

ESTAMPAS, ARTISTAS Y GABINETES

BREVE HISTORIA DEL GRABADO

Retrato del pintor Jan de Wael | 1632-1634

ANTON VAN DYCK

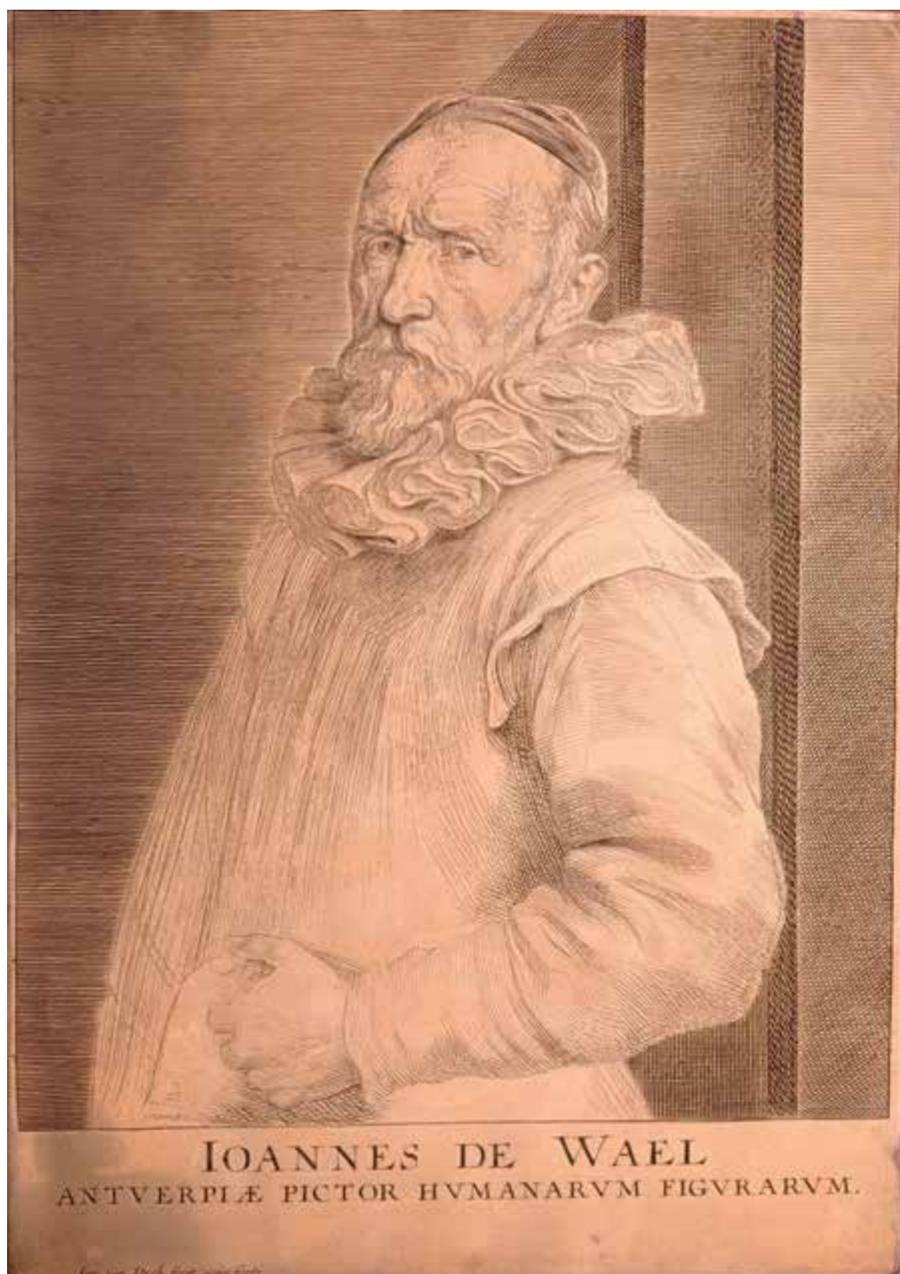
José Juan Pérez Preciado

Departamento de Pintura Flamenca y escuelas del Norte. Museo Nacional del Prado, Madrid

Tras aprender el arte del grabado junto a Peter Paul Rubens, Van Dyck concebiría la idea de divulgar su obra pictórica mediante estampas, tal y como Rubens había hecho. En el momento más elevado de su carrera se lanzaron al mercado reproducciones de sus mejores obras, tanto religiosas como profanas, aunque la mayor empresa fue la reproducción de algunos de sus mejores retratos o *icones* (“imágenes” en latín), conocida como la *Iconografía*. En colaboración con el impresor Marteen van den Enden se editaron un grupo de ochenta estampas que incluían efigies de artistas, militares, estadistas y hombres de cultura. Para su realización Van Dyck ejecutaba dibujos preparatorios, así como pequeños bocetos al óleo sobre tabla que entregaba a los grabadores, quienes acometían el grabado con la técnica del buril.

Una cuestión aún enigmática es la existencia de un grupo de quince aguafuertes realizados por el propio Van Dyck pero no siempre finalizados, que quizá fueron concebidos también como bocetos para los grabadores. Estos aguafuertes fueron editados tras la muerte de su autor por el impresor Gillis Hendriex. Éste reunió las ochenta láminas a

En “ESTAMPAS, ARTISTAS Y GABINETES. Breve historia del grabado” diversos especialistas en arte gráfico analizan las obras realizadas por los más ilustres artistas grabadores, exponen la historia y singularidad de un gabinete de estampas, y las distintas funciones y técnicas del arte del grabado desde el siglo XV hasta Picasso. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución (www.march.es)



Anton Van Dyck. *Retrato del pintor Jan de Wael*, 1632-1634
Grabado calcográfico, aguafuerte, 172 x 251 mm. Museo del Louvre. Colección Edmond de
Rothschild. París. Distr. RNM-GP

buril ya publicadas, a las que añadió los aguafuertes realizados por el propio artista y otros retratos nuevos, llegando al número de cien estampas, que fueron editadas en una serie donde un autorretrato del propio Van Dyck encabezaba la edición a modo de portada. Algunos de los aguafuertes originales se publicaron tal cual los había dejado el artista, pero otros fueron completados, como es el caso de esta estampa que custodia la colección Edmond de Rothschild del Museo del Louvre.

Del total de las estampas que componen la serie, pocas imágenes tienen la fuerza que transmite este retrato del pintor Jan de Wael. Captado de medio perfil, lo que confiere una fuerte dosis de sobriedad, la severidad de su mirada y su adusto gesto realzan la sensación de que estamos contemplando, no la imagen de un pintor, sino la de un noble

Anton Van Dyck

Amberes, 1599 - Londres, 1641

Está documentado que Anton Van Dyck se inscribió con apenas dieciocho años como maestro del gremio de pintores de Amberes, lo que le habilitaba para tener taller en esta ciudad, una de las más activas desde el punto de vista de las artes plásticas. Sin embargo, se tiene constancia de que en esos momentos ya había realizado obras de gran calidad, e incluso ya había iniciado una fuerte colaboración con Rubens, que se desarrollaría no como un discípulo

sino como un artista pleno. Aun así, se asume que la relación de ambos sería de cierto magisterio por parte de éste, unos veinte años mayor, y bajo cuyo fuerte espíritu creativo permaneció la actividad de Van Dyck durante su periodo juvenil. Se conoce su participación en varias series pictóricas realizadas por Rubens entre 1618 y 1621, a la par que el joven pintor forjaba con gran éxito su propia carrera como artista independiente. Fue bajo la órbita de Rubens cuando Van Dyck entró en contacto con el arte del grabado. Es sabido que en un primer momento rea-

lizaba dibujos copiando las principales creaciones del gran maestro, que eran posteriormente entregados a diversos grabadores quienes reproducían estas pinturas en estampas y las distribuían a gran escala. Se trataba de un medio de difusión de su propia obra controlado escrupulosamente por Rubens, que posteriormente imitaría el propio Van Dyck cuando llegó a lo más alto de su fama artística.

Antes, en 1621, abandonó su ciudad para iniciar un viaje de formación por Italia, que le llevaría a ciudades como Génova, Roma,

prócer de la sociedad de los Países Bajos. A ello contribuye, además de la elevada edad del personaje, que rondaba los setenta y un años cuando se realizó el retrato, su sobria vestimenta, donde únicamente destaca la refinada gola de encaje, algo anticuada para el momento, y el bonete que le cubre la cabeza, reservado a los personajes más ancianos e ilustres. La ausencia total de detalles alrededor del pintor, que se destaca sobre un fondo neutro donde apenas se marca el dintel de una puerta y una leve insinuación de sombra, contribuye a su vez a dotar a la imagen de una digna austeridad. La posición del brazo es el único gesto retórico, concebido como medio visual para transmitir la elevada posición moral del personaje.

A pesar de tratarse de una imagen tan impactante, apenas nada se sabe hoy en día de

Venecia y Palermo, donde adquirió gran fama como retratista. Cuando en 1628 volvió a Amberes, rivalizó con su antiguo maestro como el autor de retratos más solicitado de la ciudad, a la vez que comenzó a ser requerido como autor de escenas religiosas por la fuerte carga devota de sus composiciones. Fue éste el periodo de mayor relación de Van Dyck con el arte del grabado, realizando varias estampas que reproducían sus más afamadas composiciones pictóricas, a la par que comenzó a proliferar la edición de grabados de otros autores copiando sus pinturas. A

principio de los años treinta concebiría la idea de grabar las efigies de los principales personajes relacionados con la historia de Amberes y los Países Bajos, conocida como la *Iconografía*. Imágenes que eran realizadas por diversos grabadores a partir de los retratos de Van Dyck, ya fueran dibujos o pinturas. En Amberes permaneció el artista con gran éxito varios años hasta 1632, cuando tras una breve estancia en La Haya, viajó a Inglaterra donde residió hasta el final de sus días, como el principal retratista de la corte del rey inglés Carlos I. En Londres alcanzó la

fama internacional y la posición social que siempre había buscado, teniendo además una gran influencia en el desarrollo del género del retrato en la pintura inglesa.

Bibliografía:

Carel Depaw & Ger Luyjten, Anton Van Dyck as a print-maker, Amberes-Amsterdam, 1999, pág. 162, cat. 20.

The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. Anthony Van Dyck, Part I, Rotterdam, 2002, pág. 78.



Musée du Louvre. Département des Arts graphiques. Collection Edmond de Rothschild. París

La colección Edmond de Rothschild es, junto al Gabinete de Dibujos y la Calcografía, uno de los tres grandes fondos que forman el Departamento de Artes Gráficas del Museo del Louvre en París. Se formó el 28 de diciembre 1935 con la donación de la amplia colección de obras del barón Rothschild (1845-1934) por parte de sus herederos, imponiéndose una conservación propia y diferenciada para las más de 40.000 estampas donadas, además de unos tres mil dibujos y medio centenar de manuscritos y libros raros. De esta manera el Louvre recibió la que era la principal colección privada de estampas del mundo, pudiendo rivalizar desde entonces en calidad y cantidad con los otros grandes museos internacionales. La magnitud de la colección era tal que modificó la organización estructural de la propia institución, hasta el punto de que André Blum, su primer conservador, la denominó un verdadero museo del grabado. La propia formación de la colección garantizaba la calidad de las piezas, pues el barón había privilegiado la adquisición, no sólo de obras de artistas relevantes, sino especialmente de aquellas que procedían de colecciones prestigiosas y grandes compilaciones históricas de estampas. Así, entre las obras cedidas se incluía más de un centenar de estampas de Rembrandt, además de innumerables obras maestras –muchas de ellas prácticamente inéditas hasta entonces– de grandes artistas desde el Renacimiento, como Leonardo da Vinci, Rafael, Mantegna, El Bosco, Durero, Van Dyck, Hercules Seghers o David.

www.louvre.fr/departments/arts-graphiques

la figura artística de Jan de Wael, de quien se tienen escasísimas noticias biográficas. Natural, como Van Dyck, de la ciudad de Amberes, había nacido en 1558 y se había formado con maestros como Jan van Noort y Frans Francken el Viejo, pintores especializados en pintura de historia. Se tiene noticia de un periodo de trabajo en París y se cree que realizó un viaje juvenil a Italia, donde residiría en Roma, según una práctica habitual en muchos artistas flamencos de su generación. Tras su regreso a Amberes desarrollaría allí el resto de su carrera, presumiblemente como pintor de retratos. De hecho, este último dato se ha deducido de la calificación que del pintor se hace en esta estampa, donde la cartela le presenta como pintor de figuras humanas.

La plancha fue originalmente grabada al aguafuerte por Van Dyck y posteriormente retocada por un grabador anónimo que

añadió el fondo neutro, que aporta volumetría a la composición, incorporando así mismo una línea de enmarcado apenas visible. En la única estampación del primer estado que se conserva, ubicada en la propia colección Edmond de Rothschild, se muestra la figura antes de cualquier elemento, con un brazo muy similar al definitivo, aunque ligeramente más doblado. Sin embargo, el resultado no parece que fuera satisfactorio, pues posteriormente fue eliminado mediante el pulido de la plancha, lo que dio como resultado una gran mancha blanca en la zona del brazo en el segundo estado. En esa fase fue además cuando se grabó el fondo con la ayuda del buril y se trazó un sutil enmarcado mediante una línea, sin biselar aún los bordes de la plancha. De esta segunda prueba se conservan innumerables estampaciones. En el tercer estado se añadió la inscripción “Ioannes de Wael Anterpieae Pictor Hvmanarvm Figvrrarum” (Jan de Wael, pintor de figuras humanas de Amberes), así como la alusión al creador de la imagen “Ant. Van Dyck fecit aqua forti”. En este momento el brazo seguía sin estar resuelto, no siendo incluido hasta el cuarto estado, tal cual lo vemos en la estampa de la colección Edmond de Rotschild que aquí se trata. Esta tirada fue realizada probablemente a instancias del editor Gillis Hendriks, cuyas iniciales aparecen en algunas estampas de este estado, aunque no en la que nos ocupa. A la vez se añadieron algunas líneas en el espacio que había en blanco bajo la gola, y otras más verticales se incorporaron en el volante del hombro, así como se añadió sombra alrededor de la mano y la curva del brazo. Llamativamente y después de este proceso las diferencias en la posición del brazo con el primer estado resultaron mínimas, reduciéndose apenas una corrección del pulgar y una mayor gradación de las sombras.

Pese a la intervención, el resultado final coincide plenamente con uno de los objetivos más fuertemente asentados en la mente de Van Dyck cuando abordó sus aguafuertes: la de captar a los principales artistas flamencos de su generación como hombres ilustres. La representación de los mismos como elegantes caballeros, e incluso como eruditos, obedece al ideal humanista del virtuoso, un compendio de virtudes y nobleza desarrollado en la cultura occidental desde la publicación de *El Cortesano*, de Baldassare Castiglione. Una idea que se enmarca en la extendida pretensión de elevar la condición de

las artes plásticas, especialmente la pintura, a la de otras manifestaciones culturales como la literatura, procurando presentar al artista como *pictor doctus*, de igual manera que se consideraba la existencia del *poeta doctus*.

Desde el siglo XVI, se había extendido la práctica de incluir imágenes de artistas entre las colecciones de retratos de personas insignes, considerados como modelos a imitar. Las efigies de artistas, especialmente pintores, se multiplicaron conforme se desarrollaba un mayor interés por sus personas, y sus obras eran apreciadas no sólo por su dificultad técnica, sino por las ideas que pretendían transmitir. Los grabados de Van Dyck representando pintores, escultores, arquitectos, grabadores y otros creadores son uno de los mejores ejemplos de la evolución social del artista y de su posicionamiento como miembros reputados de sus comunidades. La mayoría se muestran con ropas elegantes, en poses afectadas y actitudes orgullosas, lejos de la imagen del artista en su taller portando unas ropas manchadas por los colores de sus pinturas o el polvo de sus esculturas y rodeado de los instrumentos de su oficio. Los artistas que se presentan en la *Iconografía*, y el caso de Jan de Wael es uno de los mejores ejemplos, son personajes relevantes de su comunidad, cuya actividad les situaba al mismo nivel que los demás miembros de su sociedad como militares, nobles y hombres de cultura, también presentes en la misma serie de estampas. La inclusión de artistas dentro de un elenco de hombres ilustres debe ser interpretada a la luz de la búsqueda de la actividad artística como un ejercicio elevado, nobiliario, propio de personas intelectuales y, por tanto, nobles por su profesión. En el caso de la estampa de Jan de Wael, es evidente que Van Dyck logró perfectamente este efecto. Contemplando la estampa apreciamos que nos encontramos en efecto ante un personaje de gran relevancia, no importa que en realidad casi no sepamos nada de sus creaciones como pintor. ♦