

Grabado a la testa: línea blanca, línea negra

MARÍA DOLORES BASTIDA DE LA CALLE *

El florecimiento de la publicación ilustrada de gran tirada en el siglo XIX está directamente relacionado, como es bien sabido, con el revival xilográfico del grabado a la testa. La calcografía, por ejemplo, no permitía la impresión simultánea, y en consecuencia barata, de texto e imagen. En un bajo relieve calcográfico la tinta va alojada en surcos e incisiones que localizan las líneas negras al imprimir la estampa. El principal obstáculo a una estampación conjunta con la tipografía de alto relieve radica en que las presiones requeridas para una y otra matrices son muy diferentes: en el bajo relieve es necesaria una presión mucho mayor con objeto de forzar al papel, previamente humedecido, a absorber la tinta alojada en las incisiones. Por otra parte, en el caso de publicaciones periódicas las prensas de reproducción calcográfica (y litográfica) resultaban muy lentas; todavía mediado el siglo no se podían obtener más de 200 ó 300 copias en un día ¹.

En las planchas xilográficas, talladas en alto relieve, las partes no rebajadas llevan la tinta que produce la impresión en el proceso del estampado, lo que sí permite imprimir simultáneamente texto e imagen. Hasta el siglo XVIII, sin embargo, el grabador usaba madera con la veta paralela a la superficie del taco, o de corte a fibra (grabado al hilo, «woodcut», «gravure sur bois de fil»). No era posible utilizar instrumentos finos como el buril, que desgarrarían las fibras, y en consecuencia no fue fácil obtener matices y sombreados: el dibujo resultaba menos rico que

* Departamento de Historia del Arte. UNED.

¹ «Making the Magazine», *Harper's News Monthly Magazine*, Vol. XXXII, núm. CLXXXVII, (1865), pág. 10.

el de una estampa calcográfica y carecía de su flexibilidad y finura. Las características del grabado al hilo eran, pues, fuerza y contraste, pero también tosquedad, simplicidad de líneas.

Cuando se utilizó, por el contrario, madera con la veta perpendicular a la superficie del taco, o a contrafibra (grabado a la testa, «wood-engraving», «gravure sur bois de bout»), fue posible obtener una variada gama de tonalidades, pasando del negro al blanco puro a través de semitonos, con un modelado suave. El rayado, sutil, permitía una factura fácil y rica; esto se conseguía utilizando buriles de punta muy larga y delgada, en una serie de grosores y formas (viñetas, escoplos ..., hasta un total de nueve). Para ayudar a la consecución de una intrincada red de líneas se empleaban exclusivamente maderas muy compactas y duras como el boj y el acebo, en especial el primero; se llegó así a llamar grabado al boj —«buis de bout»— al de técnica a la testa. Por otra parte, una matriz de madera dura cortada a contrafibra sufre un desgaste menor y permite un mayor número de copias, lo cual, hasta la difusión del estereotipo, fue factor determinante, desde el punto de vista económico, para las grandes tiradas.

Ahora bien, independientemente de la distinción entre grabado al hilo y grabado a la testa, se suele hablar, en xilografía, de lo que en inglés se denomina «Black Line» y «White Line». En la calcografía, el trabajo de hacer incisiones en la plancha que llevará la tinta corresponde de un modo natural al de un dibujo en línea negra sobre papel blanco. En la xilografía, por el contrario, el tallado del relieve que será a continuación entintado correspondería al de un dibujo en tiza blanca sobre un encerado negro. Cada corte hecho sobre un bloque de madera imprime blanco, así que siempre se trabaja de lo oscuro a lo claro. Si el bloque virgen, sin grabar, fuese impreso, sería únicamente un rectángulo en tinta negra².

Es evidente que la talla de lo oscuro a lo claro, lo que se llama «línea blanca», es el modo natural para el trabajo en relieve, porque evita todas las combinaciones de líneas que pueden ser fáciles para el dibujante, pero que son difíciles para el grabador. Curiosamente, la xilografía clásica de los siglos xv al xviii es escasa en este tipo de estampa, a veces llamada de técnica «en negativo». Por el contrario, solía usarse el trabajo en «línea negra», que produce el efecto de un trazo negro sobre

² Ocasionalmente, como una curiosidad, se ha imprimido una plancha en madera como si fuera bajo relieve: se presiona la tinta en las incisiones y se retira lo que queda sobrante en la superficie. Véase LEIGHTON, *Clare Wood— engraving and woodcuts*. Nueva York, The Studio Publications, 1932, Introducción.

fondo blanco, un método claramente antinatural e indirecto para la xilografía, pues requiere cortar o rebajar la superficie de la madera a ambos lados de la línea que va a imprimir la tinta, en un proceso muy elaborado, nada espontáneo.

Thomas Bewick usó la «línea Blanca», esto es, «dibujó con su buril», no cortó la madera alrededor de un dibujo. Como él mismo explica en su *Memoria*, una larga carta a su hija escrita seis días antes de su muerte en 1828, y publicada en 1862, «el más ligero corte sobre la superficie lisa (de la plancha) es como un trazo de luz sobre la estampa»³. Naturalmente, esto es más factible cuando coinciden las figuras de xilógrafo e ilustrador en un mismo artista. En Inglaterra muchos de los discípulos de Bewick también dibujaron y grabaron sus propias ilustraciones, y se suele hacer una distinción entre las escuelas de Newcastle y Londres; en la segunda, sobre todo en la época victoriana, raramente un dibujante fue también grabador. Resulta extraño, de hecho, que ninguno de los ilustradores ingleses de los años sesenta y setenta del siglo pasado se hubiese animado a manifestarse artísticamente en el grabado original⁴.

En el caso de las revistas gráficas de gran tirada se puede encontrar una explicación a este hecho en la natural división del trabajo de un proceso semi-industrial, apurado de tiempo. Pero éste no es el caso de la ilustración de libros. Una explicación más general y profunda radica en el carácter mismo del grabado a la testa. Tallar el boj a contrafibra es una tarea dura, sobre todo cuando se ha de tratar con la riqueza de líneas que es natural en ese tipo de grabado; el uso del buril es, por otra parte, difícil, y exige un largo aprendizaje. No resulta, así, extraño que pocos ilustradores quisieran ser xilógrafos. Los casos de Thomas Bewick o, un siglo más tarde, de Augusto Lépere en *Le Monde Illustré*, y Bernardo Rico en *La ilustración Española y Americana*, fueron infrecuentes.

Una consecuencia de la disociación entre grabador y dibujante es que el trabajo de aquél puede adquirir fácilmente un carácter meramente reproductivo, de copia facsímil. Parece claro, por otra parte, que un grabado facsímil, en el que se siguen y respetan las líneas trazadas por el ilustrador, es necesariamente un trabajo de «línea negra»⁵. Se ha seña-

³ DE MARÉ, Eric, *The Victorian Wood Block Illustrators*. Londres, Gordon Fraser, 1980, pág. 31.

⁴ *Modern Woodcuts and lithographs*. Londres, Geoffrey Holme, 1919, pág. 8.

⁵ En una revista de la época se describe cómo al grabar «se corta y rebaja la superficie de los diversos bloques salvo donde están marcados por el lápiz del artista». Véase *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, «How Illustrated Newspapers are made», Agosto 2 (1856), pág. 124.

lado que este tipo de estampa no puede pretender la expresividad artística del grabador que interpreta y traduce un óleo, o un dibujo con sombreado a lápiz, en términos de su propio medio ⁶.

W. J. Linton, un grabador de la época, pensaba que la mejor xilografía inglesa es la que corresponde al período del 1790 a 1835, y que el «Black Line» utilizado en la época victoriana no permite utilizar todas las posibilidades del trabajo en madera, y no constituye un arte ⁷. La literatura sobre la xilografía decimonónica abunda en esta crítica a su falta de entidad artística. En España, A. Gallego ha señalado que el grabador a la testa es tan solo un artesano eficaz con una gramática simple, en la que apenas sobresale, a lo sumo, una correcta habilidad ⁸. Su tarea aparece como una labor rutinaria, mecánica, que no permite la manifestación de una personalidad artísticamente creadora ⁹.

En la Alemania del siglo xvi hubo una separación semejante entre artistas como Durero o Holbein, que raramente grabaron sus propios originales, y los «Formschneider» que tallaban la madera, y es poco común el caso de Albrecht Altdörfer, quien dibujaba directamente sobre la plancha, que él mismo grababa posteriormente ¹⁰. En el siglo xix esa separación entre ilustrador y xilógrafo condujo a una rígida división clasista entre ambos artistas. El primero gozaba de un «estatus» social superior, de caballero, frente al artesano que grababa su obra. En el Japón de la escuela Ukiyoye, hubo una larga tradición de similar división de clase. La xilografía policroma de esta escuela aparece siempre asociada a la persona del dibujante (Utamaro, Hokusai, Hiroshige). La literatura japonesa silencia completamente el nombre de los grabadores ¹¹.

La crítica a la xilografía a la testa decimonónica culminó a finales de siglo con un resurgimiento de la técnica al hilo, en una búsqueda de pureza artística y simplicidad de línea, con desprecio por los efectos pictóricos y de sombreado propios del grabado a contrafibra. La xilografía

⁶ Véase nota 4.

⁷ DE MARÉ, E., *Op. cit.*, pág. 31.

⁸ GALLEGO, A., *Historia del Grabado en España*. Madrid, Cátedra, 1979, pág. 372.

⁹ GARCÍA MIÑOR, A., *Xilografía y xilografía de ayer y de hoy*. Oviedo, Diputación de Asturias e Instituto de Estudios Asturianos (CSIC), 1957, pág. 95.

¹⁰ Es todavía usual, sin embargo, criticar el grabado de reproducción o facsimil del siglo xvi, y elogiar, a un tiempo, a «grabadores» originales, como Durero o Holbein, ignorando a sus «formschneider» (Jerome Andreae y Hans Lützelburger, respectivamente). Véase RUBIO MARTÍNEZ, M., *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación*. Tarragona, Tarracon, 1979, págs. 28-33.

¹¹ SALAMAN, Malcolm C., *The New Woodcut*. Nueva York, Geoffrey Holme, 1930, pág. 81.

japonesa tuvo una influencia lenta pero progresiva en este retorno a lo primitivo, y en el énfasis en limitar el relieve a los perfiles¹². La escuela Ukiyoye, que reflejó la vida urbana del próspero Japón que siguió a la violencia del período feudal, se remonta a mediados del siglo xvii; en sus inicios adoptó la forma de pinturas, pero cambió pronto a la técnica de estampación policroma en madera, el «nishikiye». Las estampas describían a los actores populares en sus papeles favoritos, a las cortesanas famosas, y fueron a un tiempo láminas de moda y revistas de teatro¹³. El «nishikiye» culminó en el primer tercio del siglo xix en los álbumes de sketches paisajísticos, de carácter impresionista, de Hokusai.

Ciertamente, la estética que esconde la escuela Ukiyoye no pudo menos que producir asombro en el artista gráfico europeo del siglo xix. El grabado japonés ignoraba el claro-oscuro y la perspectiva lineal que

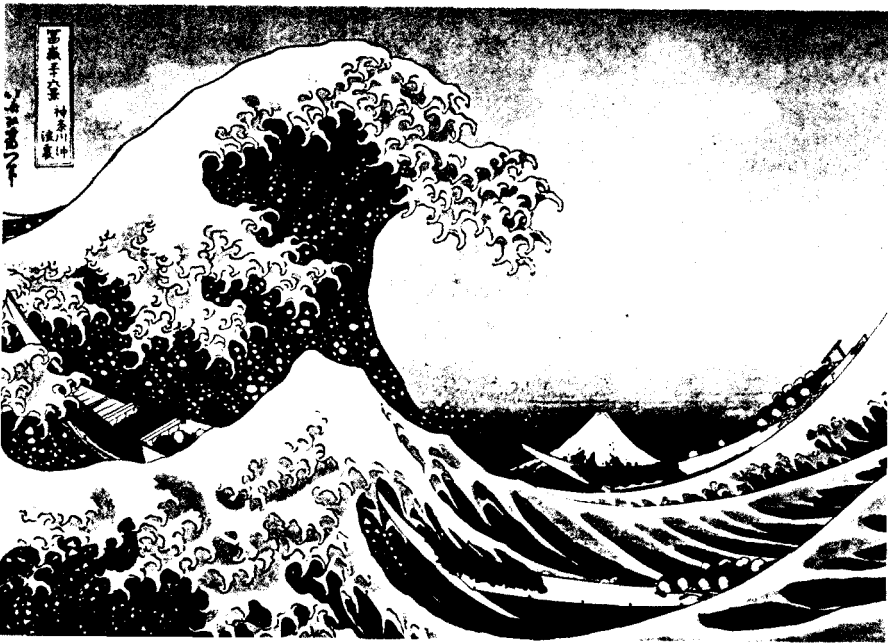


Fig. 1. «Olas en Kanagawa», de Hokusai.

¹² GUTIÉRREZ LARRAYA, Tomás, *Xilografía, historia y técnica del grabado en madera*. Barcelona, Sucesor de E. Meseguer, 1952, pág. 118.

¹³ LEDOUX, Louis V., *An essay on Japanese Prints*. Privately printed for the Japan Society of New York, 1938, Introducción.

hacían verosímil, en Occidente, la tridimensionalidad de los objetos y su distanciamiento en profundidad¹⁴. Las figuras no exhiben modelado de formas, ni proyectan sombras, consideradas en la doctrina china como algo accidental, que no merece representación. El espacio se evoca, no con la perspectiva estricta, como en Europa, sino situando una escena tras otra, en una secuencia de planos¹⁵. El encanto de la estampa descansa, para su efectividad, en perfiles simples, en masas de color, en la ausencia de detalles irrelevantes (fig. 1).

Conviene señalar, no obstante, ciertos puntos débiles en la crítica que usualmente se ha dirigido al grabado facsimil de la segunda mitad del siglo xix. Por una parte, en la estampa japonesa, tan admirada por esa misma crítica, el grabador, como ya se ha señalado, es también un



FIG. 2. ILLUSTRATION EN L'ILLUSTRATION, 13 NOVEMBRE 1847.

Fig. 2. *L'Illustration*, Noviembre 13, 1847.

¹⁴ HILLIER, J., *Japanese Masters of the color print*. Londres, Phaidon, 1954, pág. 8.

¹⁵ *Ibidem*, págs. 105-109.

mero mecánico que reproduce línea por línea y punto por punto el dibujo del artista; no hay nada original en aquél, sólo habilidad manual. Esa misma habilidad existe, y es justo admitir que se ha reconocido, en muchos xilógrafos a la testa de la época victoriana. En ambos casos, de cualquier forma, el atractivo de la estampa no radica en la xilografía en sí sino en los espléndidos dibujos que nos presenta, de los que no queda otro rastro, o en la imagen que nos transmiten (fig. 2).

Por otra parte, es posible asegurar que no todo fue grabado facsímil. Es cierto que lo enojoso de la técnica a contrafibra resultó en una división de tareas de dibujo y grabado, y que ésto, a su vez, prestó un carácter facsímil y de Línea Negra a la obra del xilógrafo. Nótese, sin embargo, que esa técnica se introdujo para tratar ilustraciones que contuviesen una gran densidad de líneas. En casos extremos el buril apenas puede hacer más de un corte entre dos trazos, muy próximos, del dibujo. EL grabador se ve así abocado a trabajar a base de cortes sueltos e independientes, esto es, a la manera interpretativa, en White Line (fig. 3). Las dificultades de esta paradójica talla facsímil en Línea Blanca están en la raíz de numerosas quejas de artistas de la época sobre la poca fidelidad que a sus originales prestaban los xilógrafos¹⁶. El prerrafaelista Dante G. Rossetti, por ejemplo, dirigió unos versos amargos a los hermanos Dalziels, que dirigían un taller de grabado en Londres¹⁷. Los editores llegaron a enviar a dibujantes al taller del grabador para familiarizarse con una técnica de ilustración que facilitara a éste la comprensión y traducción lineal de un original.

No fue así inusual que el grabador, ante un dibujo muy complejo (o incompleto) se viese obligado a «interpretar» la ilustración, o al menos una parte central, más trabajada (fig. 4). Según Gusman fue Doré, en Francia, quien inició la escuela de grabado interpretativo¹⁸. Sin embargo, en una obra de 1841, T. H. Fielding menciona que en Inglaterra coexistía entonces, junto al facsímil, un estilo «laid on», en el que el sombreado a lápiz dejaba una amplia libertad en la talla de la madera¹⁹. En un trabajo de ese carácter es fundamental una fuerte compenetración entre dibujante y grabador. El xilógrafo Heliodoro Pisan, que colaboró muy de cerca

¹⁶ THORPE, James, *English Illustration: The Nineties*. Londres, Faber and Faber, 1935, págs. 9 y 10.

¹⁷ «O woodman spare that block-O gash not anyhow!— It took ten days by clock, —I'd fain protect it now». Véase WAKEMAN, Geoffrey, *Victorian Book Illustration. The Technical Revolution*. Londres, David and Charles: Newton Abbot, 1973, pág. 71.

¹⁸ GUSMAN, Pierre, *La gravure sur bois en France au XIX siècle*. París, Albert Morancé, 1929, pág. 35.

¹⁹ WAKEMAN, G., *op. cit.*, pág. 73.

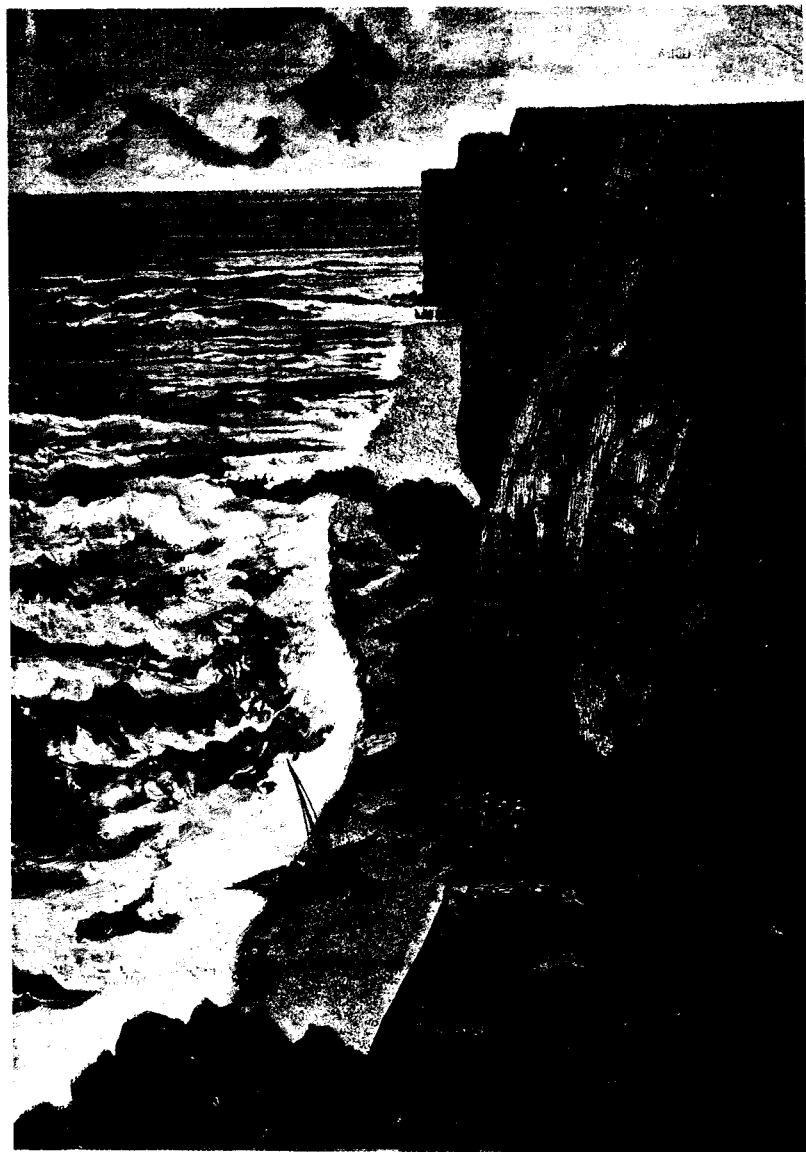


Fig. 3. L'illustration, Mayo 9, 1874.



WALL GIVEN BY THE PARLIAMENT IN HONOUR OF THE KING OF DENMARK AT BRANDBURG.

Fig. 4. *Illustrated London News*, Septiembre 5, 1874.

con Doré, recordaba que aunque éste le daba total libertad, él respetaba los originales; Doré, no obstante, en una primera prueba, solía indicar a la aguada los toques luminosos a acentuar²⁰. A veces el ilustrador, buscando una traducción certera de su obra, mostraba especial preferencia por algún grabador que a su juicio no hacía violencia a la verdad de la representación. Tal fue el caso, por ejemplo, de Daniel Vierge respecto de Fortuné Méaulle, dos de las figuras más destacadas en el mundo de la ilustración francesa de la segunda mitad del siglo xix²¹.

²⁰ GUSMAN, P., *op. cit.*, pág. 35.

²¹ RAY, GORDON N., *The Art of the French Illustrated Book, 1700 to 1914*. Nueva York, Dover, 1986, pág. 355.

