

EL AUGE DE LA REPRODUCCIÓN DE LAS IMÁGENES ARTÍSTICAS

Inocente Soto Calzado

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Málaga

inocentesoto@uma.es

Para conseguir el sueño de la copia infinita, de la reproducción rápida y fiel para una inmensa mayoría de público, los pioneros de la imagen no tuvieron mejor aliado que la tradición. El grano irregular del aguatinta, técnica para crear en el grabado los tonos de la pintura, fue el concepto que copió la trama del primer fotograbado, la aportación de la técnica del siglo XIX a la vieja aspiración, que ha sido a su vez el paradigma de nuestro mundo actual de píxeles, digitalizado y virtual, que sigue compartiendo ese antiguo deseo humano de la reproducción de las imágenes en el siglo XXI. El artista quiso en esos momentos iniciales crear su obra con la nueva tecnología y sus ancestrales ideas.

Reproducción; Fotograbado; Aguatinta; Gustave Fraipont; *Papier procédé*; Papel Ton

Las casi proféticas palabras de Walter Benjamin (1892-1940) publicadas por primera vez en 1936 señalaban un nuevo mundo del arte a partir de su propia capacidad de reproducción:

*Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición*¹.

Pero la formulación general, dedicada en su gran mayoría a la técnica cinematográfica, necesita múltiples matizaciones, y en el caso de los inicios del fotograbado un vistazo a su prehistoria, anterior incluso al nacimiento del propio filósofo, señala la importancia decisiva precisamente de la tradición de las Bellas Artes.

En el grabado, arte por antonomasia dedicado a la reproductibilidad, los artistas intentaron desde sus inicios llevar a las planchas de metal la posibilidad de crear tonos continuos sin la necesidad de recurrir a la línea y sus rayados paralelos. En esos comienzos, prácticamente desde el siglo XVI, se investigaron las opciones del ataque directo de los mordientes sobre los metales o la reacción química de la flor de azufre mezclada con aceite de oliva sobre el cobre para la creación de manchas tonales. Fue el francés Jean Baptiste Le Prince (1734-1782) quien se llevó para la historia los honores de desarrollar el procedimiento llamado aguatinta sobre 1780 con su opúsculo *Decouverte du procédé de graver au lavis*, quedando como la primera técnica de grabado en hueco sobre metal cuyo efecto es de mancha, aunque haya que optar, para ser justos, por la multiplicidad de esfuerzos y nombres para explicar el origen². El grabado al aguatinta forma parte de la calcografía, y dentro de esta, a las técnicas indirectas, ya que para grabar las tallas se utiliza la ayuda de un ácido o una sal, un mordiente. Para conseguir este efecto, se usa 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. Se forma una estructura de pequeños orificios muy próximos entre sí -un punteado visualmente imperceptible si se quiere así-, que retienen la tinta, una reserva discontinua, con la opción de una gran variedad de modulaciones tonales regulares en el interior de la mancha manipulando los distintos agentes que intervienen en su creación. El carácter tonal de las imágenes llevará a la técnica a ser una de las preferidas para la estampa de

¹ Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Barcelona, 1989, p. 22.

² Prideaux, S. T., *Aquatint engraving*, W. & G. Foyle Ltd., Londres, 1968, p. 40.

traducción de la pintura, para el grabado de reproducción comercial, y hará de esta técnica el medio ideal de exploración del color.

Los historiadores señalan al siglo XIX como el momento de la historia capaz de producir más imágenes, una cantidad sustancialmente mayor que la suma de los milenios precedentes. A finales del siglo XIX hay un auge de la ilustración, una democratización o vulgarización, según el punto de vista, del dibujo. Todo está ilustrado, todo necesita el acompañamiento de un diseño³, y esta necesidad, que conlleva una cuestión de tiempo, de rapidez en la ejecución y una cuestión económica, de hacer asequibles dichos diseños para el gran público, hará que el grabado de reproducción de imágenes por antonomasia, el grabado en madera a contrafibra, el cual permitía la inclusión de texto en su impresión -como ventaja frente a la litografía-, sea sustituido paulatinamente por el fotograbado.

En el siglo XVIII, Thomas Bewick (1753-1828) consigue utilizar los buriles de grabado calcográfico sobre una plancha de madera cortada longitudinalmente respecto al crecimiento de la fibra -llamada madera a *testa* o a contrafibra-, pudiendo así obtener finas líneas y una completa gradación de la tinta, cuestión ya practicada con anterioridad en la xilografía gallega sin la continuidad inglesa⁴; casi a final del siglo se perfeccionaron las máquinas hidráulicas o a vapor para fabricar papel; ya a comienzos del siglo XIX se creó una prensa de impresión accionada por energía, evitando la utilización de la fuerza muscular de los obreros⁵. Gracias al desarrollo de la xilografía a contrafibra, especialmente en Inglaterra, las labores de reproducción de la obra artística se encargaba a un grabador en madera profesional, que traducía o interpretaba con un trabajo de líneas el modelo previo, fuera cual fuese su estética. Si el original había sido realizado con líneas muy finas, las posibilidades de traducción correctas al nuevo medio se complicaban; evidentemente, también el hecho de que dicho trabajo previo hubiera sido realizado con medios tonos, con grises, dificultaba aún más su labor. El antiguo grabado de reproducción manual, de traducción, de bellas y vistosas líneas de intensos negros al final se convertía la mayoría de las veces en una fría mecanización del trazo original y una pérdida de la pulsión original del artista, diluyendo el carácter propio de cada creación y despersonalizando el aspecto de las imágenes.

Casi en paralelo al futuro hallazgo de la fotografía, el descubrimiento y desarrollo de la litografía por parte de Aloys Senefelder (1771-1834) permitió liberar al artista de la dependencia del grabador y llevó al público una imagen directa, sin intermediarios, siempre que el lenguaje de creación del dibujo y el del medio litográfico coincidieran, ya que podía lograr una reproducción más cercana al dibujo original por el simple e importante hecho de compartir técnicas y procedimientos⁶. El progreso se llevará a cabo en Alemania en primer lugar, pero con un desarrollo consecutivo en Francia gracias a las intuiciones del general Napoleón Bonaparte (1769-1821). En París ya está introducida la nueva técnica sobre 1820, y dos décadas después ha destronado al vetusto grabado sobre cobre. Cuando la técnica sea utilizada por artistas como Edouard Manet (1832-1883) para la confección de carteles y más tarde estos adquieran el gran formato vivirá su edad de oro⁷.

³ Fraipont, Gustave, *Maniere d'exécuter les dessins pour la photogravure et la gravure sur bois. Les procédés de reproduction en relief*, H. Laurens, París, 1895, p. 10: *Or, à notre époque, le moindre prospectus, la moindre plaquette est illustrée!*.

⁴ Esteve Botey, Francisco. *El grabado en la ilustración del libro*, vol. I, Closas-Orcoyen, Madrid, 1996, p. 58.

⁵ Ivins jr., W. M., *Imagen impresa y conocimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. 31.

⁶ Ramírez, Juan Antonio, *Medios de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 48.

⁷ Bouret, C.; Bouret, B., "Le métier, l'image, et l'artiste", en *La litografía en Francia de los orígenes a*

El laborioso proceso de la reproducción artesanal a partir del grabado a contrafibra y de la pericia de los dibujantes e impresores litógrafos será sustituido por los nuevos procesos basados en la fotografía, llamado genéricamente fotograbado – palabra que comprende una cantidad impresionante de denominaciones desde sus albores. En la época de las grandes tiradas impresas un medio como la litografía, que requería de una estampación tipográfica aparte para los textos, tenía una barrera insuperable para su desarrollo⁸.

Los inicios técnicos del grabado darán lugar a indefiniciones y apariencias desconocidas hasta el momento, lejanas de la imagen convencional de las artes clásicas, con sus aciertos y errores. El gran problema inicial a solventar era el de crear fotograbados tonales, capaces de producir modulaciones diferentes al blanco y al negro y a la estética de la xilografía a contrafibra. Técnicamente no era difícil la reproducción fotográfica del trazo, el denominado fotograbado de línea o *pluma*, y crear simulaciones tonales con entrecruzamientos de líneas, pero así no se podía ir mucho más allá de lo que se había hecho con la madera, aunque de una forma más barata y rápida. El siguiente y deseado paso era conseguir la copia de las manchas tonales sin necesidad de usar la línea, y para ello se pensó en la interposición de una trama mecánica que permitiera descomponer la imagen en partes pequeñísimas y la reproducción discontinua de las sombras o medios tonos⁹, lo cual se denominó fotograbado directo.

La colaboración entre artistas e impresores creó nuevas maneras de conseguir esos tonos de grises en la reproducción, y uno de estos artistas, Gustave Fraipont (1849-1923), uno de los numerosos a finales de siglo que van a desarrollar su labor para los diversos medios reproductivos en Francia, nos legó sus experiencias por escrito. Grabador, pintor, dibujante, ilustrador y cartelista de origen belga y nacionalidad francesa, padre del también ilustrador y pintor Georges Fraipont (1873-1912), su diferencia sustancial con los demás colegas será su faceta de escritor, tanto de libros infantiles (en la colección *L'enfance Laborieuse* será el autor de textos y dibujos de *André le meunier* y de *Yves le marin*, y también para el mismo editor H. Laurens compilará e ilustrará *Nouvelles histoires sur de vieux proverbes*) como de divulgación de las técnicas artísticas, labor que complementaba sus tareas docentes como profesor de dibujo en la *Maison d'éducation de la Légion d'honneur*¹⁰. En su carrera pueden destacarse las ilustraciones para libros, siendo un artista especialmente proclive a dibujos del natural de monumentos y paisajes en títulos como *Le Jura et le pays franc-comtois*, *L'Auvergne*, *Les Vosges*, *Paris* de Auguste Vitu, *Autour de Paris* y *Les environs de Paris* de Louis Barron o *Paris et ses environs* y *Paris a vol d'oiseau*.

Sobre todo en la penúltima década del siglo su nombre es imprescindible en publicaciones como *La Vie Moderne*, *Le Journal de la Jeunesse*, *Le Jeune Age Illustré*, *Les Grimaces*¹¹, *L'Univers Illustré*, *Paris illustré*, *Saint Nicolas*, *Revue Illustrée*, *L'Exposition de Paris 1889* o *Journal des voyages*; entre un siglo y otro también aparece en *Le Parisien de Paris*, *Au Quartier Latin*, *Nos loisirs*, *Le Gaulois du Dimanche*, *La Quinzaine Illustrée* o *L'Exposition Universelle 1900*¹². Su versatilidad se demuestra en las ediciones literarias, algunas de ellas de bibliófilo, como *Contes et*

nuestros días, pp. 10-16. Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1983, p. 12.

⁸ Gallego Gallego, Antonio, *Historia del grabado en España*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 367.

⁹ Martín, Euniciano, *Artes Gráficas. Introducción general*, Edebé, Barcelona, 1988, p. 160.

¹⁰ Dugnat, Gaité; Sanchez, Pierre, *Dictionnaire des graveurs, illustreurs et affichistes français et étrangers 1673-1950*, Ed. de L'Echelle de Jacob, Dijon, 2001.

¹¹ Con Octave Mirbeau (1848-1917) como director, Fraipont se encarga de la portada del n°1, 21/7/1883, así como del cartel para el lanzamiento de la revista.

¹² Solo, Dico; Saint-Martin, Catherine; Bertin, Jean-Marie, *Dico Solo*, Aedis, Vichy, 2004.

nouvelles de La Fontaine, con cuatro aguafuertes, y en una larguísima lista de autores y obras con dibujos suyos: Paul Cosseret (*Le livre des fleurs*), Tante Jane (*Les vingt-huit jours de Suzanne*), Madame Edmond Adam (*Récits d'une paysanne*), Maupassant (*Des vers*), Alphonse Daudet (*La Belle-Nivernaise*), Spire Blondel (*Le tabac. Le livre des fumeurs et des priseurs*), Armand Silvestre (*Le célèbre Cadet-Bitard*), Octave Pradels (*Les desserts gaulois*),...

En la última década del agonizante XIX la librería Renouard y el editor Laurens publican toda una serie de manuales técnicos para aficionados firmados por G. Fraipont (colocando siempre tras el nombre su categoría de profesor en la Legión de Honor). En los años y décadas siguientes serán reimpresos con cierta asiduidad, dando lugar a recopilaciones con títulos tan sugerentes como *L'art d'utiliser ses connaissances en dessin*, pero sus primeros títulos versaban sobre diversos aspectos del dibujo (*Le dessin a la plume, L'art de prendre un croquis et de l'utiliser, Le crayón et ses fantaisies, Le fusain*), la pintura a la acuarela (*L'Art de peindre les natures mortes à l'aquarelle, L'Art de peindre les marines à l'Aquarelle, L'art de peindre les paysages a l'aquarelle, L'Art de peindre les fleurs à l'aquarelle, L'art de peindre les figures a l'aquarelle, L'art de peindre les animaux a l'aquarelle*) y técnicas variadas (*L'art de composer et de peindre L'Eventail, L'Ecran, Le Paravent, L'art dans les travaux a l'aiguille*), pudiéndose encontrar dos volúmenes dedicados expresamente a las técnicas de reproducción: *Eau-forte, pointe seche-burin, lithographie*, subtítulo *Les procédés de reproduction en creux et la lithographie*, revisa las técnicas tradicionales del grabado en hueco sin pasar por alto la más novedosa disciplina de la litografía, y *Manière d'exécuter les dessins pour la photogravure et la gravure sur bois*, subtítulo *Les procédés de reproduction en relief*.

Ya en su tratado de litografía dedica una gran parte del libro a explicar el método del *crachis*, o sea, el pulverizado de la tinta para crear zonas tonales según la acumulación de las minúsculas gotas, a lo cual se agrega la operación del rascador sobre la piedra para obtener los blancos por sustracción de material o bien una reserva previa mediante plantilla, como en el caso ejemplificado del efecto lunar [Figura 1]. Ello habla de una preocupación por la obtención de nuevos efectos texturales y tonales para la obra. El pulverizado fino de la tinta se obtiene pasando esta por un tamiz interpuesto en el camino de la tinta que sale del pincel hacia la piedra litográfica, pero los mejores dibujantes entre los dos siglos utilizaron también la técnica en su obra sobre papel.

Manière d'exécuter les dessins pour la photogravure et la gravure sur bois comienza hablando del antiguo grabado en madera en relieve como medio reproductivo aliado a la tipografía para empezar a introducir el concepto del nuevo fotograbado en relieve, que sustituirá a la anterior técnica. El pionero en Francia será Firmin Gillot (1819-1872), quien pondrá a punto un procedimiento buscado afanosamente desde los inicios de la propia historia de la fotografía, con un punto de inflexión en los trabajos de mediados del siglo de William Henry Fox Talbot (1800-1877) basándose en los efectos tonales del aguatinta calcográfico; Gillot, que había comenzado su carrera como litógrafo impresor y las investigaciones sobre 1850, perfeccionó y adaptó su proceso a la impresión en relieve, lo dio a conocer en 1867 y lo denominó *paniconographie*, pero lo engorroso del sustantivo consiguió que prontamente fuera conocido como *Gillotage* o procedimiento Gillot. Su hijo Charles Gillot (1853-1903) continuó sus investigaciones, llevando el proceso a su máxima expresión. Una de las primeras hazañas estéticas del nuevo método fue poder llevar a la imprenta sin perder su personalidad ni calidad intrínseca, sin tener que ser interpretados por un grabador profesional en madera, los excepcionales dibujos de línea de Daniel Urrabieta Vierge (1851-1904) en 1882 para la edición del clásico de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) *Pablo de Ségovie*.

El gran tacano.

Trabajo compartido entre dibujante y fotograbador fue el de dar grises a determinadas manchas del dibujo. 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 [**Figura 2**], requieren de habilidad para no cegar las demás líneas y conservar las calidades primigenias del dibujo.

Ese mismo efecto puede ser incluido por el fotograbador en la masa tonal mediante una aguainta a la resina, estampada en relieve, que dejará una zona tonal más irregular y por lo tanto más grata al trabajo artístico, que requiere una mayor pericia técnica pero que aporta una mayor riqueza visual [**Figura 3**].

La unión del trabajo sobre los papeles couché y la utilización de los tramados mecánicos dará lugar a un nuevo procedimiento. Se trataba de dibujar sobre un papel preparado previamente con un tramado (normalmente, un tono medio), que podía ser raspado para obtener blancos y al que se le podían superponer líneas o más tramados para crear tonos de gris más intensos y llegar hasta el negro. Son los llamados *papier procédés*, papeles preparados de diversas formas que darán lugar a nuevos efectos plásticos sobre el papel de las revistas, acompañando al estilo del artista que los usa.

El papel podía ser blanco, con un grano muy marcado, con lo cual el dibujante debía trabajar sobre la superficie, sin que el lápiz o la tinta penetraran en los huecos, facilitando así su reproducción, al producirse un tramado natural gracias a la disposición de las fibras del papel. La mayoría de los trabajos realizados con esta técnica expresan al máximo el valor textural del procedimiento, análogo al de la litografía pero con un efecto de granulado mayor.

Con la misma técnica y concepto del papel blanco, también se empleó bastante el *papier-toile*, un papel con una marcada textura de tela, a la que el artista podía sacar bastante partido frotando el lápiz sobre él o el pincel seco, incorporando esas irregularidades a la obra.

El papel podía también ser gris, con lo que los recursos para el artista aumentaban, existiendo grises de línea, de punto y también de grano irregular (imitando el aguainta calcográfico). El trabajo sobre estos se caracteriza por la intensidad de sus efectos, con blancos luminosos y negros intensos, siempre trabajando con el rascador, con más o menos intensidad según el efecto a conseguir. Podía también ser ennegrecido y después trabajado mediante raspados, al cual se le podía sumar el empleo del lápiz y de la pluma. En un esfuerzo didáctico Gustave Fraipont reproduce en su libro varias tramas usuales en esos papeles, marcándolas con las primeras letras del abecedario para explicarlas [**Figura 4**]. Así, por ejemplo, marcadas de la A a la E se ven las distintas zonas según la labor realizada sobre ellas, partiendo de que el papel tal cual es, virgen, sería el sector E; A sería una parte ennegrecida, B el mismo procedimiento anterior tras aplicarle el rascador y levantar algunas líneas de la superficie del papel; C sería la trama original raspada, sin haber sido ennegrecida y D el sector donde el rascador se ha empleado hasta borrar todo rastro de trama y llegar al blanco absoluto.

Pero estos procedimientos no fueron de uso exclusivo del país vecino. En España estos procesos comienzan a ser posibles con la creación en 1875 en la ciudad de Barcelona de la Sociedad Heliográfica Española, fundada por Heribert Mariezcurrena, Josep Thomas, Joan Serra i Pausas y Miguel Joaritz, y a partir de 1880, con la escisión de dicha Sociedad, Josep Thomas comienza a utilizar un papel procesado para el fotograbado, patentado con el nombre de *papel Ton*, uno de los primeros medios

efectivos para lograr la reproducción de los medios tonos¹³. Cuando el genial escritor Benito Pérez Galdós (1843-1920) se plantea realizar una edición ilustrada de sus *Episodios Nacionales* en diez tomos editada por la empresa La Guirnalda, en la parte gráfica contará con firmas de fotograbadores como el mismo Charles Gillot, cuyo nombre aparece en el excepcional dibujo a mucho mayor tamaño que el de su creador, José Luis Pellicer Fenyé (1842-1901) [Figura 5]. También aparecerá en otros fotograbados la firma de Francisco Laporta Valor (1850-1914), que tras su paso por París funda en Madrid con sus hermanos una de las firmas más prestigiosas para la reproducción de imágenes. Y en ese patrimonio incomparable del arte gráfico que se va fundiendo con el texto de las veinte narraciones destaca sobremanera el trabajo de Enrique Mélida Alinari (1838-1892), residente en París desde 1882 y con una labor plástica sin igual sobre un *papier procédé* de trama lineal, de donde hace surgir con maestría la imagen [Figura 6].

En los inicios de la técnica del fotograbado la armonía era difícil de conseguir en una obra, bien debido al fuerte contraste de los blancos impolutos que se obtenían con algunos procedimientos o bien a la ausencia de ellos cuando la imagen era reproducida sin contrastes, con un molesto tono general, pero no hay duda de que era el tiempo histórico de creación de una nueva iconografía de la imagen. Los procedimientos de reproducción ofrecen normalmente en las imágenes las dos firmas, de una autoría compartida: la del artista por un lado, generalmente situada a la izquierda, y por otro lado la del encargado de la reproducción, normalmente a la derecha, dos esfuerzos unidos buscando siempre nuevos caminos de la imagen. Mélida, para regalarnos en 1883 esa espléndida imagen llegando hasta el público con la última tecnología, ha realizado su obra como sugería Cennino Cennini (c. 1370-c. 1440) a finales del siglo XIV, tal y como comenzaba a aprender a pintar un artista antes incluso del Renacimiento, utilizando como base un papel teñido, sombreando a la aguada y dando blancos con albayalde, cambiando en su caso los materiales para realizar el mismo proceder:

A todo esto se le llama dibujar en papel teñido, y es el camino que te guiará al arte de pintar. Prácticalo cuanto puedas, pues es fundamental para tu aprendizaje. Préstale atención, cógele cariño y lo dominarás¹⁴.

¹³ Fontbona, Francesc, “La Ilustración Gráfica. Las técnicas fotomecánicas”, en *El Grabado en España siglos XIX-XX*, pp. 427-607, Espasa Calpe, Madrid, 1988, p. 434.

¹⁴ Cennini, Cennino, *El libro del arte*, Akal, Madrid, 1988, p. 60.

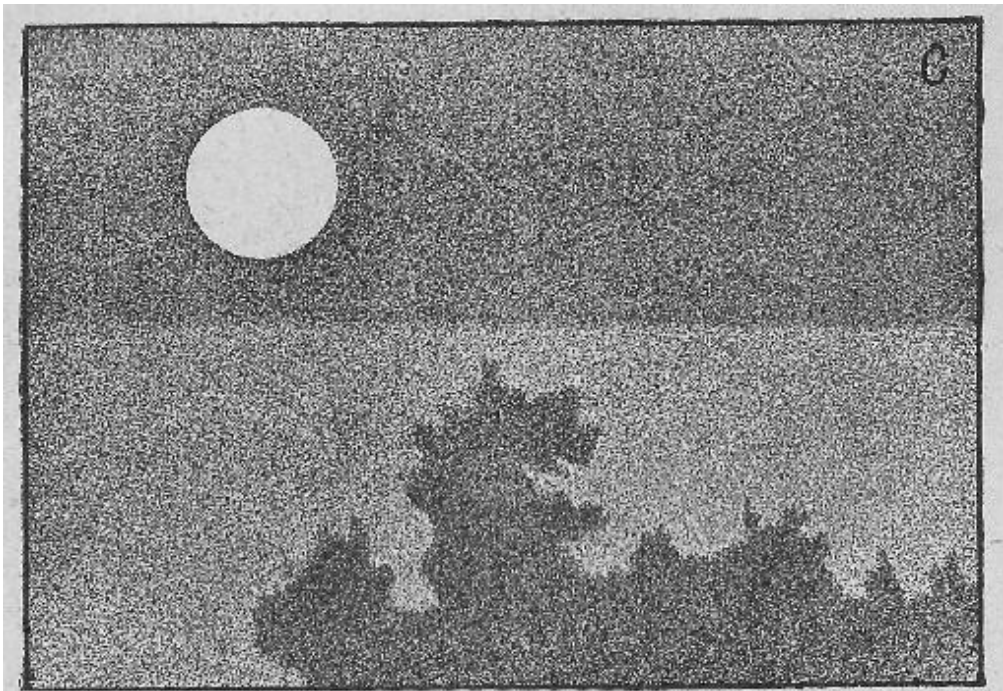


Fig. 43.

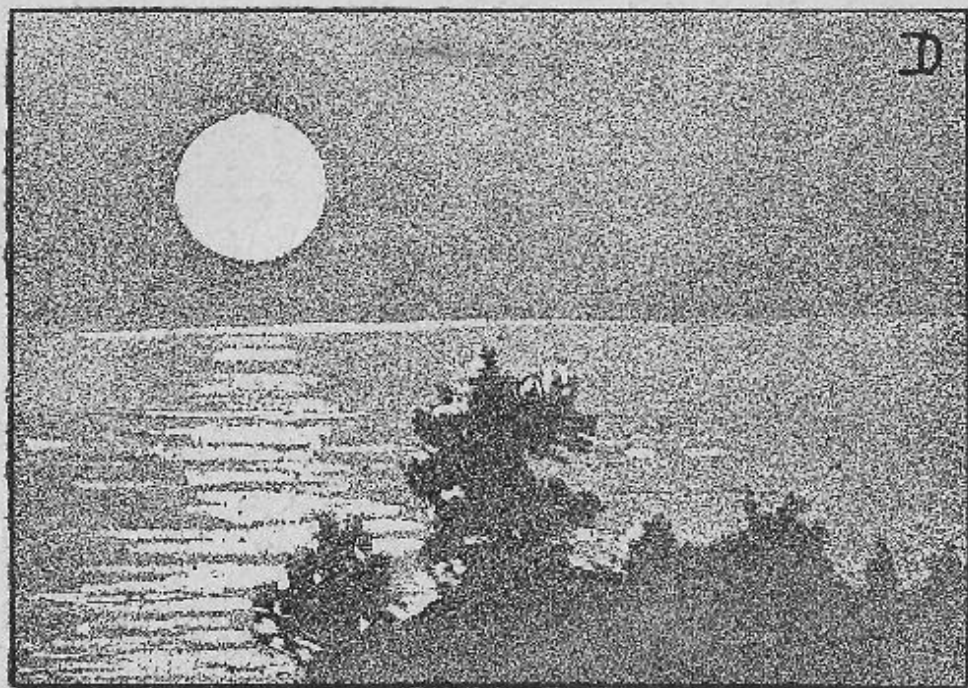


Fig. 44

Figura 1:
Crachis y rascador sobre dibujo de Gustave Fraipont
Eau-forte, pointe seche-burin, lithographie, (figs. 43-44)

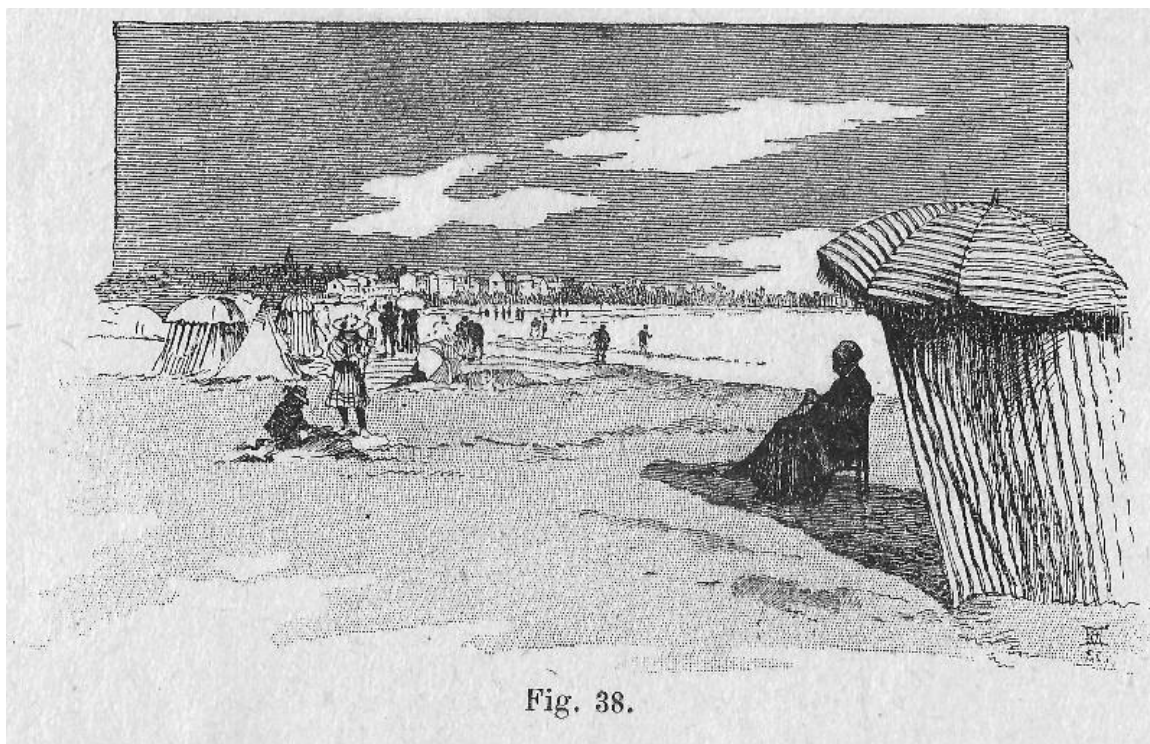


Figura 2:
Tramados sobre dibujo de Gustave Fraipont
Manière d'exécuter les dessins pour la photogravure et la gravure sur bois (fig.38)



Fig. 40.

Figura 3:

Aguatinta sobre dibujo de Gustave Fraipont

Manière d'exécuter les dessins pour la photogravure et la gravure sur bois (fig. 40)

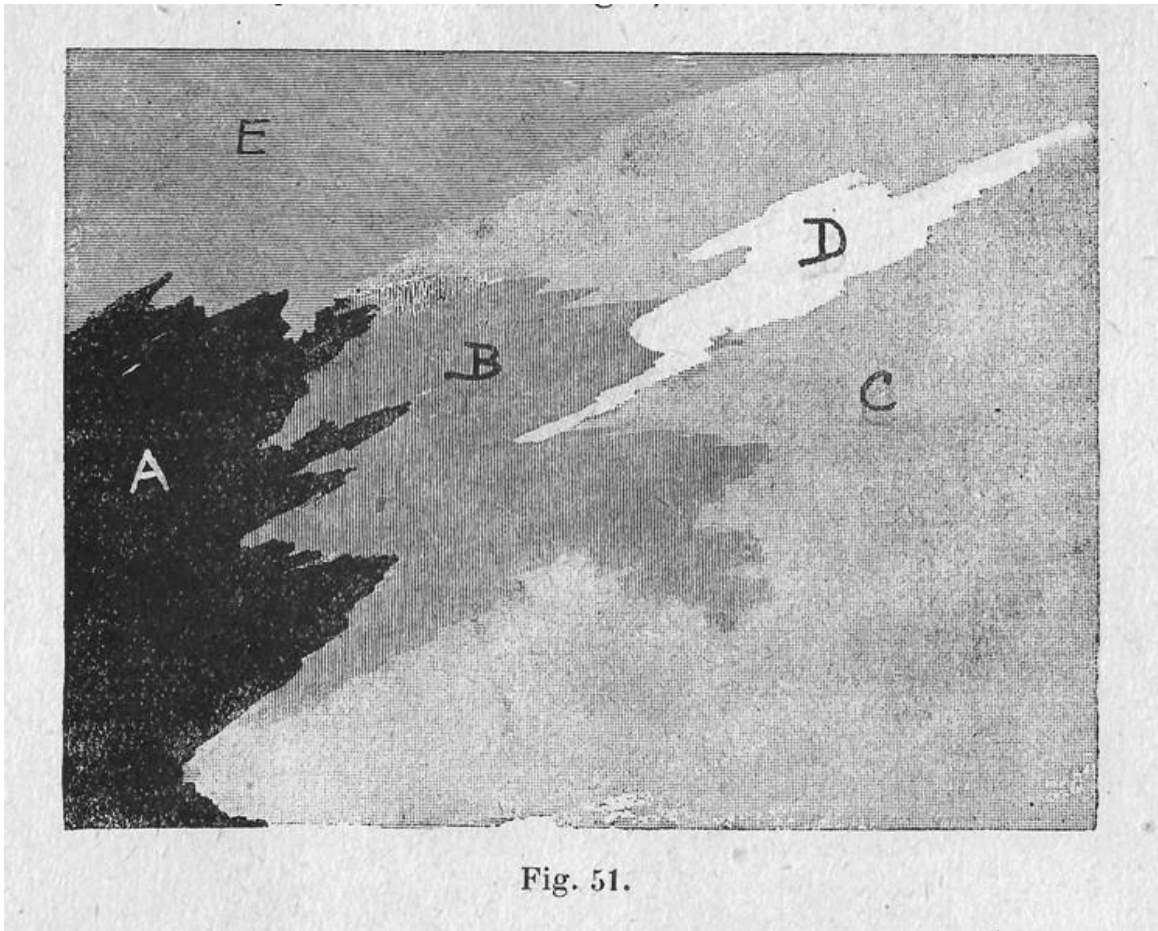


Fig. 51.

Figura 4:

Valores tonales sobre *papier procédé* según Gustave Fraipont

Manière d'exécuter les dessins pour la photogravure et la gravure sur bois (fig. 51)

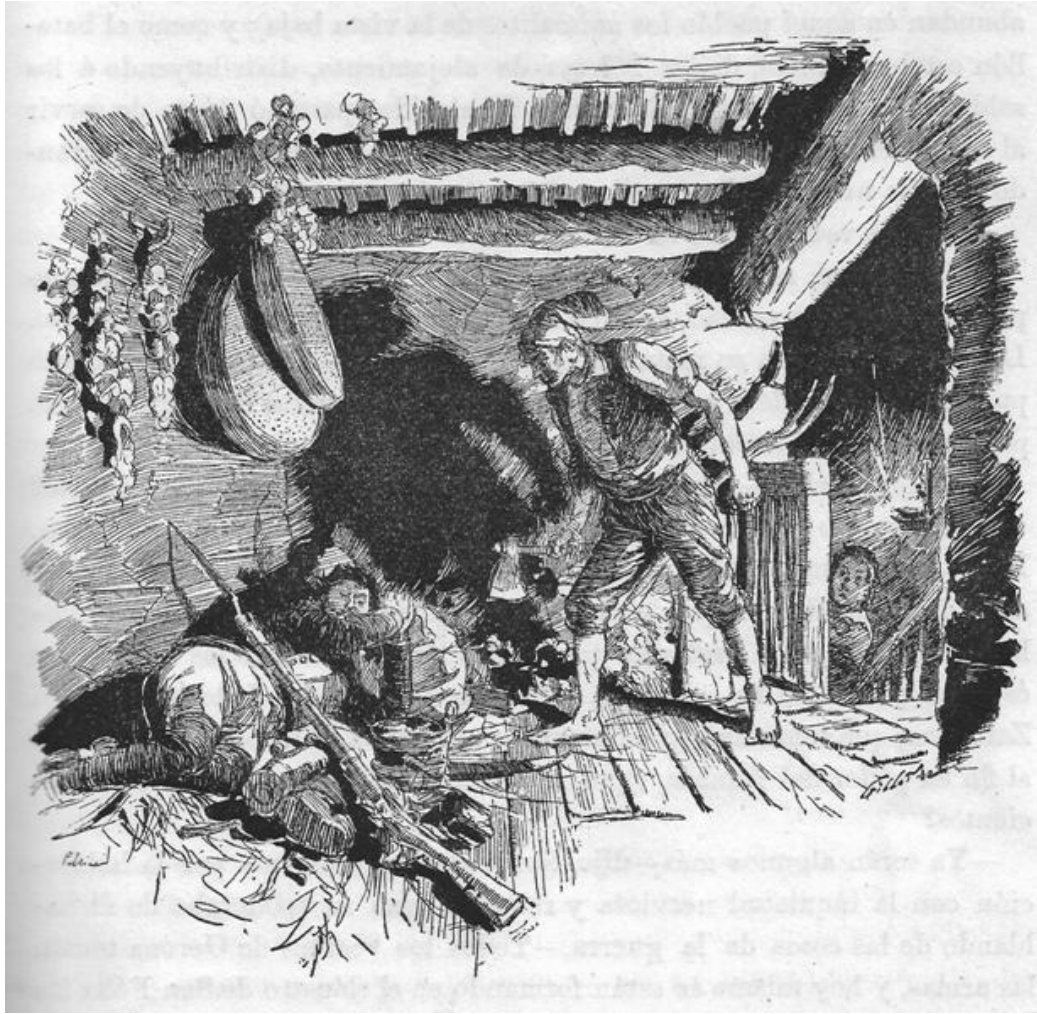


Figura 5:
José Luis Pellicer Fenyé
Gerona, p. 19. Ed. La Guirnalda, 1883. Tomo IV *Episodios Nacionales*.



Pelayo:

Figura 6:
Enrique Mélida Alinari
Juan Martín el Empecinado, p. 170. Ed. La Guirnalda, 1883. Tomo V *Episodios Nacionales*.