

ESTAMPAS, ARTISTAS Y GABINETES

BREVE HISTORIA DEL GRABADO

Rotherhithe, 1860

JAMES MCNEILL WHISTLER

Javier Barón

Jefe del Departamento de Pintura del siglo XIX del Museo Nacional del Prado

La fascinación de Whistler por los paisajes acuáticos es patente en la mayor parte de su obra gráfica. Ya durante su estancia en Francia entre 1855 y 1859 el artista advirtió el interés que pintores realistas como Gustave Courbet habían tenido en ellos. Tras haber dejado París, se estableció en Londres, donde el Támesis le atrajo de modo muy especial desde su primera estancia en la ciudad. La proximidad al río de su alojamiento en Wapping, en el sureste de la ciudad, le llevó a trabajar sus pinturas y aguafuertes en los muelles. El resultado, en el primer caso, fue una de sus obras maestras como pintor, el cuadro que, bajo el título *Wapping* (hoy en la National Gallery de Washington) expuso en la Royal Academy en 1864. Como grabador, el Támesis protagonizó un conjunto de la mayor calidad, *Serie de dieciséis aguafuertes de escenas en el Támesis*, que constituyó un hito decisivo en la trayectoria del artista.

A través de aquellas estampas, Whistler aparece íntimamente compenetrado con el ambiente portuario del río. El valor topográfico que tenían, dada su precisión y la identificación en sus títulos de lugares concretos del Támesis, complació al público británico. La serie venía a mostrar el carácter profundo de la ciudad; esto lo advirtió la crítica que, cuando se estampó la serie en 1871, la comparó a la perfecta identificación de Canaletto

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)



Rotherhithe, 1860. Inventado y grabado por James McNeill Whistler. Grabado calcográfico (aguafuerte y punta seca). Tercer estado, 278 x 203 mm. Victoria & Albert Museum, Londres, número CAI 139. Legado por Constantine Alexander Ionides. La lámina de cobre se conserva en la Freer Gallery of Art de Washington.

con Venecia en sus vistas de sus *rii* y canales, y también se relacionó con las estampas del viejo París debidas a Jacques Callot.

Una de las estampas más elocuentes es precisamente esta, que tituló *Rotherhithe* cuando fue expuesta, por vez primera, en la Royal Academy of Arts en 1862, y luego *Wapping*, como la pintura, en 1871. Grabado en 1860, es uno de los últimos aguafuertes que Whistler hizo en aquella área de Wapping, en este caso, al otro lado del río. Representa la vista de Londres hacia el noroeste, desde el establecimiento conocido como Angel Inn (Albergue del Ángel) junto a los Cherry Gardens. Puede identificarse la cúpula de la catedral de Saint Paul en el extremo mismo de hilera de edificios, a la izquierda del espectador, en lugar de a la derecha como hubiera correspondido, por efecto de la inversión, en la estampa, de la imagen de la lámina de cobre.

El ambiente de la vida de trabajo en el muelle, la presencia de los viejos almacenes de

James McNeill Whistler

Lowell, Massachusetts, USA,
1834 – Londres, 1903

Tras una infancia en San Petersburgo, donde su padre trabajó como ingeniero de ferrocarriles, regresó en 1849 a los Estados Unidos. Allí aprendió la técnica del grabado en su trabajo en 1854 en la Geodetic Coastal Survey Office, donde se ocupó de la realización de mapas y planos topográficos. Al año siguiente se trasladó a París. Se inscribió en el Atelier de Char-

les Gleyre y conoció a pintores representativos del realismo como Gustave Courbet y Henri Fantin-Latour, así como a los grabadores Alphonse Legros y Felix Bracquemond. La atracción de este último por el japonismo aproximó a Whistler a aquella influencia, que sería decisiva en su trayectoria tanto en su pintura como en su obra gráfica. Su primera colección de aguafuertes, la *Serie francesa*, se acerca en 1858 a algunos artistas de Barbizon y revela la influencia de los holandeses del

siglo XVII, sobre todo Rembrandt. Abiertos algunos cobres directamente durante un viaje por el Rhin, Whistler terminó la serie inmediatamente en París, y la dio a estampar al taller de Auguste Delâtre. Con Delâtre se familiarizó con la estampación artística y con la elección del papel apropiado para cada estampa.

Establecido en Londres en 1859, el artista abrió ese año y el siguiente las láminas de la que denominaría *Serie del Tàmesis*,

madera y la acumulación de las gabarras y los barcos de vela, muestran el acusado carácter de un lugar que enseguida habría de transformarse por la renovación del puerto fluvial. Sin embargo, la vitalidad y el atractivo de los antiguos muelles llevaron al artista a procurar representarlos de un modo radicalmente moderno. Es posible que Whistler conociera la proclama que el poeta Charles Baudelaire había hecho acerca de la necesidad de considerar los paisajes de las grandes urbes como asuntos pictóricos. En Londres, contaba con los precedentes de las vistas grabadas por Wenzel Hollar en el siglo XVII y por William Hogarth en el XVIII. Ya en el siglo XIX, el antecedente más inmediato de este tipo de grabados eran las vistas parisinas del Sena de Charles Meryon, un grabador apreciado por Baudelaire. Pero Whistler incorporó importantes novedades en su tratamiento de las vistas del Támesis. En ello intervino de modo decisivo su fascinación por la estampa japonesa, con la que se había familiarizado en París en el círculo del estampador Auguste Delâtre, gracias, entre otros, a su amigo Felix Bracquemond. La influencia de aquellas xilografías, que comenzaron entonces a difundirse entre los artis-

innovadora muestra de la influencia de la estampa japonesa y de la investigación óptica según procedimientos realistas, que se estamparía en 1871. Dedicado en los años siguientes a la pintura, que expuso en la Royal Academy of Arts y en el Salón de París, y en la que se advierte la influencia de Velázquez y de las artes extremo orientales, entabló un juicio contra el crítico John Ruskin en 1877, que había descalificado su obra. Se interesó de nuevo por el grabado durante su estancia en Vene-

cia en 1879-1880, donde también realizó dibujos al pastel que renovaron el empleo de esta técnica. Reconocido entonces como un maestro del grabado contemporáneo, se convirtió también en la figura de referencia de la litografía, técnica a la que dio carácter artístico. En 1890 conoció al norteamericano Charles Lang Freer, que sería su mayor coleccionista y fundó luego en Washington el museo que lleva su nombre. Entre los numerosos honores recibidos en su etapa final destaca su nombramiento

como presidente de la Sociedad Internacional de Escultores, Pintores y Grabadores.

Bibliografía

Katharine A. Lochman, *The Etchings of James McNeill Whistler*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1984.

Jesusa Vega, "Whistler y el nuevo concepto de estampa", en *Margaret F. MacDonald et al., James McNeill Whistler Walter Richard Sickert*, Madrid, La Caixa/Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, pp. 43-70.



Victoria & Albert Museum, Londres

El Museo Victoria & Albert se fundó en 1852 en Londres a consecuencia del éxito obtenido por la Exposición Universal celebrada allí un año antes. Inicialmente denominado Museum of Manufactures, su propósito era la difusión permanente de las diferentes producciones de arte industrial y decorativo entre todos los ciudadanos, incluidas las clases medias y obreras. Justamente por ello una de sus principales colecciones es la de obra gráfica. Está constituida no sólo por un excelente conjunto de estampas artísticas desde el Renacimiento hasta hoy, sino también por toda clase de impresos comerciales, carteles, *ephemera* y papeles de pared, con un total de unos 500.000 ejemplares.

La Sala de Estampas es heredera de las colecciones de grabado inicialmente formadas en la Biblioteca del Museo. Durante la segunda mitad del siglo XIX se reunieron en ella muchos grabados que reproducían obras de arte y también, a partir de la década de 1870, diseños ornamentales de uso en las artes decorativas e industriales. La Sala de Estampas, primeramente concebida como útil auxilio en la formación de los estudiantes de arte, artesanía y de diseño, se constituyó en 1909 como Departamento de Grabados, Ilustración y Diseño. Mantiene su carácter abierto al visitante a través de los Study Rooms, que muestran con fines didácticos los variados aspectos técnicos, iconográficos y estilísticos de estas colecciones.

www.vam.uk/content/articles/p/prints-collections/

tas más renovadores, y que el propio Whistler comenzaría a coleccionar al poco tiempo, transformó la concepción espacial de las obras del artista. Así lo muestran, en esta estampa, la verticalidad del encuadre, su ordenación en franjas verticales que enmarcan las líneas inclinadas de los mástiles, el *découpage* de las figuras, cortadas no sólo por el borde inferior de la plancha sino, en el caso de una de ellas, también por el derecho, su marcada asimetría y la definición bidimensional de la lengua de tierra situada al fondo.

Las innovaciones de Whistler en esta estampa son también consecuencia del interés que sentía por los problemas de la percepción óptica, que orientaron su búsqueda de una nueva representación del espacio de modo simultáneo a las propuestas de artistas como Manet y Degas. Es probable que el artista conociera las teorías acerca de la percepción ópti-

ca del científico alemán Hermann Ludwig von Helmholtz, inventor del oftalmoscopio. Helmholtz había visitado Londres y era conocido de Francis Seymour Haden, el cuñado de Whistler, médico aficionado a la fotografía y al arte, y grabador él mismo. En sus teorías se hacía patente, y la fotografía lo demostraba, que era imposible enfocar con la misma exactitud las diferentes áreas de una vista. Ese efecto de inevitable desvanecimiento de la nitidez de la imagen influyó en Whistler de modo crecientemente acusado. El artista, por otra parte, era muy consciente de estos aspectos perceptivos, no sólo porque su formación como dibujante topográfico le había llevado a tenerlos en cuenta, sino también por su miopía. En la composición de *Rotherhithe* se advierte una atención especial hacia el término más próximo, la terraza de la taberna en la que se hallan las figuras, junto a una captación más sintética de las lejanías. Toda la riqueza y complejidad de los planos se unifica según una visión de esencial continuidad que sigue rigurosamente los principios de la percepción óptica. Con todo, los últimos términos revelan, aun en su menor definición, una veracidad de detalle que resulta sorprendente. El propio Whistler comentó que pudo captar con detalle la diversidad de los fondos de sus agua-fuertes del Támesis gracias a sus desplazamientos en gabarra que le permitían aproximarse a un lugar cuando lo requería. Aunque la utilización de fotografías le hubiera hecho más cómodo el trabajo, nada se sabe acerca de su posible uso.

El trabajo realizado directamente del natural facilitó la captación del intrincamiento de los mástiles y de la complejidad de los elementos de las embarcaciones y los edificios del puerto. Ello le permitió además mantener la frescura extraordinaria de su visión que se evidencia, como en las obras pictóricas de artistas radicalmente modernos, como Manet, en el carácter muy inmediato del encuadre elegido, como si el espectador se hallara en la propia terraza. Por otra parte, a Whistler le interesaban los efectos suavemente matizados originados por la punta seca, que había comenzado a utilizar en 1859. Al ata-

car la lámina de cobre para crear los delgados surcos de los trazos, la punta seca produce unas finas rebabas laterales que también reciben la tinta y difuminan delicadamente la línea principal. Este recurso le facilitó la consecución de las sutiles calidades atmosféricas que complacían a la sensibilidad de Whistler. Así, las nubes evocan el ambiente de un día ventoso.

El diferente grado de trabajo que revelan las figuras, donde el artista se centró principalmente en las cabezas, sobre todo en la del ángulo inferior derecho, señala un interés por la caracterización de ambos en la tradición del retrato de las escuelas del norte. En el primer estado, la estampa mostraba apenas sin trabajar el vestido del marino de la derecha y el casco del velero del primer término aparecía sin definir. Este ejemplar, en cambio, corresponde al tercer estado, que es el de la publicación de la serie, con el casco terminado y los vestidos más detallados. A pesar de ello, el del personaje de la derecha aparece como una superficie clara que destaca sobre el tono oscuro de las altas construcciones tras él. Aquellas aparecen definidas mediante entramados de líneas muy juntas que caracterizan su construcción en ladrillo. El riguroso trazado y las ricas calidades de la tinta negra otorgan una gran consistencia a estos edificios, cuyo aspecto sombrío contrasta con el agua que, en un tono claro intenso, parece resplandecer con los reflejos de la luz, así como el muelle, en la marea baja. La estampa, de dimensiones algo mayores que las realizadas anteriormente por el artista, muestra así una riqueza de elementos que la convierten en la obra maestra de esta serie, que convirtió a Whistler en una de las referencias máximas en un periodo de la mayor importancia para la renovación del aguafuerte.