por el aguatinta al azúcar (manchas blancas en la parte de sombra); iconográfica y plásticamente mantiene una cercanía con la estampa de Goya, aunque cambian el asunto, el momento de la acción y la visión sobre el ruedo. Mientras Goya representa al imaginativo lidiador Martincho, que saltaba con los pies atados por encima del toro desde una mesa en mitad de la plaza, Picasso describe la actuación de Tancredo, suerte que había comenzado a practicarse a finales del siglo XIX y había llegado a Madrid en enero de 1901, con un espectáculo que consistía en hacer la estatua en medio de la plaza. Se necesitaron dos estados para dar por terminada la plancha, por un primer mordido muy

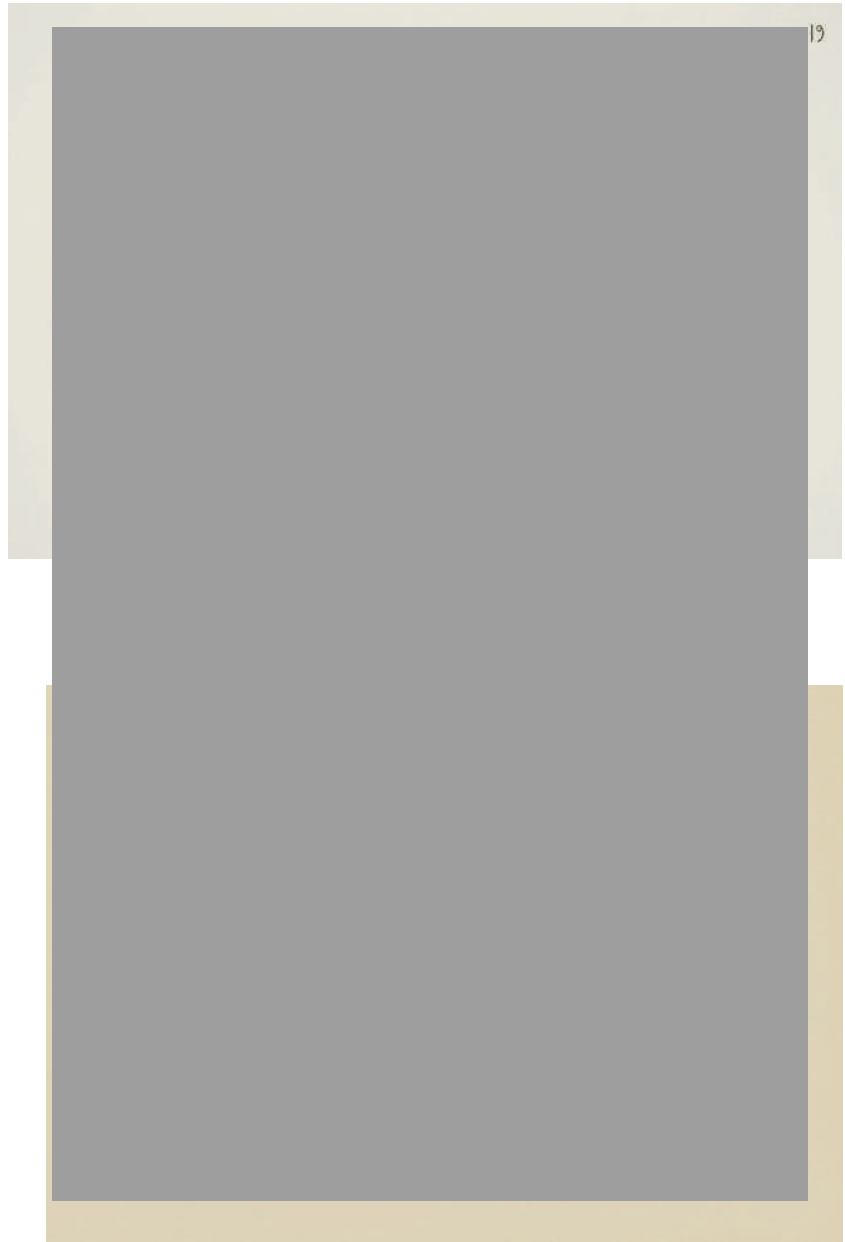
**Pablo Ruiz Picasso***Suerte llamada de Don Tancredo*

1957

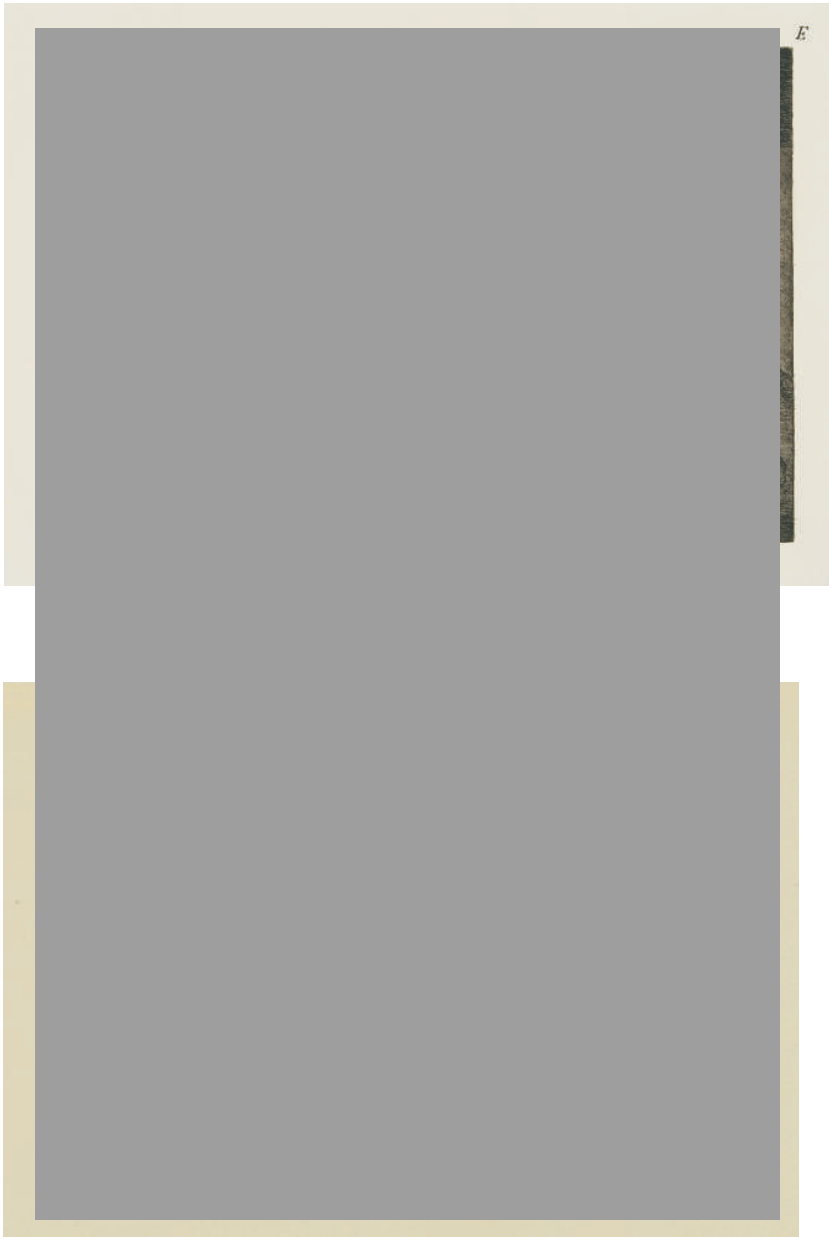
Aguatinta al azúcar sobre cobre

Huella: 20 x 30 cm. Estampa: 34,5 x 49,5 cm

Col. Herederos de Eugenio Arias. En depósito en la Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga



<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>	
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57	
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	77/134	
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>			
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).			



### Francisco de Goya y Lucientes

*Muerte de Pepe Illo (segunda composición)*

1815

Aguafuerte, punta seca y aguatina sobre cobre

Huella: 25 x 35,6 cm. Estampa: 35 x 45 cm

Diputación Provincial de Zaragoza

débil en la zona sombría y posiblemente por un problema de tapado no deseado de la resina, lo cual fue aprovechado por Picasso para reservar pequeñas zonas con un gris medio (algunas cabezas de público, las líneas de las barreras, el subalterno más a la izquierda de la estampa...) antes de morder de nuevo para obtener mayor intensidad. Aquí es donde se aprecia la distancia de Picasso con la figuración tradicional, más cercano a los valores puramente plásticos de la mancha del pincel. El personaje de Perico, creado por Pío Baroja en su novela *La Busca*, de 1904, pinta un tríptico al carbón en la callejuela de la corrala donde en su parte central representa a *Don Tancredo en su pedestal* (Baroja 1972: 114).

Goya eligió para la publicación de *La Tauromaquia* su obra *La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid*, que descartaba la acción y representaba sobriamente el dramático momento, con el to-

### Pablo Ruiz Picasso

*La cogida*

1957

Aguatina al azúcar sobre cobre

Huella: 20 x 30 cm. Estampa: 34,5 x 49,5 cm

Bancaja, Valencia

Imagen cedida por los herederos de Eugenio Arias.

En depósito en la Fundación Pablo Ruiz Picasso,

Ayuntamiento de Málaga

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	78/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**Pablo Ruiz Picasso***El pintor en la playa*

5 de febrero 1955

Aguatinta sobre cobre

Huella: 47,2 x 83,2 cm

Estampa: 63,5 x 91,1 cm

Museu Picasso, Barcelona

Donación Jaume Sabartés, 1962

tero caído en la arena y yacente mientras el toro continuaba corneando y la cuadrilla intentaba apartar a la bestia. El artista había grabado otras dos versiones, que quedaron fuera de la edición de 1816, donde se representaba al torero enganchado en los cuernos mortales, pero se decidió por mantener la imagen del héroe (Pérez Sánchez 1994a: 191). En la denominada segunda composición cuadrilla y picador forman un óvalo que rodea al toro cabeceando y al torero en el aire cabeza abajo, en una composición muy dinámica. Picasso subrayará la acción rodeando la escena con las figuras de espectadores y barrera, jugando sabiamente con los tonos para acercar más aún al espectador el acontecimiento.

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 Lacourrière 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* (Melot 1973: 4).

**GRABADOS DE PINTOR**

Los trabajos sobre el propio acto creativo, ejecutados de una forma sistemática, se remontan a la ilustración de *La obra maestra inacabada*, el texto de Balzac editado en 1932 acompañado de los aguafuertes que Picasso había realizado en 1927 (Cramer, Goeppert, Goeppert-Frank 2006: n.º 20). Fiel a sí mismo y por lo tanto irreverente con el sentido literal del escrito, Picasso utiliza el tema del escultor, de los esbozos e incluso de la tauromaquia, presentando en una estampa un toro embistiendo a un caballo, con lo cual no hace más que constatar la polisemia de la obra de arte y sus niveles metonímicos, cuyo máximo ejemplo es el grabado donde se representan todos los grabados, denominado *Tabla de los aguafuertes*.

Posteriormente, en la *Suite Vollard* el tema adoptará persistentemente la apariencia de las relaciones entre escultor y modelo, en paralelo con su experiencia como artista que comienza a experimentar con los volúmenes.

En 1949 tendrá en su versión femenina la referencia a la actividad artística de su pareja Françoise Gilot en las litografías donde la joven artista pinta mientras Claude juega a su lado.

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	79/134
<b>Uri De Verificación</b>	https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





Tras la separación de Françoise a finales de 1953 empezará los 180 dibujos con el tema central del pintor y la modelo para la revista *Verve*. En 1954 empieza a verse al pintor frente al caballete, normalmente barbado, con diferentes modelos, para volver de nuevo a mostrarse con cambios como la mujer pintora. Una de esas otras variaciones es *El pintor en la playa*, donde Picasso convierte la pose de la modelo en una sesión de psicoanálisis donde cabe todo tipo de simbología, presente por otra parte y desde hace tiempo en su producción. En esa aguatinata parece que la materia con la que el barbado artista traslada al soporte su creación es la misma que ha formado la imagen sobre la plancha.

Hay que recordar que en 1956 Henri G. Clouzot sacó al artista del estudio para situarlo en plena experiencia fílmica con *El misterio Picasso*, donde la representación se ejecuta en tiempo real en la pantalla.

**Pablo Ruiz Picasso**

*Pintor con el retrato de un joven en su taller*

8 de noviembre 1963 (ed. 1967)

Aguatinta y aguafuerte sobre cobre

Huella: 32 x 42 cm

Estampa: 45,3 x 55,4 cm

Museu Picasso, Barcelona

Donación Jaume Sabartés, 1967



**Pablo Ruiz Picasso**

*Viejo pintor con un modelo con barba y una espectadora*

1 de noviembre 1963 (ed. 1967)

Aguatinta y aguafuerte sobre cobre

Huella: 20 x 24 cm. Estampa: 35 x 38 cm

Museu Picasso, Barcelona

Donación Jaume Sabartés, 1967

Los trabajos que comienzan en 1963 en Mougins serán tirados por Crommelynck y editados en 1965, en 1967 y en 1968, siempre por la Galería Louise Leiris. La pincelada se convierte en *Viejo pintor con un modelo con barba y una espectadora* (Baer 1989: n.º 1113) en la protagonista, una huella-mancha cuyo movimiento es llevado por el pintor hacia el tema del pintor y la modelo, contraponiendo las realizaciones de uno y otro en línea y tono, con una espontaneidad asombrosa y siempre dentro de un esquema simple pero efectivo, de gran claridad. Comienza con el aguatinata al azúcar, y sobre una mancha amplia con el rascador quita parte del azúcar para que pase el barniz de reserva y deje una línea blanca, protegida del ácido. Con ese rascador va a trazar la figura de la espectadora casi

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	80/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**Pablo Ruiz Picasso***Interior*

13 de noviembre 1963 (ed. 1967)

Aguatinta sobre cobre

Huella: 32 x 42 cm. Estampa: 45,2 x 55,2 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

por entero y de la cara del pintor, en línea blanca contrapuesta a la vez que complementando la línea negra arañada en el barniz con el propio rascador, como aguafuerte improvisado.

Igual que ocurre con la pintura, en el grabado los personajes icónicos y naturalistas son simples excusas, asideros para tratar el tema más abstracto de la pintura, invocando esa servidumbre representativa para al mismo tiempo intentar librarse de ella, dando el protagonismo total a la elaboración y a la acción de los instrumentos creativos, ya se trate de rascador o de pincel. Complejidad técnica y conceptual, en un lenguaje donde dialogan formas positivas y negativas como en el pintor de *Pintor con el retrato de un joven en su taller*, donde su contraste lumínico se contraponen a su vez a la diversidad tonal del estudio y de la propia modelo, que se convierte en observadora cuando nos percatamos de que el pintor concentra su labor sobre el retrato del narigudo joven que asoma por la parte izquierda de la estampa. El retrato del cuadro va desapareciendo a través de los distintos estados, pasando de la máxima definición en el comienzo de la plancha, con un juego de claroscuro sobre el perfil, a ser tapado este con la última mancha del aguatinta (Baer 1989: n.º 1117).

En ocasiones, el taller se convierte en la superficie negra aterciopelada del aguatinta mordido con rotundidad para realizar una falsa manera negra, y las figuras emergen a la luz a base del frenético trabajo del rascador rebajando el tono del metal, primero con un ligero esbozo. En el segundo estado Picasso ha creado al pintor con la misma fuerza que su modelo, contraponiendo las dos figuras (Baer 1989: n.º 1125),



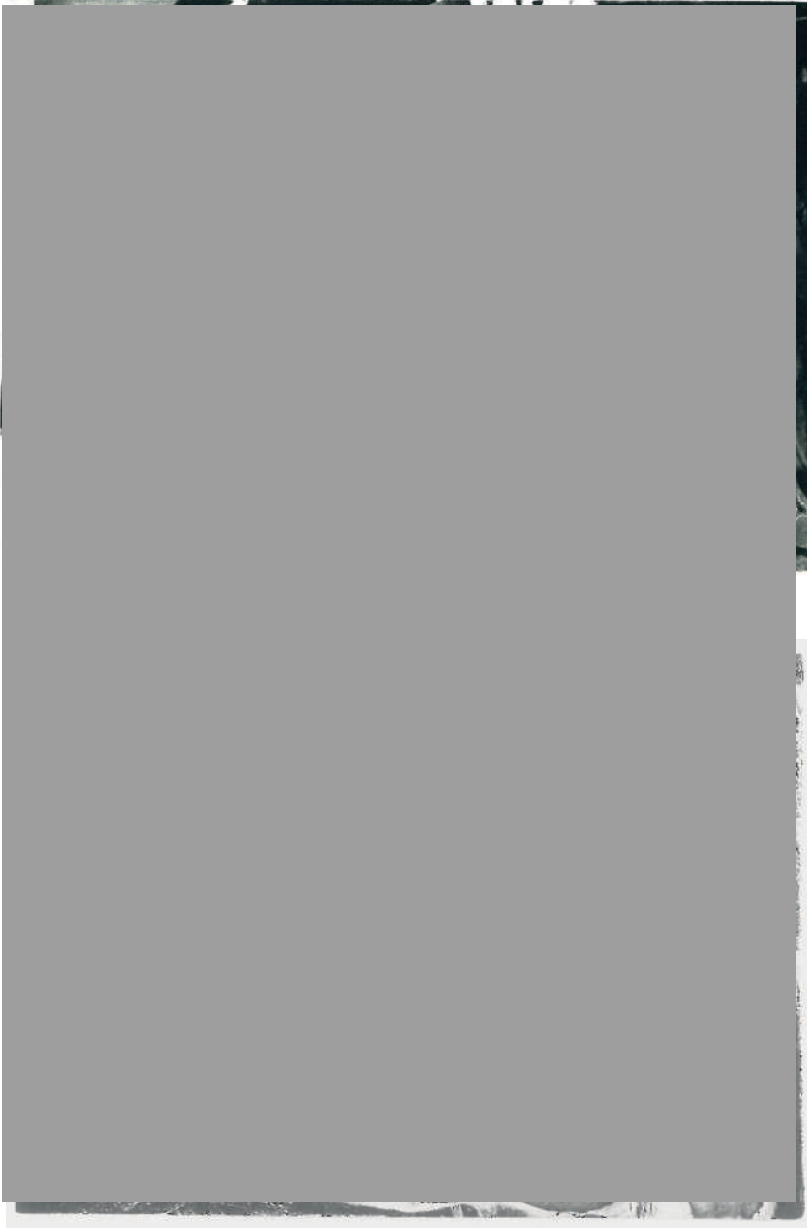
de la cual destaca la femenina en la diversidad de sus perfiles (el rascado del metal parece haber ocultado otra figura). Con la misma sensación de inmediatez producida con el pincel, con el aviso de que modelo y pintor son simples citas al pie del párrafo de la creación, el artista está dejando su huella con la espontaneidad de décadas de oficio y vida.

La importancia de la creación como tema se demuestra en el propio uso de la técnica, cuando el artista construye las figuras en blanco, mediante reservas de barniz que van a proteger esas superficies del ácido que esparce sobre el tema creando una variedad tonal. A continuación el trabajo se resuelve con una mordida directa del ácido sobre el graneado que no está reservado con el barniz, insistiendo en algunas partes de la figura con más tiempo de mordida para obtener esas pinceladas negras junto a la reserva blanca.

Temáticamente, el busto escultórico es también representación de otro observador, como aquellos que aparecían misteriosamente en la década de los años 20. Siempre se ha hablado en la serie temática sobre el papel del pintor y también

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	81/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**Pablo Ruiz Picasso***Pintor y modelo delante de una pintura*

12 de marzo 1965 (ed. 1965)

Aguatinta y punta seca sobre cobre

Huella: 22,2 x 32 cm. Estampa: 33,2 x 45 cm

Museu Picasso, Barcelona

Donación Jaume Sabartés, 1966

de la modelo, pero se olvida la figura clave del espectador invitado a la escena, el propio observador del grabado, para el que se recrea ese duelo de miradas al mismo tiempo que se le atrae a participar con la suya propia, en una reflexión sobre la visión, la imagen pública y el trabajo íntimo del taller. A veces es la modelo, como en *Interior* (Baer 1989: n.º 1197), quien se convierte en representante de ese observador, junto al pasivo busto escultórico, enfrentando su mirada a la creación que el pintor ha hecho

**Pablo Ruiz Picasso***Pintor y modelo acostada*

25 de octubre 1966 (ed. 1968)

Aguatinta y punta seca sobre cobre

Huella: 27,5 x 38 cm. Estampa: 41,9 x 50,2 cm

Museu Picasso, Barcelona

Donación Pablo Picasso, 1968

surgir de un lienzo, un blanco ganado a los grises del ácido por el barniz de reserva, donde el artista vuelve a trabajar con la punta seca dos desnudos femeninos gigantes en proporción al resto de la escena.

A veces la protagonista es la propia fuerza creativa, la mano sabia y necesitada de representaciones del artista. La comparación entre el acto creativo y el acto sexual dan lugar a una serie de formas curvas que en alguna obra acabarán siendo claramente dos testículos y un pene,

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	82/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



a veces a pares con la surrealista presentación de figuras en su interior, como en noviembre (Baer 1994: n.º 1446) o con el protagonismo central de la plancha, como en diciembre (Baer 1994: n.º 1457). *Pintor y modelo acostada* (Baer 1994: n.º 1410) sigue la estructura compositiva del tema del artista y su musa con la variante de la desaparición del cuadro. Técnicamente el uso de diluyente del barniz crea un sutil juego tonal dentro de la mancha de reserva, incluyendo formas dentro de otra forma, y la barra litográfica obtiene bellas texturas y diversifica los blancos de la estampa, quitando contraste con el fondo. La punta seca superpone sutilmente rasgos lineales abstractos sobre la modelo y naturalistas sobre el pintor, con sus rasgos, paleta, pincel...

Con la misma técnica aparece una plasticidad diferente, porque se diluye mucho más el barniz y se utiliza menos el lápiz litográfico (Baer 1994: n.º 1409).

### ARENA MOVEDIZA

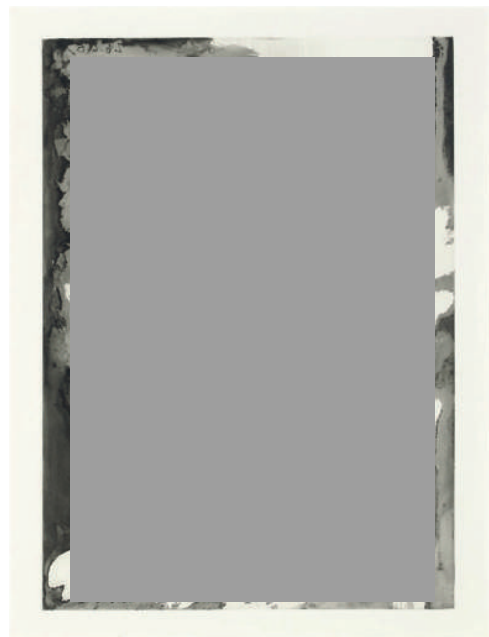
*Sable mouvant* es un libro de Pierre Reverdy, poeta y amigo desde 1910 (Daix 2012: 786), al que ya en 1922 había acompañado en su obra *Cravates de chanvre* con tres aguafuertes, entre los que se encontraba el famoso retrato del poeta ensimismado en la lectura (Cramer, Goepfert, Goepfert-Frank 2006: n.º 11), y en 1947 trabajaría con la reproducción del manuscrito de Reverdy *Le Chant des morts* para sumar a la personal grafía del poeta signos litografiados en rojo en un sugerente diálogo de ritmos (Ferrer 2009: 105).

Fue editado póstumamente como homenaje, que Picasso acompañó con diez aguatinas en 1966 (Cramer, Goepfert, Goepfert-Frank 2006: n.º 136). Ahí está de nuevo el pintor y el escultor, con la modelo, la modelo en la soledad de su pose y el artista en la soledad de su creación, temas tratados entre 1964 y 1965, de cuya producción son escogidos estos aguatinas. *Escultor trabajando*, del 8 de febrero, es cronológicamente el primer cobre realizado de los 10 escogidos para el libro (Baer 1989: n.º 1152), donde queda patente el trabajo del artista con el pincel.

Con algunos detalles en punta seca en 8 planchas y otras 3 con líneas al aguafuerte, son un ejemplo de la creativi-

dad y de la libertad conseguidas con el desarrollo de su arte, y en ese sentido son un magnífico resumen de la serie iniciada con especial dedicación en grabado a partir de 1963.

En *Escultor* las pinceladas del barniz protegiendo el metal permiten ver al artista en plena faena, con una concentración absoluta en su esfuerzo, con los ojos cerrados en busca de esa imagen interior. Picasso pinta con la luz (barniz de reserva) y con la oscuridad (el ácido), realizando el complicado ejercicio de ordenar con la luz la composición, utilizando el barniz de reserva para tapar los blancos, con gran libertad e incluso aprovechando su goteo para aportar mayor naturalidad al tratamiento, procurando que el ácido directo



#### Pablo Ruiz Picasso

*Escultor*

26 de febrero de 1965

Aguatinta sobre cobre

Huella: 38,2 x 27,6 cm

Museo Picasso, Barcelona

Donación de Raimond Noguera, 1985

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	83/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



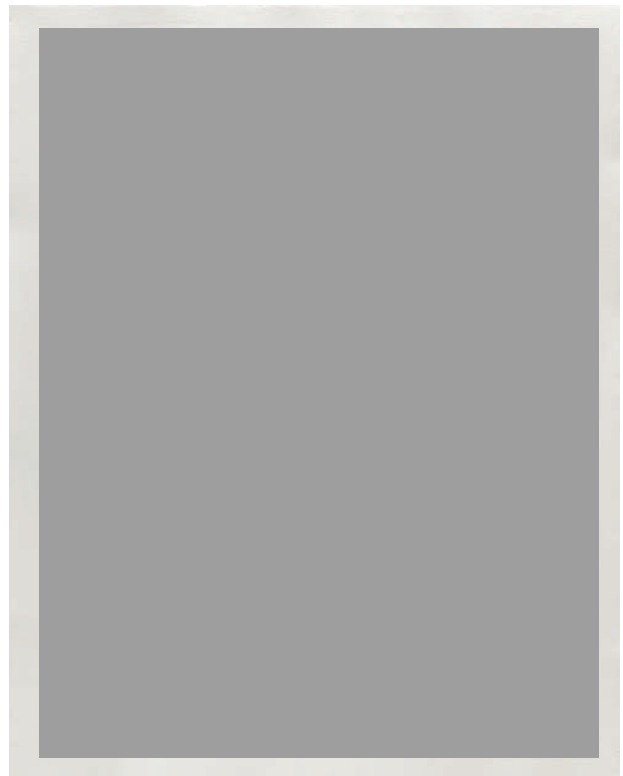
matice las oscuridades, insistiendo en algunas zonas utilizando sus propias pinceladas para crear zonas de transición tonal. El pincel es la vara mágica del mago del grabado.

### EL TALLER DE LAS CAJAS

En el mes de febrero de 1934 hay un ensayo de aguatin-ta, fracasado, en *Retrato de María Teresa de frente*, donde el trabajo principal son líneas de aguafuerte y punta seca, con pruebas tiradas por el artista, pero donde todavía es visible ese graneado en los laterales. El graneado es totalmente experimental, difícil de conocer su aplicación, apuntándose que podría estar la colofonia disuelta en alcohol, cuestión que parece verse mejor en la parte inferior (Baer, Geiser 1992: n.º 417), y formaría parte de esa necesidad del pintor de buscar y encontrar un procedimiento que le permitiera una manera pictórica sobre la plancha.

Ese grabado formaría parte de la llamada *Caja de remordimientos*, intento de editar las planchas que en 1960, con ocasión de una mudanza, se habían encontrado abandonadas en el taller. Eran 101 planchas, correspondientes a un largo período comprendido entre 1919 y 1955, con las que Frélaud realizó unas estampaciones de prueba para ver en qué estado se encontraban. Dado el visto bueno por Picasso, la caja que debía ser firmada quedó perdida entre las obras que poblaban los rincones, y la obra se editó póstumamente bajo el título de *Caisse à remords*. Está claro por su material su función antológica, de cuaderno de bitácora (Barañano 2001: 26) en una producción tan extensa como diversa. Son muchas las cajas, reales y poéticas, que contenía el taller picassiano.

En la última década de su vida el pintor es nombrado como *el viejo salvaje*, subrayando su voluntad de supervivencia no solo física sino artística (Warneke 1995: 614). Voluntad o instinto, constatado por la cantidad de la producción, dicha actividad, obcecación o empeño, como quiera denominarse, no niega la reflexión, sino que la permite, pues la reflexión picassiana es siempre una reflexión vital que parte de su propia obra en todos los sentidos, y por ello nunca pierde la calidad.



#### Pablo Ruiz Picasso

*Cabeza de frente (Retrato de Marie-Thérèse)*  
4 de febrero 1934  
Aguatinta, aguafuerte y punta seca  
sobre cobre  
Huella: 31,9 x 23 cm  
Estampa: 50,8 x 40,3 cm  
Bancaja, Valencia

Entre el barniz blando y el aguatin-ta, con el color ahora sobre una sola plancha, aparece una serie temática nueva en grabado, que muestra a un joven fumador, en el acto

de sostener el pitillo en su boca. Los temas se diversifican, se entrecruzan, y con ellos los estilos (la herencia surreal). Si el tema era novedoso, no lo era su estilo, deudor del trabajo con lápices de colores en dibujo, cuya transposición litográfica, creando una matriz para cada color, habría espoleado sin

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	84/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**Pablo Ruiz Picasso***Fumador*

27 de agosto 1964

Aguatinta sobre cobre

Huella: 42 x 32 cm. Estampa: 56,5 x 41,3 cm

Bancaja, Valencia

duda la creatividad del artista y el juego plástico entre disociación y unión. La edición de 1957 *Dans l'atelier de Picasso* (Cramer, Goepfert, Goepfert-Frank 2006: n.º 88) contiene una de las litografías, de 1956, donde el artista aplica dicha fórmula a un rostro, en este caso de un fauno, conseguido con la estampación superpuesta de cada matriz, una para cada uno de los cuatro colores, lo que hace destacar Picasso con los números romanos, en orden desde el color amarillo, más

**Pablo Ruiz Picasso***Fauno*

7 de abril 1956

Litografía

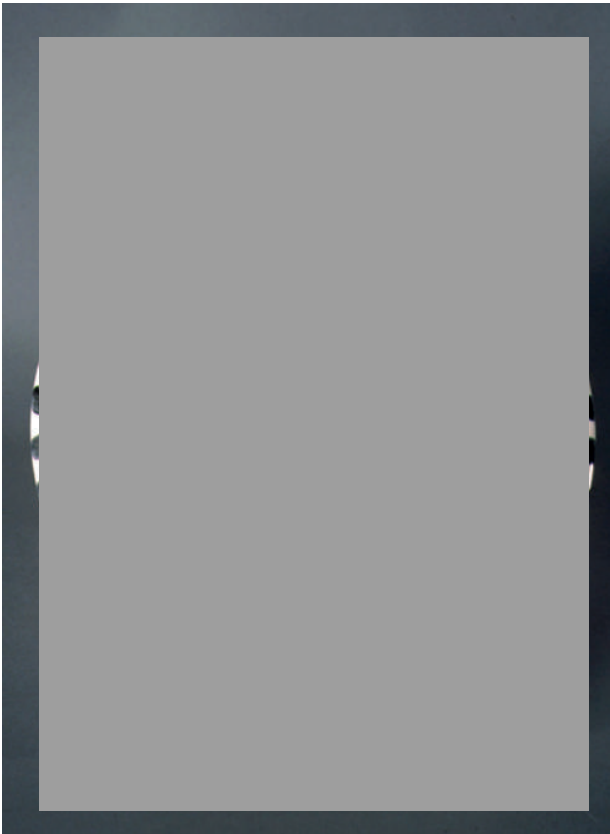
Huella: 27 x 23,9 cm. Estampa: 44,2 x 65,6 cm

Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

claro, hasta el violeta, más oscuro (Mourlot 1970: n.º 270). El fauno se recreará también con un estilo similar en la cerámica durante ese verano, y aparecerá algún rostro incluso en la cerámica editada (Ramié 1988: n.º 372). Los cuatro colores, con leves variaciones, se van a repetir continuamente. Había aparecido en la pintura en 1957, en la serie pictórica sobre *Las Meninas*, para conseguir el retrato de la infanta Margarita María con unos trazos de lápices de color graso separando

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	85/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





**Pablo Ruiz Picasso**

*Rostro n.º 144*

1963

Cerámica

26 Ø

Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

el óleo blanco todavía fresco del soporte de lienzo, apartando dicha capa y creando un relieve en sus bordes. El linóleo va a ir depurando en 1962 ese juego geométrico con el color sobre el rostro femenino, haciéndolo más complejo con la superposición de cuatro tonos opacos (Baer 1989: n.º 1279).

La especial calidad conseguida sobre el lienzo con el juego entre óleos y lápices, que rememora en algunos aspectos a la estética de la cerámica, va a ser reproducida precisamente en unos platos en 1963, alguno de ellos editados (Ramié 1988: n.º 480), donde como en otras ocasiones se va a aprovechar la forma como soporte y espacio, dejando el juego de líneas y signos de color en su mínima pero contundente expresión. El tema del fumador aparece en dibujos con lápices y pasteles de color desde el mes de mayo de 1964, y además de tener sus versiones monocromas servirá en la calcografía para ensayar la estampación a *la poupée*, con muñequilla, dando el color por zonas en la misma plancha (normalmente empezando a entintar y limpiar los colores más claros para terminar con los más oscuros). En litografía un fumador ilustrará la edición del libro *Pour Daniel-Henry Kahnweiler* (Cramer, Goeppert, Goeppert-Frank 2006: n.º 133), pero sobre todo llegará a final de año a la pintura en su versión más geométrica y menos anecdótica, perdiéndose el cigarro.

En 1965 la mitología aparece con frecuencia, como en otras épocas y ocasiones, pero esta vez no se utiliza un tema narrativo o leyenda para mostrar la sexualidad abiertamente. La edad ha despojado de tapujos la representación. El desnudo femenino reclinado de *Venus y el amor o Desnudo con querubín* (Baer 1989: n.º 1196), que muestra impudicamente su sexo, tiene encima suya una figura de querubín en el aire, aparentemente en el momento en que va a caer sobre el cuerpo yacente, que parece esperar a recibirlo con piernas y brazos abiertos, en sentido literal. Las dos figuras mantienen un duelo casi escultórico por el espacio de la plancha, que sorprende con el estilo de las pinceladas y de las manchas, de gran espontaneidad a pesar de existir un finísimo trazado de aguafuerte.

Picasso había empezado a trabajar con los hermanos Aldo y Piero Crommelynck en 1961, episódicamente en La Californie (Daix 2012: 215), y cuando estos se instalan junto al pintor en Mougins, la dedicación a la obra calcográfica va a ser casi completa, con muy contados ejemplos de litografía (Orozco 2016: 243). La pericia de los hermanos y su excepcional técnica, adquirida en el propio taller de Lacourrière, va a permitir que Picasso firme muchas de las mejores estampas de la historia del arte con más de 80 años. Con una confianza

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	86/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**Pablo Ruiz Picasso***Desnudo con querubín*

10 de marzo 1965 (ed. 1966)

Aguatinta y aguafuerte sobre cobre

Huella: 27,5 x 38 cm

Estampa: 42,9 x 51,1 cm

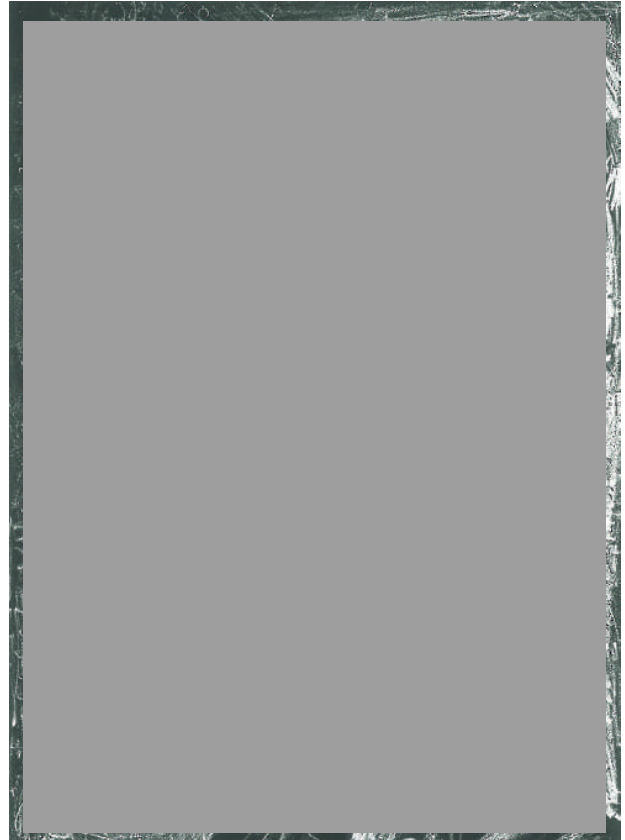
Museu Picasso, Barcelona

Donación Jaume Sabartés, 1967

plena en el trabajo conjunto, Picasso desarrolló junto a ellos todo un sistema de trabajo que le permitía tener siempre preparados cobres para trabajar y las pruebas de estados estampadas con la mayor rapidez posible, para la continua-

ción de la labor. Algún biógrafo ha llamado a ese período de extraordinaria actividad *la ruta del cobre* (Cabanne 1982 IV: 135). Sus estampadores más frecuentes desde 1963 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 técnicas (Crommelynck 1973: 6).

El retrato de Piero, el más pequeño de los Crommelynck, con una aguatinta tratada con el lápiz litográfico, como antes utilizaba el rascador, al estilo de la manera negra, con la técnica adecuada para conseguir una gran ri-

**Pablo Ruiz Picasso***Retrato de Piero Crommelynck II*

23 de septiembre 1966 (ed. 1968)

Aguatinta y aguafuerte sobre cobre

Huella: 57 x 40 cm. Estampa: 73 x 53 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

queza tonal y sobre todo con una expresividad sin parangón, es un digno homenaje a uno de sus colaboradores más apreciados, como muestran otros grabados donde se le representa junto a su mujer Landa y a su hija Carine, o cuadros como los titulados *Piero à la presse* en 1969 (Zervos 1976: n.º 9, 16,

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	87/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





**Pablo Ruiz Picasso**

*Tocador de aulós y pareja junto al mar*  
9 de noviembre 1966 (ed. 1968)

Aguatinta y aguafuerte sobre cobre

Huella: 32,5 x 47,5 cm

Estampa: 45 x 63 cm

Museu Picasso, Barcelona

Donación Pablo Picasso, 1968

23), donde su cuerpo se confunde con el tórculo mientras sus manos manejan las aspas de este. Este es el segundo retrato grabado dedicado en el mismo día a Piero (Baer 1994: n.º 1400), más trabajado tanto tonalmente

como fisionómicamente. El aguafuerte se ha empleado mínimamente, sobre los blancos más fuertes, para definir mejor cejas, ojo, mejilla y boca.

Nunca la mitología ha sido más mediterránea que en el pincel de Picasso, capaz de exaltar la alegría de vivir en un mundo profano de faunos, ninfas y músicas que a veces parecen oírse en la propia estampa. *Diáulista* o *Tocador de aulós y pareja junto al mar* (Baer 1994: n.º 1421) si se prefiere un título más descriptivo aprovecha la reserva de barniz para trazar sobre ella las figuras, con líneas sueltas y anchas

de rascador, sin problemas técnicos, ya que tiene el punteado del aguatinta debajo; aparece el lápiz litográfico aportando nuevas texturas y realizando una transición tonal entre el blanco de la mancha y el negro del fondo. En lontananza un barco que nunca se sabe si parte o llega, como aquel en el puerto cuando una niña acompañaba a un Minotauro ciego.

**SUITE DE CELESTINAS 347**

En 1968, en febrero, muere Jaime Sabartés, el amigo de los tiempos heroicos y el fiel secretario siempre junto a él, que acudió presto a su llamada en los difíciles momentos de 1935, cuando el pintor se veía incapaz de gestionar sus alrededores más personales que profesiona-

les sin alguien de confianza a su lado. A pesar de su ausencia, Picasso seguirá fielmente dedicándole una prueba de los grabados, que irá a los fondos del Museo Picasso de Barcelona, proyecto de Sabartés que el artista refrendará con su donación de *Las Meninas* y la importante aportación de 1970.

El 16 de marzo de 1968 Picasso inició un ciclo de grabados finalizando el 5 de octubre con 347 estampas creadas justo antes de cumplir 88 años (en 204 días), aniversario a celebrar con una gran exposición en el Art Institute de Chicago, único motivo que paró la creación continua desarrollada.

Es un trabajo colaborativo y diario con sus impresores, extenuante, con los hermanos Crommelynck instalados en la cercanía. Aldo está disponible las 24 horas, tirando pruebas, preparando las planchas, con habilidad y dedicación (Baer 2000: 23). A Piero lo dibuja en ocasiones portando una carpeta bajo el brazo, en compañía de su hija y de su mujer y en el taller, con el rascador bien definido sobre la mesa de trabajo.

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	88/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



Supuso también una suspensión casi completa del trabajo dibujístico de Picasso, que hasta el momento se había desarrollado en un número importante y continuado de cuadernos. Esos cuadernos, catalogados en un número de 175, tienen como fecha final 1967 (Glimcher 1986: 347), aunque posteriormente se hayan hallado dos cuadernos fechados en 1971 (Barañano 2000: 57).

La colección de grabados es, como no podía ser menos, otro cajón de sastre temático, donde cabe desde la confesión personal a la cita pictórica, con la mitología como artista invitada y la actualidad como anécdota. Algún autor ha intentado una división en grupos temáticos, donde *La Celestina* tiene una dedicación de 66 planchas, Picasso con su obra y público 49, la mitología y escenas de circo 126 y el pintor y sus modelos 106 estampas (Barañano 2000: 13-14).

*Televisión: carrera de caballos a la antigua I* (Baer 1994: n.º 1530) tiene en el mismo día otra versión técnicamente diferente, con un aguafuerte más tradicional. En esta ocasión se ha graneado la plancha y Picasso ha trabajado con el pincel y el barniz de reserva, lo que va a dar esos blancos cuando el ácido muerda el fondo. Sobre esas manchas ha utilizado también la punta para ejecutar un trabajo de línea, en algunas ocasiones con tal fuerza que ha tratado el cobre como si fuera una punta seca. El ácido es dado selectivamente, procurando crear una vibración tonal y huyendo de un gris homogéneo. El tema ha sido interpretado como un préstamo de las películas que emitía la televisión en ese momento, que Picasso incorpora burlescamente a su ya de por sí críptica iconología.

Repleto de temas y alegorías diversas, la prueba de su heterogeneidad es que de ese amplio conjunto se extrajeron 66 cobres

**Pablo Ruiz Picasso**

*Televisión: carrera de caballos a la antigua I*

13 de abril 1968

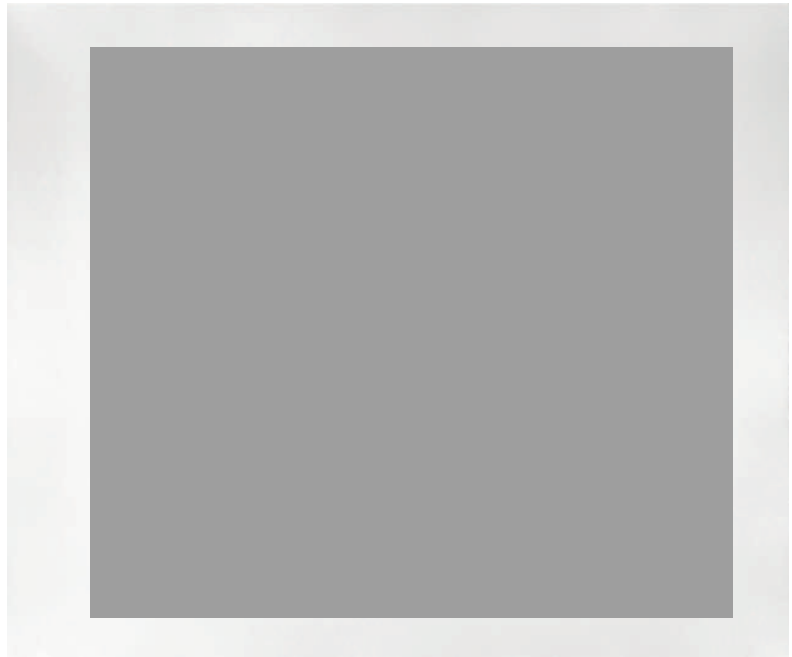
Aguafuerte y aguatinta sobre cobre

Huella: 31,5 x 30,5 cm. Estampa: 47,5 x 53,6 cm

Bancaja, Valencia

para ser estampados con el texto de *La Celestina* de Fernando de Rojas, pero existen, a pesar de algunos recuentos, más planchas con el mismo campo temático dentro de la colección, con referencias historicistas, como en las pinturas de espadachines.

*Sin título (La Celestina)* (Baer 1994: n.º 1669) es un ejemplo de las variaciones picassianas sobre su propia obra y sobre obras clásicas, con el ejemplo de Goya como horizonte y los tempranos dibujos de 1897-1898 *Escena de interior* y de 1899 *El diván*, con la vieja alcahueta al fondo, ambos en el Museo Picasso de Barcelona (Salus 2015: 37,39) como inicio. Al día siguiente de realizarla, Picasso hará posar a una pareja similar, totalmente desnudos los dos, mirando al espectador. Frente a la seducción goyesca, Picasso presenta la sexualidad sin tapujos, dando una lectura más mordaz a la imagen. Con la fecha 7.4.70 dedica póstumamente al querido amigo Sabartés una copia del grabado, hoy en el Museo Picasso de Barcelona, siguiendo con las donaciones que ya efectuaba el fiel secretario a la institución.



Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	89/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**Pablo Ruiz Picasso***Sin título (La Celestina)*

20 de junio 1968 (ed. 1969)

Aguatinta sobre cobre

Huella: 20,5 x 15 cm. Estampa: 34,8 x 28

Bancaja, Valencia

Seis días más tarde el artista ejecuta cinco versiones en el mismo día de otra escena, con el desnudo en posición de espalda en una de ellas y de frente en las demás. En esta ocasión (Baer 1994: n.º 1688), el aguatinta es completado anecdóticamente con una punta seca que dibuja al simpático perrillo bajo la capa del caballero, pero el protagonismo absoluto sigue siendo el del desnudo femenino, como apoteosis vital frente a los ojos del mirón y ante la atenta mirada de la anciana que comercia con ello. También la estampa del Museo

**Francisco de Goya y Lucientes***Tal para cual*

1797-1799

Aguafuerte, aguatinta y punta seca sobre cobre

Huella: 20 x 15,1 cm. Estampa: 30,6 x 20,1 cm

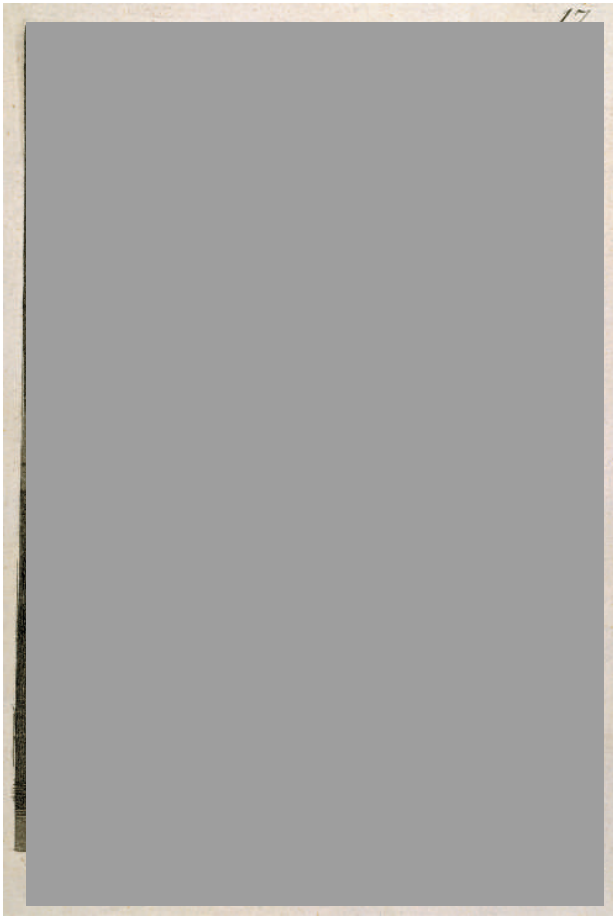
Diputación Provincial de Zaragoza

Picasso de Barcelona tiene la dedicatoria póstuma para Sabar-tés, fechada el 4.9.70.

Celestina, personaje ya emergente en las telas azules como la del Museo Picasso de París de 1904, acaba compartiendo el protagonismo de muchos de los grabados de la *Suite 347*, y 66 de los grabados editados por la Galería Louise Leiris en 1969 volverán a ser impresos en 1970, por el taller Crommelynck, para formar parte de la edición de *La Celestina* con el texto de Fernando de Rojas, finalmente publicado en

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	90/134
<b>Uri De Verificación</b>	https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





**Francisco de Goya y Lucientes**

*Bien tirada está*

1797-1799

Aguafuerte y aguatinta sobre cobre

Huella: 21,9 x 15,3 cm. Estampa: 30,6 x 20,1 cm

Diputación Provincial de Zaragoza

1971 (Cramer, Goepfert, Goepfert-Frank 2006: n.º 149). Es la magia de la reproductibilidad y de los significados adyacentes, que tanto acompañan al arte de Picasso a lo largo de su carrera.



**Pablo Ruiz Picasso**

*Sin título (La Celestina)*

26 de junio 1968 (ed. 1969)

Aguatinta y punta seca sobre cobre

Huella: 15 x 20,5 cm. Estampa: 28,2 x 34,63 cm

Bancaja, Valencia

*Rapto a pie, con la Celestina* es un aguatinta al azúcar que se vale de su aplicación sobre una superficie grasa para obtener una textura especial (Baer 1994: n.º 1643). Llama la atención en la serie la contundente pincelada. La temática, repetida en otras dos planchas del mismo día donde interviene el caballo, semeja la de la conocida composición de Goya *Que se la llevaron!* Donde el aragonés coloca la reserva de barniz, sobre el vestido de la mujer para señalar con la luz el punto dramático, el malagueño coloca el desnudo junto a un erotismo no exento de humor, en un juego de proporciones y caracterizaciones, donde la figura de menor tamaño parece dirigir al resto.

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	91/134
<b>Uri De Verificación</b>	https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





**Francisco de Goya y Lucientes**

*Que se la llevaron!*

1797-1799

Aguafuerte, aguatinta y punta seca sobre cobre

Huella: 21,8 x 15,3 cm. Estampa: 30,6 x 20,1 cm

Diputación Provincial de Zaragoza

**Pablo Ruiz Picasso**

*Rapto a pie, con la Celestina*

9 de junio 1968 (ed. 1969, 1970)

Aguatinta al azúcar sobre cobre

Huella: 5,9 x 8,4 cm. Estampa: 21 x 17,5 cm

Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

**SUITE FINAL 156**

En 1973, entre enero y febrero, se celebró en la Galería Louise Leiris de París la muestra de Picasso titulada *156 gravures récentes*, que mostraba al público una colección de grabados realizados entre 1970 y 1972, también como la anterior *Sui-*

*te* con el apoyo de los Crommelynck, instalados en Mougins junto a Notre Dame de Vie, y de la misma forma con la soberbia y personal unión de técnica y expresión. Entre febrero y mayo de 1970 Picasso terminó 57 planchas de la serie; entre febrero y junio de 1971 realizó 97, y en el mes de marzo de 1972 están datadas las últimas 2 estampas. Junto a obras de gran claridad compositiva se muestran otras cuya polisemia

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	92/134
<b>Uri De Verificación</b>	https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



es abrumadora, al igual que junto a veloces ejecuciones se aprecian trabajos prorrogados durante meses. Sería su última exposición en vida, y las obras se editarían póstumamente, con solo 4 planchas firmadas por el artista antes de su muerte. Es efectivamente un inmenso *theatrum mundi*, donde el denominador común es la intensidad vital (Barañano 1997: 24).

«*Ecce Homo*», según Rembrandt (Baer 1996: n.º 187C) o *El escenario* son títulos ineludiblemente incompletos, pues son múltiples los escenarios representados y Rembrandt una simple referencia más en una espesísima densidad iconográfica. Si es obvia la cita al grabado del holandés y a la arquitectura de su composición, en sentido literal y plástico aprovechando su teatralidad, el punto de partida será el contrario, pues mientras el pintor holandés traza el espacio de las dos famosas arcadas tras eliminar varios personajes, en Picasso son esos arcos los que se convertirán en escenarios para nuevos personajes. El primer trabajo se realiza con el aguatinta, reservando los blancos con el barniz y aprovechando para trazar sobre él con la punta la escena central, y en el lateral izquierdo en la figura con barba y turbante se juega magistralmente con el positivo y negativo. Alguna otra figura con un marcado carácter sexual, especialmente en la parte inferior, desaparecerá en el segundo estado con una fuerte aplicación del rascador y con líneas a la punta seca que enmarañan las escenas. El aguafuerte y el rascador van a terminar de definir todos los personajes de la composición, terminando con algunos detalles a la punta seca. Mientras Rembrandt había hecho desaparecer todos los personajes de la parte inferior en el octavo estado de su trabajo, Picasso ha situado más de una decena de ellos tras el quinto estado final. Tampoco hay que olvidar que la cita central, la paráfrasis nuclear y auténtica, tiene que ver con la propia obra del autor, que se ha adueñado de ese rectángulo blanco, escenario y soporte a la vez.

### Pablo Ruiz Picasso

*Sin título (Recreación del grabado de Rembrandt Ecce Homo)*

3 de febrero, 5 y 6 de marzo 1970

Aguatinta, aguafuerte y punta seca sobre cobre

Huella: 50 x 42 cm. Estampa: 68 x 56,5 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	93/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**Pablo Ruiz Picasso***David, Betsabé y el profeta Natán*

12 y 31 de marzo, 2 de abril 1970

Punta seca y aguatinta sobre cobre

Huella: 51 x 54 cm. Estampa: 63,5 x 69,5 cm

Bancaja, Valencia



*La cortesana* es también titulada *David, Betsabé y el profeta Natán*, personajes que parecen ir surgiendo durante su realización (Baer 1996: n.º 1881). El primer estado comienza con una plancha dividida en una parte con un desnudo femenino a la punta seca y en otra con una escena circense con un rostro caricaturesco reservada en blanco con barniz sobre el aguatinta mordido en negro. En el segundo estado cambia el concepto de la composición, y con el aguatinta al

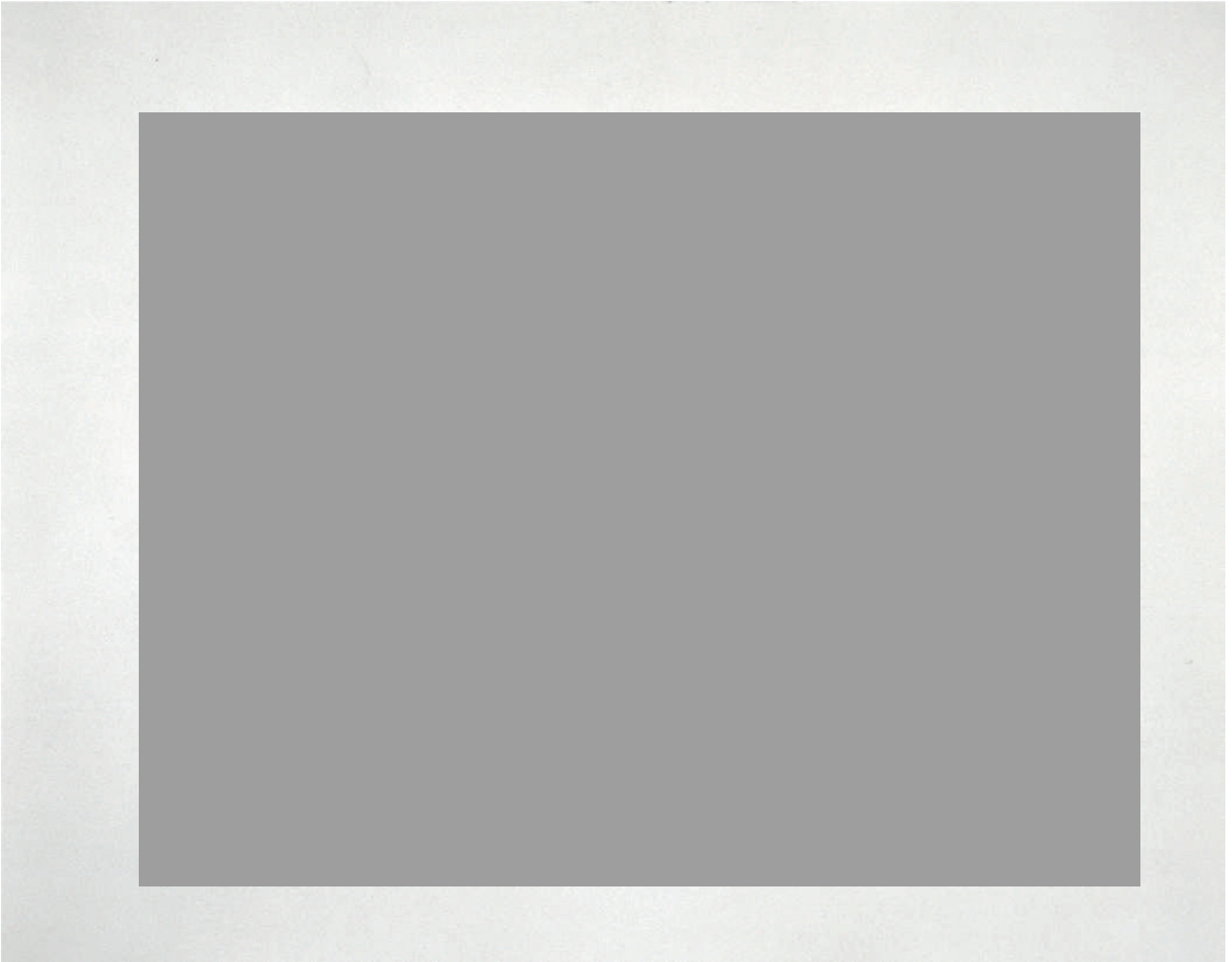
azúcar es trazado un bello desnudo femenino en el centro, con un velo; se hace desaparecer una gran parte de la escena del circo y con el rascador sobre el azúcar se crean en el otro extremo dos figuras masculinas que sustituirán el anterior desnudo. A partir de ahí la nueva idea prevalecerá sobre la primigenia, aclarando las partes oscuras, especialmente el velo, que acabará con los restos de la escena de circo, y en la parte derecha de la estampa, sobre el negro del aguatinta se trabajará con el rascador otro desnudo femenino. La punta seca va a aparecer, sobre todo para matizar algunas zonas blancas, fundamentalmente a los lados del desnudo central, y con el rascador se rebajarán los contrastes de algunas zonas oscuras creando un gris medio.

*Dos bustos*, también denominado *Hombre viejo y mujer* (Baer 1996: n.º 2015) es la prueba palpable de la máxima picassiana de que la creación es una suma de destrucciones, siendo una evolución más en el dibujo de contornos blancos sobre fondo negro. Con la superficie del cobre graneada, el artista ha dibujado con el barniz de reserva para obtener líneas y trazos blancos, protegidos del ácido, pero también ha diluido algunas partes de ese barniz creando alguna zona gris, pues no ha defendido totalmente el metal del ataque, creando ciertos bordes vaporosos. Las dos imágenes, contrapuestas, con la plancha dividida mediante una línea vertical, que

en otros trabajos señala la representación de un lienzo, con una gran diferencia en su concepción (la imagen del viejo con una gran cantidad y diversidad de trazos, al estilo de la época, con reminiscencias clásicas; la de la mujer prácticamente con su contorno), se integran perfectamente con el recurso de la gran mancha de bordes agrisados, facilitando su diálogo visual.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	94/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





**Pablo Ruiz Picasso**

*Hombre viejo y mujer*

10 de junio 1971

Aguatinta y punta seca sobre cobre

Huella: 32 x 42 cm

Estampa: 45,5 x 56,6 cm

Bancaja, Valencia

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	95/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		

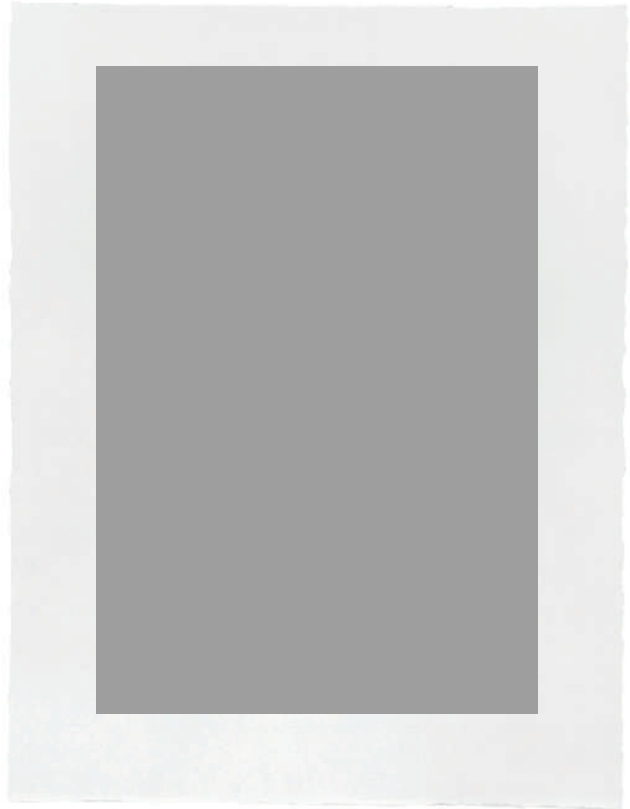


## GRABADO BLANCO

La fijación de Picasso desde sus inicios artísticos en la línea como constructora de formas había dado trabajos sublimes al aguafuerte, como las ilustraciones de *Lisístrata* o las de *Las Metamorfosis*, y había permitido prodigios técnicos con el linóleo, utilizando la gubia como un particular lápiz, con líneas en negro o en blanco, según se produjera la estampación normal dejando el trazo tallado en blanco o la estampación inversa, sobre un fondo negro y la plancha entintada con blanco (Soto 2012: 44). Así el artista conseguía cambiar la base primordial del arte, la relación entre figura y forma con el máximo contraste tonal.

El tradicional negro sobre blanco también había sido revertido con la estampación en relieve de las pequeñas planchas de bañistas de 1932, donde al aplicar la tinta negra con rodillo a la superficie se quedaban las líneas grabadas en blanco. En 1933 en las líneas blancas dibujadas con el lápiz graso sobre el metal de *Cabeza*, Picasso da un paso más allá de las técnicas tradicionales (Rau 1982: 60).

No obstante, el máximo contraste de blancos y negros en un trabajo directo se va a obtener con el aguafuerte, dibujando con barniz y con un plumín o plumilla metálica sobre una plancha ya resinada. El principio de la técnica va a ser de una gran fragilidad, pues el artista comienza protegiendo la resina con tinta china y dibujando con un estilógrafo de delineante, denominado rotiring (Baer 1996: 89). *Los amantes*, también titulada *La lectora de la buena ventura* (Baer 1996: n.º 1886) es el ejemplo de mayor virtuosismo con esa técnica tan sutil, pues no se limita a trazar un contorno blanco sobre el negro, sino que crea una variedad tonal con un tramado de pequeñas líneas, dando una sensación de imagen negativa, como en un cliché fotográfico en blanco y negro. En la escena se vuelven a confrontar una figura joven con otra anciana, y en este caso es la joven, de rasgos femeninos, quien parece ataviada con ropas de época, que se opone a la desnudez de la figura anciana como su sombrero frente a la cabeza descubierta y su pelo liso y largo frente al ensortijado y corto. Las dos figuras están unidas por las manos, y de ahí las interpretaciones diversas entre el amor y el esoterismo, pero

**Pablo Ruiz Picasso***La lectora de la buena ventura*

1 de abril 1970

Aguafuerte sobre cobre

Huella: 21 x 15 cm. Estampa: 32,9 x 25,3 cm

Bancaja, Valencia

parecen más importantes sus miradas y el espacio entre ellas para entender mejor la relación de los personajes. Un aguafuerte fechado tres días más tarde repite la escena básica, con esa confrontación visual y la actitud pensativa de la anciana, en este caso vestida.

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	96/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



El mismo concepto técnico pero con la mejor protección del barniz lo repetirá en diversos trabajos, con mayor simplicidad y rotundidad un año más tarde para la publicación *L' Hospital de la Santa Creu i Sant Pau* (Cramer, Goepfert, Goepfert-Frank 2006: n.º 151), libro homenaje al doctor Cinto Reventós, compañero de juventud e ilusiones. La técnica tendrá su última imagen en grabado con una soberbia representación del tema del pintor y la modelo (Baer 1996: n.º 2014).

### LA ÚLTIMA VISITA DE MONSIEUR DEGAS

Picasso tenía en su colección personal varios monotipos de Edgard Degas adquiridos en 1958, la mayoría de los cuales eran escenas de prostíbulo, como *Descanso*, *Descanso en la cama*, *La espera*, *El Cliente* o *La fiesta de la Patrona* (Besnard-Bernadac, Bozo, Richet, Seckel 1985: 240-242), donde el dibujante francés describía el ambiente del interior de la casa de latrocinio, en especial una suerte de sala de espera, con las luces de la lámpara de techo y mujeres en actitud indolente, de agotamiento o de fiesta, completamente desnudas o con algo de ropa interior, jóvenes y no tanto, con algún cliente y alguna matrona, con algún desnudo atrevidamente explícito. Vollard los había utilizado en sus ediciones de *La Maison Tellier* de Guy de Maupassant y *Mimes des courtisanes* de Pierre Louÿs. Era normal que a la espontaneidad plástica de Picasso le desagradara el pintor Degas y sus alambicadas maneras con el color, y muy lógico que admirara al espontáneo dibujante y al osado grabador Degas (Klein 1998: 111).

El título en francés, *Casa Tellier. La fiesta de la patrona. Búho. Degas apoyado en la pared* (Baer 1996: n.º 2017) es una enumeración larga de asuntos, casi inacabable en su pronunciación que sin embargo se queda corta en su intento de explicar la estampa, con referencias al autor francés y ninguna a ese búho que podía volar desde los *Scherzi di Fantasia* de Giovanni Battista Tiepolo, también posado en *Los Caprichos* de Goya.

Aunque la figura de Degas y la temática concreta de los monotipos se encuentra en los grabados desde el mes de

febrero de 1970, en abril de 1971 Picasso contemplaba esas obras en la sala principal de Notre Dame de Vie, admirando los diálogos de Degas con el papel, las sorpresas que la estampación había devuelto al artista (Daix 1997: 68-69). No interesan a Picasso las excepcionales composiciones de Degas, con ese refinamiento oriental, esa moderna visión fotográfica y esa utilización de las figuras fuera de encuadre. Le interesa Degas como un igual, especialmente sus diferencias. Con una pequeña libreta en su mano en alguna de las versiones de la escena que se reparten en diversas estampas del período, será observador de muchas de las composiciones que la creatividad de Picasso coloca sobre las matrices. Y le interesan las variaciones, la repetición temática, su naturalidad técnica, no para su paráfrasis o su revisión, sino para su utilización como material artístico:

*En los monotipos Degas no está dibujando con líneas sino con bordes que desaparecen en los golpes de luz y de tono. No maneja tanto la aguja de arañar el barniz como los arreglos tonales, la definición de texturas: no está pensando en planos de profundidad sino en la plancha como un conjunto, donde primer plano y fondo están en permanente movilidad. No hay una trasgresión de la línea y de la grafía sino una transacción con la tinta, que será la que origina la luz* (Barañano 1997: 35).

El artista, a pocos meses de cumplir los 90 años, tiene la capacidad de hablar, con el pincel sobre el cobre, del ser humano, del observador de la vida aquí convertido en artista, de las escenas como imágenes primordiales de la sensibilidad, del tiempo que parece devolverle a otras épocas antes de que todo, salvo el arte, desaparezca. Todo parece vibrar en ese quieto cuadro, y la patrona Celestina está ya mayor ante la exuberancia de la carne que ha permitido su existencia.

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	97/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





**Pablo Ruiz Picasso**

*Casa Tellier. La fiesta de la patrona. Búho. Degás apoyado en la pared*


14-16 de junio 1971

Aguatinta y punta seca sobre cobre

Huella: 23 x 31 cm

Estampa: 36,5 x 45,4 cm

Bancaja, Valencia

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>	
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57	
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	98/134	
<b>Uri De Verificación</b>	https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==			
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).			

## 5. BREVE E INCOMPLETA HISTORIA TRAS PICASSO

Por encima del arte están los artistas, frase que sirve para comenzar una historia del arte (Gombrich 1984: 13). Velázquez siempre aparece como una referencia básica en el arte español. Goya comienza copiando composiciones velazqueñas al aguafuerte, a partir de los cuadros de la colección del Palacio del Buen Retiro, y Picasso dibuja, en su etapa madrileña, cuadros de Velázquez y estampas de Goya. Tanto Goya como Picasso han marcado la historia del arte universal, y de una forma más cercana han influido plenamente en el arte gráfico de sus compatriotas, haciendo hablar de una manera española o citar constantemente la tradición española. Si algo caracteriza a los dos grandes artistas es su capacidad de aprendizaje continuo y la búsqueda y uso de métodos artísticos acordes a sus necesidades.

La contestación académica al discurso de Miciano ahonda en el tema del abandono por parte de la historiografía artística del grabado español, achacando a la cultura del país y a su sociedad, más que a sus artistas, la falta de cultivo de las disciplinas gráficas, por la escasez de coleccionismo unido a las influencias alemanas y flamencas (Lafuente 1972: 53, 55). En los difíciles años cincuenta el historiador Enrique Lafuente Ferrari había realizado una gran aportación con los estudios de *Una antología del grabado español*, pero el talento de una nación necesitaba un formato y extensión acorde, que se materializó con posterioridad al discurso de Miciano.

Con el nombre de Goya se promovió en 1952 una antología del grabado español, con la calidad indiscutible de

las series de *Caprichos*, *Desastres*, *Tauromaquia* y *Disparates* y junto a una amplia presencia madrileña. Organizada por el grabador Julio Prieto Nespereira, bien posicionado respecto al régimen político del momento, *Goya y el grabado español* se convirtió en una exposición itinerante por América, con catálogo incluido, a pesar de las ausencias notables de gráfica española del siglo XIX y XX (Gallego 1990: 484-485). La idea oficial pervivió dos décadas para en 1973 convertirse de la mano de nuevo de Nespereira en *Goya y Picasso en el grabado español siglos XVI-XVII-XVIII-XIX-XX*, itinerante por diversas ciudades de Japón, otra vez con las series goyescas completas y 114 estampas del siglo XX, con 6 de Picasso. Lejos de la oficialidad, la iniciativa privada de las Ediciones de la Rosa Vera, de la mano de Jaume Pla, crearon en Madrid en 1958 la *Exposición del Grabado Español Contemporáneo*.

La concisa y a la vez voluminosa *Historia del Grabado en España* de Antonio Gallego, cuya primera edición es de 1979, supuso el primer intento serio en forma de libro de compilar la historia de las artes gráficas artísticas en el país, poniendo de relieve nombres y escuelas importantes. Obra básica, necesitada de nuevos esfuerzos y actualizaciones que continúen la labor.

La enciclopédica *El Grabado en España*, parte de *Summa Artis, la Historia General del Arte* de Espasa Calpe, es el intento más serio hasta la fecha de historiar el arte gráfico español, con una gran calidad de textos y abundancia de imágenes. Resuelta en dos volúmenes, el primero editado en 1987 se dedicó a los siglos XV-XVIII, completándose con el segundo, editado en 1988, los siglos XIX y XX. Con visiones diversas, desde la estampa culta al grabado popular pasando por la ilustración gráfica, consigue mostrar en el formato de capítulos monográficos un buen conjunto de artistas que han alcanzado las máximas cotas en el grabado de creación. Ahí se puede apreciar gracias al número de reproducciones la importancia del aguafuerte en el grabado español.

*La estampa contemporánea en España*, tres volúmenes publicados en ese año mágico para el grabado español de 1988, barajaba 150 obras de otros tantos autores para mostrar una fiel panorámica gráfica del momento. Desde entonces han sido varias las iniciativas, muchas veces orientadas a la difusión internacional. *Grabado Español Contemporáneo*,

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	99/134
Uri De Verificación	https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



comisariado por Ana Vázquez de Parga y con una itinerancia entre 1989 y 1991, incluyendo a la rabiosa actualidad de entonces en figuras como el dibujante e ilustrador Javier de Juan. Fue encargada por el Instituto Hispano-Árabe de Cultura (IHAC), que pasó a formar parte de la Agencia Española de Cooperación en 1989, con el objetivo de mostrar un panorama completo del arte español contemporáneo a través de la obra gráfica de artistas españoles, consagrados y emergentes. La muestra visitó varios países africanos y de Oriente Medio. El Estado adquirió en 1991 la colección de 65 estampas de 36 artistas españoles (Blanco 2016: 21).

Las historias sobre el grabado español consignan una exposición de Picasso en 1960, en la Biblioteca Nacional, como una gran conmoción (Gallego 1990: 452). Picasso apareció en España con su obra gráfica antes, en una poco documentada exposición en Madrid de 1949 en la Galería Buchholz y en otra de litografías de 1959 en la Galería Prisma, pero va a estar más presente en las ciudades de su infancia y juventud, con sus litografías en 1955 en la sala Gaspar de Barcelona y con la donación Sabartés a Málaga iniciada en 1957, donde se encuentran los aguatinas al azúcar de *La Tauromaquia* que formarán parte del Museo de Málaga en su inauguración en 1961, para completarse con la inauguración del Museo Picasso de Barcelona en 1963 con su impresionante colección de grabados (Moreno 2009: 101, 121, 130, 183). Madrid, que en 1961 había traído también obra gráfica, dedicará a través del Ministerio de Cultura un importante catálogo en dos tomos a la obra gráfica original en el año del centenario del nacimiento del pintor, con 213 obras catalogadas pertenecientes a colecciones españolas.

La figura de Picasso, a pesar de no haber desarrollado la labor gráfica en su propio país, es la más adecuada para abrir una historia breve, inconclusa e incompleta del grabado español en el siglo XX, tras las primeras vanguardias propiciadas en gran parte por el genio malagueño hasta las puertas del siglo XXI. Su influencia es innegable, y bajo su protección han podido llegar a buen término no pocas vocaciones artísticas. Por otro lado, también existe una conexión permanente y una primera relación de dependencia entre el grabado español y Francia, que ha ido remitiendo conforme se han ido creando grandes talleres en el país y han podido desarrollar con mayor

tranquilidad su labor los profesionales del medio, cuestión que podría datarse a partir de la segunda mitad del siglo XX.

La enumeración de artistas viene a continuar los apuntes de Miciano sobre el aguatinas y corrobora 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.

Todos los grabadores que siguen a continuación han mirado de una manera u otra la labor o las ideas de Picasso —y Goya— sobre la estampa. Selección ardua y cambiante, el breve elenco de nombres procura construir un panorama amplio de sensibilidades y estéticas diversas que representan con un reducido número toda la riqueza y el arte de la estampa nacional, entendiéndose que existen otros nombres y estilos pero siendo conscientes de las limitaciones de la obra y de las dificultades del equilibrio.

Una cruel y preocupante constatación en los últimos años es el carácter secundario y a veces el abandono de la actividad gráfica en jóvenes artistas. Por citar algunos casos, curiosamente de mujeres que en las últimas décadas han conseguido la igualdad gráfica, con premios en certámenes nacionales y muy escaso o ningún desarrollo posterior de su producción gráfica tras ello, decantándose por otros campos artísticos: Nieves Galot (1968), Mónica Sotos (1970) o Clara Montagut (1975).

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	100/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**Joan Miró***Els tres Joans*

1978.

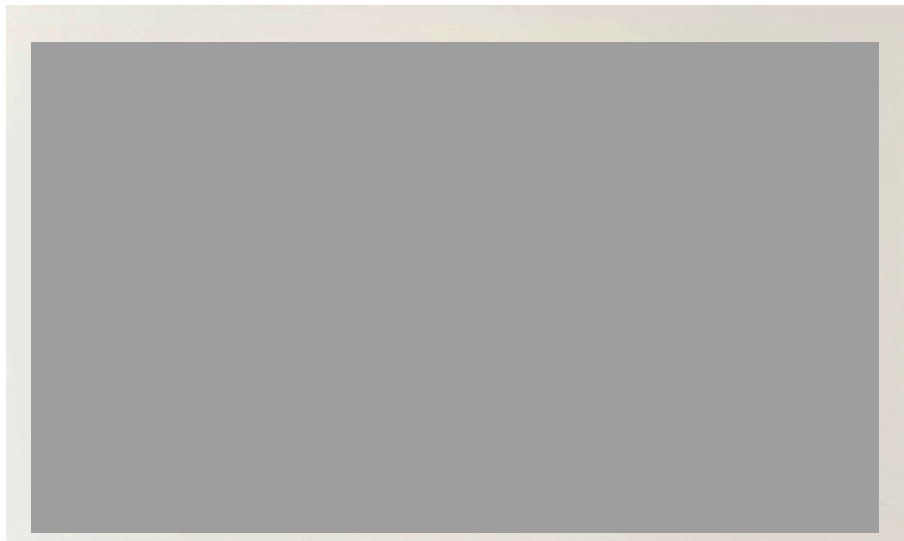
Aguafuerte, aguaitinta.

Huella: 52,5 x 107 cm

Estampa: 75 x 121 cm

Fundación Pablo Ruíz Picasso,

Ayuntamiento de Málaga



**Joan Miró (1893-1983)** es el artista de la creatividad sin límites, capaz de pintar con una sonrisa un dramático cuento infantil con los mismos negros y colores primarios con los que otros pintores como Mondrian estructuran el mundo geoméricamente.

Miró comienza a grabar en 1928, cuando su estilo ha alcanzado la plena madurez, con la técnica del *pochoir* o estarcido, trabajando formas planas de color, y en 1929 con la litografía. En la calcografía comenzará con el aguafuerte en 1932 y con la punta seca en 1933. En 1982 firma sus últimas litografías y aguafuertes en su taller de Palma de Mallorca, evidencia de la innegable importancia de su obra gráfica y la trascendencia en su plástica tras más de 50 años de dedicación (Gallego 1995: 7).

Desde los inicios pictóricos analíticos y descriptivos el creador ha llegado a la síntesis, a lo elemental, construyendo un estilo propio y demostrando su capacidad ilimitada de crear un mundo equilibrado con los mínimos signos, en diálogo con la materia (Teixidor 1978: 12).

Aunque a veces se ha valorado la importancia de su obra litográfica sobre otras técnicas (Bozal 1988: 671), el huecograbado aportará a su estética la comunión con el material

que no le podrá dar la técnica planográfica, más aún cuando sume a los tradicionales el novedoso procedimiento del carbocundo, que incorpora a partir de 1969. Es entonces cuando construye una obra que a su naturalidad une una gran complejidad, y en la aparente parquedad de medios expresivos se encuentra todo un catálogo técnico llevado al máximo de sus posibilidades. Es el grabador del color, y el aguaitinta ayuda a plasmar esa alegría, en forma de espontáneas manchas o de trabajados círculos que se degradan en los bordes como mágicas esferas de traslúcidos colores. En el aguaitinta se inicia en 1938, ayudado por Marcoussis (Salazar 1995:13), aunque también se habla de que es una recomendación de Picasso, con quien coincide en el taller de Lacourrière, la que le guía hacia la técnica, para poder trabajar el color con diversas planchas, superando su primer contacto respetuoso con el aguafuerte (Barbará 1999: 102).

En 1952 comienza con el aguafuerte en color para la *Serie I*. En los años sesenta Miró va a trabajar tanto en Saint-Paul-de-Vence como en Barcelona grandes series de grabados, de gran importancia en su obra artística. Se volcaba en una actividad que permitía acceder a una mayor cantidad de público a su mundo plástico, de una forma más económica,

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	101/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



haciendo su poesía más cercana y expandiendo el ámbito de sus creaciones desde el museo y la galería al hogar de los interesados en el nuevo arte (Mink 2006: 85-86).

Su estrecho trabajo con el estampador Joan Barbará, al que conoce en 1957 en el taller de Lacourière, le permitirá desarrollar al máximo todas las posibilidades del huecogrado, especialmente entre 1976 y 1979, cuando el artesano queda a disposición permanente del artista en el taller de Son Abrines, montado expresamente para evitar viajes al octogenario pintor.

*Els tres Joans* (Cramer 1989: n.º 244) pertenece a esa etapa, como uno más de los trabajos preparatorios para la gran serie *Gaudí*, con la que comparte muchos elementos, que aparecen aquí y en los grabados *Enrajolats* de 1978, como son el aguafuerte de líneas craqueladas, el fondo de mordida aleatoria o la compartimentación cromática de las figuras. El título alude a Joan Brossa, Joan Prats (homenajeadado en esta ocasión) y el propio Joan Miró, pero también habría que contar con Joan Barbará.

Sobre la matriz que trabaja Miró coincide el plan más exhaustivo con la invocación del azar, la mescolanza técnica y la materia que sugiere la impronta, que a su vez se convierte en idea plástica (Picon 1980), siempre guiada a través del encuentro fortuito, heredado de los antiguos años surrealistas, reflexión y accidente creativos y minuciosidad como ética de trabajo, ensayando incluso la firma del grabado y su efecto en la composición final (Combalía 1990: 7). Es famosa la anécdota sobre las planchas de *Els gossos*, contada por el impresor y provocada por la preparación para el aguatinta al azúcar, que en Son Abrines se realizaba con leche condensada; cuando se aplicaba, se sacaban al exterior las planchas, para que secaran más rápidamente en el pinar:

*Fue en ese momento cuando aparecieron los perros del posadero y empezaron a lamer y a pisotear las planchas con sus patas delanteras, quedando posteriormente grabadas por el ácido. Cuando entré en Son Boter para comunicárselo a Miró, pensando que querría repetir las planchas, me dijo: Perfecte, caram! Perfecte, la terra... Sabeu? (Punyet 1999: 101).*

**Teodoro Miciano (1903-1974)** es uno de los escasos ejemplos dentro de la historia del arte nacional donde se compagina práctica y teoría artística. Como director artístico de varias editoriales, su nombre aparece como responsable de importantes colecciones de arte en una difícil época para el país, con una tarea fundamentalmente divulgativa.

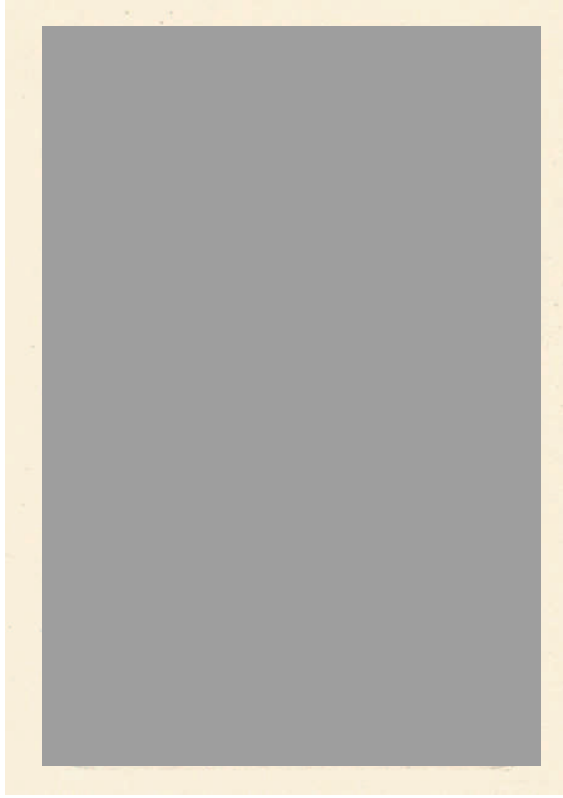
En su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, titulado *Breve historia del aguatinta (de Goya a Picasso)*, Miciano analiza desde su papel de grabador el trabajo de los dos grandes genios, con mayor profusión y conocimiento en el caso de Goya, pero también, a pesar de algunos datos erróneos, como uno de los primeros en España en fijar los métodos de trabajo de Pablo Picasso en el mundo de la obra gráfica.

Comienza su aprendizaje oficial en Jerez, su ciudad natal, en la Escuela de Artes y Oficios, ampliándolo 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 libro (Lafuente 1974: 25). 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 20 (Sánchez Vigil 2008: 209). 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 decó (Aznar 1993:166-167), que quedará ligado a la geometría de sus composiciones y a sus equilibrios tonales.

Desde 1924, en la *Revista del Ateneo* de Jerez comienza a compaginar escritos y dibujos, firmando portadas en el más bello y decorativo art decó, artículos y bellas xilografías, 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

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	102/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





proyectos como la revista *África*, donde firma ilustraciones de excepcional calidad.

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* (Romero, Blázquez 2007: 25), 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, y el so-

### Teodoro Miciano

*Ex libris Pepita Pallé*

1956

Aguafuerte, aguatinata

Huella: 10 x 6 cm. Estampa: 17 x 12,5 cm

Col. BASL

breseimiento de la causa, que llegó en 1947 (Santander 2011: 13-14), le permitirá comenzar de nuevo su carrera docente y artística, triunfando a pesar de todo en el ambiente hostil del franquismo (Lafuente 1977: 140).

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 aguatinata.

*Titeres en Sigüenza* fue medalla de tercera clase en 1950, siendo adquirida por el Estado (Barrena, Blas, Carrete, Medrano 2004: n.º 6546). Es obra de un artista de recursos y de sensibilidad, con una composición en diagonal y con varios planos, donde el aguatinata del fondo sirve para contrastar la escena y dar protagonismo a la arquitectura. En una obra menor solo por tamaño y destino, como el exlibris realizado para la coleccionista Pepita Pallé, Miciano demuestra 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 escueta dimensión, consigue atmósfera y expresión. Como en toda su obra, Miciano coloca la técnica al servicio de la estampa, enriqueciéndola con tonalidades y tomando prestada de Goya la sapiencia para distribuir las luces donde son más necesarias.

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 Ilustración (Ga-

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	103/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



llego 1990: 470, 484). Su dedicación a la docencia quedó recogida en varios textos teóricos, como las cinco conferencias recopiladas en *Técnica e historia del grabado original*, de 1974.

Reputado ilustrador de ediciones hasta ser indiscutible, sus ilustraciones para el Quijote son hoy día parte de un excepcional patrimonio gráfico legado a su país en unas más que difíciles condiciones.

**Salvador Dalí (1904-1989)** es el ejemplo práctico del pintor sedicente en el mundo de la gráfica en la era de la confusión (Miciano 1972: 45). 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.

Dibujante apegado a la línea, era normal que los primeros escauceos sobre el metal del genio de Figueras fueran con el aguafuerte, con una primera prueba en 1924 y su continuación en 1930, vinculada a la ilustración del libro y a las ediciones de bibliófilo, nada ajeno a su gran cultura literaria. De esas primeras experiencias 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 arte (Mason 1992: 62-63).

Picasso había recomendado a Dalí en 1933 para trabajar con el editor Skira, con el cual ilustrará *Los Cantos de Maldoror*. En ese año Picasso realiza el grabado conocido como *Tres bañistas II* (Baer, Geiser 1992: n.º 353), donde dibuja al aguafuerte unas esculturales creaciones formadas por la unión de objetos varios, cuestión que llevará a la práctica con la escultura denominada enciclopédica, de ensamblaje de muy diversos materiales, desarrollada sobre 1949 (Piot 2003: 383). Ese grabado, posiblemente a partir de una copia regalada a Paul Eluard, será reproducido invertido en otra plancha y base de un cadáver exquisito, todo en la órbita de Dalí (Jeffett, Lahuerta 2014: 177, n.º 62), alejado del planeta Picasso.

La actividad gráfica de Dalí solo puede ser tomada en cuenta como trabajo original siguiendo su idea de *antiarte*,

llevando su capacidad para crear confusión entre la parte original y la parte reproducida en los collages a una construcción conceptual que rebaja el arte a la labor mecánica y eleva la seriación barata a la máxima categoría, con una voluntad de destrucción del sistema artístico como institución económica, ideológica y gremial (Fanés 2004: 42).

Lo que había sido una práctica fuera de los cánones en 1929 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 falsas (Castellar-Gassol 2013: 128, 131). 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 plantillas (Michler, Lopsinger 1994: n.º 154-160). 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 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 seca (Field 1996: 111-116). 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, junto a figuras de *Los Disparates*, realizando una síntesis (Fernán-

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	104/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



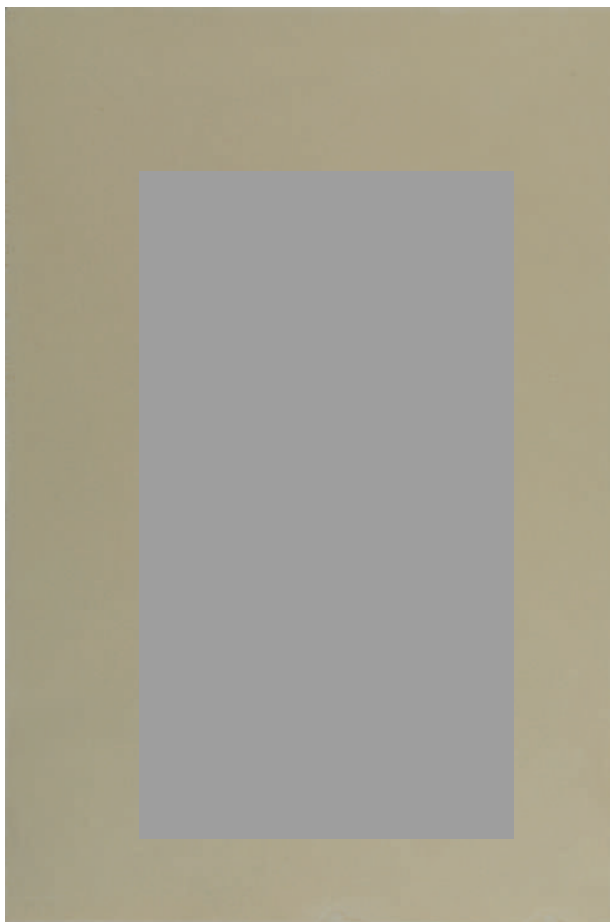
dez Díez 2006). Cualquiera diría que sobre las reproducciones de Picasso y Goya, Dalí solo consiguió reproducciones de sí mismo, sin creación.

**Antoni Clavé (1913-2005)** es sin duda el pintor más afamado de la llamada escuela de París, nombre de un conjunto heterogéneo de artistas españoles afincados en la capital francesa que desarrollaron la mayor parte de su trabajo allí, bajo la sombra y protección de Pablo Picasso.

Nacido en Barcelona en los albores del siglo XX, en el desarrollo acuciante de la ciudad y de los medios de comunicación sus primeros trabajos profesionales en el campo de la plástica se dedican a los semanarios infantiles y a los carteles publicitarios, mientras se gana la vida con la pintura decorativa y asiste a las clases nocturnas de la Escuela Provincial de Bellas Artes, aquella que también frecuentara Picasso. En su aprendizaje copiará reproducciones de Velázquez y Goya, vivirá a Goya en ese encuentro trascendental con el genio aragonés a sus 16 años, de igual forma que después se encontrará con el genio malagueño (Gallego 1984: 11). Goya aparecerá explícitamente en la obra grabada justo cuando Clavé comience a practicar el aguafuerte y el aguainta, en estampas de 1966 como *A Don Francisco*, *Goyesca* o *Que Dios la perdone* (Passeron 1976: n.º 131, 134, 138), igual que lo hará con Rembrandt (Passeron 1976: n.º 142, 144, 146).

La Guerra Civil lo exiliará en Francia, en un destierro donde se va abriendo camino lentamente con su arte. Se inicia gráficamente con monotipos en 1940, trabajos de suaves matices de gris a los que añade unas rotundas líneas blancas, resaltando estructuras, como en *Acrobate*, recursos que mostrará también su pintura del momento, como *La roulotte* o *El torero*. La litografía será su primera actividad sobre la estampa importante y continuada, especialmente con la serie *Imágenes de París*.

En 1942 encuentra por primera vez a Picasso, pero será en 1944 cuando surge una amistad y sobre todo un modelo, pues Clavé siempre ha considerado ese encuentro decisivo para la evolución de su trabajo (Daix 1984: 6). De hecho, tras la muerte del genio y a raíz del proyecto de 1981 *Homenaje de Catalunya a Picasso* de la Fundación Reventós, en el que colabora, realizará y dará término a una serie de obras bajo



**Antoni Clavé**

*La main noire*

1966

Aguafuerte y aguainta

Huella: 25 x 16 cm. Estampa: 57 x 38 cm

Imagen cedida por el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneo (Museo Pablo Serrano)

el título *A don Pablo* (Seghers, Cabanne 1988: 358), reconocimiento al maestro y trabajo continuo de casi una década,

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	105/134
Uri De Verificación	https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



como en el lienzo *Faune et guerrier*, comenzado en 1974 y terminado en 1985, donde se asoman en el universo pictórico de Clavé algunos ecos de las meninas velazqueñas convertidas en picassianas y retratos de María Teresa Walter. Entre las obras, el recuerdo de la amistad y de las desenfadadas charlas donde Picasso le recomendaba grabar con percloruro de hierro el cobre en lugar del ácido nítrico, o le descubría cómo conseguir una sutil línea grabada en linóleo utilizando la estampación inversa (Giraudy 1985: 7).

Sobre los temas que utiliza Clavé en sus obras (bodegones, maniqués, estanterías, guerreros, reyes...) se impone siempre el carácter plástico de su trabajo y un particular sentido del color, de los valores tonales y de la importancia de la textura en la composición. Su labor en la decoración y vestuario para obras de teatro y cinematográficas acaba siendo arrinconada a favor de esa pintura y del grabado, con el que obtiene en 1956 el premio de la UNESCO en la XXVIII Bienal de Venecia, pues desde 1939, cuando empezó con la técnica planográfica en el taller de Edmond Desjobert, había ilustrado grandes obras como *Letras de España 1830-1833* y *Carmen* de Merimée, *Cándido* de Voltaire o *Gargantúa* de Rabelais (Bozal 1988: 748-749).

Proteico, en 1960, el mismo año en que expone en el Museo Picasso de Antibes, comienza su labor escultórica, utilizando el plomo, demostrando que utilizando los materiales y técnicas del arte bruto o del arte pobre es capaz de transmitir una ilusión infantil en el reencuentro con las formas primigenias.

Será en 1965, instalado en la Provenza, cuando se inicia en el huecogrado, ya con más de 50 años, instalando un tórculo en su taller de Cap Saint-Pierre. Asistido por el pintor Joan Vilacasas, trabaja el aguafuerte y el aguatiinta en negro y color. Es entonces cuando va a mirar a El Greco, como anteriormente lo hiciera el propio Picasso, y su mirada se va a concentrar tanto en la importancia de un icono como *El caballero de la mano en el pecho* como en la construcción de ese icono, siempre en paralelo a su pintura, trasvasando hallazgos. Pero el talento y el trabajo no cesan. En 1968 incorpora el carbón, buscando, junto al tono, relieve y textura, y en 1972 trabaja sobre aluminio, estampando en seco —gofrado— y llegando a una mixtura donde el tema icónico acaba siendo la propia materia.

Clavé ha superado las técnicas tradicionales, como antes hicieran Goya y Picasso, dando al grabado relieve y color en extensos y medidos planos (Martínez Novillo 1981: 15), aportando novedad y calidad.

**Juan Barjola (1919-2004)** es un pintor extremeño con un museo asturiano, y un artista figurativo al que el expresionismo se le fue metiendo en sus obras a bocados, entre los dientes de los perros que a veces ha pintado, haciéndose un hueco entre las visiones surrealistas y la irreal realidad política.

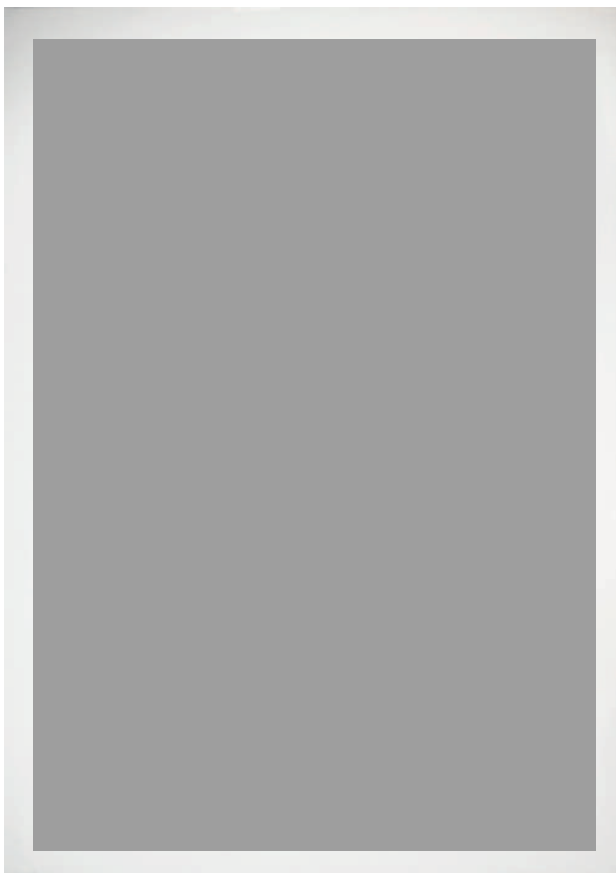
Practicando el arte desde su infancia en su pueblo natal de Torre de Miguel Sesmero, comenzó sus estudios artísticos en Badajoz a los 15 años y los continuó en Madrid con 24. En la década de los 60 es ya un artista consagrado, con beca y premios de la crítica, de pintura y de dibujo. En esos años el pintor va a descubrir la trascendencia de Velázquez, la intencionalidad de Goya y el interés por Picasso, gran hacedor, gran dibujante y tan intencionado artísticamente como Goya (Logroño 1988: 28).

Barjola es capaz de plasmar personajes y espacios, íntimamente unidos entre los límites de sus obras, devolviendo al espectador la perplejidad primordial en arte de la disputa entre forma y fondo. Por ello quizás uno de sus grandes temas es la tauromaquia, donde la vida y sus actores se dan cita, y citan, a toros y monstruos propios en un lugar de formas mágicas.

*El palco*, datada por el propio Museo Barjola en 1994 (denominada a veces *Barrera*), como la mayor parte de su obra gráfica, tiene su base en la pasión por el dibujo, en la labor del pincel y la tinta china. Cuando el pintor une a ello los conocimientos técnicos necesarios empieza su obra grabada, que inaugura con la punta seca, guiado por Manuel Castro Gil sobre 1943. Con el aguatiinta Barjola logra equiparar su labor sobre la plancha con el trato que da a sus personajes en los lienzos, dramatizando aún más su presencia con la potencia de las tintas y de la monocromía. La lección de Goya aparece en cada centímetro de la estampa, en el reparto de las luces y en la fuerza de las oscuridades. El informalismo presta algunos de sus códigos.

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	106/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





### Juan Barjola

*Barvera*

1994

Aguafuerte, aguainta y punta seca

Huella: 88 x 62,5 cm. Estampa: 106 x 75,5 cm

Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella

Estará presente en la carpeta de obra gráfica de los premios nacionales o en la exposición de grabado de fin de siglo organizada por Ibercaja en Valencia, y una de sus últimas obras, con aguainta, será editada por la Calcografía Nacional

en 2003 para formar parte de la *Colección de Arte Gráfico Contemporáneo* patrocinada por la Fundación BBVA.

El blanco y negro se adueñará de la producción de sus últimos años, refrendado por el título que ya en el siglo XXI llevará la exposición que muestra obra gráfica, dibujo y óleos, constatando la coherencia plástica del autor en cualquiera de las técnicas (Logroño 2002).

**Antoni Tàpies (1923-2012)** es el artista que deja patente el carácter matérico de la estampa, la corporeidad que expande los límites técnicos del grabado, iniciando su gran producción gráfica más personal dotando de relieve a la litografía, técnica planográfica por excelencia.

Comienza su recorrido gráfico en su Barcelona natal, en los años de la revista *Dau al Set*, en ese particular mundo de magicismo y surrealismo que utiliza la línea como vehículo expresivo, primero con buriles entre 1947-1948 y después con aguafuertes en 1949, con obras llenas de símbolos e imágenes, a modo de *cadáveres automáticos*, por sintetizar dos de las técnicas creativas del grupo freudiano. Incluso un linóleo de la época se resuelve con líneas blancas (Galfeti 1990: n.º 335).

A partir de 1959 la litografía es la técnica con la que empieza a ser continua su relación gráfica, apareciendo en 1960 el relieve junto a las impresiones.

En 1964 el aguafuerte aparece acompañando precisamente una monografía sobre el pintor, continuando en 1968 con otra calcografía para acompañar otra edición, hasta trabajar con regularidad en el huecograbado a partir de 1969.

De una forma natural, el aguainta se va a incorporar a su vocabulario gráfico, como una necesidad técnica, como demuestra *Carmí 3* (Homs 2009: n.º 1374), con el gesto del aguainta al azúcar que permite el juego sutil del tono en los límites de la pincelada unido a la materia proporcionada por el carborundo, capaz de crear gruesos relieves en el papel. En el grabado de Tàpies existe la misma continuidad y coherencia que en su pintura e ideas, sumándose como siempre energía y contundencia. Aparece el color, de forma reducida, acompañando el mensaje sin apartarse de él, y la posición de las manchas demuestra la preocupación espacial, la importancia del lugar en la obra de arte, con el trazo vertical negro sobrepasando el límite izquierdo de la estampa.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	107/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



La obra gráfica de Tàpies ha colaborado en la creación de auténticas joyas de bibliofilia, con la colaboración estrecha con grandes literatos, entre los que destaca la producción en común con el poeta y amigo Joan Brossa.

No parecen bastar los géneros tradicionales para contener el quehacer del artista. A veces se ha dicho que Tàpies no realiza pintura o grabado, sino que tanto en un medio como en otro lo que existe es una técnica mixta, a veces con el *collage* de un naipe sobre la estampa o con la incorporación de una puerta sobre un cuadro, donde el objeto real es convertido en signo, sin necesidad de representación (Bozal 1988: 789). Se ha definido así la obra de Tàpies como poesía visual, donde se ubican materia y signo, con familiaridad y extrañeza al mismo tiempo (Jiménez 2014: 56). Es siempre una poesía expresiva, en acción, que el papel o el lienzo parece recoger en un instante crítico, tras una larga meditación. Se puede pensar que la larga dedicación al arte ha permitido que aquel exceso simbólico de los primeros aguafuertes haya quedado siendo un lenguaje depurado y personal, absolutamente identificable con su autor, pero que muestra una surrealidad similar en la conjunción entre cifras, materias, letras o gestos. La obra gráfica de Tàpies es una demostración del peso del grabado en la creación pictórica y viceversa, con fuertes influencias que mezclan pensamiento y técnica, el material y su significado (Wye 1992: 50).

**Albert Ràfols-Casamada (1923-2009)** es color y luz, tanto en pintura como en grabado, búsqueda de esencialidad (Muñoz 2007: 92) y por lo tanto depuración en su madurez. Artista de sensaciones, en el que la forma lineal intenta ordenar toda la sensibilidad que el pintor es capaz de transmitir con el pincel, mostrada en manchas, en planos, con el aguafuerte como una herramienta natural para expresar todo ello sobre la matriz.



#### Antoni Tàpies

*Carmí 3*

1993

Aguafuerte, Aguafuerte azúcar, carborundum

Huella: 56 x 76 cm. Estampa: 56 x 76 cm

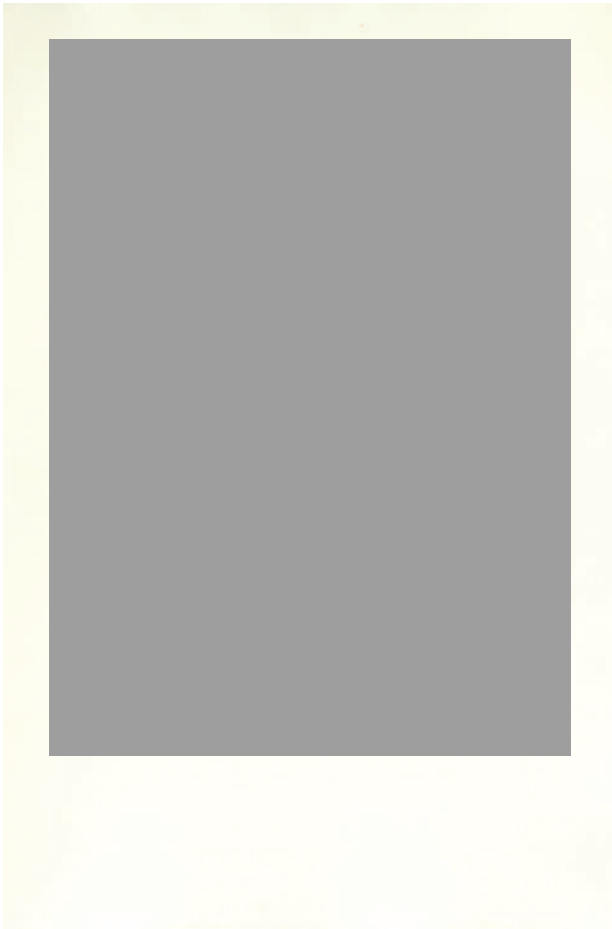
Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

Por su sentido de renovación y de clasicismo en un significado moderno, conviviendo con la vanguardia, con el afán de superación de conceptos localistas, se ha intentado situar a Ràfols-Casamada como una prolongación intelectual y abierta del Noucentisme catalán (Combalía 1988: 9), visible en su etapa de formación, en sus experiencias con la punta seca en 1950 para la editorial de La Rosa Vera, donde la figuración corpórea, al estilo del Picasso clásico o del último Sunyer, se imponen en el conjunto, aunque la luz ayuda a que los espacios sean también invitados a la imagen.

Las influencias informalistas van a hacer desaparecer a partir de 1955 las figuras del lienzo, sustituyéndolas por espacios donde la geometría de las masas se encarga de la restitución del orden para el espectador, donde ya está clara la

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	108/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





importancia del color. En ese momento, sobre todo al inicio, la crítica señala su cercanía e identificación con Joaquín Torres García y sus ideas constructivistas (Giralt-Miracle 1987).

Existe tras ello un artista matérico, amante del *collage* y de sutiles referencias simbólicas, hasta que sobre 1974 el pintor es capaz de dejar sobre el soporte solo la pintura, y hacer protagonista al color y la luz, a las vibraciones entre capas, a los solapamientos, al gesto de una pincelada, a la caída de una gota, a la textura del arrastre de una brocha sobre un relieve...

### Albert Ràfols-Casamada

*Floral 4*

1988

Aguatinta azúcar, barniz blando, aguafuerte

Huella: 37 x 28 cm. Estampa: 56 x 38 cm

Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

*Floral 4* presenta en grabado ese momento de depuración, tras inicios con el aguafuerte y planos resueltos mediante tramados. Aquí los recursos son múltiples, uniendo a la resina el aguatinta al azúcar para dejar unas nítidas pinceladas y el barniz blando e incluso el aguafuerte para sugerir con unas delicadas líneas débiles límites traspasados siempre por el pincel, conjunto sobre el que se realiza un salpicado irregular de puntos o reservas de tonos. La gama cromática se ajusta para crear una atmósfera única, donde blanco y negro siempre tienen un lugar dentro del equilibrio entre azules, verdes y ocre, con un sentido del refinamiento conseguido con ese talento que solo el trabajo continuo es capaz de mostrar.

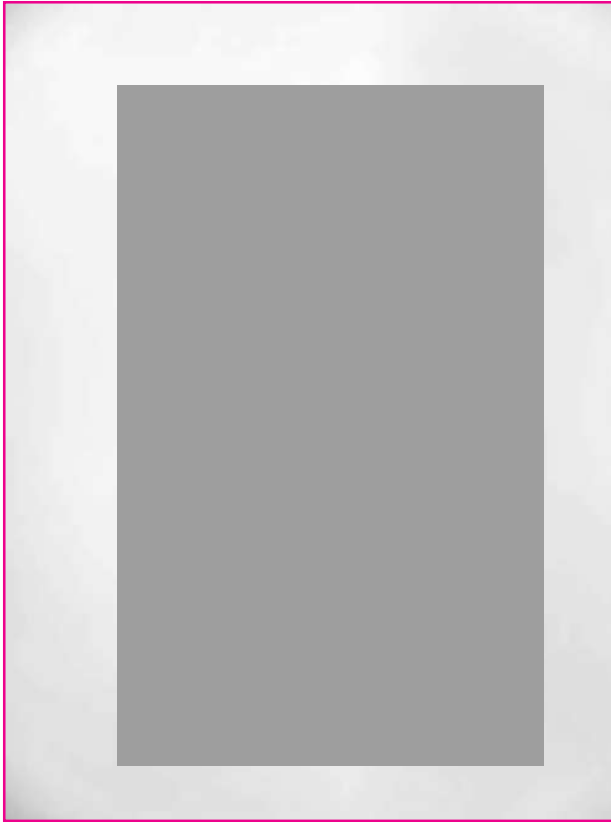
El arte de Ràfols-Casamada es un auténtico diálogo con la superficie de la obra, respetándola en su integridad, sin contravenir su bidimensionalidad más de lo necesario; los temas de ventanas y puertas que marcan y enmarcan su trabajo repetidas veces (Bozal 1988: 837) se ciñen sin rebeldías a esa geometría del soporte.

**Eduardo Chillida (1924-2002)** es el escultor que consigue hablar de espacios y de la materia a través de la estampa desde la bidimensionalidad, utilizando la tinta y el papel como herramientas básicas, colocadas con maestría para mostrar interiores, exteriores y sus limitaciones.

Nacido en San Sebastián, la Guerra Civil española coincidirá con su pubertad y una estancia en Francia gracias a la que dominará el idioma. Tanto su primera dedicación académica con la carrera de arquitectura como la deportiva, con su puesto de guardameta en el club de fútbol de la Real Sociedad, llevan implícita una preocupación por el espacio que desarrollará durante toda su carrera artística, comenzada en 1947 tras el abandono de sus estudios. En la construcción de edificaciones o en la defensa como cancerbero de un hueco rectangular construido en el aire, perpendicular sobre la tierra, Chillida había comenzado a especular sobre la importan-

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	109/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





### Eduardo Chillida

*Saturno*

1994

Aguafuerte y aguatinata

Estampa: 65 x 50 cm

Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

cia de la materia y la no menor de su ausencia, así como de su relación con las pulsiones humanas.

Se inicia en el grabado con más de 30 años, y lo hace después de haber trabajado intensamente el yeso, el hierro, el papel y la madera (Chillida 2006: 69-71). A partir de entonces su obra gráfica catalogada llegará hasta las 650 obras, donde habrá litografías, calcografías, xilografías y se-

rigrafías (Van der Koelen 1996, 1997, 1999, 2005). Aunque hay una pequeña polémica en la técnica de su obra inicial, pues se habla de unas perdidas xilografías de 1956 publicadas en la revista *Derrière le miroir* de la Galería Maeght (Van der Koelen 1996: 10), la mayoría de autores se refieren a los aguafuertes de 1959 como su primera experiencia grabada. De una manera u otra, a partir de entonces su obra gráfica se desarrolla sin tener en cuenta el color, mayoritariamente con la tinta negra (alguna excepcional estampación en sepia). El aguatinata aparece en su trabajo anunciado por los dibujos de tinta china sobre papel, con la necesidad de una traducción de la rotundidad de la materia, tomando una particular apariencia que se enfrenta en contraste con el blanco del papel y otros planos texturados y personalizados gracias al ataque azaroso del aguafuerte. Así lo hace en una serie de trabajos con planchas recortadas, con una superficie atacada irregularmente por el ácido, que ya utilizara Joan Miró, con las cuales Chillida ilustra a Yves Bonnefoy en *Une Hélène de vent ou de fumée* en 1990 y a las cuales acompaña con gruesas líneas de aguatinata que parecen contener los espacios junto a los que se colocan y a veces introducirse tímidamente en ellos, como en *Medecins du Monde* en 1992 (Van der Koelen 1996: 222) o en los libros *A peu pel llibre* de Joan Brossa en 1994 (Bonet 2007: 24) y *La indetenible quietud* de Clara Janés en 1998.

En *Saturno*, que acompaña las palabras de Joan Brossa, Chillida vuelve a situar la irregularidad del aguafuerte frente a la perfecta geometría conseguida con el aguatinata, la displicencia de los diversos tonos frente a la rigurosidad del profundo negro.

La línea sutil de aguafuerte deja paso en los grabados a un potente trazo que ha sido ejecutado la mayoría de las veces en huecograbado, aunque también se haya ensayado en xilografía, litografía o serigrafía, necesitando la colaboración de la resina para tomar cuerpo, a veces con la técnica del aguatinata al azúcar, cuando la belleza de su recorrido se impone a su rotundidad, como en las pinceladas para *Zedatu* en 1991. La contemplación de planchas como *Hatz* o *Eldu*, estampadas por Maeght en 1968 y 1971, muestran la labor directa sobre el cobre, la sabiduría en la colocación del aguatinata dentro del metal y el campo de trabajo del artista (Barañano 1991: 15, n.º 54 y 55), gracias al cual aparecerá después la imagen de tinta en ese otro espacio, el mundo inverso del papel.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Firmado	Fecha y hora	29/10/2024 07:51:57
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Página	110/134		
Observaciones		Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Uri De Verificación					
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).				



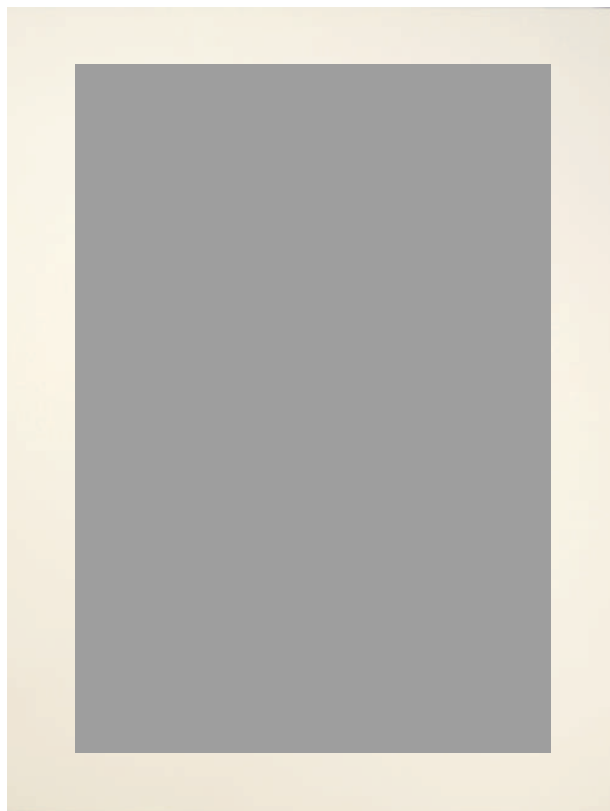
La estampación en seco o gofrado dominará otras de sus estampas, dejando las diferencias texturales del papel y su relieve como únicos protagonistas de la obra, como una antítesis inevitable de esas omnipresentes formas negras de su obra gráfica.

Se ha hablado del enorme estímulo que ha supuesto la internacionalización temprana de Chillida para su propia ciudad, para el grabado vasco y para el arte español, siendo un artista cuya obra gráfica ha sido estampada en Europa (Gallego 1990: 514) por editores e impresores de París, Roma, Barcelona, Madrid y San Sebastián, ciudad natal y vital, donde el taller Hatz dirigido por su hijo Ignacio se ha encargado de la mayoría de las estampaciones (Makazaga 2013). Si en un primer momento Chillida trabaja en Francia, fundamentalmente en el entorno de la Fundación Maeght y su taller de Saint-Paul-de-Vence, donde comenzará en la década de los setenta con los grandes formatos, a partir de 1977 su colaborador más próximo compartirá familia y taller.

**Miguel Rodríguez-Acosta (1927)** nace en Granada, en un ámbito familiar de economía y arte, decantándose por este último campo y completando su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, lugar de sus primeros contactos con la gráfica en el taller de Dimitri Papageorgiou, para después completar su formación en París.

Ha sido el impulsor de la creación del taller de grabados en la Fundación Rodríguez Acosta, definido como *Taller Experimental* (García de Lomas 1976), en funcionamiento desde 1973 con el asesoramiento de Renato Brusaglia de la Universidad de Urbino y de Robert Dutrou, el maestro estampador de la Fundación Maeght de Saint-Paul-de-Vence en Niza.

Los valores plásticos de su pintura, despojados lentamente de elementos representativos, miméticos, son los mismos valores que el pintor trabaja en sus grabados (Palma 1989: 98), con su selección de color y de texturas como medio de expresión, junto a la potencia de la forma, geometría del expresionismo más contenida y menos gestual que la de su ilustre paisano José Guerrero, pero también influido por la pintura norteamericana descubierta en su primera visita a Nueva York (Rincón 2011: 75).



**Miguel Rodríguez-Acosta**

*Diván del Tamarit*

1998

Aguafuerte y aguainta

Huella: 38 x 28 cm

Estampa: 66 x 50 cm

Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella

*Diván del Tamarit* parte del libro homónimo de Federico García Lorca para ilustrar sus *Gacelas y Casidas*, y el pintor utiliza la potencia de sus formas, su sentido del color y sobre todo la riqueza tonal del aguainta, dejando hablar a la pincelada como remedo gráfico de los bellos versos de ese

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	111/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



**Salvador Victoria***Sin título*

1991

Aguatinta

Huella: 49 x 32,5 cm. Estampa: 76 x 56 cm

Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella

mundo lorquiano pleno y sensitivo, donde la creatividad se desborda en imágenes inabarcables. En ellos están la densidad cromática, la monumentalidad de las formas y la potencia plástica (Vaquero 1998: 12).

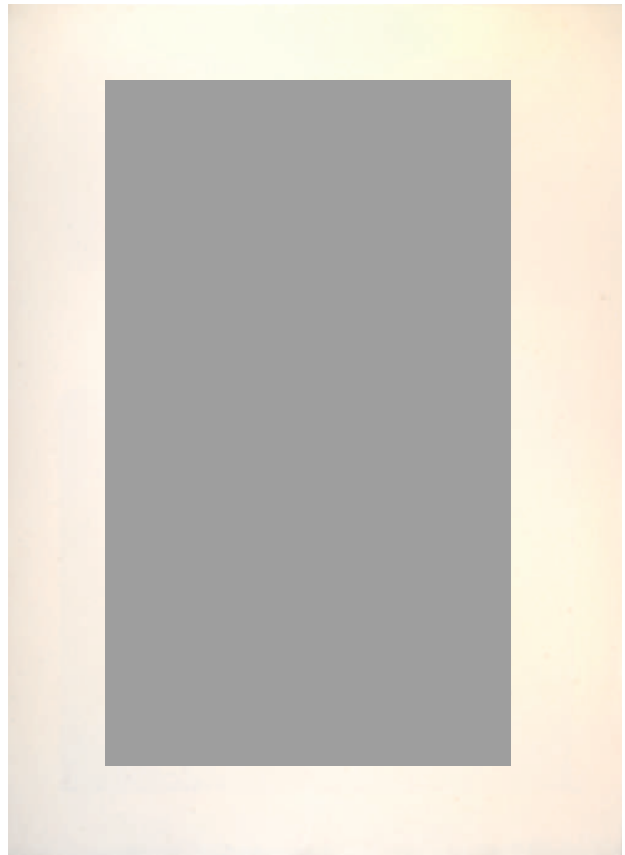
El artista ya había dedicado su trabajo a los versos de *Sonetos del amor oscuro* en 1980, una labor de ilustrador que también realizó con serigrafías y textos de Antonio Carvajal en 1986 con *Lettere Veneziane*, en 1992 para la carpeta colectiva de las *Coplas de Jorge Manrique glosadas por Jorge de Montemayor*, junto a otros 9 autores, en 1997 para *Si tú quisieras Granada* con Carvajal y Antonio Gala y en 2004 para los poemas de Luis Cernuda.

**Salvador Victoria (1928-1994)**, nacido en Teruel, tras un traslado familiar vivirá en Valencia y estudiará allí Bellas Artes. Otro traslado importante en su vida artística fue su residencia en París desde 1956, que le acercará a la pintura abstracta, estética donde desarrollará su pintura.

La obra de Victoria se mueve en esos años en un expresionismo personal que pugna por huir de otro tipo de adjetivaciones como tachista o matérico, incorporando su peculiar utilización del color cuando otros se movían en la monocromía (Torre 2014: 14).

Su vuelta a España será en 1964, inicio de un período fundamental con la concesión de la beca de la Fundación Juan March. Ahí se aprecia la evolución desde su primer informalismo hacia la búsqueda de un orden y un ritmo (Bozal 1995: 395), con la que dará lugar a su etapa geometrizable, con superposiciones de planos de acetato y cartulina recortada.

Esa geometría será una de las claves de su estilo, definido por la aparición de los círculos y las esferas, que centran su trabajo sobre la matriz en su época de madurez, igual que sobre el lienzo, con su habilidad con la materia y sobre todo con su sentido del color, como en el aguatinta de 1991. Su obra gráfica de finales de los 60 y principios de los 70 se



caracteriza por el uso de la serigrafía y de la litografía, medios donde dominan las formas y el pintor no puede encontrar la relación con el color que está buscando, que llegará a partir de 1974 con el uso del aguatinta. Es difícil ver un pintor-grabador que sepa ajustar como Victoria tono y color.

En 1994, cuando está trabajando precisamente en tres aguatinas, sobreviene inesperadamente su muerte, dejando inconcluso un proyecto artístico que mantuvo siempre una excepcional calidad a lo largo de sus diferentes etapas, despojándose de elementos hasta hacer partícipe a los pigmentos del protagonismo de la obra, dejando las formas en un segundo plano.

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	112/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



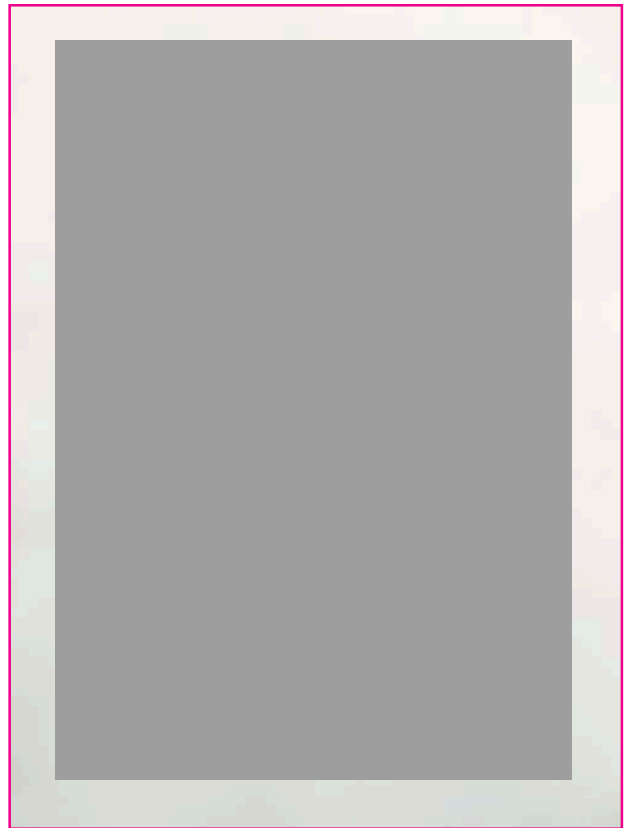
**Lucio Muñoz (1929-1998)** comienza a pintar en su ciudad natal, Madrid, con 16 años; sus tres primeros profesores se llamarán Eduardo: Navarro, Peña y por último Chicharro, del que recibe magisterio y amistad en 1949 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Recorriendo caminos desde el cubismo a la poesía de Paul Klee llega a la no figuración informalista concluyendo sus estudios oficiales en 1954 (*Amón* 1974: 10), con una pintura que lo relacionará con los integrantes del Grupo El Paso, con similares preocupaciones estéticas frente al lienzo.

La labor de Muñoz en el grabado empieza en 1961, con la xilografía, técnica que trabajará durante una década. La madera es el soporte natural de su pintura y matriz en el grabado, capaz de devolver otra imagen sobre el papel, aunque el artista utilizará en 1968 la chapa de madera de muy pocos milímetros de espesor, micromadera, como soporte de la estampa, para que la matriz se estampe sobre su propia materia. Con una corta incursión en la serigrafía en 1970, en 1972 iniciará su labor en la calcografía, con unos trabajos para el Grupo 15 y habitualmente con las técnicas de aguafuerte y aguainta.

En el huecograbado va a cuidar especialmente el color, estampando a veces con un número elevado de tintas, y sobre todo el papel, buscando altos gramajes y calidades en las hojas artesanales, hechas a mano. *Lum I* pertenece a la década donde el color empieza a tener relevancia en los grabados del artista, coincidiendo con la mayor luminosidad de su paleta en pintura, dominada hasta el momento por la oscuridad. A ello le sigue la incorporación en su obra gráfica del relieve y la textura, con estampados en seco o gofrados con diversos materiales, entre los que siempre está la madera. Fantasía y drama parecen unidos en la serie *Lum*, con formas orgánicas en acción frente a nosotros junto a un horizonte.

El grabado se convierte en la trayectoria artística de Lucio Muñoz en una parte básica de su desarrollo, en unos períodos como complemento de la pintura, con recurrencias y trasvases de soluciones entre los medios, y en otros como ruptura, como en los años 1983-1984, durante los cuales solo trabaja el grabado (Bonet 1989: 7), llegando a los grandes formatos y a una libertad creativa absoluta.



#### Lucio Muñoz

*Lum I*

1980

Aguafuerte y aguainta

Huella: 59 x 37 cm. Estampa: 76 x 56 cm

Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

Forzar al límite las posibilidades del grabado calcográfico llevó al pintor en su última década, en plenitud de facultades, a dedicarse a la obra única sobre papel, intentando librarse de los condicionamientos de la multiplicidad de la imagen pero continuando atrapado por la belleza del papel y del trabajo sobre su pulpa, ya tratada como material escultórico y

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	113/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



pictórico (Muñoz Avia 2014). Encontró su arte, dio vueltas en su pensamiento y habló de lo que era la práctica del grabado:

*Cuando voy al grabado entiendo que no tengo historia, o que poseo menos historia que cuando voy a la pintura. En la búsqueda encuentras a veces lo que no buscas, parcelas desconocidas de tu ser, de tu personalidad. Entonces, vuelvo a pintar con nuevas cosas dentro de mí, con un mayor bagaje* (Logroño 1989: 19).

Reflexivo, como buen grabador, preocupado siempre por el arte, también habló en alguno de sus escritos de lo que encontró Picasso sin buscar:

*Es lógico que tuviera la sensación de no buscar; el hallazgo se producía de forma casi automática. Por eso no eran sus hallazgos iconográficos los más importantes, ni siquiera la apertura de nuevos caminos ... más bien rompía y cerraba caminos y destruía iconografías, pero la huella que dejaba en esas acciones era la marca inconfundible de su genialidad* (Muñoz 2003: 83).

**Joan Hernández Pijuan (1931-2005)** se formó gráficamente en la escuela de Bellas Artes de Barcelona, junto al artista y grabador Antoni Vila Arrufat, en un ambiente de libertad creativa (Queralt 1981: 16).

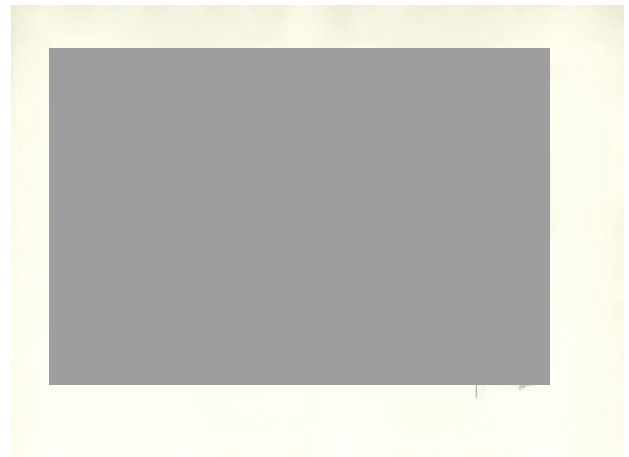
Sus primeras obras, que incluyen su incursión en la litografía desde París, son deudoras de la obra de Antoni Clavé, de quien el propio Pijuan ha reconocido su influencia cultural en la Barcelona de comienzos de los sesenta, y aparecerá también la gestualidad de Antoni Tàpies hasta que el joven artista, en el huecograbado a partir de 1966, comience a aplicar esa personal racionalización del sentimiento plástico que caracteriza sus primeras obras personales, donde minimalismo y conceptualismo nunca olvidan la belleza del oficio.

La pintura y el grabado son caminos entrecruzados en Hernández Pijuan, donde se van produciendo continuos préstamos y donde las ideas van tomando distintas formas, pero cada una de esas aventuras plásticas es consecuencia de la otra. En un famoso texto escrito en 1983, junto a ese paisaje que tantas veces ha aparecido sobre sus planchas de grabado, el pintor

habla sobre el pintor que graba, sobre la labor artesanal, el taller, el olor de la tinta y el amor al papel, y sobre la figura del estampador como colaborador cercano, nunca como ese grabador-estampador-maestro que se impone al artista que realmente no siente el grabado (Hernández Pijuan 1991: VII)

La mirada al expresionismo de *Flors, I* toma como vehículo la técnica del aguatinata, que el artista conscientemente despoja de la belleza del color para concentrarse en la profundidad de sus matices y en los senderos que el pincel va trazando sobre la resina guiado por la mano sabia que sabe lo que después debe de esperar de los ácidos. Como amante del papel, sabe guardar sus blancos para que participe en la obra y construya su luminosidad, contrastando con el bello gris del fondo y con las negras pinceladas libres y simples que crean las formas, más como contraste de masas que como contorno.

Cuando se le pide un ejemplo de artista que deje traslucir en sus grabados el goce sentido durante el proceso de trabajo, junto a Sunyer, Rembrandt o Piranesi las palabras más exaltadas son para Picasso:



**Joan Hernández Pijuan**

*Flors, I*

1985

Aguatinta

Huella: 37 x 57 cm. Estampa: 56 x 76 cm

Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	114/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



*¡Qué sentido del grabado! ¡De la punta seca, del aguafuente, del aguafuerte, del barniz blando, qué sentido de todo! ¡Es una maravilla! Y no inventa nada...pero lo inventa todo* (Queralt 1981: 21).

**Manolo Valdés (1942)**, nacido en Valencia y alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, abandonó pronto los estudios por la práctica profesional de la pintura, realizando su primera exposición individual a los 20 años.

Va a estar unido al grupo Estampa Popular, y sobre todo al Equipo Crónica, un trío pronto convertido en pareja artística solo con Rafael Solbes, cuya muerte en 1981 dejará de nuevo a Valdés con su carrera individual. Desde ese trabajo colaborativo Valdés reflexionaba ampliamente sobre el propio acto creativo y sobre el arte español. La obra gráfica del Equipo Crónica fue fundamentalmente serigráfica, en concordancia con sus intereses plásticos, aprovechando el carácter industrial del procedimiento y su relación con la comunicación de masas y sus estándares (Bozal 1988: 820). Los grabados se relacionaban con la iconografía pictórica sin ser nunca reproducciones de otras obras, resolviéndose también en series temáticas.

Su trabajo personal en solitario irá despegándose estéticamente del arte pop y de las tintas planas para ir sumergiéndose en la herencia plástica del informalismo, constatable tanto en pintura como en la obra gráfica, donde la labor en

serigrafía dejará paso a la calcografía, en ocasiones con originales aportes de *collage*. Su primer grabado al aguafuerte se fecha en 1983, comienzo de una trayectoria amplia y premiada (Salazar 2006: 262).

En 1985 va a parafrasear a Goya, Velázquez y Picasso, intentando hacer propia la gran pintura española (Saura 1985: 7). Son los años donde incorpora a su iconografía al perro semihundido de Goya y toma, de nuevo, a Picasso como pretexto, de la misma forma que en 2007 aparecen esas atribuciones en el grabado de la colección *Disparate de Fuendetodos*.

Ha quedado lejos el fondo político y social de la plástica de Equipo Crónica, pero sigue formando parte del metalenguaje de Valdés el famoso perro de *Las Meninas* que posa imperturbable con el pie de Nicolás Pertusato sobre su lomo, no ya con Velázquez como base sino con las recreaciones de Picasso de 1957, que fueron especialmente utilizadas como argumentos pictóricos por Valdés y Solbes en 1981, adquiriendo ese sesgo de *logotipo convencional* (Dalmace 2006: 51). La presentación en este grabado de los dos canes con forma de icono publicitario posiblemente tenga mucho que ver con las influencias de la larga estancia de Valdés en Nueva York desde 1980, 15 años con continuas idas y venidas españolas, sobre todo desde el comienzo del nuevo siglo. Ahí está Goya, Velázquez, Picasso y Equipo Crónica, e incluso el mismo Valdés, cuya versión del perro semihundido parece salir más de su propio cuadro de 1987 que del mural goyesco.

**Soledad Sevilla (1944)** nace en Valencia, cursando estudios artísticos en Barcelona. A pesar de sus estancias en diferentes lugares y países, su trayectoria artística siempre ha estado ligada a Andalucía, lugar de varias de sus instalaciones. Conocida por su labor pictórica, junto a ella ha desarrollado de forma natural actuaciones sobre espacios al mismo tiempo que los llevaba al lienzo o al papel.

#### Manolo Valdés

*El perro*

2007

Aguafuerte, Aguafuente

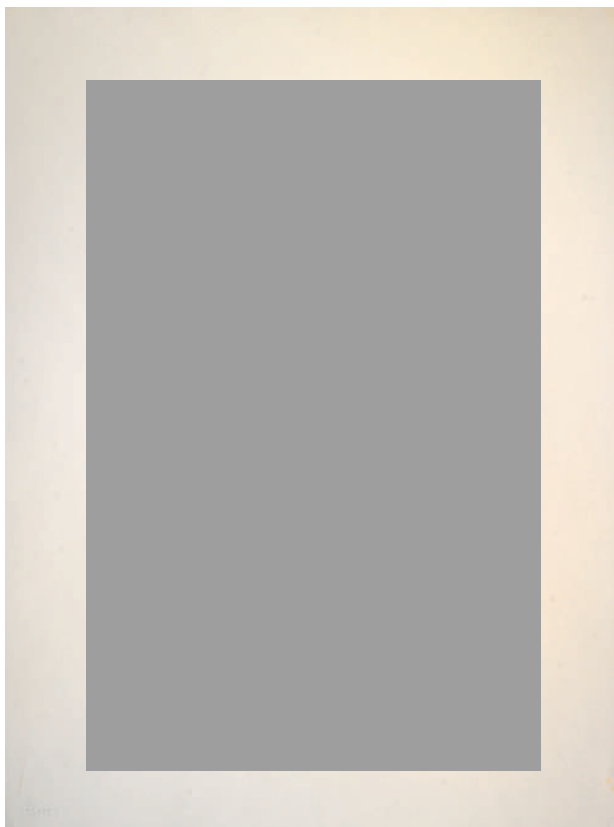
Huella: 40 x 55 cm. Estampa: 38 x 53 cm

Consorcio Goya-Fuendetodos



Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	115/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





### Soledad Sevilla

*Arrayanes*

1989

Aguatinta y aguafuerte

Huella: 49,1 x 32,5 cm. Estampa: 78,8 x 56 cm

Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella

Sus primeras obras son producto directo de su trabajo en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, junto a nombres como Sempere, Barbadillo, Asins o Yturralde (Villaespesa 1995: 18-19), trabajando sobre el concepto de módulo y creando espacios con sus repeticiones.

De la capacidad generadora de formas de ese módulo acabó quedando sobre el lienzo la línea, y tras la experiencia

de Estados Unidos la vuelta a la propia cultura abrió la serie sobre *Las Meninas*, donde la línea es ya retícula, red, ayudando a crear espacios ficticios (Iglesias 1985).

*Arrayanes* pertenece a su trabajo en la Alhambra, en una ciudad muy ligada a su biografía, donde la percepción de la luz y las gradaciones tonales adquieren gran importancia en su unión con una gruesa retícula que siempre forma parte de la imagen. Su experiencia gráfica es una faceta más de sus preocupaciones plásticas, y este grabado prefigura su nuevo interés por la irregularidad de la naturaleza a partir de un patrón, que ocupará en la década siguiente parte de su trabajo, con el modelo natural y el color como protagonistas (Sevilla 1998).

Todo ello hará que en posteriores grabados, como el ejecutado en 2002 para la Colección de Arte Gráfico Contemporáneo de la Fundación BBVA y la Calcografía Nacional, el pincel sea el auténtica protagonista, ayudando a que el aguatinta al azúcar pueda plasmar los nuevos espacios de Soledad Sevilla sobre el metal.

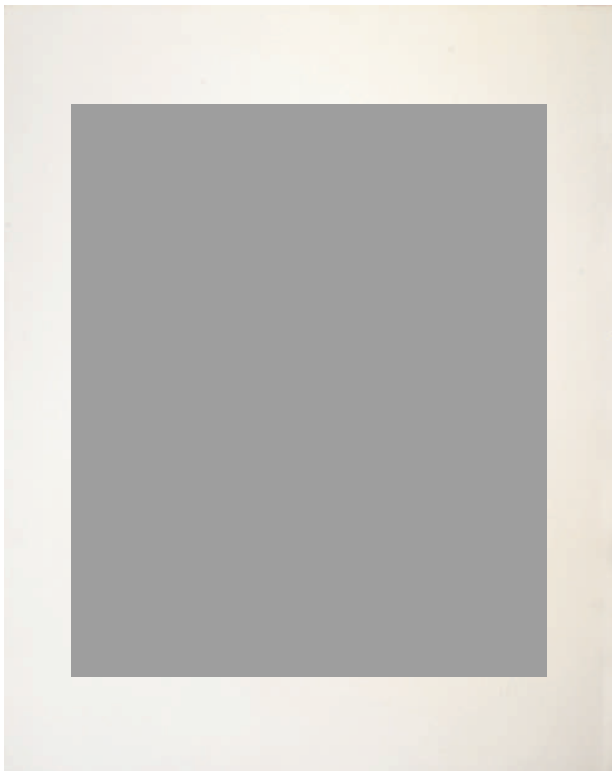
**Eduardo Naranjo (1944)** nace en Monesterio, iniciando su aprendizaje artístico en Badajoz para continuarlo en Sevilla y finalizarlo en Madrid, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Se inicia en el grabado a partir de 1965, una vez terminados los estudios de pintura, de la mano de Luis Alegre y Álvaro Paricio, cuando todavía su estilo se mueve entre la nueva figuración y el expresionismo, y consigue la 3ª medalla de grabado en la Exposición Nacional de Bellas Artes con el aguafuerte y aguatinta *Triste homenaje*. Tras la beca que lleva a París en 1969 a un joven Naranjo, influido en esta etapa por el arte vanguardista y especialmente por Picasso, iniciará en Madrid al año siguiente una trayectoria que no ha abandonado desde entonces, decantándose por un estilo comprometido absolutamente con el realismo que lo caracterizará como artista.

Su formación gráfica la completará en 1981 en el taller de Dimitri Papageorgiuiu, incluso con alguna incursión en la litografía (Marín-Medina 2008: 21), y a partir de entonces desarrollará ediciones como la de *La Creación*, 7 planchas grabadas entre 1983-1985.

*El sueño* es totalmente representativa de su obra gráfica y plástica en general, que lo ha llevado a la etiqueta

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	116/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





**Eduardo Naranjo**

*El sueño*

1986

Aguatinta y punta seca

Huella: 36 x 32,5 cm. Estampa: 71 x 57 cm

Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella

de realismo mágico, diferenciado del hiperrealismo norteamericano neutral y objetivo; Naranjo está más próximo al realismo simbólico de la generación de Antonio López, Amalia Avía, los hermanos López Hernández, María Moreno o Isabel Quintanilla. Su estilo no duda en rescatar elementos de otras tendencias, como el *collage* visual, las perspectivas infinitas, las imágenes ambiguas, superpuestas, yuxtapuestas, fundidas

o cambiantes... En esta ocasión la mitad superior de la obra muestra una atención informalista a los valores plásticos, contrapuestos a la figura y a la definición de la parte inferior.

Muchos de estos elementos los utilizará en su trabajo para la ilustración de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, 13 grabados, la mayoría en color, que le ocuparán entre 1986 y 1991, donde trasladará al papel la capacidad eidética de la poesía del genio granadino, evocando y recreando las inquietantes imágenes que escapan de sus versos.

La experiencia lorquiana se volverá a repetir con la ilustración de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en esta ocasión con un bello entintado monocromo, en 1995, con 4 grabados donde la resina siempre está presente.

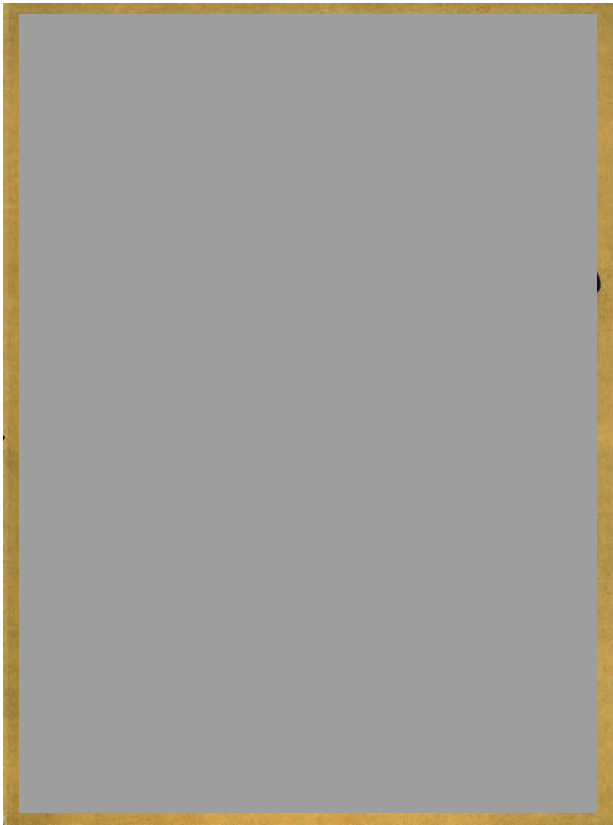
En la obra gráfica posterior se observa un predominio del medio fotográfico, como en la serie de serigrafías de 2005 con el título de *Federico en Nueva York*, donde el virtuosismo técnico de la estampación, con obras que llegan a tener más de 90 tintas diferentes, se acerca más a la reproductivo que a lo creativo. Naranjo es un artista que lleva a la plancha escrupulosamente sus bocetos preparatorios, trabajados incansablemente tanto a lápiz como en acuarela cuando se trata del estudio del color. Posiblemente por ello su serie de 2008 *Tauromaquia* se realiza sobre planchas de fotopolímero, que permiten el trabajo con la reproducción fotográfica y retoques de punta seca. Es un proceso que el medio ya vivió a principios del siglo pasado con el perfeccionamiento de la heliografía, alejando al artista del trabajo de taller y de la propia alma del grabado: el contacto y el diálogo con la matriz.

**Manolo Quejido (1946)** nace en Sevilla pero desarrolla su carrera artística en Madrid, reflejando en su primera época la trayectoria artística del país, comenzando junto a la llamada Nueva figuración de los años 60, con un grupo de artistas conocidos como *Los Esquizos de Madrid*, llegados de diferentes rincones del país aunque con abundancia andaluza.

Se traslada a vivir a Madrid en 1964, empezando a pintar en ese momento. La primera década de su creación se caracteriza por una gran heterogeneidad, que mezcla el subjetivismo expresionista con las experiencias racionalistas del Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Esa esquizo-

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	117/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





frenia ecléctica del primer momento creativo ha sido subrayada como un componente continuo en la obra de Quejido, entre la sistematización y el delirio (Cereceda 2006: 30).

Aunque siempre se apunta 1974 como el año crucial en la pintura de Quejido, su compromiso y activismo artístico se muestra casi desde sus inicios con la fundación de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana en 1968, centrada en la poesía visual, y otros proyectos artísticos como El Almazén de la Nave en 1992 o la asociación de artistas CRUCE en 1994, junto a las colaboraciones y participaciones en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, Arteleku en San Sebastián o la Fundación Marcelino Botín en Santander.

### Manolo Quejido

*Sin título. Carpeta 3 (Mecágrafa)*

1992

Aguatinta

38,5 x 28,5 cm

Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga

*Mecágrafa* pertenece a ese ciclo de obras iniciado en 1974, donde la protagonista aparente es una máquina de escribir —como lo será posteriormente una silla— cuya figura no hace más que iniciar un diálogo plástico donde el objeto se convierte en una excusa y donde es primordial el concepto de representación mental, discurso donde la obra se comprende dentro de su pertenencia a una serie, intentando esclarecer las reglas de la propia tarea artística con la unión momentánea de procesos paralelos, de arte y pensamiento (Carrillo 1991: 59). Forma parte de la carpeta *Tres al cubo*.

El de Quejido es un quehacer incansable, su valor principal, inagotable en su reivindicación de la pintura para el disfrute, con la utilización de una paleta atractiva y alegre. A ello ha ayudado su unión con la literatura, en *Tres al cubo* con un texto de Ignacio Castro y en otras con Vicente Llorca, con el que participó en el primer número de uno de los muchos proyectos artísticos donde se ha desarrollado su plástica, *Estación Central* en 1990, unión de poemas y grabados a partes iguales bajo la dirección de Juan Manuel Bonet y el cuidado tipográfico de Andrés Trapiello.

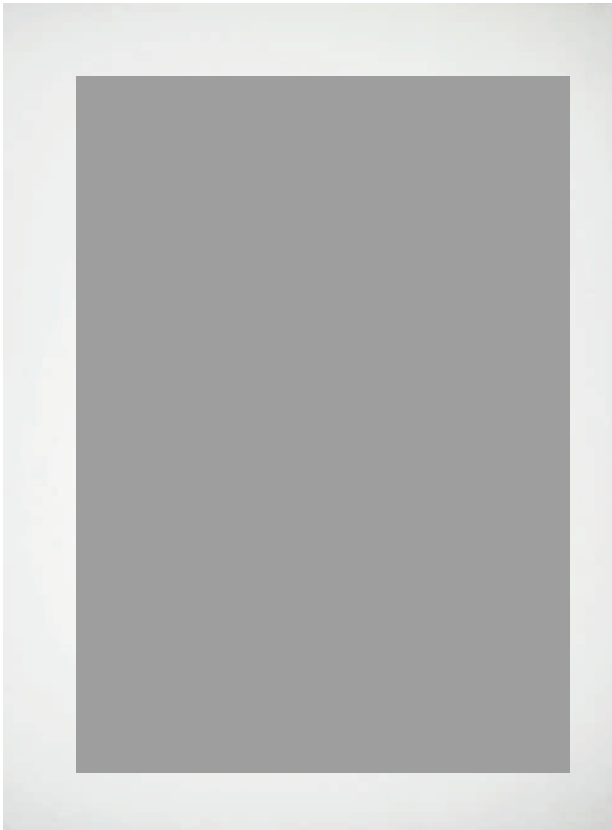
**José María Sicilia (1954)** nace y estudia en Madrid, donde comienza a desarrollar una concepción pictórica llevada al límite, que le permite alojar sobre sus lienzos maneras tan contradictorias como el expresionismo y la geometría, en una peculiar relectura del constructivismo (Calvo Serraller 1988: 16).

Instalado en París en 1980, la constante evolución que ha caracterizado su trayectoria lo lleva desde los grandes formatos a las series pictóricas, entre las que destaca la exposición de Sanlúcar de Barrameda de sus trabajos con cera virgen sobre el facsímil de un manuscrito de San Juan de la Cruz (Rico Lacasa 1993).

De la mixtura entre las imágenes veladas y la rotundidad de la geometría surgen un tipo de obras que muestran las cualidades compositivas del artista.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	118/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





*Fleur rouge I* es un ejemplo de la integración constructivista en una obra de grandes pretensiones plásticas, además de una colaboración con Crown Point Press, uno de los talleres de grabado responsables de las grandes estampaciones del arte norteamericano. Junto con Sean Scully, en San Francisco (Lewallen 1988: 2), Sicilia trabajó la textura del grabado con mordidas directas y aguatinas con barnices al jabón, que permiten suavizar los bordes y encontrar huellas aleatorias, que unido a la calidad del papel japonés gampi encolado contribuye a la poética de la imagen, que debe también gran parte de su hechizo a la elección del tono de tinta. En los leves accidentes de la materia, en las sutiles rupturas tonales de la

### José María Sicilia

*Fleur rouge I*

1988

Aguatinta

Huella: 45 x 29,8 cm. Estampa: 65 x 50 cm

Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella

superficie aparece el recuerdo de Malevich o de Mondrian, como posteriormente aparecerán auténticas eflorescencias de color más libre en su posterior serie *De los espejos* (Sicilia 2000).

El virtuosismo técnico se convertirá en algo imprescindible en la gráfica de Sicilia, con impresiones en ambas caras de papel *hosho*, papeles bañados en cera o imágenes veladas por la superposición de otro papel.

**Cristina Iglesias (1956)** nace en San Sebastián, aunque es Madrid el lugar desde donde ha desarrollado vida y trabajo, que tiene su prólogo en sus estudios ingleses y comienza de cara al gran público con su eclosión en los años 80 como parte de la joven escultura española, con un peso específico en Europa.

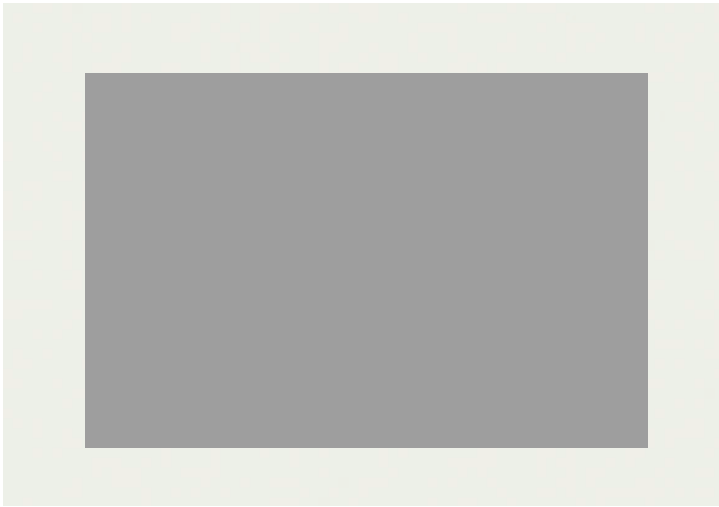
Su escultura se mueve en la hibridación entre conceptualismo en lo que respecta a las ideas básicas y los símbolos con los que trabaja y el minimalismo de las formas de sus comienzos, que se ha ido completando con un personal y respetuoso tratamiento de la materia, que la ha acercado cada vez más a elementos naturales o a su representación, y la plena consciencia del poder de las imágenes. Ahí se sitúa la utilización de la fotografía en su escultura, como un medio de aceleración de la representación y desterramiento del gesto expresivo o del virtuosismo técnico (Princenthal 1998: 30).

En una obra de gran recogimiento, la artista siempre consigue que el espectador viva los espacios creados, como en su serie de *Celosías* de 1997, donde se tiene la sensación de que los módulos de la primera pintura de Soledad Sevilla se han materializado para hablar, no de color o composición, sino del vacío que es capaz de limitar la materia y de todas las cualidades diferenciadas que es capaz de mostrar.

En la escultura la artista juega con la profundidad y la espacialidad de la fotografía, con la sorpresa de su cambio de escala o su aparición sobre soportes imprevistos, con una extraña fantasía producida por su realidad en contraposición

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	119/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





### Cristina Iglesias

*Disparate*

2016

Aguatinta y fotopolímero

Huella: 16,4 x 26,5 cm. Estampa: 38 x 53 cm

Consorcio Goya-Fuendetodos

con las formas sobre las que aparece, pero en el grabado la fotografía es realidad sobre un papel, representación invocada para hablar de ideas y sensaciones que es personalizada de otras formas.

*Disparate* trabaja con la base fotográfica y por lo tanto con la realidad representada con distancia y frialdad. Fotograbado, fotopolímero o serigrafía a partir de emulsiones fotosensibles han sido los medios escogidos para que la imagen aparezca en un principio mostrando las formas en la obra gráfica. El uso del aguatinta le ha servido a Iglesias para resaltar con la mínima intervención la expresividad, el alejamiento de la objetividad imposible, como en la serie *Lanzarote* de 1996 realizada para la Galería Línea igual que 20 años después para la Fundación Fuendetodos, aunque en esta ocasión su tema principal sea el agua, un elemento con el que ha trabajado escultóricamente en las últimas creaciones, en estrecha relación con la arquitectura.

Los grabados de Iglesias también han formado ediciones, como *Liburu hau da itxasoco nabigacionecoa*, con la utilización del fotograbado junto al aguatinta y el barniz blando acompañado por textos de Martín Hoyarzabal, en Ediciones Denis Long.

**Miquel Barceló (1957)**, estudiante de arte con la carrera inconclusa, es uno de los pocos artistas actuales que presenta una trayectoria profesional ininterrumpida y ascendente, con los primeros hitos de la Bienal de Sao Paulo (1981) y la Documenta VII de Kassel (1982). Desde entonces sus talleres se han situado en París, Mali y su Mallorca natal.

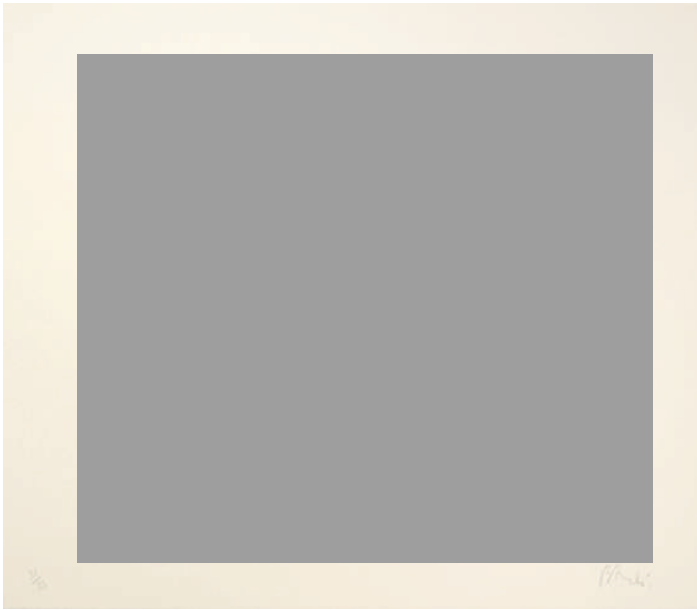
Barceló comenzó en la obra gráfica en la Fundación Miró de Mallorca, invitado a grabar en sus talleres. La serie *Lanzarote* fue también iniciada en Mallorca, al abrigo de la Galería y Taller Línea, instalado en la isla. Allí va a utilizar profusamente el aguatinta, buscando sus calidades pictóricas, con el procedimiento desarrollado por José Fuentes Esteve nombrado como alcograbado, mezclando conceptos de reserva como el del grabado al azúcar con las posibilidades del aguatinta de disolución (*spirit ground*), respetando la modulación natural de las pinceladas (Fuentes 1985: 174-181).

Una fotografía del día 17 de enero de 2002 de una mesa de trabajo muestra las botellas cortadas de plástico, de alcohol de 96° sanitario (Moral 2003: 191), en un taller de la isla de Lanzarote, mientras continúa una serie de grabados que comenzara en 1999. Otra imagen del día siguiente, bajo el título *Barceló makes etchings*, muestra al artista frente a la superficie pulida de una plancha de cobre, con una brocha y en el momento de aplicar sobre el metal el preparado de betún de judea y alcohol (Moral 2003: 192).

Con la técnica del alcograbado Barceló realiza el trazado con pincel sobre la superficie metálica desengrasada, mediante la solución de betún de Judea en polvo, finamente molido para un mejor resultado tonal, mezclado con alcohol etílico (también se puede utilizar la acetona). El betún no es soluble en alcohol, el cual a su vez se evapora rápidamente. La suspensión, extendida sobre la matriz a pincel permite la manipulación de la concentración del betún, que repercutirá

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Firmado	Fecha y hora	29/10/2024 07:51:57
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Página	120/134		
Observaciones					
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>				
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).				





### Miquel Barceló

*Lanzarote XII*

1999

Aguatinta al azúcar

Huella: 44 x 54 cm. Estampa: 64,5 x 74,5 cm

Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella

en el tono. Tras evaporarse el alcohol se calienta el betún depositado para posibilitar su fijación y endurecimiento; en frío, se cubre la plancha con una capa de barniz de laca. Una vez seco, al pasar sobre el barniz un diluyente como el *white-spirit* se disuelve el betún de Judea, de manera que las zonas de la imagen quedan desprotegidas del barniz (como en el aguatinta al azúcar). Los granos de betún harán el papel de la resina de colofonia. El efecto, como se ve en *Lanzarote XII*, es una imagen de un acentuado carácter pictórico, con una excepcional modulación de los tonos (Martínez Moro 1998: 153-154). El tratamiento permite una gran agilidad de trazado, destacando la acción del gesto, el recorrido natural del pincel.

Barceló ha declarado en varias ocasiones sus deudas con los grandes grabadores, pero no hay más que conocer los cráneos y cabezas desolladas de cabra de Picasso en litografía o calcografía o su *Tauromaquia* al azúcar para comprender la cita:

*Pienso en Goya, en Rembrandt o en Picasso casi cada vez que grabo... no pienso en muchos más grabadores, sino en ellos. Yo siempre pienso que Goya y Rembrandt iban inventando la técnica de sus grabados por necesidad, por pruebas* (Barceló 2002).

**Blanca Muñoz (1963)** nace en Madrid, y su preocupación plástica, tras sus estudios académicos en la Universidad Complutense, se ha ido decantando por el espacio, arrinconando una dedicación primera al grabado desarrollada hasta llegar a la escultura de grandes dimensiones de sus proyectos públicos y los mínimos tamaños de sus diseños de joyería. La idea principal de sus creaciones ha quedado muy clara para la crítica desde sus primeras obras, donde la autora, independientemente del medio, muestra siempre una topofilia a la que hay que dar forma, como necesidad de expresar la fisicidad del espacio:

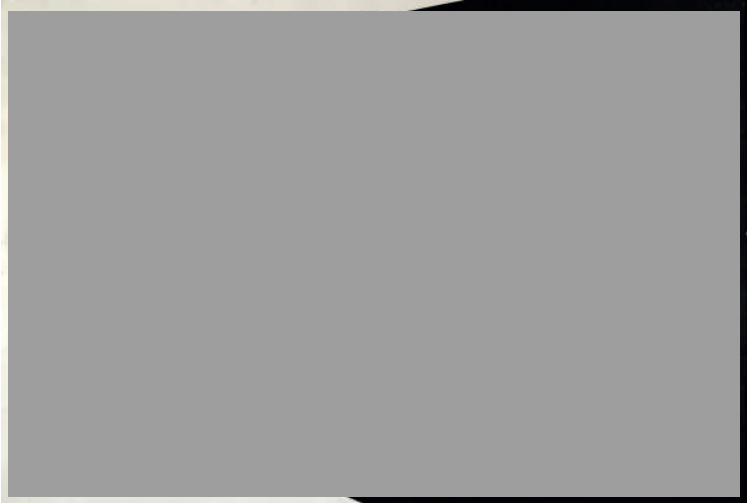
*Del espacio en que habitamos, en relación con el universo en su conjunto, y de la resonancia que ambos producen en nosotros, en nuestro interior* (Jiménez 2013: 501).

Desde 1990 cultiva el grabado, su primera pasión, y en él siempre encuentra lugar el aguatinta, como técnica capaz de matizar sus contundentes planos, poniendo tonos y plasticidad al espacio interior, al lugar concreto. Uno de sus primeros trabajos, *Templo* de 1991, perteneciente a la obra *Isla de los Faisanes*, colaboración entre Calcografía Nacional y Casa de Velázquez, tiene ya esa preocupación tonal y compositiva.

*México espacio interno* pertenece a una etapa de su obra influenciada por la estancia en el país americano, don-

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	121/134
Uri De Verificación	https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		





de está muy clara su preocupación por la fuerza de la luz, expresada con grandes contrastes, y por la forma, utilizando matrices de formato irregular, trapezoidal; la llamada de la materia empieza a evidenciarse con el gofrado o estampación en seco del relieve.

Tras alguna escultura formada por las matrices calco-gráficas, hacia el final de la década va a incorporarse a su lenguaje la varilla de metal como un elemento básico en su vocabulario, tanto gráfico como escultórico, un préstamo entre medios que se convertiría en imagen oficial de la Feria del Grabado *Estampa* en 2003.

Muñoz ha traspasado a la escultura el concepto de edición y reproducibilidad, con la tirada de múltiples escultóricos de pequeño formato. Del conflicto de la forma, como se titulara un artículo sobre la artista (Minguet 2016), se ha pasado al conflicto del medio.

**Pepe Yagües (1968)** es un artista murciano, de Molina de Segura, con estudios académicos en Granada y Valencia, cuya obra se caracteriza por una completa recreación personal de los mitos clásicos, que junto al erotismo latente en su plástica interesaron a Josep Palau i Fabre en sus últimos años (Guerrero 2008: 80). El gran picas-

### Blanca Muñoz

*México espacio interno*

1992

Aguafuerte, aguainta y gofrado

53,1 x 79,1 cm

Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella

siano, un intelectual fundamental en los estudios sobre el malagueño, atesora una buena colección de Yagües en su Fundación de Caldes d'Estrac.

*Helios de hielo* es un buen ejemplo del quehacer de un artista multidisciplinar, que se mueve perfectamente entre las dimensiones de la escultura y las constricciones métricas de la obra gráfica, presentando a veces el grabado con un marco tallado por el propio artista, que lo denomina a su vez *demografía*, ensanchando las fronteras de la obra precisamente con sus propios límites, jugando con los conceptos de matriz y estampa, de obras yuxtapuestas que van sumando significados. Cómo no pensar, viendo la estética de la *demografía*, con el negro de los relieves sobre el marrón cálido de la talla de la madera, en las ediciones picassianas de obra cerámica obtenida a partir de una matriz de linóleo. En la impresión sobre papel, el aguainta al azúcar, en el que Yagües es un consumado maestro, ha propiciado con su bello trazado, las diferencias tonales de las mordidas y las texturas de su aplicación, los barrocos contrastes tonales del primer plano y fondo, que presentan una escena donde se muestran las claves de la recreación de una biografía plástica picassiana, desde la época azul con la figura del ciego hasta el joven que se dispone a tapar a la yacente desnuda, fantástica cita visual del grabado del fauno descubriendo a una mujer; el barco de vela y el pescador remiten a la época más surrealista del malagueño, y sobre todo al contexto del Minotauro ciego guiado por una niña, completado con el auriga de la carrera de caballos a la antigua. Las figuras van relacionándose en el conjunto en un retruécano formal, mezclando humor y erotismo a la par que una cierta dosis insondable de polisemia y misterio, con la figura oculta en la copa del árbol, Céfiro fértil que deja frío en la piel y calidez en vientres como el de la bella joven de pie a

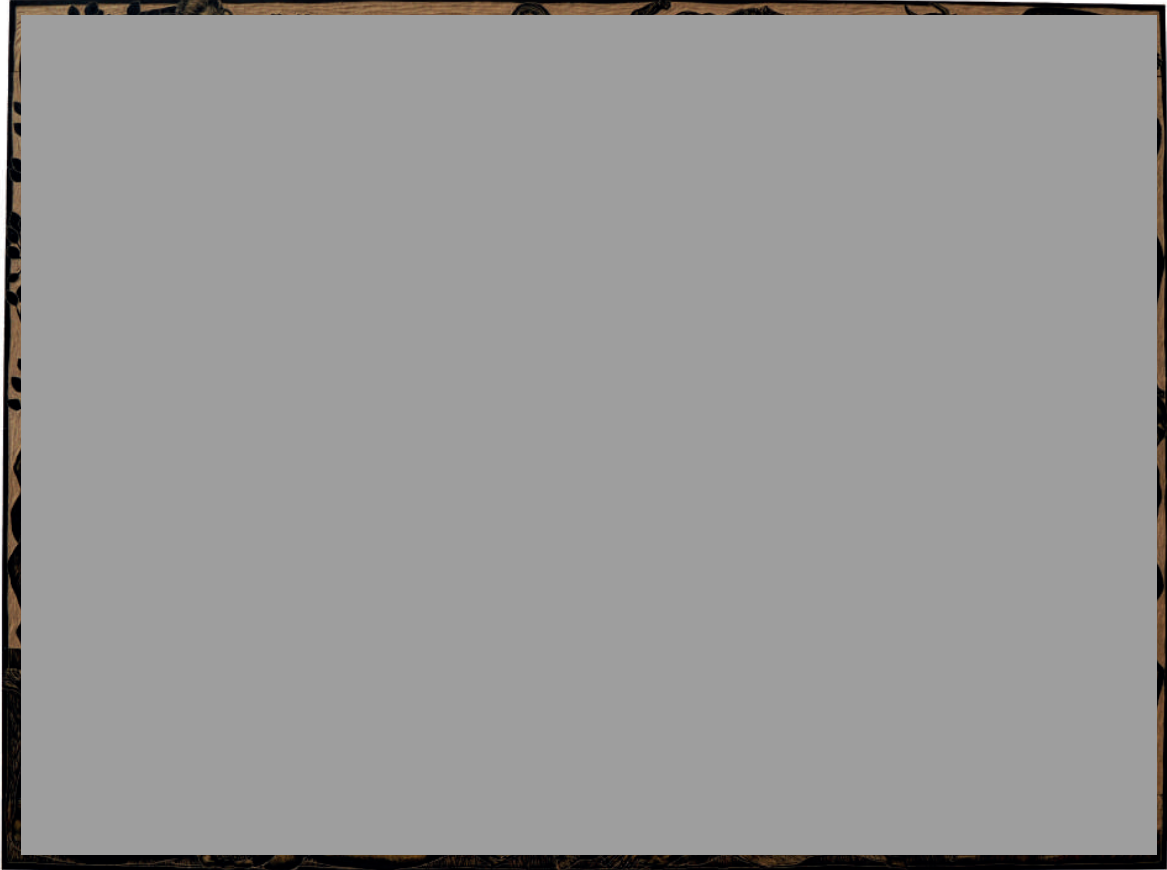
Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	122/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		




un lado de la escena, que al igual que tantos otros personajes en Picasso ocupa verticalmente el lateral de la composición.

Junto a la talla de la madera o los collages más sorprendentes, siempre ha habido un lugar en las diversas etapas de la obra de Yagües para el dibujo y el grabado, especialmente el aguatinta, con el que gusta trazar una nueva versión de los personajes mediterráneos, semantizados con una gran do-

sis de erotismo, propia de la obra de un autor capaz de jugar con el lenguaje y su literalidad al mismo tiempo que maneja el propio metalenguaje artístico, dándole otra nueva vida a esas figuras que tanto hacían deleitarse al picassiano Palau i Fabre, homenajeado en la talla del marco (lateral derecho, figura inferior) como *fauno filógino funámbulo* (Yagües dixit).



**Pepe Yagües**  
*Helios de hielo*  
 1994  
 Aguatinta sobre zinc  
 Huella: 59,5 x 89 cm. Estampa: 75,5 x 105,5 cm  
 Colección del autor

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>	
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57	
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	123/134	
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>			
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).			

## 6. ESCOLIO: LA LITOGRAFÍA, LA SERIGRAFÍA Y EL PINTOR

A partir del siglo XIX, desde 1830 en adelante, la litografía sustituyó al aguatinta en los afanes tonales. Su éxito se basó en su carácter autográfico, su menor exigencia técnica y el mayor compromiso y colaboración con el estampador.

Técnica perfecta para la reproducción de determinados dibujos, el aguatinta empezó a ser desplazado en fecha muy temprana, salvo en Gran Bretaña, donde el apego nacional al grabado en color continuó hasta la primera mitad del nuevo siglo. Se producía el desarrollo comercial de la litografía, basado en su mayor y más rápida tirada, conocida ya por los artistas y demandada como medio de expresión, con una gran capacidad de seducción como método directo y cercano al dibujo tradicional.

Goya es de nuevo el ejemplo a seguir, siendo el precursor, una vez más, de la litografía original, un nuevo camino plástico en los albores del siglo XIX:

*En el fondo, Goya le pedía a la litografía lo mismo que había tratado de encontrar en el uso del aguafuerte y el aguatinta: una inmediatez de resultados y una libertad creativa revolucionarias para lo que se había esperado tradicionalmente de dichas técnicas* (Barrena 2005: 55).

Picasso va a seguir un camino similar, especialmente a partir de 1945, pues hasta entonces parece que dedicaba a la técnica más improprios que alabanzas (Gilot, Lake 1996: 131).

Junto a auténticas obras de mérito, como las de los propios Goya y Picasso, la técnica sirvió, en el siglo XX 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»* (Miciano 1972: 35).

Se señala el desarrollo industrial del arte litográfico como uno de los principales causantes de la confusión de fronteras entre el grabado de reproducción y el de creación, especialmente por su mecanización y el auxilio de la fotografía:

*La fotolitografía, además de colaborar al descrédito de la técnica plana como medio artístico, trajo otra consecuencia: la dificultad de encontrar un taller y un estampador dispuestos a llevar a cabo un trabajo delicado, no mecanizado y, por lo tanto, no muy rentable* (Carrete 2005: 11).

A principios de los años 60, en el resurgimiento del grabado en Estados Unidos, conocido como *print revival*, la predilección del pintor-grabador se decantó por la simplicidad de uso de la litografía, convirtiéndose en el medio más atractivo junto a la serigrafía (Riggs 1975: 15), sin duda por la fácil inclusión de registros fotográficos en los dos sistemas de estampación.

Respecto al grabado original, la serigrafía va a recorrer un camino similar a la litografía, más ajena a las manos del artista y más cercana a la reproducción. Siempre que comienza a abrirse un atractivo mercado, aparece la especulación:

*A comienzos de los setenta se extiende la costumbre de ciertas galerías (Sen en Madrid, Juana de Aizpuru en Sevilla fueron las pioneras) de editar serigrafías que se venden por su suscripción, a precios modestos; esta*

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	124/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



*costumbre ha remitido, en parte porque el mercado se ha saturado de serigrafías, a menudo excesivamente industriales* (Bonet 1988: 118).

Ningún sistema de estampación es más artístico u original que otro, pero sí es cierto que la calcografía permite y propicia un trabajo sobre la matriz diferente, que como contrapartida exige tiempo, dedicación y auténtica pasión por el medio, cuestión que han demostrado un buen número de pintores. Sin embargo, otros han huido de ese contacto directo con la matriz, prefiriendo ver su obra litografiada o serigrafiada, como es el caso de Antonio Saura (1930-1998), cuya excepcional expresividad en la pintura ha quedado en no pocas ocasiones constreñida por las técnicas de estampación utilizadas. La frialdad de las tintas planas, las nítidas manchas de color y su saturación cromática, vistosos sobre el papel gracias a la policromía o los efectos de collage que permite,

no traducen correctamente una plástica vigorosa, ahogada en la obra gráfica por el virtuosismo reproductivo, tanto en serigrafía como en litografía, técnicas mayoritarias en su producción (Galfetti 1985), produciendo la impresión de estar en la mayoría de las ocasiones ante una bella reproducción de una obra sobre papel, pero no ante un grabado original. La atractiva litografía *El perro de Goya*, de 1991 (Cramer, Weber 2000: n.º 554), poco tiene que ver con la fuerza y el dramatismo que transmiten sus correlatos en dibujo o pintura.

José Guerrero (1914-1991) o Gerardo Rueda (1926-1996) son ejemplos claros de la diferencia de expresividad de su obra gráfica cuando utilizan el aguatinta u optan por la reproducción serigráfica, aproximándose en el primer caso a sus propias estéticas y al esfuerzo que la materia, agradecida, siempre devuelve, con un resultado final más acorde con su producción plástica.

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	125/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



## 7. BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- Águeda Villar, Mercedes (2012). «El enigma Asensio Juliá: del anonimato a la celebridad». *Ars Magazine: revista de arte y coleccionismo*, n.º 14, 90-104.
- Alix, Josefina (1987). «El pabellón español en la Exposición Internacional de París, 1937». *En Pabellón español. 1937. Exposición internacional de París. Madrid: Ministerio de Cultura*, 10-171.
- Alix, Josefina (1993). *Guernica*. Historia de un cuadro. *Poesía*, n.º 39, 40. Madrid, 7-122.
- Amón, Santiago (1974). *Lucio Muñoz*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Andioc, René (2008). *Goya: letra y figuras*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Apollinaire, Guillaume (1994). *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid: Visor.
- Arnheim, Rudolph (1976). *El «Guernica» de Picasso. Génesis de una pintura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Aznar Almazán, Sagrario (1993). *El arte cotidiano. Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña, 1900-1925*. Madrid: UNED.
- Baer, Brigitte (1983). *Picasso the Printmaker: Graphics from the Marina Picasso Collection*. Dallas: Museum of Art.
- Baer, Brigitte (1986). *Picasso: peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et des monotypes, 1935-1945. Tomo III*. Berne: Kornfeld.
- Baer, Brigitte (1988). *Picasso: peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et des monotypes, 1946-1958. Tomo IV*. Berne: Kornfeld.
- Baer, Brigitte (1989). *Picasso: peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et des monotypes, 1959-1965. Tomo V*. Berne: Kornfeld.
- Baer, Brigitte (1994). *Picasso: peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et des monotypes, 1966-1968. Tomo VI*. Berne: Kornfeld.
- Baer, Brigitte (1996). *Picasso: peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé, 1969-1972. Tomo VII*. Berne: Kornfeld.
- Baer, Brigitte (1998). *Picasso. Grabados 1900-1942*. Barcelona: Museo Picasso.
- Baer, Brigitte (2000). «Picasso burlón». En Barañano, Kosme de. *Picasso. Suite 347*. Valencia: Bancaja, 21-31.
- Baer, Brigitte; Geiser, Bernhard (1990). *Picasso: peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié et des monotypes, 1899-1931. Tomo I*. Berne: Kornfeld.
- Baer, Brigitte; Geiser, Bernhard (1992). *Picasso: peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et des monotypes, 1932-1934. Tomo II*. Berne: Kornfeld.
- Bailly-Herzberg, Janine (1985). *Dictionnaire de l'estampe en France, 1830-1950*. Paris: Arts et Métiers Graphiques.
- Baldassari, Anne (2007). *Picasso Carmen*. Paris: RMN / Musée Picasso.
- (Barañano, Kosme de; González de Durana, Javier (1988). *Francisco Iturrino. Obra gráfica*. Vitoria: Servicio de publicaciones del Gobierno Vasco.
- Barañano, Kosme de (1991). *Chillida íntimo*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Calcografía Nacional.
- Barañano, Kosme de (1997). *Picasso. Suite 156*. Valencia: Bancaja.
- Barañano, Kosme de (2000). *Picasso. Suite 347*. Valencia: Bancaja.
- Barañano, Kosme de (2001). *Picasso. Caisse à remords*. Valencia: Bancaja.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	126/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



Barbarà, Tristan (1999). «La actitud de Miró hacia el grabado». En *Miró-Barbarà. Processos del gravat*. Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró, 102-103.

Baroja, Pío (1972). *La Busca*. Madrid: Caro Raggio.

Baroja, Ricardo (1999). «Cómo se graba un aguafuerte». En Blas, Javier (com.) *Ricardo Baroja. El arte de grabar 1871-1953*. Madrid: Calcografía Nacional, 35-37.

Barceló, Miquel (2002). *Miquel Barceló. Serie Lanzarote*. Lanzarote: Línea.

Barrachina, Jaime et al. (1986). *Museu Picasso: Catálogo de pintura y dibujo*. Barcelona: Ayuntamiento.

Barrena, Clemente (2005). «La estampa moderna. Evolución de la imagen impresa desde la talla dulce a la serigrafía». En Aullón de Haro, Pedro (ed.). *Óscar Esplá y Eusebio Sempere en la construcción de la modernidad artística*. Madrid: Verbum, 27-62.

Barrena, Clemente; Blas, Javier; Carrete, Juan; Medrano, José Miguel (2004). *Calcografía Nacional: catálogo general, vol. II*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Bartsch, Adam (1802). *Le peintre-graveur. Vol. I*. Viena: J. V. Degen.

Baynton-Williams, Roger (2009). *The Art of the Printmaker 1500-1860*. Londres: A & C Black Visual Arts.

Bernal Pérez, María del Mar (2013). *Técnicasdegrabado.es. Difusión virtual de la gráfica impresa*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social.

Bernadac, Marie-Laure; Piot, Christine eds. (1989). *Picasso. Écrits*. París: Réunion des musées nationaux / Gallimard.

Besnard-Bernadac, Marie-Laure; Bozo, Dominique; Richet, Michèle; Seckel, Hélène (1985). *Musée Picasso, Catalogue sommaire des collections*. París: Réunion des musées nationaux.

Blanco Conde, María (2016). «La colección artística de la AECID a través de las exposiciones y sus documentos». En *Colección Artística de la Agencia Española de Cooperación. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 10-22.

Blanco Mozo, Juan Luis (2013). «Asensio Juliá (1753-1832). Notas al margen de un artista en el olvido». En *Goya y su contexto. Actas del Seminario Internacional 2011*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 343-368.

Blas, Javier coord.; Barrena, Clemente; Ciruelos, Ascensión (1996). *Diccionario del arte gráfico*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Blas, Javier (1999). «Ricardo Baroja: arte de grabar, oficio de vivir». En Blas, Javier (com.) *Ricardo Baroja. El arte de grabar 1871-1953*. Madrid: Calcografía Nacional, 13-22.

Bloch, Georges (1984). *Pablo Picasso: tome I: catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié 1904-1967*. Berne: Kornfeld et Klipstein.

Bonet, Juan Manuel (1988). «Aproximación al grabado español moderno». En *La Estampa Contemporánea en España (150 artistas gráficos. Estudios y Documentación)*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 99-120.

Bonet, Juan Manuel (1989). «Ante la obra gráfica completa de Lucio Muñoz». En *Lucio Muñoz. Obra gráfica 1960-1988*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 7-12.

Bonet, Juan Manuel (2007). «Eduardo Chillida ante el libro». En *Los libros de artista de Chillida*. Madrid: BNE, 19-25.

Boronat i Trill, Maria Josep (1999). *La política d'adquisicions de la Junta de Museus, 1890-1923*. Barcelona: L'Abadia de Montserrat.

Bosse, Abraham (1645). *Traicté des manieres de graver en taille douce sur l'airin*. París: Chez ledit Bosse.

Bourcard, Gustave (1903). *À travers cinq siècles de gravures, 1350-1903: les estampes célèbres, rares ou curieuses*. París: Georges Rapilly.

Bozal, Valeriano (1994). *Goya*. Madrid: Alianza Editorial.

Bozal, Valeriano (1988). «Grabado y obra gráfica en el siglo XX». En *El grabado en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Espasa Calpe, 609-845.

Bozal, Valeriano (1995). *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*. Madrid: Espasa Calpe.

Braşaï (2002). *Conversaciones con Picasso*. Madrid: Turner / Fondo de Cultura Económica.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	127/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



Cabanne, Pierre (1982 II). *El siglo de Picasso. II. Las metamorfosis*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Cabanne, Pierre (1982 IV). *El siglo de Picasso. IV. Gloria y soledad*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Calatayud Arinero, M.<sup>a</sup> de los Ángeles (2009). *Eugenio Izquierdo de Rivera y Lazaún (1745-1813): científico y político en la sombra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Calvo Serraller, Francisco (1988). «Lo Spàsimo di Sicilia». En *Pinturas de 1987. José María Sicilia*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Cano Cuesta, Marina (2005). *Catálogo de medallas españolas*. Madrid: Museo del Prado.

Caro Baroja, Julio (1999). «Ricardo Baroja y la práctica del grabado». En Blas, Javier (com.). *Ricardo Baroja. El arte de grabar 1871-1953*. Madrid: Calcografía Nacional, 11-12.

Caro Baroja, Pío (1993). *Baroja. Grabados*. Bilbao: Coinpasa.

Carrete Parrondo, Juan (1988). «El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada». En *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Espasa Calpe, 395-644.

Carrete Parrondo, Juan (1988a). «La estampa en España. Epítome histórico». En *La Estampa Contemporánea en España (150 artistas gráficos. Estudios y Documentación)*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 63-97.

Carrete Parrondo, Juan (1991). «Picasso. La Suite Vollard y las técnicas del grabado». En *Picasso. Suite Vollard*. Madrid: Turner, 69-79.

Carrete Parrondo, Juan (2005). «Los libros, el grabado, la litografía, los talleres, los editores, los escritores, los bibliófilos y... Picasso». En *Picasso y los libros*. Valencia: Bancaja.

Carrete Parrondo, Juan (2007). *Goya: estampas, grabado y litografía*. Barcelona: Electa.

Carrillo Castillo, Jesús María (1991). Espacio y representación en la pintura de Manuel Quejido y Guillermo Pérez Villalta. *Imafronte*, n.º 6-7, 51-59.

Casado Alcalde, Esteban (1995). Picasso como copista del Prado. *Goya: Revista de arte*, n.º 245, 281-290.

Casado Cimiano, Pedro (2006). *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*. Madrid: Ollero y Ramos.

Castellar-Gassol, Joan (2013). *Dalí. Una vida perversa*. Barcelona: Edicions de 1984.

Catafal, Jordi; Oliva, Clara (2006). *El grabado*. Barcelona: Parramón.

Cate, Phillip Dennis (2000). *Prints Abound. Paris and the 1890s*. Washington: National Gallery of Art.

Caws, Mary Ann (2000). *Dora Maar con y sin Picasso. Una biografía*. Barcelona: Destino.

Cereceda, Miguel (2006). «¿Qué significa pintar?». En *Manolo Quejido. Pinturas en acción*. Madrid: Junta de Andalucía/ Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 11-48.

Chamberlain, Walter (1988). *Agua fuerte y grabado*. Madrid: Hermann Blume.

Chillida, Ignacio (2006). *Chillida Codis*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Comadira, Narcís (1999). *Joaquim Sunyer: la construcción de una mirada*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Combalía Dexeus, Victoria (1988). *Ràfols-Casamada*. Barcelona: Polígrafa.

Combalía Dexeus, Victoria (1990). *Joan Miró gravador*. Barcelona: Maeght.

Contento Márquez, Rafael (1993). *Juan Gálvez Rodríguez, pintor. 1774-1847*. Madrid: Universidad Complutense.

Coppel, Stephen (1998). *Picasso and printmaking in Paris*. Londres: British Museum.

Courboin, François (1914). *L'Estampe française. Graveurs et marchands*. París: G. van Oest & C.

Cramer, Patrick (1989). *Joan Miró. Catalogue raisonné des livres illustrés*. Ginebra: Patrick Cramer ed.

Cramer, Patrick; Goepfert, Sebastian; Goepfert-Frank, Herma (2006). *Pablo Picasso. Les livres illustrés. Collection Steinhauslin*. Ginebra: Patrick Cramer ed.

Cramer, Patrick; Weber-Caflich, Olivier (2000). *Antonio Saura. L'oeuvre imprimé 1958-1998*. Ginebra: Patrick Cramer ed.

Crespelle, Jean-Paul (1983). *La vida cotidiana en el Montmartre de Picasso*. Barcelona: Argos Vergara.

Crespo Martín, Bibiana (2014). «El Libro de Artista de ayer a hoy: seis ancestros del Libro de Artista contemporáneo».

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Firmado <th>Fecha y hora</th> <td>29/10/2024 07:51:57</td>	Fecha y hora	29/10/2024 07:51:57
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Página	128/134		
Observaciones					
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>				
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).				



neo. Primeras aproximaciones y precedentes inmediatos». *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (2), 215-232.

Crommelynck, Aldo; Crommelynck, Piero (1973). «Aldo et Piero Crommelynck». En Picasso vu par ses compagnons de gravure. *Nouvelles de l'estampe*, n.º 9, 6.

Daix, Pierre (1984). «Clavé, en el centro de la modernidad». En *Antoni Clavé. Pabellón de España. Bienal de Venecia*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 5-8.

Daix, Pierre (1997). «Picasso. 44 dibujos de la 90ª primavera». En Barañano, Kosme de. *Picasso. Suite 156*. Valencia: Bancaja, 67-72.

Daix, Pierre (2012). *Le nouveau Dictionnaire Picasso*. París: Robert Laffont.

Dalmace, Michèle (2006). «Equipo Crónica: la imagen como documento. Michèle Dalmace entrevista a Tomàs Llorens». En *Equipo Crónica. Crónicas reales*. Madrid: Fundación Juan March, 47-51.

Demeulenaere-Douyère, Christiane (2009). *Inventeurs en Révolution : la Société des inventions et découvertes, Documents pour l'histoire des techniques*, 17, 19-56. URL : <http://dht.revues.org/483>

Duncan, David Douglas (1974). *Adiós Picasso*. Barcelona: Nauta.

Duncan, David Douglas (1988). *Picasso y Jacqueline*. Barcelona: Muchnik.

Esteve Botey, Francisco (1996). *El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y las fotomecánicas*. (II vols.). Madrid: Ediciones Doce Calles.

Fabregat Marín, Isabel (2017). *Ramón Pichot Gironès. Dels Quatre Gats a La Maison Rose*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Failing, Patricia (1977). Picasso's *Cries of Children... Cries of Stones*. *Art News*, n.º 126, 55-64.

Fanés, Fèlix (2004). *Dalí. Cultura de masas*. Barcelona: La Caixa / Fundación Gala-Dalí / MNCARS, 38-217.

Fernández Díez, Federico (2006). *Goya y Dalí. Del Capricho al disparate*. Madrid: Díaz de Santos / Fundación Universitaria Iberoamericana.

Ferrer Barrera, Carlos (2009). «Los libros ilustrados por Pablo Picasso. Historia de un arte». En *Picasso. Libros Ilustrados. Colección de la Fundación Pablo Ruíz Picasso (1988-2008)*. Málaga: FPMCN, 91-117.

Field, Albert (1996). *The official catalog of the graphic Works of Salvador Dalí*. Nueva York: S. Dalí Archives.

Fraipont, Gustave (1895). *Manière d'exécuter les dessins pour la photogravure et la gravure sur bois*. París: H. Laurens.

Fuentes Esteve, José (1985). *Aportaciones a las técnicas tradicionales de levantado en el grabado en talla*. Madrid: Universidad Complutense.

Galfetti, Mariuccia (1985). *Antonio Saura. La obra gráfica 1958-1984*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Galfetti, Mariuccia (1990). *Tàpies. Obra Gráfica 1947-1972*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gallego, Antonio (1990). *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra.

Gallego, Antonio (1995). «Miró Grabador». En *Miró Grabador en los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: MNCARS, 7-11.

Gallego, Julián (1984). «Clavé, el mago bueno». En *Antoni Clavé Grabador. Colección del Museo Español de Arte Contemporáneo*. Madrid: Ministerio de Cultura, 9-13.

Gallego, Julián (1994). «Copias de Velázquez». En Gallego, Julián, Pérez Sánchez, Alfonso Emilio y Blas Benito, Javier: *Goya Grabador*. Madrid: Fundación Juan March, 38-53.

García de Lomas, José. «Introducción». En *El Taller de grabados de la Fundación Rodríguez-Acosta '76*. Málaga: Fundación Rodríguez-Acosta / Banco de Granada.

Garrido, Coca (2014). *Grabado: procesos y técnica*. Madrid: Akal.

Gascoigne, Bamber (1986). *How to identify prints*. Londres: Thames & Hudson.

Gilot, Françoise; Lake, Carlton (1996). *Vida con Picasso*. Barcelona: Ediciones B.

Giralt-Miracle, Daniel (1987). «L'obra de Ràfols-Casamada a través de la crítica». En *Ràfols-Casamada. Una visió retrospectiva. 1947-1987*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Giraudy, Danièle (1985). «Préface». En *Antoni Clavé. A don Pablo. Hommage a Picasso. Peintures-collages*. Antibes: Musée Picasso.

Glimcher, Arnold; Glimcher, Marc (ed.) (1986). *Je suis le cahier. Los cuadernos de Picasso*. Madrid: Mondibérica.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	129/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzW8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



- Gombrich, Ernst (1984). *Historia del Arte*. Madrid: Alianza.
- Grabowski, Beth; Fick, Bill (2009). *El Grabado y la impresión. Guía completa de técnicas, materiales y procesos*. Barcelona: Blume.
- Guerrero, Manuel (2008). «La Fundación, la colección, el laboratorio del Alquimista». En *La col·lecció creix. Noves incorporacions al fons d'art*. Barcelona: Fundació Palau, 76-82.
- Haro, Salvador; Soto, Inocente (2011). «El sueño del compromiso». En *Vinetas en el frente*. Barcelona: MPB, 14-29.
- Hernández Pijuan, Joan (1991). «Del pintor que graba». En *Hernández Pijuan. Obra gráfica II (1982-1990)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, VI-VIII.
- Hoisington, Rena M. (2013). «Etching as a vehicle for innovation: four exceptional peintres-graveurs». En Stein, Perrin. *Artist and amateurs. Etching in 18th-Century France*. Nueva York: MET / Yale University Press.
- Homs, Núria (2009). *Tàpies. Obra gráfica 1987-1994*. Barcelona: Gustavo Gili / Fundació Antoni Tàpies.
- Huelin Ruiz-Blasco, Ricardo (1975). *Pablo Ruiz Picasso*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente.
- Hults, Linda C. (1996). *The Print in the Western World. An introductory history*. Wisconsin: University Press.
- Ibáñez Álvarez, José (2003). *El Gabinete de Estampas del siglo XIX del Museo Romántico de Madrid*. Madrid: Universidad Complutense.
- Iglesias, José María (1985). *Soledad Sevilla. «Meninas»*. Málaga: Museo de Bellas Artes.
- Inglada, Rafael (2006). *Pablo Ruiz Picasso. Textos españoles (1894-1968)*. Málaga: Fundación Málaga.
- Janer, Florencio (1873). «Apéndice acerca del grabado en España». En Duplessis, Georges. *Las Maravillas del Grabado*. París: Hachette, 381-412 (Facsimil 1993. Valencia: Librerías París-Valencia).
- Jeffett, William; Lahuerta, Juan José (2014). *Picasso-Dalí, Dalí-Picasso*. Barcelona: Fundació Museu Picasso.
- Jerez Moliner, Felipe (2000). «La aportación valenciana a los primeros grabados de especies botánicas americanas (siglo XVIII)». En Aleza-Izquierdo, Milagros; López García, Ángel (coord.). *Estudios de filología, historia y cultura hispánicas*. Valencia: Universitat, 105-108.
- Jiménez, José (2014). *Crítica en acto*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Jiménez Millán, Antonio (1983). *Los poemas de Picasso*. Málaga: Litoral.
- Klein, Hélène (1998). *Picasso collectionneur*. París: Réunion des musées nationaux.
- Labrada, Fernando (1936). *La estampación artística*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Lalanne, Maxime (1866). *Traité de la gravure à l'eau-forte*. París: Cadart et Luquet.
- Lafuente Ferrari, Enrique (1972). Contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari. En *Breve Historia del Aguatinta (de Goya a Picasso)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Lafuente Ferrari, Enrique (1974). Recuerdo de Teodoro Miciano (1903-1974). *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 38, 17-36.
- Lafuente Ferrari, Enrique (1977). Teodoro Miciano en sus grabados. Boletín de Bellas Artes. *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, n.º V, 133-154.
- Lafuente Ferrari, Enrique (1999). «Ricardo Baroja, grabador». En Blas, Javier (com.). *Ricardo Baroja. El arte de grabar 1871-1953*. Madrid: Calcografía Nacional, 23-29.
- Logroño, Miguel (1988). *Barjola. Un testimonio ético*. Oviedo: Consejería de Educación Principado de Asturias.
- Logroño, Miguel (1989). «El grabado. Su nobleza». En *Lucio Muñoz. Obra gráfica 1960-1988*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 13-19.
- Logroño, Miguel (2002). *Barjola en blanco y negro*. Madrid: Museo Casa de la Moneda.
- Lumsden, Ernest S. (1962). *The Art of Etching*. Nueva York: Courier Corporation.
- Makazaga Lanas, Leire (2013). Talleres de grabado en el País Vasco durante el tardo-franquismo y la transición. *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos del Arte*, 23.
- Mallén, Enrique ed. (2018). *Online Picasso Project*. Texas: Sam Houston State University.
- Marquina, Rafael (1924). *Ricardo Canals*. Madrid: Estrella.
- Martín, Euniciano (1988). *Artes Gráficas. Introducción general*. Barcelona: Edebé.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Firmado	Fecha y hora	29/10/2024 07:51:57
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Página	130/134		
Observaciones					
Uri De Verificación	https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==				
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).				



Martínez Cuesta, Juan (1999). Juan Gálvez y Leandro Fernández de Moratín. Cuatro escenas, obra de Gálvez, inspiradas en las comedias de Moratín. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, t. 12, 221-242.

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

Martínez Novillo, Álvaro (1981). En *Antoni Clavé*. Madrid: Ministerio de Cultura, 15.

Mason, Rainer Michael (1992). *Dalí verdadero / grabado falso*. Valencia: IVAM.

McDonald Parker, Robert (2003). «Catálogo». En Giménez, Carmen (ed.). *Colección Museo Picasso Málaga*. Madrid: Tf editores, 58-564.

Melot, M. (1973). Jacques Frélaud. En *Picasso vu par ses compagnons de gravure. Nouvelles de l'estampe*, n.º 9, 4.

Méndez Llopiés, Carles (2015). *De la originalidad y sus desplazamientos artísticos. El artefacto de la copia y lo abominable de lo original*. Barcelona, Research, Art, Creation, 3(3), 256-276.

Michel Noël, François Joseph; Carpentier, L. J. M. (1827). *Dictionnaire des origines, des inventions et découvertes dans les arts, les sciences, la géographie, le commerce, l'agriculture, etc...*. París: Janet et Cotele.

Michler, Ralf; Lopsinger, Lutz W. (1994). *Salvador Dalí. Catalogue Raisonné of Etchings and Mixed-media Prints*. Múnich: Prestel.

Miciano Becerra, Teodoro (1972). *Breve Historia del Aguatinta (de Goya a Picasso)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Minguet Batllori, Joan M. (2016). «El conflicto de la forma». En Blanca Muñoz. *Recapitulación*. Madrid: Marlborough.

Mínguez García, Hortensia (2013). *Copia versus original-múltiple. Una relación dialógica en el arte gráfico reproducible*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(1), 77-93.

Mínguez García, Hortensia (2016). La metaforicidad y la copia en el arte múltiple. *Arte y Sociedad. Revista Investigación*, 11. Recuperado el 29 de octubre de 2017 de <http://asri.eumed.net/11/metaforicidad.pdf>

Mink, Janis (2006). *Miró*. Colonia: Taschen.

Moral, Jean-Marie del (2003). *Barceló*. Londres: Thames & Hudson.

Moreno Moreno, José Manuel (2009). *La recuperación progresiva. Málaga a Picasso (1953-1963)*. Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

Moreno Tejada, Juan (1804). *Excelencias del pincel y del buril*. Madrid: Imprenta de Sancha.

Morrow, B. F. (1935). *The art of aquatint*. Nueva York: G. P. Putnam's sons.

Mourlot, Fernand (1970). *Picasso lithographs*. París: André Sauret-Les Editions du livre.

Muñoz, Lucio (2003). «La historia y el arte». En *Lucio Muñoz íntimo*. Madrid: Fundación Juan March, 74-83.

Muñoz, Miguel Ángel (2007). «El espacio múltiple de Ràfols-Casamada». En Yvars, José Francisco (com.). *Ràfols-Casamada. Espacios de luz*. Madrid: Fundación Real Casa de la Moneda, 87-97.

Muñoz Avia, Rodrigo (2014). «Así se hace un papel de Lucio Muñoz». En *Lucio Muñoz. Grandes papeles*. Madrid: Marlborough.

Nakamura, Jun (2015). «On Hercules Seger's *Printed Paintings*». En Stijnman, Ad; Savage, Elizabeth (ed.). *Printing Colour 1400-1700*. Boston: Brill, 189-195.

Newcome Schleier, Mary; Grasso, Giovanni (2003). *Giovanni David. Pittore e incisore della famiglia Durazzo*. Turin: Artema.

Ocaña, María Teresa (2013). «Fernande, Marie-Thérèse y Dora Maar en los monotypes de Picasso». En *Pablo Picasso. Monotypes, dessins, gravures, peintures*. París: Bouquinerie de L'Institut, 7-11.

Orozco, Miguel (2016). *Picasso litógrafo y militante*. Málaga: FPMCN.

Páez Ríos, Elena (1982). *Repertorio de Grabados españoles*. IV vols. Madrid: Ministerio de Cultura.

Palau i Fabre, Joan (1980). *Picasso vivo: 1881-1907. Infancia y primera juventud de un demiurgo*. Barcelona: Polígrafa.

Palau i Fabre, Joan (2003). *Fundació Palau. Catàleg general*. Barcelona: Fundació Palau.

Palau i Fabre, Joan (2011). *Picasso 1927-1939. Del Minotauro al Guernica*. Barcelona: Polígrafa.

Palma Moreno, María del Carmen (1989). *El grabado en Granada durante el siglo XX*. Granada: Universidad / Diputación Provincial.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	131/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



Passeron, Roger (1976). *Antoni Clavé, l'oeuvre gravé 1939-1976*. Friburgo: Office du livre.

Peña Velasco, María Concepción de la (2013). Rejón de Silva y el discurso ilustrado sobre la escuela de pintura española. *Atrio*, 19, 69-82.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1994). «Desastres de la guerra». En Gállego, J.; Pérez Sánchez, A. E.; Blas Benito, J. *Goya Grabador*. Madrid: Fundación Juan March, 112-162.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1994a). «Tauromaquia». En Gállego, J.; Pérez Sánchez, A. E.; Blas Benito, J. *Goya Grabador*. Madrid: Fundación Juan March, 166-192.

Perrot, Aristide Michel (1830). *Manuel du graveur ou Traité complet de l'art de la gravure en tous genres*. París: Roret.

Peterdi, Gabor (1958). *Printmaking. Methods old and new*. New York: The MacMillan Company.

Pezzini Bernini, Grazia et al. (1989). *L'acquainta e le tecniche di resa tonale*. Roma: Newton Compton editori / Istituto Nazionale per la Grafica.

Picon, Gaetan (1980). *Cuadernos catalanes*. Barcelona: Polígrafa.

Piot, Christine (2003). «1945-1952». En Léal, Brigitte; Piot, Christine; Bernadac, Marie-Laure. *Picasso Total 1881-1973*. Barcelona: Polígrafa, 358-393.

Prideaux, Sarah Treverbian (1968). *Aquatint engraving*. Londres: W & G. Foyle Ltd.

Princenthal, Nancy (1998). «Recuerdos encubridores». En Giménez, Carmen (ed.). *Cristina Iglesias*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.

Punyet Miró, Joan (1999). «Sustratos y formas del universe mironiano». En *Miró-Barbarà. Processos del gravat*. Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró, 100-101

Queralt, Rosa (1981). «Conversación con Hernández Pijuan». En *Hernández Pijuan. Obra gráfica 1954-1980*. Barcelona: Polígrafa.

Ràfols, Josep Francesc et al. (1951-1954). *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña, desde la época romana hasta nuestros días*. 3 vols. Barcelona: Millá.

Ramié, Alain (1988). *Picasso: catalogue de l'oeuvre céramique édité 1947-1971*. Vallauris: Galería Madoura.

Ramírez, Juan Antonio (2001). Acerca de unas lágrimas (Otra historia con Guernica). *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIII, 195-209.

Ramos Guadix, Juan Carlos; Peláez Camazón, Alicia (2014). *Fotografía y Estampa*. Granada: Point de Lunettes / Entorno Gráfico ediciones.

Rau, Bernd (1982). *Pablo Picasso. Obra gráfica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rejón de Silva, Diego Antonio (1786). *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos*. Segovia: Imprenta de Antonio Espinosa.

Rejón de Silva, Diego Antonio (1788). *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores*. Segovia: Imprenta de Antonio Espinosa.

Renau, Josep (1981). *Guernica-Legado Picasso*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Richardson, John (1995). *Picasso. Una biografía. Vol. I, 1881-1906*. Madrid: Alianza.

Rico Lacasa, Pablo (coord.) (1993). *José María Sicilia*. Mallorca: Electa / Fundació Pilar i Joan Miró.

Riggs, T. A. (1975). The aquatint. *Worcester Art Museum Bulletin*, 5(1).

Rincón García, Wifredo (2011). «El grabado en la obra de Miguel Rodríguez-Acosta. Una larga trayectoria». En *Miguel Rodríguez-Acosta. Arrayán y silencio*. Granada: Universidad / Centro de Cultura Contemporánea, 74-79.

Romero Romero, F.; Blázquez Sánchez, A. (2007). «Gráfica política y represión franquista: el grabador Teodoro Miciano Becerra». *Cuadernos para el Diálogo*, n.º 23, 22-31.

Rueda, Manuel de (1991). «Instrucción para gravar en cobre». En Moreno Garrido, Antonio (ed.). *Instrucción para gravar en cobre. Manuel de Rueda*. Granada: Universidad.

Sabartés, Jaime (1953). *Picasso, retratos y recuerdos*. Madrid: Afrodiseo Aguado.

Salazar, María José (1995). «Técnicas en la obra gráfica de Joan Miró». En *Miró Grabador en los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: MNCARS, 12-14.

Salazar, María José (2006). «Manolo Valdés. Notas a una biografía». En *Manolo Valdés (1981-2006)*. Madrid: MNCARS, 253-291.

Código Seguro De Verificación	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
Observaciones		Página	132/134
Uri De Verificación	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
Normativa	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



- Salus, Carol (2015). *Picasso and Celestina: The artist's vision of the Procuress*. Delaware: LinguaText.
- Sánchez Vigil, J. M. (2008). *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*. Gijón: Trea.
- Santander Díaz, M. (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*, n.º 5.
- Saura, Antonio (1985). «Cuadros de una exposición (Galería de Manolo Valdés)». En *Manolo Valdés. Pinturas i esculturas*. Barcelona: Maeght.
- Seghers, Pierre; Cabanne, Pierre (1988). *Clavé*. Barcelona: Polígrafa.
- Sevilla, Soledad (1998). *Soledad Sevilla*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo.
- Sicilia, José María (2000). *José María Sicilia*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo.
- Socias Palau, Jaume (1976). *Canals*. Barcelona: Espasa Calpe.
- Soto Calzado, Inocente (2012). «Forma y fondo en los grabados en relieve de Pablo Picasso». En Haro, S. (coord.). *Procesos artísticos y obra de Picasso: una visión desde la práctica artística*. Málaga: FPMCN, 33-47.
- Soto Calzado, Inocente (2014). *Dibujantes con París al fondo. Picasso y las revistas ilustradas*. Málaga: FPMCN.
- Sotos Serrano, Carmen (1982). *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Spies, Werner (1989). *La escultura de Picasso*. Barcelona: Polígrafa.
- Stapart (1773). *L'Art de graver au Pinceau*. París: Aumont.
- Teixidor, Joan (1978). «La obra gráfica de Joan Miró». En *Joan Miró. Obra gráfica*. Barcelona: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.
- Torre, Alfonso de la (2014). «Salvador Victoria. 1965. Retorna un pintor». En *Salvador Victoria. Retorna un pintor*. Zaragoza: IAACC / Gobierno de Aragón, 11-34.
- Torres-García, Joaquín (1990). *Historia de mi vida*. Barcelona: Paidós.
- Van der Koelen, Martin (1996, 1997, 1999, 2005). *Eduardo Chillida. Catálogo razonado de la obra gráfica original*. Múnich: Chorus.
- Vaquero Turcios, Joaquín (1998). «La mirada grabada». En *Miguel Rodríguez-Acosta. Esplendor del Sur. Obra Gráfica*. Marbella: MGEC, 7-12.
- Vázquez Díaz, Daniel (1974). *Mis artículos en «ABC»*. Madrid: Ibérico europea de ediciones.
- Vega, Jesusa (1992). *Museo del Prado. Catálogo de estampas*. Madrid: Museo del Prado.
- Vega, Jesusa (1995). «Goya's Etchings after Velázquez». *Print Quarterly*, XII, 2, 145-163.
- Vega, Jesusa (1997-8). «Modernidad y tradición en la estampa española del siglo XIX». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, 367-378.
- Vega, Jesusa (2000). «Bartolomé Sureda y las técnicas gráficas». En *Bartolomé Sureda (1769-1851). Arte e industria en la Ilustración tardía*. Madrid: Museo Nacional, 171-193.
- Vega, Jesusa (2010). *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Vilató, Javier (1973). «Le miroir de cuivre de Picasso». En *Picasso vu par ses compagnons de gravure. Nouvelles de l'estampe*, n.º 9, 7-8.
- Villaespesa, Mar (1995). «Memoria. Soledad Sevilla 1975-1995». En *Memoria. Soledad Sevilla 1975-1995*. Madrid: Ministerio de Cultura, 15-29.
- Vives Piqué, Rosa (1988). *Mestres del gravat moderne. París 1865-1940*. Barcelona: Sala d'Art Artur Ramon.
- Vives Piqué, Rosa (2000). *Del cobre al papel*. Barcelona: Icaria.
- Vives Piqué, Rosa (2003). *Guía para la identificación de grabados*. Madrid: Arco.
- Wallen, Burr (1984). *Picasso Aquatints*. Florida: Museum of Fine Arts St. Petersburg, Florida.
- Ward, Gerald W. R. ed. (2008). *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*. Nueva York: Oxford University Press.
- Warncke, Carsten-Peter (1995). *Picasso. II vols*. Colonia: Taschen.

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	133/134
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>		
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).		



Wiebel, Christiane (2007). *Aquatinta oder die Kunst mit dem*

*Pinsel in Kupfer zu stechen. Das druckgraphische Verfahren von seinen Anfängen bis zu Goya*. Berlín: Deutscher Kunstverlag.

Wijnekus, F. J. M.; Wijnekus, E. F. P. H. (2013). *Dictionary of the Printing and Allied Industries: In English (with definitions), French, German, Dutch, Spanish and Italian*. Ámsterdam: Elsevier.

Wye, Deborah (1992). *Antoni Tàpies. Obra gráfica*. Barcelona: Polígrafa.

Wye, Deborah (2010). *A Picasso Portfolio: Prints from the Museum of Modern Art*. Nueva York: MOMA.

York, Emily (2008). *Magical secrets about Aquatint*. San Francisco: Crown Point Press.


Zervos, Christian (1935). Conversations avec Picasso. *Cahiers d'Art*, n.º 7-10.

Zervos, Christian (1967). *Pablo Picasso. Vol. 2 \*: Oeuvres de 1912 a 1917*. París: Cahiers d'Art .

Zervos, Christian (1976). *Pablo Picasso. Vol. 3I: Oeuvres de 1969*. París: Cahiers d'Art.

Zervos, Christian (1982). *Pablo Picasso. Vol. 2 \*\*: Oeuvres de 1906 a 1912*. París: Cahiers d'Art / Centre National des Lettres.

Zervos, Christian (1985). *Pablo Picasso. Vol. 15: Oeuvres de 1946 a 1953*. París: Cahiers d'Art / Centre National des Lettres.

<b>Código Seguro De Verificación</b>	ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>	
<b>Firmado Por</b>	Rafael José Inglada Roselló	Firmado	29/10/2024 07:51:57	
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	134/134	
<b>Uri De Verificación</b>	<a href="https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==">https://valida.malaga.eu/verifirma/code/ztljdepgu/KFyBaAzw8xcA==</a>			
<b>Normativa</b>	Este informe tiene carácter de copia electrónica auténtica con validez y eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Ley 39/2015).			