

Manuela Mena

«La permanencia de lo efímero: Arte sobre papel» (I)

Del 6 de febrero al 1 de marzo Manuela Mena impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «La permanencia de lo efímero: Arte sobre papel». Durante la celebración de este ciclo se ofrecía en la Fundación Juan March la exposición «De Caspar David Friedrich a Picasso. Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal».

Los títulos de las ocho conferencias fueron: «El dibujo como 'Padre de las tres Artes'»; «La estampa: ¿arte o reproducción?»; «La pluma y la acuada: el dibujo como expresión del pensamiento»; «Clarión, sanguina y lápiz negro: el dibujo como análisis de la realidad»; «Del grabado al aguafuerte»; «Pasteles y acuarelas: el dibujo a la búsqueda del color»; «La estampa en la frontera de la fotografía»; y «La ruptura de la tradición: el dibujo como arte independiente».

A continuación se ofrece un resumen de las cuatro primeras conferencias. En un próximo Boletín Informativo se publicará el de las restantes.

El dibujo como «Padre de las tres Artes»: concepto e inicios

Hoy, cuando consideramos el papel como algo efímero, casi para usar y tirar, parece milagroso que hayan llegado hasta nosotros estas frágiles hojitas de papel desde el siglo XIV y XV. La preservación de los dibujos se debe a quienes amaron el arte y, más que a los artistas, que realmente no ayudaron a ello, hay que agradecerse-lo a los coleccionistas, quienes desde fecha ya muy temprana, finales del siglo XV, y desde el XVI en todos los países, coleccionaron lo más esencial que podía salir de las manos de un artista. Muchos de los coleccionistas tuvieron que contentarse con coleccionar los dibujos de los artistas, porque no tenían medios para encargar grandes obras de arte o casas que tuvieran la capacidad para albergarlas.

El dibujo también fue coleccionado por príncipes y reyes: desde Lorenzo de Medici, que reunió las obras de los maestros florentinos que habían trabajado para él o antes de él, hasta el du-

que Cósimo de Medici, en el siglo XVI, ayudado por Vasari, que fue creando la gran colección que hoy está en los Uffici. Y en Francia la colección de dibujos de Luis XIV formó el núcleo de la gran colección del Museo del Louvre. Y no olvidemos Inglaterra, país que ha contribuido como pocos a coleccionar y preservar el dibujo, y a darle esplendor.

En España ha habido interés por el dibujo, pero en menor medida. En el siglo XVIII, podemos hablar de Carlos IV, con el que empieza la colección de dibujos reales, o el caso de eruditos como Cean Bermúdez o Jovellanos, que poseía una buena colección de dibujos. Y en el siglo XIX también hubo coleccionistas españoles de importancia. Gracias a todos ellos se conservan estas frágiles hojas de papel que se estropean si reciben un poco de luz.

Es difícil el estudio del dibujo, porque es una parcela del arte variadísima, tanto por las muchas técnicas que hay en él, como en las distintas formas de utilizar cada técnica por parte de

los artistas. A ello hemos de añadir las diferentes escuelas y el tiempo en que fueron creados, en los quinientos años de dibujos que tenemos a nuestras espaldas.

El dibujo empieza en el siglo XIV junto con la aparición del papel. Hasta ese momento puede haber elementos dibujísticos en la «prehistoria» del dibujo, que se remonta a la Antigüedad, ya que podemos considerar dibujos las decoraciones de los vasos griegos, que utilizan el concepto del blanco del fondo y la línea para definir las formas y el movimiento en la superficie. También son «dibujos» algunas de las pinturas monocromas y el grabado en la piedra arenisca que se conservan en Egipto. Pero aquí nos vamos a centrar en el dibujo del mundo moderno, que es el dibujo hecho con determinados instrumentos sobre papel y también, en contadas excepciones, sobre el soporte anterior, el pergamino. Pero éste era un soporte caro, y cuando aparece el papel en el siglo XIV y se difunde a través de España y de Italia, el pergamino se deja para los libros miniados y los artistas empiezan a usar para sus dibujos el papel que es más abundante y más barato.

Los instrumentos fundamentales con los que se dibuja son la pluma, el pincel, con las tintas y las aguadas, el lápiz negro con sus compuestos y derivados, y el lápiz rojo o sanguina, también con sus compuestos y derivados. Veremos también la mezcla de todos ellos así como su progresar a través de los pasteles y las aguadas de colores. Son éstas ya técnicas que se establecen desde finales del siglo XIV o desde el XV y que se mantienen hasta nuestros días, con las variantes que produce el estilo individual de cada artista.

El dibujo en el que se refleja la individualidad de cada artista aparece, pues, en el siglo XIV. Desde el comienzo, el dibujo tiene un carácter práctico, de preparación de la obra de arte y plasmación de las ideas del artista. El paso siguiente será una mayor

libertad de investigación. El artista se puede permitir el lujo de experimentar sobre el papel, algo que no hará en el muro o en el lienzo. El papel se puede tirar, permite tachar, emborronar lo hecho o dibujar por el reverso. El arte va así evolucionando hacia una mayor libertad creativa del artista.

En el siglo XIV sigue habiendo, como recuerdo medieval, el libro de anotaciones y dibujos, lo que será en el futuro el cuaderno de apuntes: son los *Libros de exempla*, como una colección de fórmulas, comunes a muchos artistas. En Pissanello, a fines del siglo XV, empieza a haber un salto hacia delante, la voluntad de copiar de la naturaleza, con una atención casi científica. En Leonardo da Vinci encontraremos también el estudio riguroso de las proporciones. En sus libros y cuadernos de trabajo, investiga en la naturaleza y resume la ciencia de su tiempo.

La estampa: ¿arte o reproducción?

Otra faceta del arte sobre papel es la estampa. Es un arte íntimo también, por el soporte y el tamaño, pero el procedimiento es muy diferente al del dibujo. En este último el propio artista era quien dibujaba con su mano sobre el papel. En la estampación hay un paso intermedio, que está en el modo de poner la tinta —en la plancha— antes de pasar al papel. La plancha puede ser de metal, de madera (xilografía), o piedra (litografía), entre otras técnicas.

Ese paso intermedio es el que determina el que en la estampación *parezca* que hay una mayor distancia entre el soporte, y el resultado de la estampa, y el artista. Pero en realidad el artista está tan directamente implicado en la estampa como pueda estarlo en el dibujo o ante el lienzo o el fresco y la escultura. El artista interviene directamente en el resultado de lo que quiere conseguir.



Manuela Mena es doctora por la Universidad Complutense. Fue profesora en esta universidad y en la Autónoma de Madrid, y en 1979 obtuvo la plaza de Conservadora de Dibujos y Estampas del Museo del Prado. En 1981 fue nombrada subdirectora de este Museo en las áreas de conservación, investigación y restauración, cargo que desempeñó hasta mayo de 1996. Actualmente es Jefe del departamento de Conservación de Pintura española del siglo XVIII y Goya. Ha organizado numerosas exposiciones desde el Museo del Prado y ha publicado diversos trabajos sobre dibujo y pintura italiana y española de los siglos XVII y XVIII.

Sin embargo, en el caso de la estampa, sí hay algunos elementos que interfieren. Uno de ellos es, por ejemplo, cuando el artista está reproduciendo la obra de otro artista. Aquí puede producirse una estampa algo más seca o dura, a pesar de la enorme maestría técnica que poseen los grabadores reproductores. Por un lado, se trata de una copia de la composición de otro, y como tal copia, se nota. Por otro lado, no siempre es el artista quien imprime sus propias planchas. Desde el siglo XVIII serán profesionales los que imprimirán las planchas de los artistas. Hasta entonces había una mayor implicación del artista en

el proceso creativo y en el resultado.

Muchas veces, por el éxito de las imágenes grabadas, se han seguido estampando las planchas hasta fechas muy posteriores a su creación, incluso más de trescientos años después. Ello supone el deterioro de la superficie, que es muy delicada. Así se ha ido degradando el proceso de estampación debido a la presión de la prensa sobre la plancha y el roce con el papel. Con todo ello se desvirtúa lo que el artista quiso hacer en un principio.

Pero el proceso en sí es tan bello y artístico como la pintura y el dibujo. En cuanto a técnicas, la estampación es enormemente variada: el grabado a buril sobre lámina de cobre, la punta seca, el aguafuerte, las diferentes proyecciones de todas estas técnicas con otros medios más mecánicos, el grabado al humo, el aguatina, la litografía en el siglo XIX... Y hemos de considerar también la variedad de planchas de madera, que producen las xilografías y el grabado en madera.

Los tipos de estampa son también muy diferentes, como en el dibujo. Así como la pintura tiene una función decorativa o didáctica (la religiosa), en el caso del aguafuerte y en el dibujo hay también muchos tipos. Está la estampa de reproducción, de dibujos o de pinturas o esculturas. Como variante de ésta tenemos en el siglo XVII la estampa que sistemáticamente va copiando los objetos y las obras de arte, relieves, etc, de la antigüedad clásica. Esto empieza en Italia en el siglo XVI. Y la estampa puede ser también de carácter científico, enfocada a la ilustración de tratados de ese tipo que solían tener una gran tirada.

Está también la estampa ya independiente, la que hace el artista porque quiere plasmar en ella algo diferente a lo que generalmente le ofrece el cuadro. El artista puede vender la estampa con mayor facilidad. En ella el artista experimenta con diversas composiciones: los paisajes, el retrato, temas religiosos.

En la historia de la estampa inter-

viene también decisivamente el coleccionismo. Hay quienes compraron estampas no sólo para decorar sus casas o por fervor religioso. El coleccionista de estampas comienza en época muy temprana. Hay algunos que consiguen reunir todas las estampas de un artista. Gracias a estos apasionados del género, muchos museos han logrado tener hoy las grandes obras de los antiguos maestros. Lo efímero del papel se compensa con el modo especial en que se han preservado estas obras desde el momento mismo de su creación, pegadas en libros o en cajas guardadas en la oscuridad, que preservaron, además, su belleza.

La pluma y la aguada: el dibujo como expresión del pensamiento

La técnica de la pluma y del pincel, tanto la línea como la aguada, constituyen el modo de dibujo más versátil que hay; el más flexible y diferenciado, el que ha sido desde el principio y hasta nuestros días el favorito de los artistas. Hay un desarrollo histórico en el empleo de la pluma y de la aguada (pincel). Si bien es cierto que empieza con notables balbuceos en los dibujos del *trecento* italiano, del norte de Flandes y Alemania en el siglo XV, aun siendo de gran belleza, cuando vemos dibujos de unos siglos después, apreciamos una evidente progresión en el afianzamiento de la técnica de este medio y en cómo los artistas han ido «apoderándose» de las posibilidades de la pluma y de la aguada para sus dibujos.

Es también este modo el que mejor revela la individualidad de los creadores. En el lápiz es más difícil captar el rasgo individual del pintor o dibujante. En la pluma, sin embargo, es como si fuera la misma mente del artista la que estuviera dibujando directamente en el papel. Es también uno de los medios más variados que plasma toda la diversidad de los artistas.

Esa individualidad se capta por la intensidad de la línea, por su forma, por las abreviaciones del trazo, es decir, por detalles concretos que dejan sobre el papel la pluma y la aguada o pincel. El manejo de la pluma conlleva un larguísimo aprendizaje. El artista tiene que empezar desde niño y dibujar todos los días con sistema y con método, con las enseñanzas de un maestro para lograr la confianza y maestría en la ejecución, que se revelan como en ningún otro medio en las obras de este género. La pluma es el medio con el que menos se puede disimular que no se sabe dibujar o que no se es un genio. Como decía el propio Miguel Ángel, «es un arte mayor el de dibujar bien con la pluma que el del pincel», según sabemos por Francisco de Holanda. Ese dominio se consigue con la práctica diaria y cotidiana y está reservado sólo a los mejores.

En el siglo XIV y en la primera mitad del XV la pluma se utiliza según las escuelas o talleres. No hay todavía elementos que permitan apreciar la individualidad de un artista. Se dibuja a la manera de Giotto, de Simone Martini, etc. Solamente a principios del XV y en pleno Renacimiento, cien años después de sus comienzos, empiezan a aparecer artistas con individualidad propia, que son los que hacen avanzar el arte del dibujo hacia el futuro.

Es el momento en que se produce una gran variedad de líneas de contorno, los pliegues, el modelado, la búsqueda del movimiento y, más allá, la psicología de las figuras, la interioridad del ser humano o del paisaje. A la línea le sucede el sombreado, de diferentes tipos, y según va cambiando el arte, va mejorando el dominio de esta técnica. La técnica cambia en cada momento, en cada artista y en cada obra concreta porque se busca un efecto o plasmar una idea. Por tanto, fue importante en la evolución del dibujo la búsqueda y encuentro de un sistema.

En los siglos XIV, XV y principios del XVI, los artistas utilizan la línea de

contorno, que es siempre seguida y forma sin interrupciones las figuras o los árboles. Botticelli o Leonardo nunca rompen la línea. En el siglo XVI, al variar el arte en general, cuando el estilo y la técnica más de vanguardia son los de los venecianos, con maestros como Tiziano o Veronés, y se rompe la forma de la pintura, también el dibujo rompe la línea. Aparecen las líneas quebradas de los contornos que no continúan y a veces están sustituidas por la aguada o por el blanco del papel. Es un progresar que va confluyendo con el avance del arte en general en el siglo XVI o XVII y llega hasta el XVIII y XIX con los dibujos de artistas como Tiepolo, en cuyas obras hay líneas y acentos, por un lado, y aguadas mezcladas con el blanco del papel, por el otro, casi sin apenas fusión. Ésta se produce en el ojo del que mira y capta la forma completa, la luz y el color de esos dibujos, pero sin que el artista lo haya definido como lo había hecho en el siglo XV.

Mientras que con la línea se consigue la forma, el modelado y el movimiento, la aguada está hecha en grandes zonas o en pequeños acentos para conseguir el color, el sentido atmosférico de los dibujos, la plasticidad de las figuras, el carácter «escultórico» que puede tener una figura en el papel. Completa los contornos, da las sombras, produce los efectos de diferenciación entre la parte del fondo del dibujo y la superficie que queda iluminada, logrando efectos pictóricos de luz y de color.

Son rasgos distintivos en este tipo de dibujos la libertad y la abstracción. El creador ve lo que quiere hacer antes de pintarlo. Esa idea que tiene sale en el papel directamente a través de la pluma y del pincel, pero no de una forma detallada y minuciosa, sino que es como el pensamiento volcado sobre el papel. Libertad, rapidez y abstracción. Esa instantaneidad es fruto de la rapidez del pintor en plasmar la idea que tiene en su cabeza y se refleja perfectamente en la aguada, al modo de esas

fotos que están hechas con la figura corriendo a toda velocidad. Ese carácter cinético es evidente en este tipo de dibujos.

Casi en el 100% de los dibujos que han llegado hasta nosotros se ha empleado la tinta de color castaño, tanto por el uso de tintas de color marrón como por degeneración de las de color negro.

Clarión, sanguina y lápiz negro: el dibujo como análisis de la realidad

El dibujo a pluma y aguada plasma la idea creativa del artista, preparatoria siempre para una obra posterior, porque hasta el siglo XVIII el dibujo siempre fue preparatorio. Desde el primer momento, el dibujo a pluma o aguada, en contraposición al dibujo a lápiz o a sanguina, fue el dibujo como idea o como pensamiento.

El dibujo como análisis de la realidad es el que emplea el lápiz negro y la sanguina, junto con el clarión. Son los tipos de dibujo más numerosos, es el medio más utilizado para el estudio de la realidad y el aprendizaje de las obras de arte del pasado y para el estudio y configuración de las propias obras. Hasta que Goya empieza a hacer dibujos completamente independientes, el dibujo era preparatorio para una obra de arte concreta.

Con el lápiz negro y la sanguina es con lo que los artistas han estudiado y copiado del pasado, y trabajado en sus propias obras. En el dibujo de los grandes maestros del pasado estas técnicas son las fundamentales. Son técnicas muy naturales. Se utilizan lápices de dos tierras naturales sacadas de canteras o yacimientos, de arcilla teñida por el tiempo de carbón o de óxido de hierro. De la tierra salen los primeros pigmentos utilizados por el hombre para la expresión artística. Más adelante se utilizó el carbón vegetal o la mezcla de pigmentos minerales con arcilla. □

Manuela Mena

«La permanencia de lo efímero: Arte sobre papel» (y II)

Del 6 de febrero al 1 de marzo Manuela Mena impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «La permanencia de lo efímero: Arte sobre papel», integrada por ocho conferencias. Durante la celebración de este ciclo se ofrecía en la Fundación Juan March la exposición «De Caspar David Friedrich a Picasso. Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal». En la actualidad, en las salas de la Fundación se exhibe también una muestra de obra sobre papel de Henri Matisse. En el número anterior de este *Boletín Informativo* se publicó un resumen de las cuatro primeras conferencias. A continuación se ofrece el de las restantes.

Manuela Mena es doctora por la Universidad Complutense. Fue profesora en esta universidad y en la Autónoma de Madrid, y en 1979 obtuvo la plaza de Conservadora de Dibujos y Estampas del Museo del Prado. En 1981 fue nombrada subdirectora de este Museo en las áreas de conservación, investigación y restauración, cargo que desempeñó hasta mayo de 1996. Actualmente es Jefe del departamento de Conservación de Pintura española del siglo XVIII y Goya. Ha organizado numerosas exposiciones desde el Museo del Prado y ha publicado diversos trabajos sobre dibujo y pintura italiana y española de los siglos XVII y XVIII.

Del grabado al aguafuerte

El grabado y el aguafuerte, en todas sus posibilidades, producen todas las estampas que han llegado hasta nuestros días. Los artistas grabadores consiguieron una perfección muy alta en poco tiempo; pues si empiezan en 1450 o 1460, vemos que en 1500 realmente ya habían encontrado el sistema de alcanzar el volumen, el color, la línea para dar el movimiento, la sombra, la luz, pero aún faltaba por dar el paso hacia adelante, esto es, alcanzar el virtuosismo total. En estos momentos, a principios del siglo XVI, se establecen ligeras diferencias entre los grabadores profesionales (tienen talleres que se dedican a grabar estampas de otros) o el pintor grabador, como el caso genial de Durero.

El gran siglo del grabado y de la xilografía es el siglo XVI. El gran siglo del aguafuerte es el XVII y en éste desaparece casi por completo la xilografía y el grabado se utiliza como un complemento, pero hay pocos ejemplos de grabado puro en el XVII. En el siglo XVIII el aguafuerte se entremezcla con otras técnicas que son más coloristas y pictóricas, más preciosistas y que transmiten muy bien el estilo del siglo XVIII, como pueden ser la «mezzotinta», el grabado que imita el lápiz, el grabado de puntos, que es muy delicado, muy fino, y el aguatinta. En los grabados del XVI se ve que se ha conseguido la perfección técnica. Se utiliza de forma diferente en el Norte y en el Sur. En el Norte buscan la luz, la superficie, la belleza de la superficie, el diferenciar perfectamente cada una de las materias

empleadas, incluso con el grabado y las variedades tonales. Mientras que en el Sur en el siglo XVI, al contrario de lo que había sido en el siglo XV, el grabado se traslada a Roma y allí inciden sobre todo en el volumen, en la plasticidad de las formas, no tanto en la superficie y en la materia; son más abstractos.

Los grabadores inventan, componen y utilizan la estampa con total libertad. Gracias a ellos van a copiar no solamente obras de pintura, sino que inventan independientemente para la estampa y se crean una serie de imágenes únicas que están ya en nuestro inconsciente colectivo de occidentales, imágenes muy importantes que tienen valor incluso hoy en día, pero que han tenido una enorme influencia en todo el desarrollo visual de nuestra cultura occidental, se transmiten en el tiempo. Las estampas sirven de fuente de conocimiento, de repertorio para todos los artistas desde entonces hasta finales del XVIII; incluso todavía en el XIX hay ejemplos de aprovechamientos de estampas antiguas para crear nuevas composiciones. Por un lado, en los artistas secundarios porque es fácil: copian una estampa flamenco y tienen resuelta la composición; por otro, en el caso de los grandes creadores, porque les gusta investigar y buscar en las formas de los demás y transformarlas. Es, además, un material de belleza estética fundamental, porque se utilizan para la decoración, para tenerlos en las casas, para el rezo, etc., pero al mismo tiempo es un enorme material de estudio.

El grabado al buril (es decir cortando con el buril, que es un instrumento metálico muy cortante, en la plancha) utiliza generalmente la plancha de cobre en el siglo XVI, porque es más suave, y sigue siendo el medio más empleado. El gran grabador del Norte es Durero, a quien le interesa no sólo la belleza, como a todos los artistas, sino también el estudio de las proporciones y la consecución de la perspectiva: estamos, claro



Manuela Mena

está, en el Renacimiento. Es muy grande la deuda de los artistas posteriores con el pensamiento de Durero. Durero fue un genio en todo, pero en el grabado su dimensión es impresionante. Entre los grabadores alemanes el siguiente cronológicamente y el que representa mejor la idea del grabado

alemán, profundo, es Lucas Cranach, quien fusiona las figuras con la naturaleza, una naturaleza casi «romántica». La mano de Cranach es diferente a la de Durero, es otro artista, trabaja de una manera diferente, sus modelos son otros, pero es también un artista magnífico. En Flandes hay diferencias entre los artistas del Norte, lo que luego sería Holanda, como es Lucas de Leyden, que es el gran grabador de ese momento; en él lo fundamental es el tono, la búsqueda de la tonalidad. En el Sur de los Países Bajos, lo que luego sería Flandes, está Gossaert con una forma a la italiana de su obra que se transmite en la belleza de los plegados, muy minuciosos. Es el suyo un grabado muy sencillo, hace la figura, pues es el modelado lo que le importa, y deja el fondo completamente blanco sobre el que destaca la composición.

En Italia, el grabado tiene otra función y los grabadores más importantes están en Roma en el entorno de Rafael, trabajan a sus ordenes, copiando sus composiciones o haciendo cosas nuevas que no están en pintura. Entre ellos, el más importante es Marco Antonio Raimondi, que es un grabador «profesional», una personalidad artista que compara, estudia, prueba, investiga, intenta avanzar y sacar lo mejor de este medio. Hay otros grabadores como Marco Dente da Ferrara, que sigue también ideas de Rafael, aunque menos interesantes que Raimondi.

Antes de pasar al aguafuerte, podemos referirnos a la otra técnica de estampación, que es la xilografía (el artista saca del bloque de madera pequeñas virtudes para dejar la línea en relieve). La

xilografía tuvo una gran difusión en Alemania en el siglo XV. Tanto los artistas nórdicos como los italianos lo utilizan; es más barata, tiene una mayor tirada momentánea, pero la plancha dura menos (no se puede seguir repitiendo en el futuro como siguieron tirando las planchas de Dürero). Es una técnica que utilizan los grandes maestros para hacer sus ideas más accesibles. Casi siempre la temática es religiosa, la estampa, pero hay artistas que la utilizan para hacer retratos de una fuerza muy especial. Se da también el grabado en color, que es de lo más interesante del siglo XVI, tanto en los artistas del Norte como del Sur.

En la xilografía no son los artistas mismos los que hacen el trabajo sobre la plancha de madera, sino que eso lo hace un artesano, que copia los dibujos de los artistas o el propio artista lo dibuja sobre la madera. Dürero, una vez más, es el más impresionante, el que ha conseguido que trabajen para él de una forma más sofisticada. También Lucas Cranach. Este tipo de grabado tiene muchas posibilidades y se da tanto en el Norte como en la Italia del siglo XVI.

El aguafuerte empieza también muy a principios del siglo XVI, cuando los artistas intentan simplificar el proceso laborioso y muy caro del grabado a buril, por el tiempo que emplean, por la minuciosidad que exige y también por la concreción de los resultados. El propio Dürero, primero, y poco después los artistas italianos investigan nuevas posibilidades y así descubren el aguafuerte; es decir siguen utilizando la plancha de metal pero en lugar de incidir línea por línea con el grabado que es mucho más laborioso, emplean el ácido o aguafuerte, que corroe el metal. El aguafuerte tiene unas posibilidades asombrosas y va a ser mucho más dúctil como técnica a la idea de los creadores, cambiando según va cambiando el estilo de una forma más directa. De Dürero, fechada en 1515, encontramos ya una estampa hecha toda ella al aguafuerte. A fines del siglo XVI el aguafuerte alcanzaría una calidad más pictórica, forzando las posibilidades del

aguafuerte, que siempre resulta un procedimiento más directo que los anteriores y con el que consiguen lo que buscan: que se parezcan a los dibujos. Rembrandt es el ejemplo perfecto para estudiar los pasos de su mente. El aguafuerte de Rembrandt nos lleva a la «mezzotinta», que va a ser la expresión artística fundamental del siglo XVIII, pues los ingleses consiguen el máximo en esta técnica logrando estampas impresionantes. En el siglo XVIII surge otra técnica que intenta reproducir la nueva calidad del lápiz. Por último, también en el siglo XVIII aparece una nueva técnica, el «aguatinta», que produce estampas de un elevado carácter pictórico, al conseguir por medio de «aguadas» efectos atmosféricos y naturalistas.

Pasteles y acuarelas

El artista consigue alcanzar sobre el papel el mismo colorido que se alcanza en la pintura, pero el pastel y la acuarela no van a ser un sucedáneo de la pintura; se establecen, desde un primer momento, como técnicas independientes, que tienen sus características propias y su estética individual. Forman parte de un arte en sí mismo. Ambas técnicas son muy dúctiles, permiten muchas posibilidades y recursos desde su origen. Hay grandes pintores que utilizaron la acuarela para sus dibujos o para hacer paisajes; otros utilizaron el pastel. Pero hay lo que podemos definir como acuarelistas, pintores que se expresaron siempre a través de la acuarela (sobre todo a partir del siglo XIX) y hay asimismo pastelistas, es decir, artistas cuya técnica fundamental es el pastel. Aunque diferentes, ambas técnicas consiguen un alto valor artístico. Éste es un arte íntimo: sobre todo hasta finales del siglo XVIII, cuando pueden utilizar papeles de mayor formato, pues hasta entonces el papel tenía un tamaño especial, un máximo de 80 centímetros, lo que produce que sea un arte íntimo, para verlo de cerca, en el que el detalle y

la belleza de la superficie son muy importantes.

La acuarela se utilizó ya en la Antigüedad, en la Edad Media; el pastel surge a finales del siglo XV. Los artistas italianos y los franceses, en líneas generales, en los siglos XVI y XVII, prefieren el dibujo puro, a pluma, a aguada, etc.; mientras en el Norte hay una mayor utilización del colorido, les gusta el tipo de dibujo que surge de las acuarelas y de los pasteles. El siglo XVIII es el siglo en que ambas técnicas, que han ido campeando en los siglos anteriores, se establecen perfectamente y son muy utilizadas, y hay géneros que son esenciales para ellas, como es el retrato y el paisaje. Tanto en Inglaterra como en Francia se reúnen estos artistas, acuarelistas o pastelistas, en academias y sociedades. Es un momento de gran esplendor y este arte sobre papel alcanza una gran belleza.

Estampa y fotografía

En el siglo XIX, y también en el XX, los creadores siguen en ese camino incansante que vienen siguiendo desde el siglo XV en la búsqueda de la recreación o de la inspiración en la naturaleza, el paisaje y, además, en este siglo, la ciudad, que en el siglo XX se convierte en un tema muy importante para el arte. Los hay más investigadores en la técnica (buscan desarrollarlas, llevarlas hacia delante) y los hay más tradicionales.

Hay que preguntarse qué es la realidad, cómo la ve el artista, qué le resulta importante de ella, cómo enfoca esa realidad en el siglo XIX. El artista desde siempre, ya antes de la fotografía, es quien «enfoca» la realidad y toma de ella lo que más le interesa y del modo que le interesa. Pero la fotografía, un género nuevo, que surge con Daguerre en Francia y Talbot en Inglaterra, parece en este momento el único medio posible para captar verdaderamente la realidad. Es un arte nuevo y desde el primer momento se interpreta como mucho más directo que la pintura, como un reflejo mucho más fiel de la naturaleza.

Es un retrato, claro, no la misma naturaleza. Pero no hay nada en ese nuevo medio que no garantice su profunda calidad de arte, depende como siempre de las ideas expresadas por su creador. La fotografía puede ser alterada, cambiada, manipulada, para modificar esa realidad, pero es directa, instantánea. Picasso decía que el aspecto objetivo de las cosas, así como su lado narrativo, son la verdadera patria de la fotografía, más que la pintura, incidiendo Picasso en el aspecto documental de la fotografía. En todo caso la presencia de un objeto en la fotografía es incomparablemente más «real» que cualquier búsqueda en la pintura, en un dibujo o aguafuerte. Es una propiedad exclusiva y característica de la fotografía ese sentimiento de cercanía en la captación de la realidad.

El arte de la fotografía está en el ojo (en la mente) del artista; éste es capaz de ver algo extraordinario allá donde una persona normal no ve nada. El verdadero creador «produce» arte a través de la realidad.

El dibujo

En siglos pasados, los dibujos se conservaron, y han llegado hasta nosotros, gracias a la labor de quienes admiraron a los pintores o a los escultores y recogieron sus obras. No sólo sus discípulos, entre los que se repartían los dibujos cuando el artista moría, sino entre quienes eran teóricos del arte, diletantes, amateurs, gente que verdaderamente tenía interés en recoger las obras y las producciones de los grandes creadores. Eso que hasta el siglo XVIII era interés de un grupo reducido de personas, en los siglos XIX y XX el abanico se amplía. Más personas consideraron que el dibujo es un arte tan elevado y de tan gran interés como la pintura y la escultura y lo coleccionaron. El dibujo es ya, también, un arte independiente, pero continúa siendo la base del aprendizaje de los artistas. Por otro lado, el dibujo se sigue manteniendo como preparatorio, en líneas generales para las compo-

siciones de otro tipo. A finales del siglo XVIII surge el «cuaderno de artista», el pequeño cuaderno que tiene el artista en su taller y en el cual toma apuntes, composiciones, etc., que le interesan, sin necesidad de que éstas tengan que ser llevadas al cuadro. No todos los artistas trabajan de la misma manera, ni todos tienen su cuaderno de apuntes, pero el dibujo se va a convertir, a partir de este momento, en un dibujo de «cuaderno de artista», aunque no esté dentro de las páginas de un libro; es decir, es resultado de algo que le interesa, que él busca en un momento determinado sin que esté pensando ya en un cuadro. Y podemos analizar los dibujos de Goya y ver la libertad de dibujo de artistas alemanes, como Caspar David Friedrich. En sus dibujos, Friedrich es tan obsesivo

como en su pintura. La perfección de estos dibujos nos da idea de que son obras en sí mismas, como lo son, sin necesidad de ser un paso previo a la pintura, los dibujos de los prerrafaelitas ingleses, contemporáneos a Friedrich y franceses como Delacroix. Y así podríamos adentrarnos en otras generaciones y en otras escuelas, pasando por el impresionismo (el dibujo impresionista tiene el mismo sentido que su pintura: la sencillez impresionista se adecua muy bien a la sencillez del dibujo) y otros movimientos a caballo entre un siglo y otro, como los simbolistas (Odilon Redon, Octave Moreau, etc.), y todos los que se van sucediendo hasta bien entrado el siglo XX. El dibujo es el medio flexible a la idea y a los intereses de los artistas de todos los tiempos. □

José Álvarez Junco, desde del 20 de noviembre

«La formación de la identidad española»

Del 20 de noviembre al 11 de diciembre, **José Álvarez Junco**, catedrático de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense, de Madrid, imparte en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «La formación de la identidad española».

Los temas de las ocho conferencias públicas son los siguientes:

- 20 de noviembre: «Las Ciencias sociales ante el fenómeno nacional».
- 22 de noviembre: «De Hispania a España. Identidades ibéricas en la Antigüedad y en la Edad Media».
- 27 de noviembre: «Renacimiento, protestantismo y monarquías absolutas».
- 29 de noviembre: «El reformismo borbónico y la llamada 'Guerra de la Independencia'».
- 3 de diciembre: «El siglo XIX.

Nacionalización de la cultura y problemas políticos».

- 4 de diciembre: «El 98 'Desastre' y 'Regeneración'».

- 10 de diciembre: «El siglo XX. La Guerra Civil como conflicto entre dos visiones de la nación».

- 11 de diciembre: «Último franquismo y transición. Perspectivas actuales».

José Álvarez Junco es catedrático en el departamento de Historia del Pensamiento y los Movimientos Políticos y Sociales de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, de la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus últimos libros publicados figuran *Spanish History since 1808* (co-editado con Adrian Schubert, 1999) y *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (2001). □