

Paisajes grabados demediados: Canaletto, Goya y Hokusai

Dra. Maria Rosa Vives Piqué
Profesora honorífica . Universitat de Barcelona
vivespique@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1553-5879>

Resumen

Por diferentes motivos, ya sean conceptuales, formales, funcionales o materiales -plancha y papel-, la partición compositiva ha sido frecuente en los grabados de gran formato, en lo que denominamos grabado o estampa mural. No obstante, aquí se trata de casos singulares de partición de grabados de tamaño medio o pequeño, grabados de paisaje de Canaletto, Goya y Hokusai cuya composición se ha demediado. Una composición dividida simétricamente en cuanto al espacio medido y que conduce a analogías formales, simbólicas e iconográficas con otro tipo de obras y a diferentes contextos desde la tradición hasta la modernidad.

A tenor de ello se reflexiona sobre las interrelaciones entre autores y vínculos en los modos de observar una estampa y, especialmente, en lo que implica la continuidad fragmentada de la mirada, ya que una lectura ordenada y convencional de la composición total de un grabado lleva implícita la sensación de avance entre los trazos negros y los espacios blancos del papel entre texturas, tanto ópticas como táctiles, de gran proximidad e impacto sensorial. Una sensación que, de repente, se ve truncada por un vacío, una fractura, una grieta o un pliegue según sea el ancho de la vertical divisoria y según el medio técnico del grabado. Y como la reimpresión de las dos mitades de las planchas demediadas, tanto en Canaletto como en Goya, alude a la resistencia del espectador a la partición, al deseo por ver el conjunto primigenio, de reunir una vez más el paisaje

que antes había sido una unidad, como una voluntad opuesta a la fragmentación y tendente a lo 'uno', a lo que se considera lo completo, incluso por encima de la voluntad del autor.

Palabras clave: paisaje, grabado, partición, simbología, percepción

Abstract

For different reasons, whether conceptual, formal, functional or material -plate and paper-, compositional partitioning has been frequent in large-format prints, in what we call prints or mural prints. However, here we are dealing with singular cases of partitioning of medium or small size prints, landscape prints by Canaletto, Goya and Hokusai whose composition has been divided in two. A composition divided symmetrically in terms of the measured space and that leads to formal, symbolic and iconographic analogies with other types of works and to different contexts from tradition to modernity.

Based on this, we think about on the interrelationships between authors and links in the ways of observing a print and, especially, in what the fragmented continuity of the gaze implies, since an orderly and conventional reading of the total composition of a print implies the sensation of progress between the black strokes and the white spaces of the paper between textures, both optical and tactile, of great proximity and sensory impact. A sensation that, suddenly, is truncated by a void, a fracture, a crack or a fold depending on the width of the dividing vertical and depending on the technical medium of the print. And like the reprinting of the two halves of the plates divided in two, both in Canaletto and in Goya, it alludes to the viewer's resistance to partition, to the desire to see the original set, to reunite once again the landscape that had previously been a unity, as a will opposed to fragmentation and tending to the 'one', to what is considered complete, even above the will of the author.

Keywords: landscape, prints, partition, symbology, perception

Resum

Per diferents motius, siguin conceptuals, formals, funcionals o materials-planxa i paper-, la partició compositiva ha estat freqüent en els gravats de gran format, en allò que anomenem gravat o estampa mural. No obstant això, aquí es tracta de casos singulars de partició de gravats de mida mitjana o petita, gravats de paisatge de Canaletto, Goya i Hokusai, la composició dels quals s'ha partit per la meitat. Una composició dividida simètricament pel que fa a l'espai mesurat i que condueix a analogies formals, simbòliques i iconogràfiques amb un altre tipus d'obres i diferents contextos des de la tradició fins a la modernitat.

D'acord amb això es reflexiona sobre les interrelacions entre autors i vincles en les maneres d'observar una estampa i, especialment, pel que fa a la continuïtat fragmentada de la mirada, donat que una lectura ordenada i convencional de la composició total d'un gravat porta implícita la sensació d'avenç entre els traços negres i els espais blancs del paper entre textures, tant òptiques com tàctils, de gran proximitat i impacte sensorial. Una sensació que, de cop i volta, es veu truncada per un buit, una fractura, una esquerda o un plec segons sigui l'amplada de la vertical divisòria i segons el mitjà tècnic del gravat. I com que la reimpressió de les dues meitats de les planxes mitges, tant a Canaletto com a Goya, al·ludeix a la resistència de l'espectador a la partició, al desig per veure el conjunt primigeni, de reunir una vegada més el paisatge que abans

havia estat una unitat, com una voluntat oposada a la fragmentació i tendent a allò 'un', a allò que es considera el complet, fins i tot per sobre de la voluntat de l'autor.

Paraules clau: paisatge, gravat, partició, simbologia, percepció

*“La hoja de la hoz golpeó el libro y lo cortó en seco en dos mitades longitudinalmente. La parte del lomo quedó en la mano del Bueno, y la parte del canto se diseminó en mil medias páginas por el aire...
... la parte de Tasso con los márgenes blancos y los versos partidos por la mitad volaron al viento y se posaron en las ramas de los pinos, en las hierbas y en el agua de los torrentes...”*
Italo Calvino. *El vizconde demediado* (1952)

A lo largo de la historia del grabado no es raro encontrar casos singulares de grabados de paisaje que, por diferentes razones, el autor u otra persona los han dividido por módulos o partido por la mitad, el caso que aquí nos ocupa. La división puede ser debida por diferentes motivos: por el tamaño de la composición como el grabado mural, de gran tamaño u *oversize* (Armstrong et al 2008), que se trabajaba en varias planchas modulares que, igualmente, se imprimían en diferentes hojas de papel ensambladas al final de la estampación para formar la unidad compositiva; por el formato de lectura, en función de la asociación del grabado en libros o álbumes de gran tamaño, donde las estampas se presentaban plegadas; por las condiciones de los materiales: tamaños de las planchas y las hojas del papel o de las prensas; por el aprovechamiento del cobre, etc., y también, y no menos desconcertante, simplemente por motivos ignotos.

A menudo son panorámicas o vistas que una vez separadas en dos mitades mantienen completa su lectura total incluso los partidos a posteriori a la estampación del grabado en que, a pesar de que la fractura les haya restado unos milímetros de continuidad física, es la huella de la plancha, especialmente en calcografía, la que enmarca el recuadro unitario del paisaje, un rol que también asumen los márgenes del papel, más o menos amplios según las épocas. A modo de ejemplo, y entre otros muchos, baste recordar la espectacular *Vista de Venecia* de Jacopo de'Barbari (1500), obra cumbre de la historia de la xilografía y de la representación grabada de ciudades, de medidas espectaculares, mide 132.7 x 281.1cm., está compuesta por seis bloques de madera que, afortunadamente, se

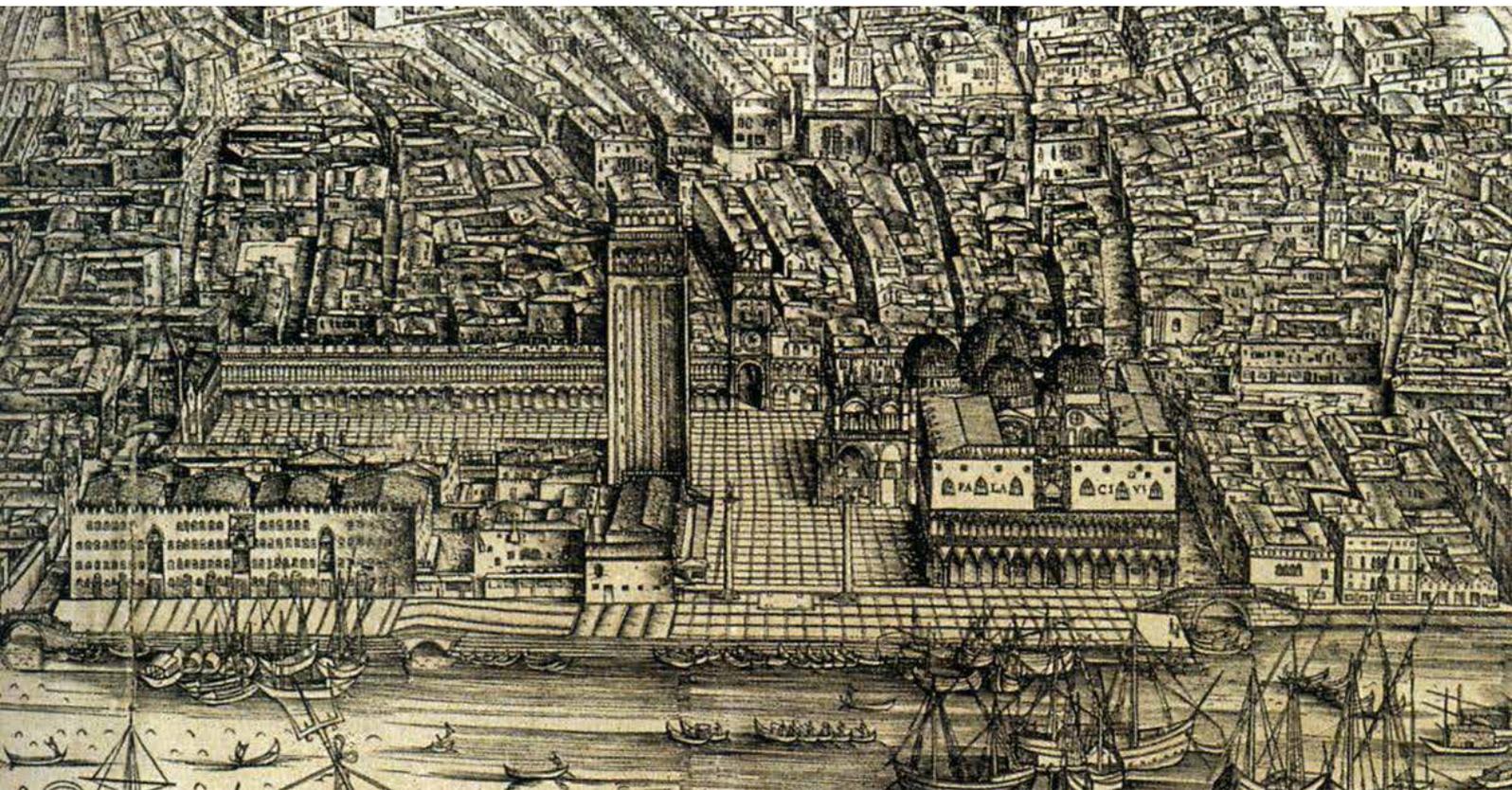


Fig. 1-2. Jacopo de'Barbari. *Vista Perspectiva de Venecia* (1500) Genral y detalle © Museo Correr de Venecia

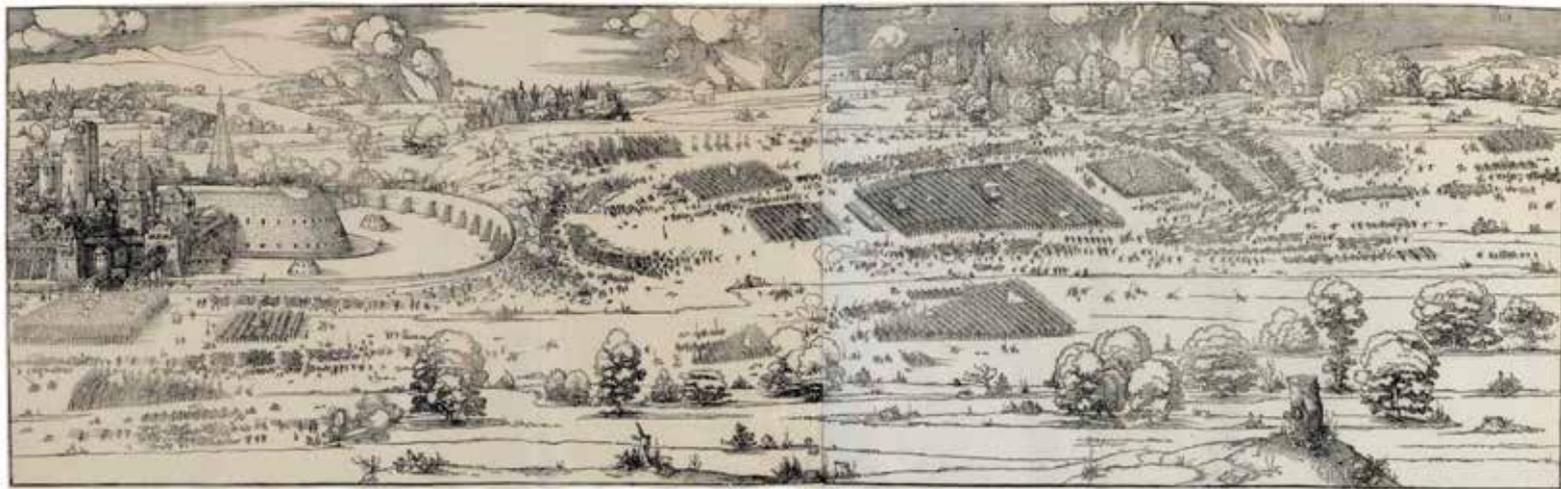


Fig 3. Albert Durero. *Asedio de una fortaleza* (1527), que forma parte del libro *Tratado de fortificaciones* una xilografía de 22,6 x 72,3 cm © British Museum 1895,0122.716-717

conservan en el Museo Correr de Venecia (figs.1-2), y sobre el mismo tema también se puede señalar como antecedente, aunque sin la envergadura de la Venecia de Barbari, la *Vista de Venecia* (1486) de Erhard Reuwich, estampa asociada al famoso libro de Bernhard Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, (c.1505) que está compuesta en ocho bloques de madera, midiendo en total: 31 x 103 cm. Asimismo otro ejemplo puede ser el *Sitio de una ciudad* (1527) de Durero, que forma parte del libro *Tratado de fortificaciones* una xilografía de 22,6 x 72,3 cm., entallada en dos tacos de madera, con filete compositivo delimitando cada mitad (fig.3). Es decir, hecho a conciencia y sin disimular la partición, de la misma manera que lo hicieron los libros orientales, chinos, coreanos y japoneses de formato mariposa¹. Sin olvidar el al *Arco del Triunfo de Maximiliano I*, (1515) grabado por varios autores bajo la dirección de Durero. Seguramente el mayor *capo lavoro* del grabado monumental (Bartsch; Hollstein 1954), del grabado mural, formado en su edición original por 192 bloques, y que en conjunto mide 357 x 295 cm. De menor tamaño que este, pero de gran interés, igualmente es de mencionar *El sitio de Breda* de Jacques Callot, de 1628, donde describe una gran panorámica con precisión topográfica (Lieure 1989). Es un aguafuerte compuesto por seis planchas grandes de cobre que, ensambladas, miden 123 x 140,5 cm. Y en la misma línea del *oversize* no podemos dejar de pensar en las colosales columnas Trajana y Antonina de Piranesi de 1774-79, también de medidas excepcionales (Wilton-Ely 1999). La *Veduta del prospecto principale della Colonna Trajana* está compuesta por seis cobres grabados al aguafuerte midiendo en total 285 x 46,5 cm., mientras que la *Veduta del prospecto principale della Colonna Antonina* igualmente grabada al aguafuerte en seis planchas, mide 306,8 x 48 cm.

Pero no vamos a hablar del hecho de paisajes partidos en función de su tamaño. Todo lo contrario, se trata de casos singulares de grabados de tamaño medio que por sus

1. La impresión dentro del libro también implica módulos entre páginas y textos. Sobre grabados ensamblados véase especialmente: Stephen Goddard, "Modular prints. A special case of the assembled woodcut in the fifteenth and sixteenth centuries" en *Grand Scale. Monumental prints in the age of Dürer and Titian*. Wellesley, Mass. Davis Museum and Cultural Center, 2008, pp. 87-97.

peculiaridades nos han planteado una serie de reflexiones vinculadas a los modos de mirar, a la observación compositiva y a las interrelaciones entre autores y motivos.

La Vista imaginaria de Venecia de Canaletto

Venecia, junto a Roma y quizá París, a bien seguro es una las ciudades del mundo que ha sido más representada, especialmente en grabado, antes de la fotografía. En Venecia, en el siglo XVIII, había una potente industria impresora, con grandes artistas que además de producir la típicas *vedute* de la ciudad, también cultivaron el aguafuerte original que marcó un hito dentro de esta especialidad artística: Giambattista Tiepolo y sus hijos Giandomenico y Lorenzo, Canaletto, Marieschi o Bellotto.

Entre los citados, Giovanni Antonio Canal, conocido como Canaletto (1697- 1768) pintor y grabador veneciano, es autor de un corpus grabado más bien escueto ya acoge solamente 34 ítems, realizados a la mitad de los años cuarenta, entre 1740 y 1750. Se caracterizó por un personal estilo en el unía la visión topográfica, con encuadres objetivamente fotográficos y vistas reales con invenciones paisajísticas propias de los *capricci*. Caprichos, donde ruinas, vegetación y agua parecen reales y en los que se juega a hacer real lo irreal y que lo irreal parezca real, en cuanto a la fidelidad arquitectónica. Con el gradiente lumínico siempre medido y eficaz que evita el dramatismo del claroscuro y se apresta a plasmar la densidad plateada de la ciudad de la laguna. Todo ello grabado al aguafuerte con un exquisito repertorio de trazos sin cruzados ni contracruzados, con tramas a base de haces de cortas líneas paralelas, ondulantes, a menudo espumeantes, de gran eficacia en el reflejo de las aguas que, como dice Boorsch,

“igual que Ricci y Tiepolo, hizo la mayoría de sus aguafuertes con líneas paralelas. La luminosa fluidez, la claridad y gracia que consiguió con la punta y que mantuvo en toda la serie, encuentra su mejor contrapunto en las últimas composiciones de su contemporáneo veneciano Antonio Vivaldi” (Boorsch s.f.:18).

Estas características quedan evidentes en la ‘veduta’ que nos ocupa aquí, *La vista imaginaria de Venecia* que en principio se tituló *Capricho con edificios venecianos*² (fg. 4). Siendo una de sus obras más primerizas, y la única que se conoce fechada en la plancha, en 1741, ya se revela como una magnífica muestra del Canaletto pintor-grabador³. Representa una ‘veduta’ composición imaginaria pero verosímil, ya que emana toda la atmósfera veneciana, formada por elementos representativos de la Serenísima fuera de los focos

2. Sobre esta pieza véase : Alexandre de Vesme *Le peintre-graveur Italien*. Milan, 1906, cat. no. 12, 13, p. 451; Colta Ives, Janet S. Byrne, Mary L. Myers, Suzanne Boorsch, Weston J. Naef, David W. Kiehl, *The Metropolitan Museum of Art: Notable Acquisitions, 1965-1975: Prints, Architecture and Ornament*. New York, 1975, p. 194, ill.; Ruth Bromberg *Canaletto's etchings Revised and enlarged edition of the catalogue raisonné*. Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco, 1993, cat. no. 12, p. 95, ill.; *The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century* (Exp. cat.). Washington, National Gallery of Art; London, Royal Academy. (J. Martineau, A. Robison eds.) London, 1994, cat. no. 145.

3. Hay un dibujo de la composición completa en el British Museum (1895-9-15-862) que Edward Croft Murray ha atribuido a William Henry Hunt (Londres 1790-1864).



Fig. 4.- Canaletto. *Vista imaginaria de Venecia* (1741). © Royal Collection Trust, RCIN 807805

del tipismo, recoge rincones alejados del aparador que constituyen los 'palazzos', el gran canal o San Marcos. Es la Venecia de los pescadores, barqueros y sólidas casas humildes conviviendo con dignas construcciones arquitectónicas de tendencias monumentales. En primer término, se ve un montículo desde el cual, de izquierda a derecha, hay varias casas. La primera de ellas, con una típica altana, donde una mujer parece tender ropa, tiene grabadas en la fachada la fecha: MDCCXLI. y sus iniciales: A.C.-es el único grabado fechado y firmado por el veneciano-. Al fondo aparece un majestuoso 'duomo'. Entre esta cúpula y un pequeño 'palazzo' de la derecha, se representa un 'squiero'. Los 'squieri' son pequeños astilleros para confeccionar o reparar góndolas y barcas de pescadores, que han proliferaron alrededor de la laguna y que todavía hoy existen, como, por ejemplo, la de San Trovaso en el Dorsoduro muy popular entre el turismo.

El palacio del centro derecha tiene un pronaos, un peristilo y al fondo se abre una panorámica con un canal y el perfil de la ciudad con una cúpula, el 'campanile' de una iglesia y leves montañas detrás. En el borde derecho llama la atención la figura de espaldas, anónima, que sostiene un remo en su mano. Es un romántico barquero o gondolero que, sentado sobre una pared ruínosa, mira a lo lejos, observa el ir y venir de las barcas.

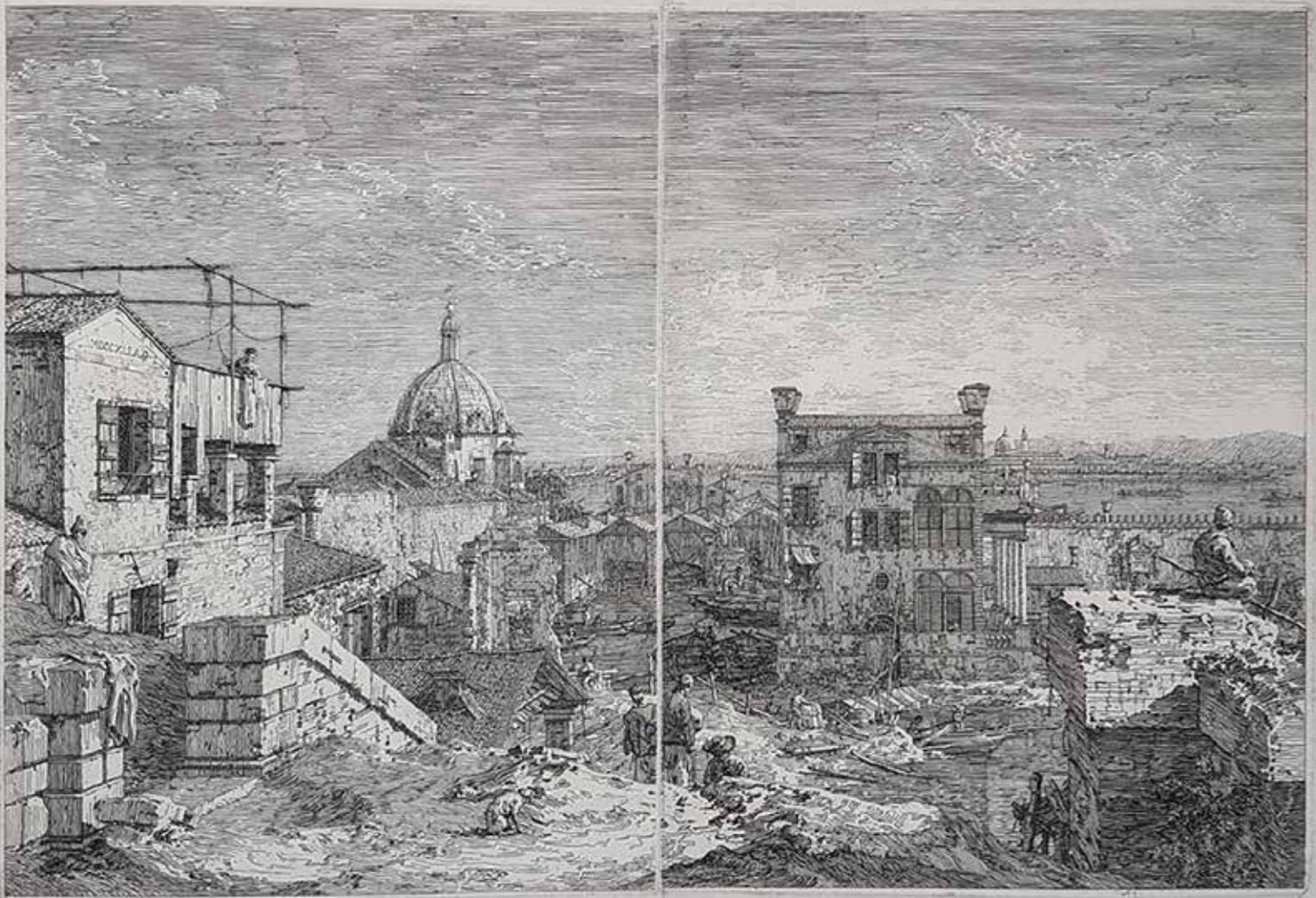


Fig. 5.- Canaletto. *Vista imaginaria de Venecia* (1741), estampación de la plancha partida. © Royal Collection Trust, RCIN 807805

Es el contrapunto de los personajes de pie de la parte izquierda, y los tres del centro de la composición. Todo ello está imbuido de una luz tamizada por ligeros nubarrones que cubren el cielo evocando la presencia del 'sirocco' y, como apuntaba Succi, parecería que Canaletto avanza, con la luminosidad cristalina de la atmósfera y las vibraciones del cielo con nubes rotas que se evaporan, las innovaciones de los pintores impresionistas aunque, naturalmente, esta relación queda suscrita a aspectos formales 'avant la lettre' (Succi 2001:33-41 y 80). De este aguafuerte, que mide 29,8 x 43,5 cm., hay muy pocas estampas y la mayoría se conservan en distintos museos. Bromberg apunta sólo seis con la composición entera, puesto que, en un momento dado el propio Canaletto partió la plancha⁴. La división comportó dos nuevos grabados el titulado *La casa con una inscripción* (29,8 x 21,5 cm.), correspondiente a la parte izquierda de la composición y el correspondiente a la mitad derecha conocido como *La casa con peristilo* (29,8 x 21,5 cm.). Una vez cortada la plancha, Canaletto retrabajó en un nuevo estado esta última

4. Vesme, 1906, p. 451, registra la existencia de la plancha indivisa pero en la descripción erróneamente invierte el orden de las imágenes. Es de gran interés la amplia y minuciosa descripción de los estados, con detalles comparativos de las diferentes fases de ejecución, que presenta Bromberg en el principal catálogo de referencia de la obra grabada de Canaletto (Bromberg. 1993, pp. 94-103). Véase también: Palluchini, Rodolfo y Guarnati, G.F. *Le Acquaforti del Canaletto*, Venecia, 1945.

mitad, por lo que se conocen dos estados diferentes, no así la mitad izquierda de la sólo se conoce un estado.

No obstante, la voluntad ignota del artista para tal acción, lo cierto es que las planchas se juntaron más de una vez y se han estampado juntas, con más o menos ajuste, más juntas o más separadas e incluso invertidas, dejando patente que entre una y otra se perdieron tres milímetros del centro en la composición (fig. 5).

Línea de partición, oquedad, fisura....

Ciertamente, cuando estas dos mitades se estampan juntas inevitablemente queda entre ellas una línea blanca, un relieve del papel que enmarca un fino vacío entre ellas más o menos ancho, más o menos evidente óptica y táctilmente según la proximidad en que se dispongan las planchas sobre la platina del tórculo. La línea de partición, crea sobre el conjunto una fisura, una oquedad que, en cuanto física, puede interrumpir la visión del conjunto, pero raramente actúa como separación óptica por lo que se supone que la rapidez de la mirada y de la memoria hace que prevalezca la comprensión del conjunto.

Es una composición dividida simétricamente en cuanto al espacio medido, que no el de la composición, y que, por ejemplo, nos lleva a observar analogías formales en otro tipo de obras y en diferentes contextos como, por ejemplo, la fotografía en sales de plata, *Court of the First Model Tenement* (fig. 6), de Berenice Abbott (1898-1991) la fotógrafa americana que captaba “el realismo sin adorno” a la manera de Eugène Atget, y que registró como nadie la vida urbana y arquitectónica del Nueva York en la década de los años treinta, en un acervo artístico documental de la gran manzana que culminó en el libro *Changing New York* su obra de referencia publicada en 1939. Aquí, Abbott asentó su perspectiva moderna y compleja sobre el documento fotográfico, y presentó una innovadora manera de plasmar la temporalidad urbana a través de la yuxtaposición de luz y sombra, los encuadres y el movimiento, “*la fotografía no te enseña cómo expresar tus emociones. Te enseña cómo mirar*”, opinaba⁵.

Esta fotografía ejemplifica estas palabras. El motivo es altamente social, pues capta la estructura de finas líneas a partir del eje central en el que se asienta el tendedero común para colgar y secar la colada al aire libre en un recinto vecinal, el tendedero que entonces y allí, antes de la proliferación de las lavanderías y de las secadoras domésticas, se convirtió allí en un elemento usual del paisaje urbano, sobre todo en los núcleos de viviendas sociales..

5. https://collections.mcny.org/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&VBID=24UP1G7JRVQG&SMLS=1&RW=1513&RH=1046#/SearchResult&VBID=24UP1G7JRVQG&SMLS=1&RW=1513&RH=1046&PN=7, [consulta 12/8/2018]; <https://www.leegallery.com/where-we-lived-vintage-photographs-exhibition/berenice-abbott-court-of-the-first-model-tenement-new-york/> [consulta 11/8/2018].



Fig.6. *Court of the First Model Tenement*, de Berenice Abbott © Creative Commons

Abbott encuadra un patio de vecindad, situado entre el 361-365 de 71st Street, 1325-1343 First Avenue y 360-364 72nd Street. Con la única presencia animada de tres niños apenas visibles, ante el majestuoso testimonio íntimo de los vecinos, la exhibición pública de su ropa blanca, colgando de una trama de cuerdas que confluyen en un poste central, ligerísimamente inclinado hacia la derecha. Un poste que, sobre el papel, genera una línea gruesa, negra, en primer término que divide la composición en dos partes prácticamente simétricas. Una contundente herida, un vacío que provoca la división del patio en dos mitades.

Una oquedad blanca en Canaletto y una oquedad negra en Abbott que avanzando en la modernidad, volvemos a encontrar, ya en blanco, ya en negro, ya en color, en el trabajo del artista y teórico del arte Barnett Newman (1905-1970) basado en los campos de color estructurados en torno a lo que denominó 'zips'. Las líneas verticales ya divisorias, ya unitarias, del rectángulo como medio de atracción del espectador hacia las peculiaridades matéricas y la esencialidad de la superficie y el color, y el tradicional dilema fondo-figura. Tanto en pintura como en grabado, los 'zips' o 'cremalleras', líneas que abren y cierran, separan y a la vez unen una superficie dividiéndola en dos mitades como en *Untitled Etching # 1* (1969) (fig. 7), aguafuerte y aguatinta (Shor 1996:113). Una estampa monocroma de tamaño medio y formato horizontal (37,2 x 59,4 cm.) con tres contundentes franjas perpendiculares, dos lisas y la de la derecha formada por un haz de cuatro delgadas líneas paralelas muy juntas, impresas en tinta negra sobre blanco. La línea gruesa central divide el espacio en dos mitades, no obstante, dado que, entre cada una de las líneas derecha e izquierda y estas con el eje central, hay un extenso campo blanco, éste distrae la monótona simetría que de otra manera proporcionaría el espaciado uniforme, por el contrario, el "paisaje" se contempla como una unidad partida sosteniendo la continuidad total. La idea procede del cuadro *Shining Forth (To George)*, que Newman pintó en memoria de su hermano fallecido, y en principio, el grabado *Untitled Etching # 1* tenía que formar parte de un proyecto en homenaje a Martin Luther King, Jr, que no se realizó como estaba previsto. Por lo tanto, la composición fue, evidentemente una idea que Newman asoció al duelo y a la memoria⁶, a la pérdida y a la fractura⁷. Una fractura central, un vacío ya oscuro, ya claro, como igualmente en la litografía *Canto III* (1963) (fig.8), de contundencia tan afilada como el corte en la plancha de cobre que el papel pone de relieve.

Como decía Kandisky,

"la línea como tensión interna móvil, nacida del movimiento, el perfecto opuesto a la horizontal, es la vertical que con ella forma un ángulo recto; la altura se opone a la chatedad, el calor sustituye el frío: es lo contrario en un sentido tanto externo como

6. Sobre este aspecto consultar Hugh Davies (ed.), *The Prints of Barnett Newman, exhibition catalogue*, Barnett Newman Foundation, New York 1983, pp.20 y 28; Gabriele Shor, *The Prints of Barnett Newman 1961-1969* (cat. exp.). Staatsgalerie, Stuttgart 1996, pp. 25 y 33; *Barnett Newman: Drawings and Prints*, (cat exp). Kunstmuseum Basel, Basel, 2016, pp.56-57 y 92.

7. Thomas B. Hess (1971 p.107) subraya las ideas de dolor en la obra de Newman: "Existe la tragedia de la muerte y del 'ser', vivir frente a la muerte".

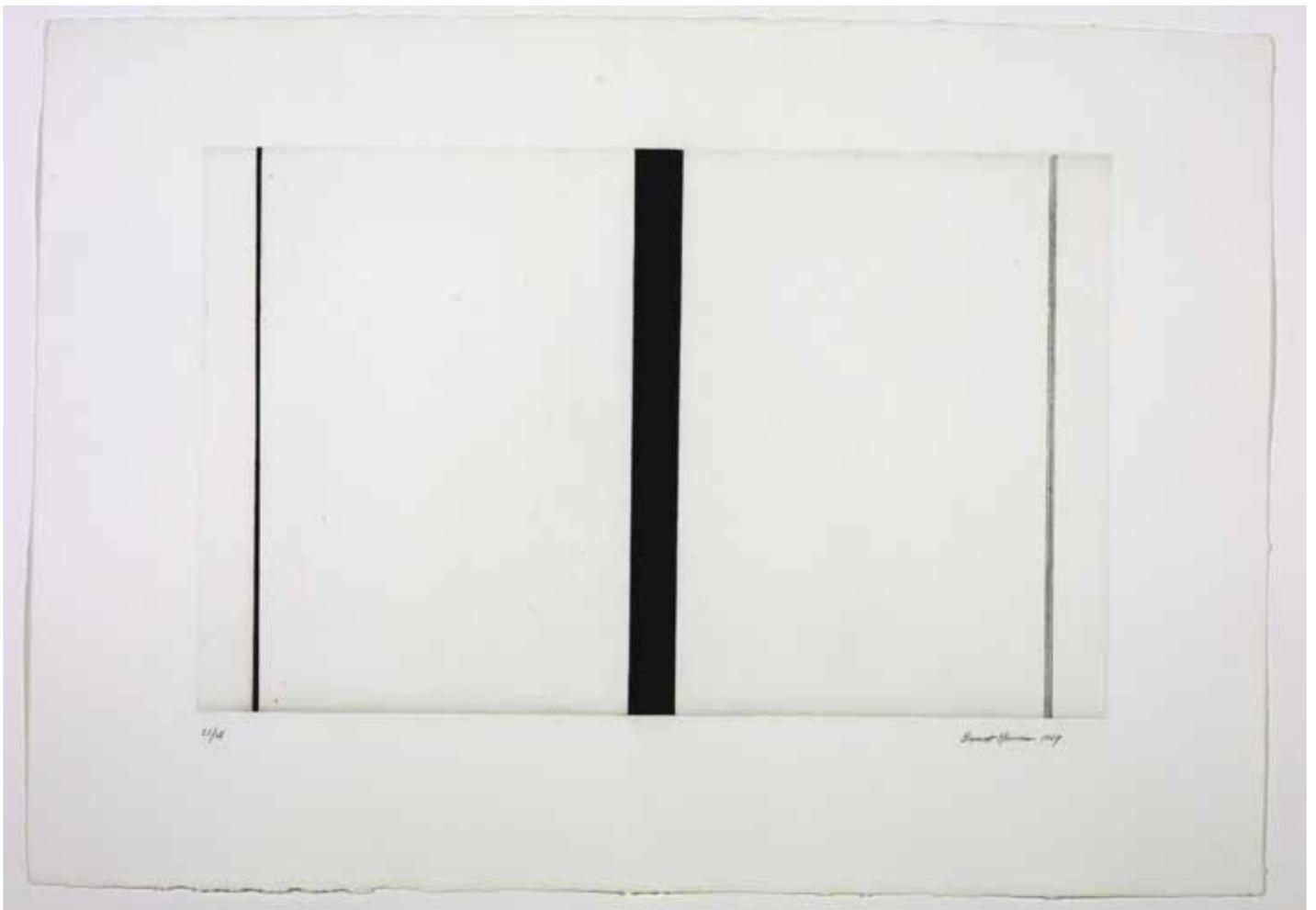


Fig.7.- Barnett Newman . *Untitled Etching # 1* (1969) © ARS, NY and DACS, London 2022



Fig.8.- Barnett Newman . *Canto III* (1963-1964) © ARS, NY and DACS, London 2022



Fig.9.- Francisco de Goya. *Paisaje con peñasco, edificios y árboles* (ca. 1799) . Dibujo © Museo del Prado (D04279)

interno. La vertical es, por lo tanto, la forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento” (Kandinsky 1971:59).

Los paisaje grabados de Goya: Paisaje con peñasco, edificios y árboles. Paisaje con peñasco y cascada

La cuestión de la partición de la ‘veduta’ de Canaletto se repite en dos paisajes grabados de Francisco de Goya (1746-1828). Dos magníficas obras sueltas que no forman parte de ninguna de sus grandes series y que, por el tema, el paisaje, constituyen una rareza dentro de toda su producción grabada.⁸ Se trata de *Paisaje con peñasco, edificios y árboles* y *Paisaje con peñasco y cascada*, trabajados al aguafuerte y aguatinta, forman pareja

8. Las referencias bibliográficas son amplísimas por lo que sólo citaremos aquí las más relevantes. En primer lugar, el catálogo razonado de los grabados de Goya: Harris, Tomás. *Goya Engravings and Lithographs*. San Francisco, Alan Wofsy, 1983, vol II, nºs. 23 y 24, pp. 42-43; P. Gassier y J. Wilson-Bareau. *Vida y obra de Francisco Goya: reproducción de su obra completa, pinturas, dibujos y grabados*, Barcelona: Juventud, 1974, n. 750, nota p. 166; Eleanor A. Sayre, *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*, Boston: Museum of Fine Arts, 1974, nºs. 93 y 94, pp. 122-124; J. Gállego, “Estampas que no forman serie”, en *Goya grabador*, Madrid: Fundación Juan March, 1994, p. 227-230 [229], 235, n. 6; J. Wilson-Bareau y E. Santiago Páez, “Ydionoma Universal”: *Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, Sociedad Estatal Goya 96 y Lunweg, 1996, p. 45, 200, n. 195-196; M.L. Cuenca, J. Docampo y P. Vinatea, *Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, Sociedad Estatal Goya 96 y Lunweg, 1996, p. 57, nº. 65; J. Carrete Parrondo, *Goya. Estampas: grabado y litografía*, Barcelona: Electa (Random House Mondadori), 2007, p. 363, nº. 110, p. 174.

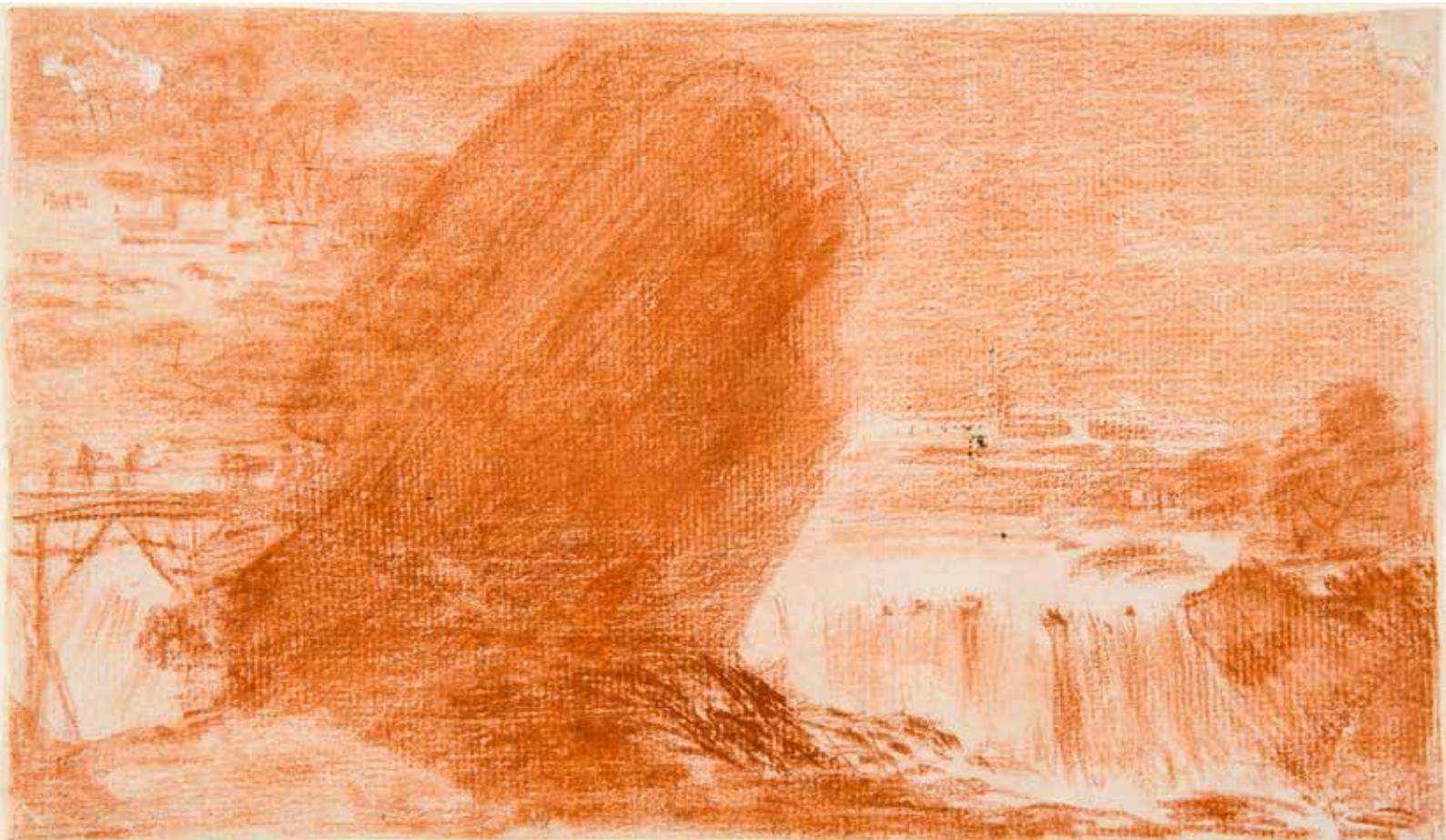


Fig 10.- Francisco de Goya. *Paisaje con peñasco y cascada*.(ca. 1799)) Dibujo © Museo del Prado (D04278)

y, como ya indica el título, repiten como motivo principal, el peñasco, y los expertos sitúan su ejecución, una vez terminada la serie de los *Caprichos* y a punto de empezar los *Desastres* (Sayre 1974:122-124). Para ambos grabados Goya hizo previamente sendos dibujos a la sanguina, con la composición invertida, fechados hacia 1799, y por ello casi contemporáneos de los dibujos para los *Caprichos*, ya que utiliza la misma técnica de la sanguina, y que hoy se conservan en el Museo del Prado (D04279 y D04278) (figs.9-10).

Paisaje con peñasco, edificios y árboles (fig.8) mide 16,8 x 28,3 cm. y representa un amplio paisaje en el que aparece de derecha a izquierda un gran peñasco sobre el que se cruzan un par de delgados árboles inclinados por el viento, de izquierda a derecha, detrás, en un montículo elevado, se ven dos edificios (Usón 2010:98-99), a la izquierda, en un horizonte bajo, una casa y, en primer término, un asno o caballo y lo que parece una carroza. Acabado el grabado, se conocen sólo tres estampas conservadas en la Biblioteca Nacional de España, en el Art Institut of Chicago y en una colección privada alemana. Y como ya se ha comentado, se estima que fue ejecutado poco antes de 1810, momento en que Goya empezó la serie de los *Desastres* y, es aquí cuando nos encontramos que la plancha de cobre se parte por la mitad y el maestro graba, en el verso de cada una de las dos unidades, los números 13 y 15 de la serie de los *Desastres de la guerra*.

Paisaje con peñasco y cascada (fg.11-12) representa un gran peñasco inclinado, en dirección izquierda derecha, que invade el primer término de la composición. Detrás de la peña, a la izquierda, hay un puente por donde transitan un grupo de personas y, por debajo, discurre una amplia cascada que abarca el tercio inferior de la vista. Al fondo se divisan algunos edificios. En la mitad izquierda del cobre aparece grabado en punta seca: “23” [cifra invertida en la estampa] (Harris, 1983; Mena, 2008). Como en el grabado anterior también aquí Goya utilizó los dorsos de las dos mitades para grabar dos *Desastres de la guerra* números 14 y 30. Mientras que de la lámina indivisa sólo se conocen dos pruebas, una de ellas en la Biblioteca Nacional de Madrid procedente de la colección Carderera, y la otra se conserva en el Art Institute de Chicago.

Valor y uso del material. Aprovechamiento del cobre

A diferencia de Canaletto, en Goya sabemos el motivo de la partición de las planchas puesto que, ni más ni menos, utilizó las mitades del cobre para grabar en los dorsos respectivos cuatro composiciones de la serie de los *Desastres* cuyas medidas coinciden con las de las láminas de la serie.

En primer lugar, esto sugiere que al artista no le interesó la edición de estos grabados, considerando además también el reducido número de pruebas que estampo de la composición entera y optó por aprovechar el cobre. Difícilmente durante la guerra Goya podía encontrar lámina de cobre en Madrid (Harris, 1983, I: 27, 139 y 175), cobre con las cualidades de compacidad, dureza y laminado que se requieren para el grabado, un material noble que siempre ha sido estimado y de alto valor de uso. Como apunta Harris, Goya grabó en planchas de cobre procedente de Inglaterra las series de la Tauromaquia y los Proverbios, ya que llevan la marca del fabricante, su nombre y dirección, grabados en la trasera de la lámina (Harris 1983). Se trata de la casa William and Maxwell Pontifex de Long Acre, de Londres. William Pontifex hijos y compañía, fue una de las fábricas de mayor raigambre en la industria de este metal, activa desde 1789 hasta el 2010, ha servido a grandes artistas, entre otros, a William Blake (Ying Sung 2009: 120-130). y años después, a otro artista nuestro, de fama internacional, nada más ni menos que Mariano Fortuny Marsal⁹.

Aprovechar el dorso de la lámina e incluso grabar encima de otro grabado por necesidad, o como acción de reciclaje, tal como diríamos hoy en día, no es práctica extraña en los talleres de grabado. Solo hay que recordar que uno de los principales grabados de Rembrandt, el aguafuerte *Los tres árboles* (1643), lo realizó encima de otro grabado no menos interesante, la *Muerte de la Virgen* (1639). grabada de la *Muerte de la Virgen* (1639). De manera que, cual palimpsesto, en el celaje de *Los tres árboles*, se vislumbran claramente los trazos del ángel de esta composición. Una labor de aprovechamiento que Rembrandt no sólo aplicó en sus propias planchas sino que llegó a grabar sobre planchas

9. Lo explicamos en “Anacoreta”. (Vives, 2017 p. 353).

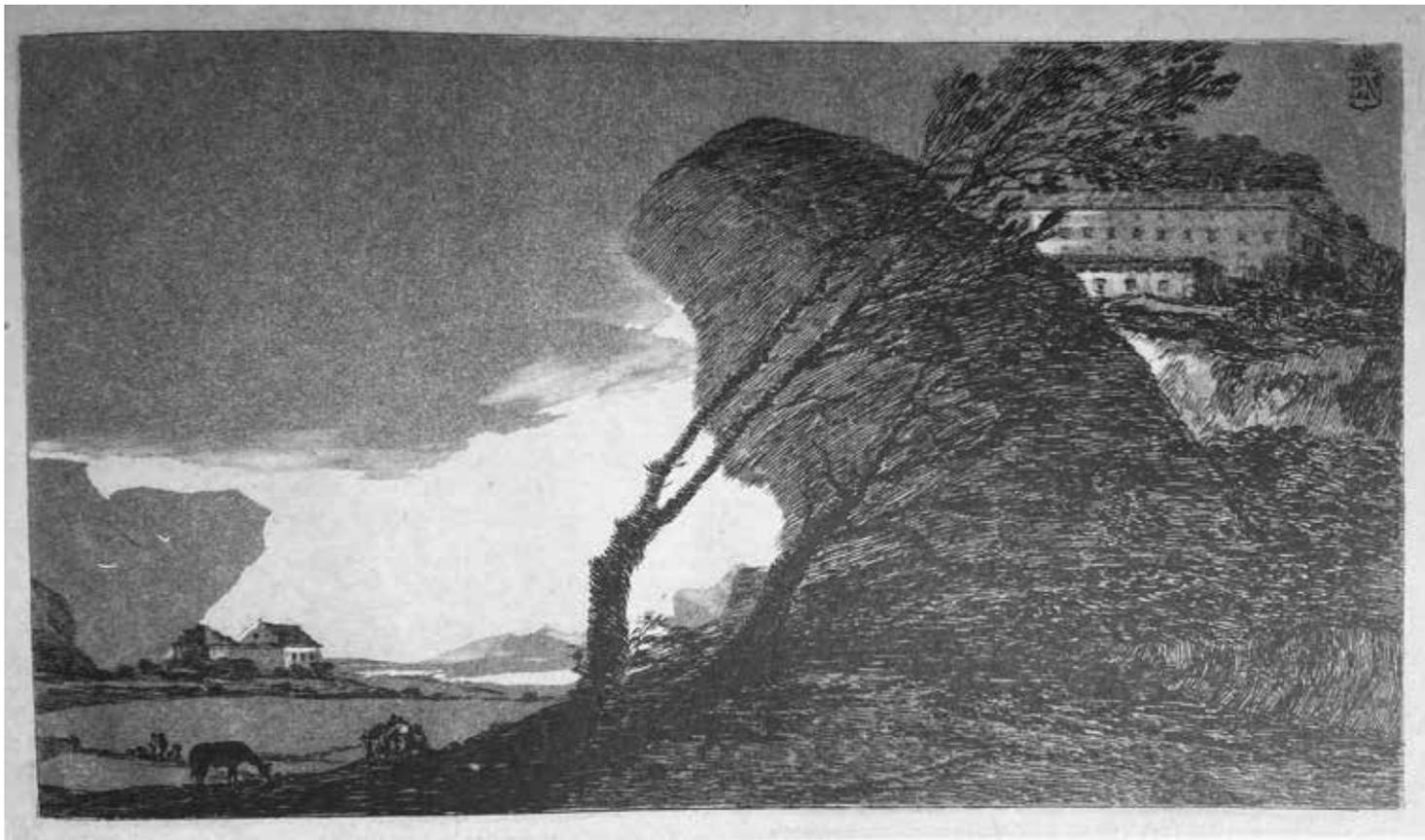


Fig.11. Francisco de Goya. Paisaje con peñasco, edificios y árboles, c. 1812. Aguafuerte y aguatinta 16,8 x 28,2 cm. (Biblioteca Nacional de España Invent/ 45609)

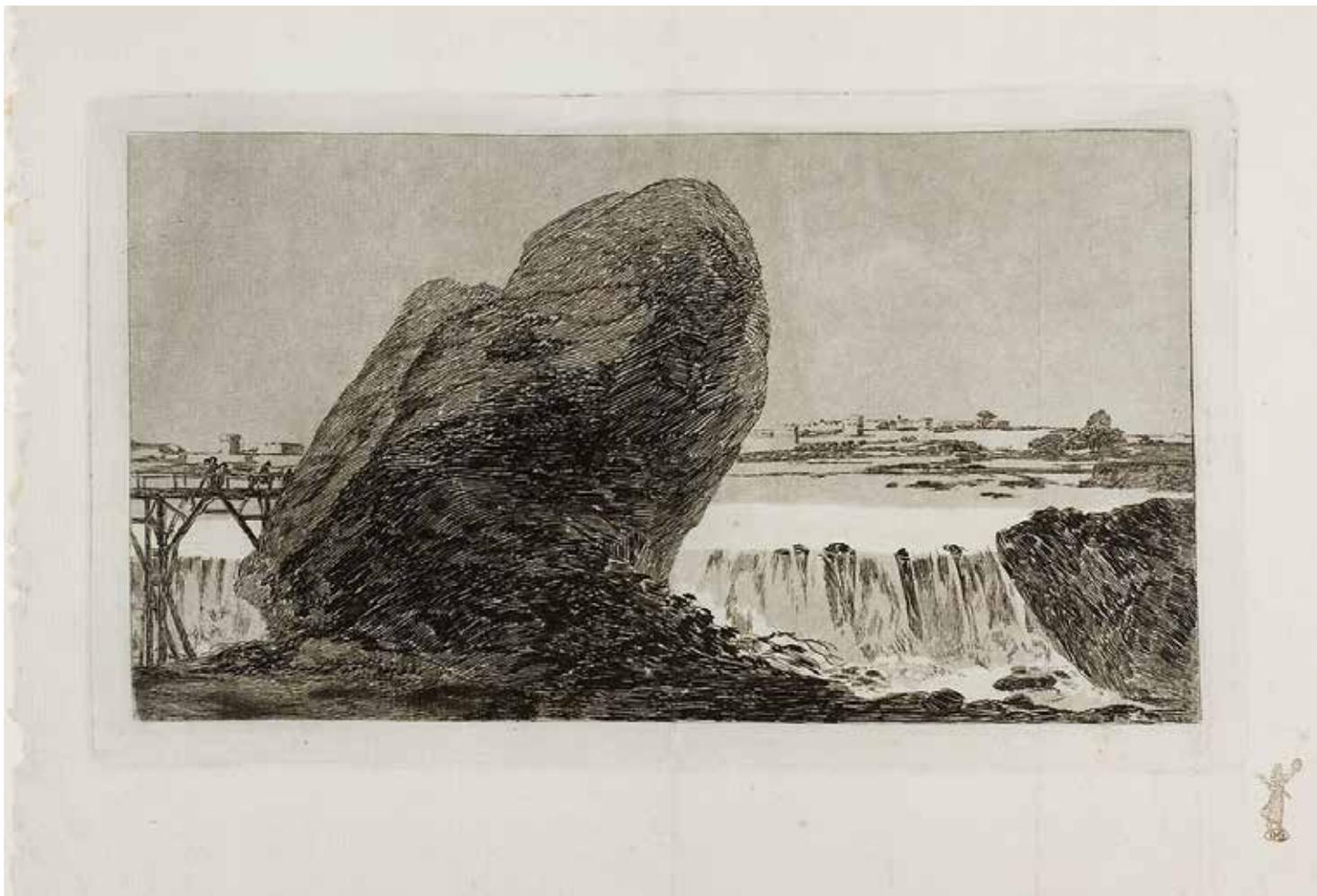


Fig.12. Francisco de Goya. Paisaje con peñasco y cascada, c. 1812. Aguafuerte y aguatinta. 16,6 x 28,5 cm. (The Art Institute Chicago 1974.16)

ajenas, como lo demuestra la intervención y regrabado de la plancha de Hercules Segers que representaba a *Tobías guiado por el Ángel*. Aquí, Rembrandt se apropió del paisaje, eliminó las figuras de Segers y transformo la escena en una *Huida a Egipto*.

Paisaje dividido

Siguiendo con los avatares de los paisajes goyescos, tenemos que, alrededor de 1920, en la Calcografía Nacional-donde se conservan las láminas desde su adquisición por la Real Academia de San Fernando en 1862- , con al intención de recomponer el paisaje, se juntaron las dos mitades y se estamparon un pequeño número de ejemplares de los cobres rejuntados (fg. 13-14). Al igual que en el caso de la 'veduta' de Canaletto, la marca de separación de ambas planchas resulta perceptible y los imponentes misteriosos paisajes de Goya aparecen fragmentados por una línea blanca en el centro de la composición. Una partición que es más o menos visible según la proximidad de las dos mitades.

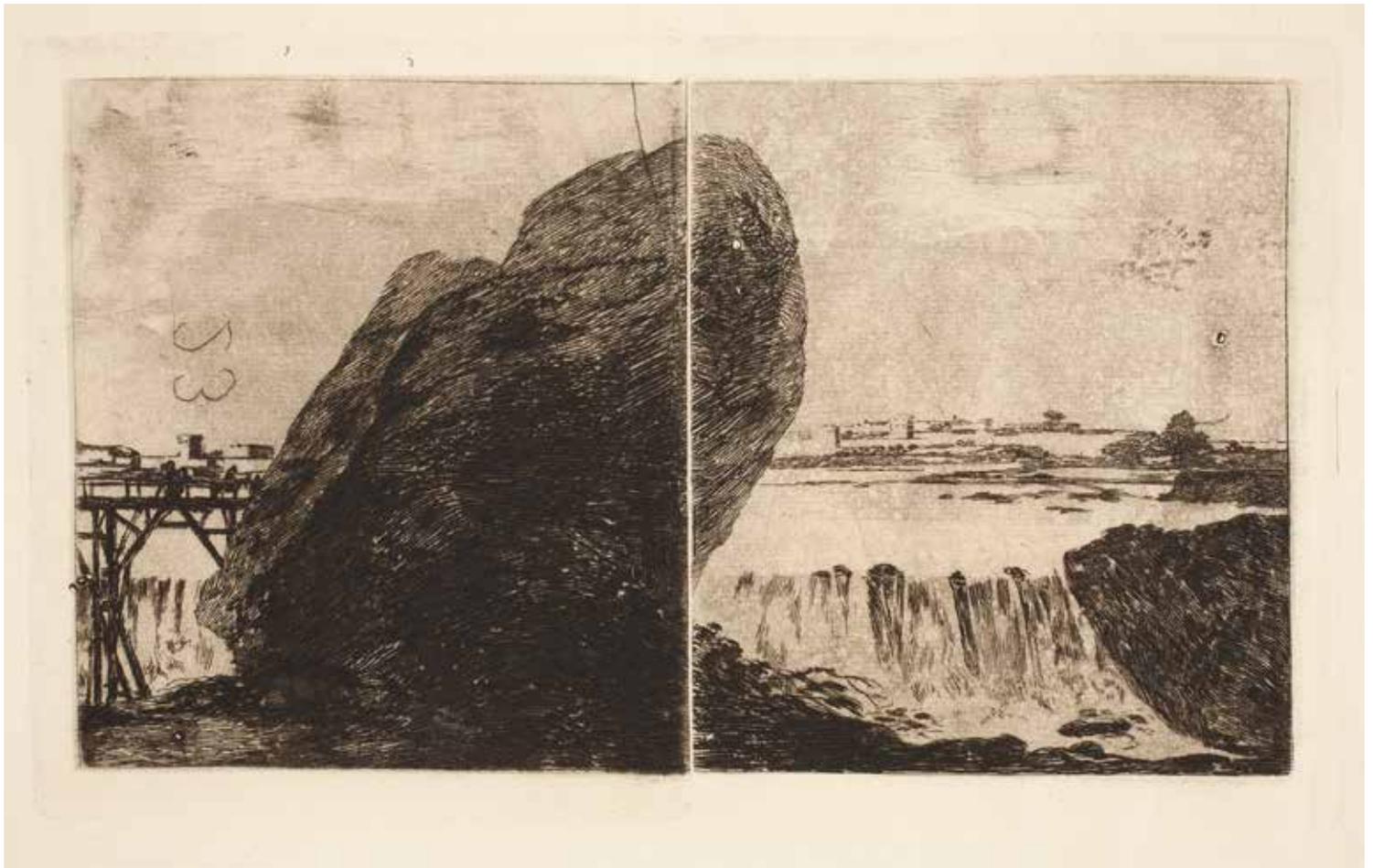
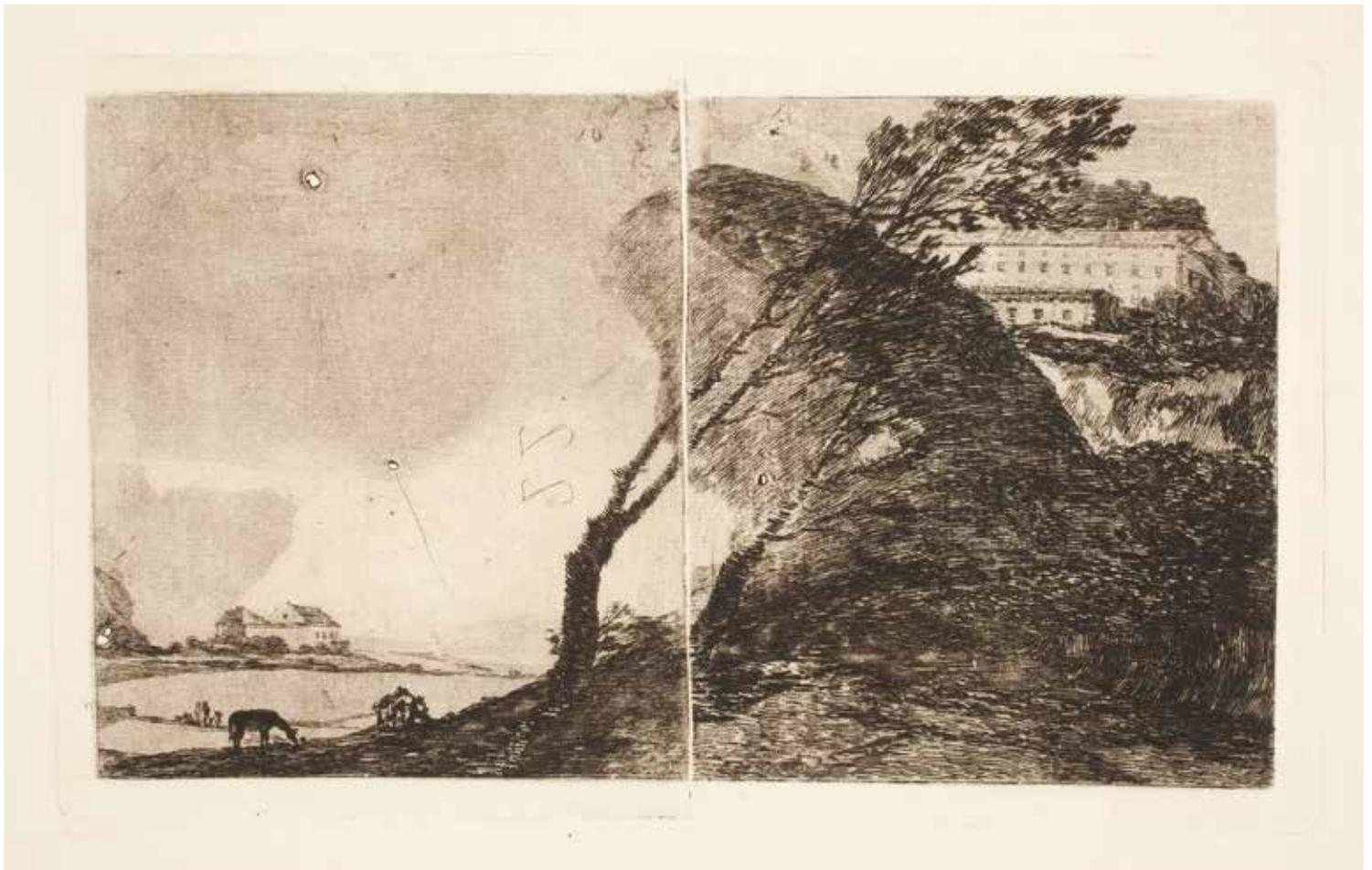
Estas estampaciones dieron lugar a alguna curiosidad como la prueba exhumada en los últimos tiempos en la cual, sin saber la intención del estampador, las dos mitades que contienen la parte de la gran roca se estamparon juntas¹⁰ (fg.15), creando una distopía. Una rara composición en la que los dos triángulos pétreos forman una tosca masa piramidal, que, evidentemente, nada tiene que ver con la voluntad del artista, por lo cual, a nuestro parecer, es más debido a una azarosa confusión de planchas en el momento de disponer la estampación, que a un voluntario juego comparativo del estampador . De todas formas, lo que sí se constata son las diversas lecturas que pueden provocar particiones y variaciones modulares, siempre claro está que sean por decisión del autor.

En cuanto al paisaje goyesco

A parte del aspecto de la 'demediación' que aquí nos ocupa, nos fijamos en el tema principal de estos dos peculiares grabados de Goya. No hace falta recordar que en España el tema del paisaje grabado fue muy escaso hasta el siglo XIX, y rarísimo en Goya, incluso en su pintura y sus dibujos, ya que sólo se catalogan cinco dedicados al paisaje dos de los cuales son los previos a estos grabados, y que Beruete menciona que Lefort y otros los denominaron *Paisajes fantásticos*, aunque a su parecer son totalmente realistas, un realismo que, eso sí, bordea lo irreal a tenor de sus generosas medidas y las imponentes rocas que sugieren más un recuerdo que una realidad (Beruete , 1918: 145-146).

Unas rocas que, como ya bien explicó Manuela Mena, tienen una estrecha relación con su pintura, pues efectivamente *"el tema del paisaje independiente es excepcional en la*

10. Damos las gracias al señor Francisco Molina, director del Taller del Prado, que nos facilitó examinar la estampa y la fotografía que reproducimos. Actualmente esta estampa es propiedad de la Diputación de Zaragoza. Véase también: Ricardo Centellas Salamero, 2017, pp. 153-179. Y en: <http://www.unizar.es/arti-grama/pdf/32/2monografico/06.pdf> (consulta 6/10/2018)



Figs. 13 y 14. Francisco de Goya. Estampas de las planchas divididas (Cortesía col. part.)

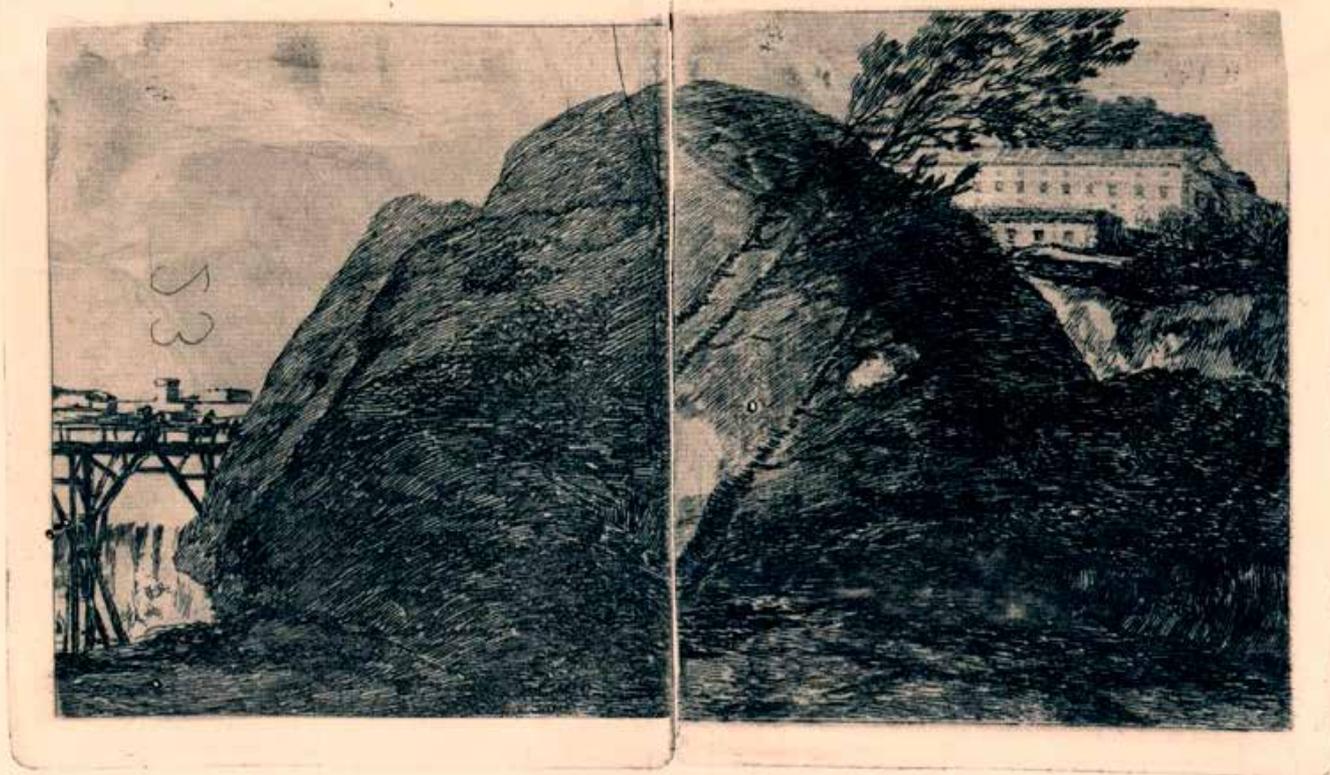


Fig. 15. Francisco de Goya. Estampa con las dos mitades del peñasco (Cortesía Galería Taller del Prado, Madrid)

*obra de Goya, que lo utilizó siempre como fondo de sus escenas y retratos”, y “la idea de esa roca grandiosa que surge del suelo en diagonal, convertida en el signo diferenciador de otros paisajes en los que la acción del primer plano tiene un elemento de tragedia o tensión, como ‘El naufragio’, de 1793 y ‘La fabricación de balas’ del período de la guerra” (Mena 2008:23): Efectivamente, el peñasco que aparece a lo lejos y como diluido en *La fabricación de balas*, es a nuestro parecer el mismo, con idéntica inclinación que el que preside la estampa. Son unos enormes peñascos que dominan sobre la vista y minimalizan los personajes que transitan por los puentes, así como la mula que aparece en uno de ellos, de tal manera que su presencia apenas anima el paisaje. Lo que se enaltece es la fuerza y el ambiente natural, no sólo el elemento mineral, también el acuoso, con la cascada o los delicados árboles que se cruzan con la peña y que Sayre (Sayre 1974:122) sugería que podían ser inspirados por el grabado *Dos países* de Perelle (1603-1677) de quien, en el inventario de los bienes de Goya de 1812, figuraban algunos ejemplos (Sánchez Cantón 1946:106).*

También se ha comentado repetidamente que podía tener una relación con *Le gran rocher*

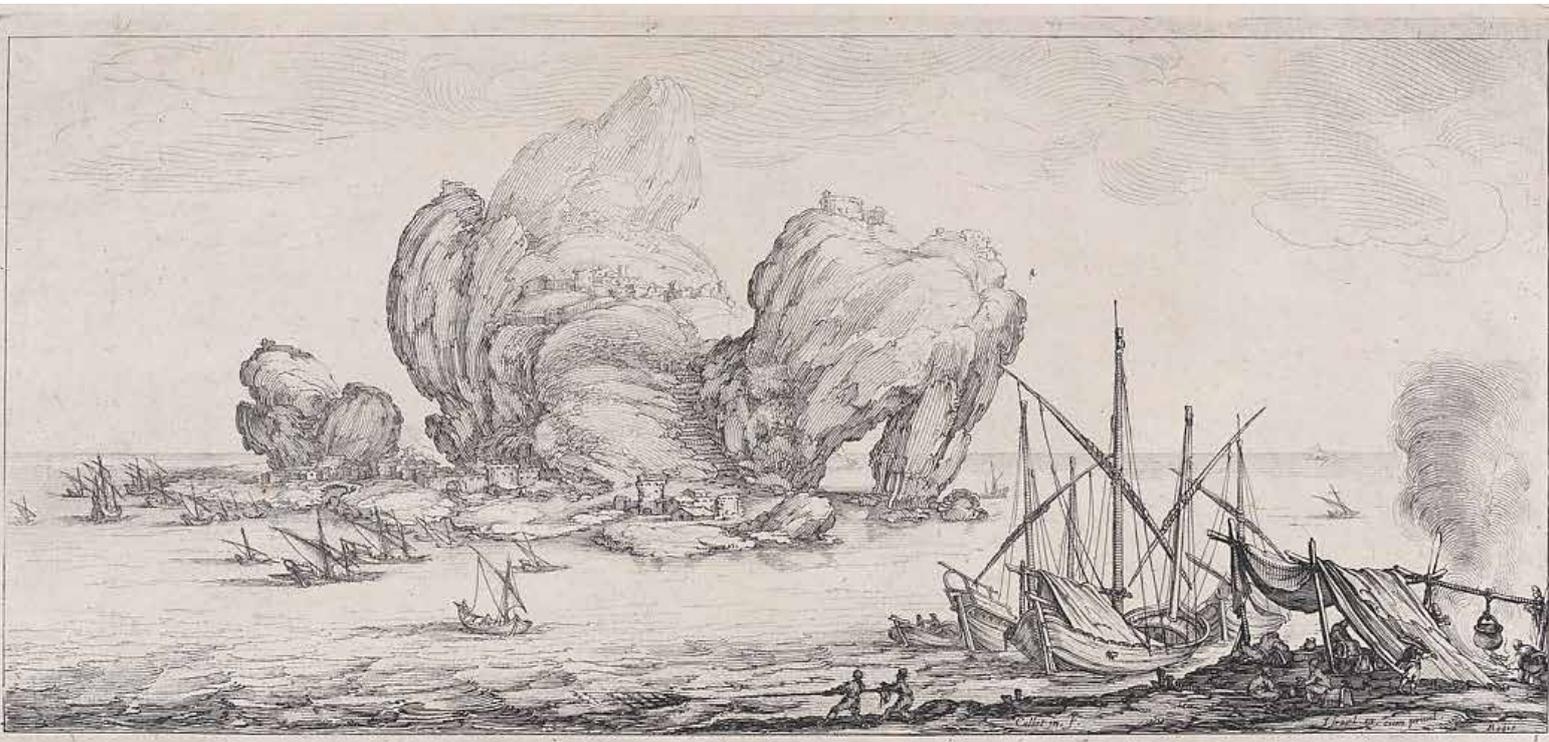


Fig. 16. Jacques Callot, *Le grand rocher*, ca. 1618. © The Metropolitan Museum of Art

de Jacques Callot (fg.14), pero citando a Mena,

*“Goya dio a sus dos extrañas escenas un carácter singular, que se aparta de lo topográfico o del efecto tardomanierista de la gran formación rocosa de la estampa de Callot para mostrar una naturaleza representada subjetivamente”*¹¹.

Efectivamente la visión moderna del peñasco goyesco, exalta la fuerza y permanencia de la naturaleza como espacio sorprendente para descubrir y fijar en una imagen digna de divulgar, al modo dispuesto, mucho tiempo después y con otros medios, de las fotografías del fotógrafo americano Carleton E. Watkins (1829–1916), y, en especial con el peñasco *Mt. Broderick Nevada Fall 770 ft*, del Yosemite Valley de 1861 (fg. 17) enfocado en dirección izquierda derecha, formando un gran triángulo pétreo rodeado de árboles en la base y una cascada al fondo a la derecha¹².

En el afán de explicar la intencionalidad de Goya al representar esta mole de piedra inclinada, este peñasco invasivo del espacio abierto se ha señalado algunos antecedentes, aunque las analogías formales no acaban de cuadrar. La composición goyesca es tan personal que escapa a estos referentes. Unos referentes del mismo tema que en realidad en el mundo de la estampa son mucho más amplios y que incluso vienen a constituir toda una iconología que pasa el mero concepto paisajístico ya que entronca decididamente con la simbología emblemática e incluso con la ilustración científica. De hecho si se

11. Manuela Mena (2008) apunta que M. Stuffmann consideró el posible influjo de Jacques Callot y su estampa *Le Grand Rocher* por las grandiosas formaciones rocosas, mientras que el formato apaisado y los edificios del fondo recuerdan la *Vista de Toledo* del español Fernando Brambila, contemporáneo de Goya.

12. . Ver “Early Photographers of the American West: 1860s–70s.” en Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–; http://www.metmuseum.org/toah/hd/phws/hd_phws.htm (October 2004) y Palmquist 1983).



Fig. 17. Carleton E. Watkins, *Mt. Broderick Nevada Fall 770 ft*, del Yosemite Valley de 1861 © The Metropolitan Museum of Art

menciona *Le gran rocher* de Jacques Callot hay que decir que, además, grabó el mismo tema en otras piezas¹³, y entre los antecedentes más destacados cabe recordar el gran peñasco de Hendrick Goltzius, *Cliff on a seashore* (c. 1597-1600), grabado en madera, al “camaieu” (Bialler 1993), un paisaje que gira alrededor de la gran mole de piedra, a la vez, que contiene el golpe del oleaje, ampara en su seno una pequeña ermita y el ermitaño arrodillado ante la cruz (fig. 18). De tendencia naturalista, acentuada por la estampación en distintos tonos, resulta bien diferente al simbolismo que irradia el aguafuerte *Il monte dei Filosofi* (c. 1655) de Stefano della Bella (1610-1664), una estructura rígida piramidal, que alude a la virtud y a la beatitud, de intencionalidad literaria o emblemática como se

13. *Le gran rocher*, es uno de los paisajes grabados para Juan de Médicis y, en el siguiente, *El combate naval*, también aparecen dos peñascos a la derecha de la composición y en sentido diagonal, en posición parecida al de Goya; además, reprodujo *Le gran rocher* con enfoque alegórico. Ver Jules Lieure 1989, vol. I, nºs. 276, 277 y 512, respectivamente).

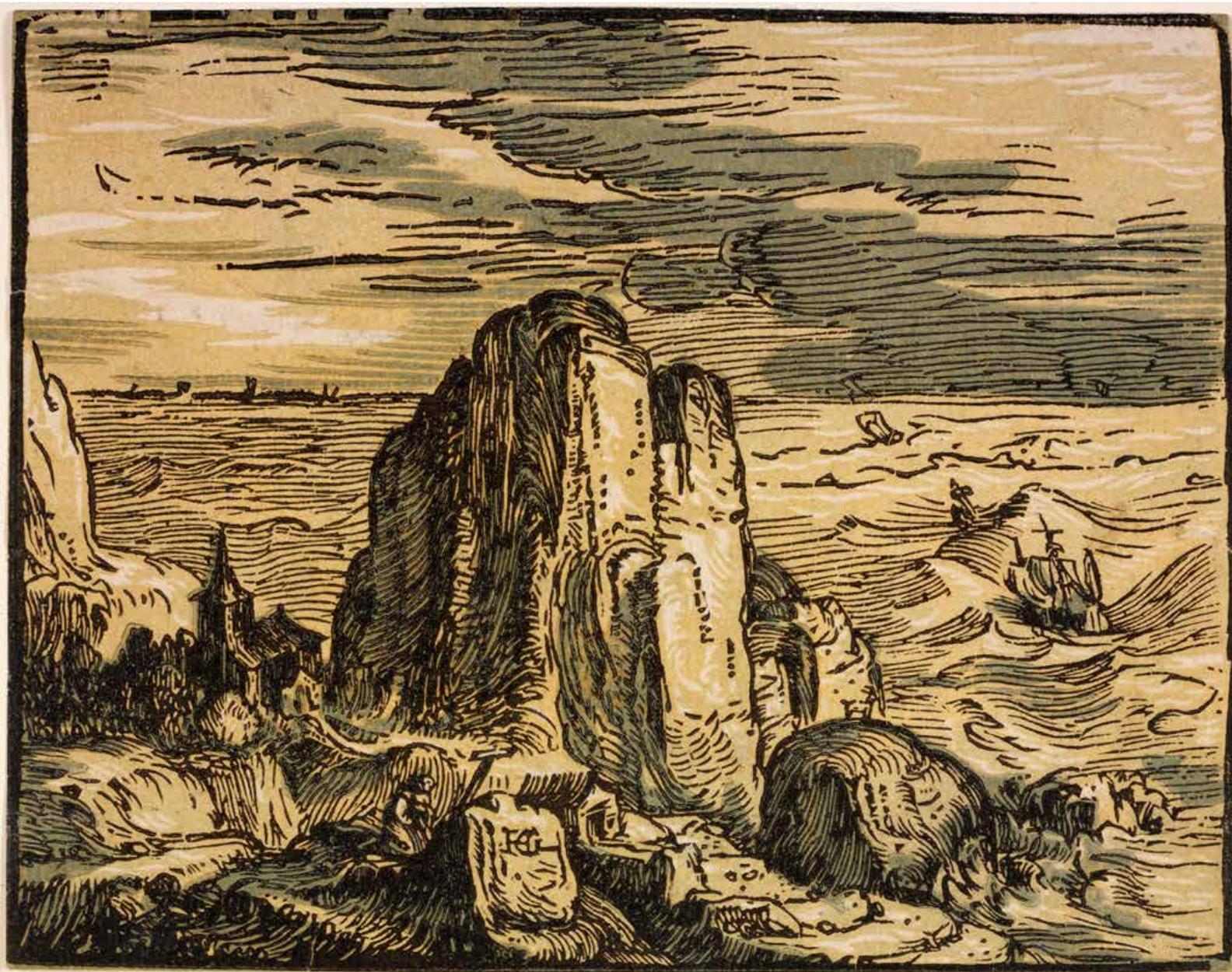


Fig. 18. Hendrick Goltzius, *Cliff on a seashore* (c. 1597-1600) © Rijksmuseum RP-P-1939-241

ha demostrado, ya que, aludiendo a la trijibosidad del emblema de la casa Chigi sirvió como ornamento a la tesis en honor de Alejandro VII que había sido elegido papa (fg.19). El destino áulico y literario de este grabado lo mantuvo poco conocido (Jombert 1772; De Vesme 1906; Forlani 1973), mientras que en *Il viaggio di Giacobbe in Egitto* (1645), en el que Jacop viaja a Egipto para visitar a su hijo José, se ve un pequeño peñasco inclinado en sentido diagonal de izquierda derecha, centrando la composición, aunque más que un peñasco es una simple elevación del terreno, la disposición en diagonal nos recuerda el promontorio goyesco (Forlani op.cit, p.77-78).

Simbología del peñasco

Sobra decir que el peñasco tiene un amplísimo recorrido iconográfico. La palabra peña procede del latín ‘pinna’ ‘pluma’, ‘ala’, ‘almena’, y designa una piedra grande sin labrar, según la crea la naturaleza. Monte, cerro o peñasco, peña viva. Peña que está adherida naturalmente al terreno. Saliente pétreo rocoso del terreno. Promontorio o peñón, prominente masa de tierra que sobresale de las tierras más bajas. Risco o peñasco alto y escarpado. Morro. De todas estas maneras se puede denominar y su significado en diferentes culturas es símbolo de la fortaleza, solidez, inmutabilidad. Cuando aparece solo, imponente, representa el saber sagrado y eterno, la verdad inquebrantable donde se asientan los dioses.

En la mitología, las montañas-hijas de la Tierra- se consideraban como lugares sagrados y eran adoradas, a menudo, como divinidades, por ejemplo, el Parnaso, el Citerón, el Himeto, el Olimpo, etc. Simbólicamente las montañas, por su altura y verticalidad evocan una idea de elevación espiritual, viniendo a ser una imagen alegórica de la divinidad celeste suprema (Cazenave 2015). Por el contrario, en el mundo de los sueños, una roca negra de estas características también puede significar un obstáculo infranqueable de avance, de progresión que hay que superar inconscientemente. Y ya desde la antigüedad es un tema literario simbólico que encontramos, entre otros muchos, el canto XIII de la *Odisea* de Homero donde, Poseidon, como venganza por el daño que Ulises infirió a su hijo, le convierte su nave en peñasco cuando volvía a Itaca. Y en las *Metamorfosis* de Ovidio, en el Libro noveno, Fábula III, Licas es convertido en peñasco; en el Libro decimocuarto, Fábula I, Circe celosa convierte en peñasco a la ninfa Escila¹⁴. Simbolismo que queda bien patente en los múltiples peñascos que aparecen en el libro de emblemas *Atalanta Fugiens* (1617) del alquimista Michael Maier (1568-1622), con grabados de Matthaüs Merian¹⁵. Así como también recordamos, por ejemplo, el emblema 87 de Cobarrubias (1610), que dice:

*“Qual peñasco que del mas ceñido,
I de espumosas ondas açotado,
de furiosos vientos combatido,
Con perpetua tormenta està cercado:
Tal deveis figurar un aflijido
coraçon de passiones rodeado,
Herido de uno y otro pensamiento,
Verdugos de su pena, y su tormento”.*

Y no menos importante es su significado en los textos sagrados hebraicos y en la Biblia cristiana donde es símbolo de Jesucristo. ‘Él es la Roca, su obra es perfecta, todos sus caminos son justos. Es un Dios fiel, sin ninguna culpa, es justo y recto’ (Deuteronomio 32:

14. *Resumen en prosa de las Metamorfosis de Ovidio* (Escrito por el abate Ragois). Madrid, Imprenta de la hija de Ibarra, 1807.

15. Se puede consultar el ejemplar digitalizado de la Brown University Library, on line: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:698524/>



Fig. 19. Stefano della Bella, *Il monte dei Filosofi* (ca. 1655) © Cortesía colección particular

4), ' Os amo, Jahvé! Vos me fortalecéis, roca y muralla que me libera, Dios mío, peñasco donde me amparo, escudo y fuerza que me salva.' Salmo 18 (17) (18:3).

En los emblemas morales y aún en las Sagradas Escrituras el afligido con trabajos es semejante al peñasco, que en medio del mar es combatido por las impetuosas olas por todas partes. De esta manera es como esta peña grande y elevada, que surge más o menos aislada, muy a menudo rodeada de agua o fuego, tiene un gran significado simbólico tanto en occidente como en oriente.



Fig. 20. Hokusai. *Un pescador en Kajikazawa* (c.1831) © The Metropolitan Museum of Art

El peñasco en la estampa japonesa

Efectivamente en oriente, en India, China o Japón, el peñasco tiene igualmente un alto simbolismo. En Japón con su paisaje connatural, el archipiélago, en su cosmogonía religiosa, contempla el peñasco como imagen de permanencia. Montañas y agua son elementos míticos del dominio de los dioses que representan las fronteras, los límites del territorio humano, las fuerzas cósmicas de la veneración sintoísta. Las fuerzas tectónicas de los volcanes la síntesis entre orden y caos. Y así se ve este motivo reflejado en multitud



Fig. 21. Hiroshige. *High rocks by a lake (Hakone-Vista del lago) Hakone-Kosui no zu* (c. 1831-4) © Creative Commons



Fig. 22. Hiroshige. *A temple on a high rock. The Kannon Temple at Cape Abuto in Bingo Province (Bingo Abuto Kannondō)* (1853-55) © Creative Commons



Fig. 23. Hiroshige. *Whirlpools at Awa* (1857) © Creative Commons

de xilografías japonesas, destacando las estampas de Hokusai y Hiroshige y la potente influencia que ejercieron en occidente dentro del corriente denominado japonismo que impregnó a no pocos artistas europeos del siglo XIX. Un buen ejemplo es *Un pescador en Kajikazawa* (c.1831) de Hokusai (fg. 20), donde sobre un rocoso promontorio hay el pescador y su compañero tendiendo las redes sobre el oleaje que los azota. Un magnífico paisaje de composición repartida en espacios marcadamente triangulares, donde domina el azul de Prusia, que por su energía y a la vez sensibilidad fue fuente de admiración e inspiración de muchos autores posteriores a Hokusai¹⁶. Igualmente cabe señalar las estampas de Hiroshige con notorios peñascos como *High rocks by a lake (Hakone- Vista del lago) Hakone-Kosui no zu* (c. 1831-4) (fg. 21), y *A temple on a high rock. The Kannon Temple at Cape Abuto in Bingo Province (Bingo Abuto Kannondō* (1853-55) (fg. 22) de la serie de las *Famosas Vistas de las sesenta provincias* donde en la cima de un peñasco hay un templo budista dedicado al dios Kannon, o los que aparecen en el tríptico *Landscape with the Whirlpools at Awa* (1857), un paisaje continuo dividido en tres partes separadas por la inevitable línea blanca (Forrer et al 1997) (fg. 23).

El peñasco partido de Hokusai

Y, a la vez que contemplamos el motivo, retornamos a la cuestión de la partición de las matrices al observar el peñasco partido en el volumen noveno de la serie de los Manga de Hokusai (fg.23). Una composición dividida en dos partes del mismo tamaño, separada desde el inicio por imperativo del formato del libro. La partición queda perfectamente delimitada por la línea o filete compositivo que encierra el perímetro de las dos mitades de la enorme roca, que esta inclinada a la manera de los peñascos goyescos, así como también coincide con la triangulación dominante del paisaje. Las dos mitades quedan bastante separadas con lo que el vacío entre ellas es importante hasta el punto justo que la lectura visual mantiene la continuidad de comprensión unitaria¹⁷.

La estructura del libro manga de Hokusai que tanto influenció en las historietas gráficas del siglo XIX e incluso hasta el XX, es de origen chino. En Japón en el siglo XVIII se denominan libros 'fukurotoji'. El volumen o 'maki,' está compuesto por la unión de bifolios plegados, con xilografías estampadas por sola una cara, cosidos con un fino hilo de rosca por el centro, lo que impone dejar un espacio vacío entre las imágenes para su mejor lectura.

16. Como ejemplos sobresalientes en referencia a este tema, sólo mencionar las *Pirámides Port Coton* de Monet (fg. 27), o los diferentes peñascos de Henri Rivière, exponente francés del japonismo *Coup de vent, la vague vient de taper et retombe en cascades* (Tréboul) de la série *La Mer, études de vagues*, 1892; y la xilografía en cinco tacos, *Le rocher Ar-Frich (Ploumanac'h)* de la série *Paysages bretons*, 1891, entre otros ejemplos (figs. 28-29). Véase Le Stum. 2009 ; Sueur-Hermel (dir.), 2009.

17. Tratan sobre el Manga en general: James A. Michener 1983; Jocelyn Bouquillard, Christophe Marquet. 2007; Matthi Forrer. 1991, p. 87.



Fig. 23. Hokusai. *Manga Vol.9* © Colección privada

Particiones, módulos, ventanas y otras analogías.

Desde antiguo la relación entre totalidad y la parte ha sido objeto de análisis. “*La totalidad continua implica inevitablemente una cosa, ¡el movimiento!*”, decía Hans Richter (1968), así que la partición, por un eje simétrico en medidas, pero asimétrico en contenido entre las dos mitades, en una primera ojeada, interrumpe la continuidad de la composición. Pero hay que convenir que, a pesar de la fractura vertical del espacio, óptica y táctil a la vez, la memoria visual del lector tiende a la continuidad y a la dirección de lectura, de izquierda derecha en occidente, obviando la división para recordar el conjunto. “*El encuadre es el que da unidad a la escena*” y la partición se ve como el inicio del movimiento interrumpido, como cuando vemos el paisaje a través de la ventanilla de un tren en circulación. “*El encuadre es el espacio que la mirada puede captar de una sola ojeada*”. “*La mirada es el agente de la totalidad, el punto de vista fijo, el travelling para el movimiento y por tanto*

del espacio” dice Wacjman (2006) . Aunque las sensaciones sean cambiantes y móviles tienden a un equilibrio que no es necesariamente simétrico, la percepción es constante y estable.

Una lectura ordenada y convencional de la composición total de un grabado lleva implícita la sensación de avance entre los trazos negros y los espacios blancos del papel entre texturas, tanto ópticas, como táctiles de gran proximidad e impacto sensorial. Una sensación que, de repente se ve truncada por un vacío, una fractura, una grieta o un pliegue según sea el ancho de la vertical divisoria y según el medio técnico del grabado.

Ilustra el caso del espacio vacío, un hueco blanco, sólo de efectos ópticos el paisaje del manga de Hokusai, debido que el taco de madera no se ha partido, simplemente no se ha trabajado y al tipo de grabado y estampación, en relieve y plano, propio de la xilografía. La estampación en relieve de la xilografía no deja marca al revés que la calcografía, que estampada deja los trazos y las incisiones o cortes en relieve en el papel. Es el caso de los paisajes demediados de Canaletto y Goya, los espacios que restan entre las dos mitades de las planchas divididas, y por tanto en los paisajes, no se pueden recomponer ya que se ha producido una pequeña pérdida pero, al fin y al cabo, pérdida de material entre ambas unidades, ocasionando necesariamente un vacío, una grieta o un pliegue que variará incluso la estructura física de la estampa según la proximidad o distancia en que se dispongan las dos partes en el momento de la estampación, ya que puede parecer una grieta con mínima falta de material de la plancha, que en el papel solo aparecerá un hilo blanco del fondo del papel. Si por el contrario, la separación entre las dos mitades es mayor, puede producirse en el papel un pequeño pliegue, una arruga, o una gran grieta vertical, entre las dos mitades, a consecuencia del vacío entre plancha y plancha, como ocurre en la naturaleza o en los elementos más sólidos

“La reja o arado al cortar un pliego de la materia y no el mismo suelo, no crea una superficie, sino que divide la misma materia. Es de este modo que la modista recorta líneas en su material con sus tijeras y el creador de puzzles con su sierra”. “Los cortes pueden ser accidentales pero las grietas siempre lo son: fractura material originada por presión, colisión o desgaste” (Ingold 2015 p.72-77).

Ciertamente es algo que acontece naturalmente, incluso en los elementos más sólidos como las rocas, como por ejemplo, el resquebrajamiento de la Piedra fracturada de Gameza de Colombia, la mole lítica de gran importancia histórica y cultural por los petrograbados de su base de aspecto un tan irreal como los peñascos goyescos, y que no podemos de dejar de comparar formalmente, y quizá ilusoriamente, con la mencionada estampa de Goya, donde se encaran las dos mitades de los peñascos (fg.24).

No obstante, ópticamente, en los tres casos, el corte ha roto la monada, la armonía, cuando la armonía en el sentido de Leibniz, es monadológica.

La división además de la rotura de la continuidad del movimiento crea dos unidades

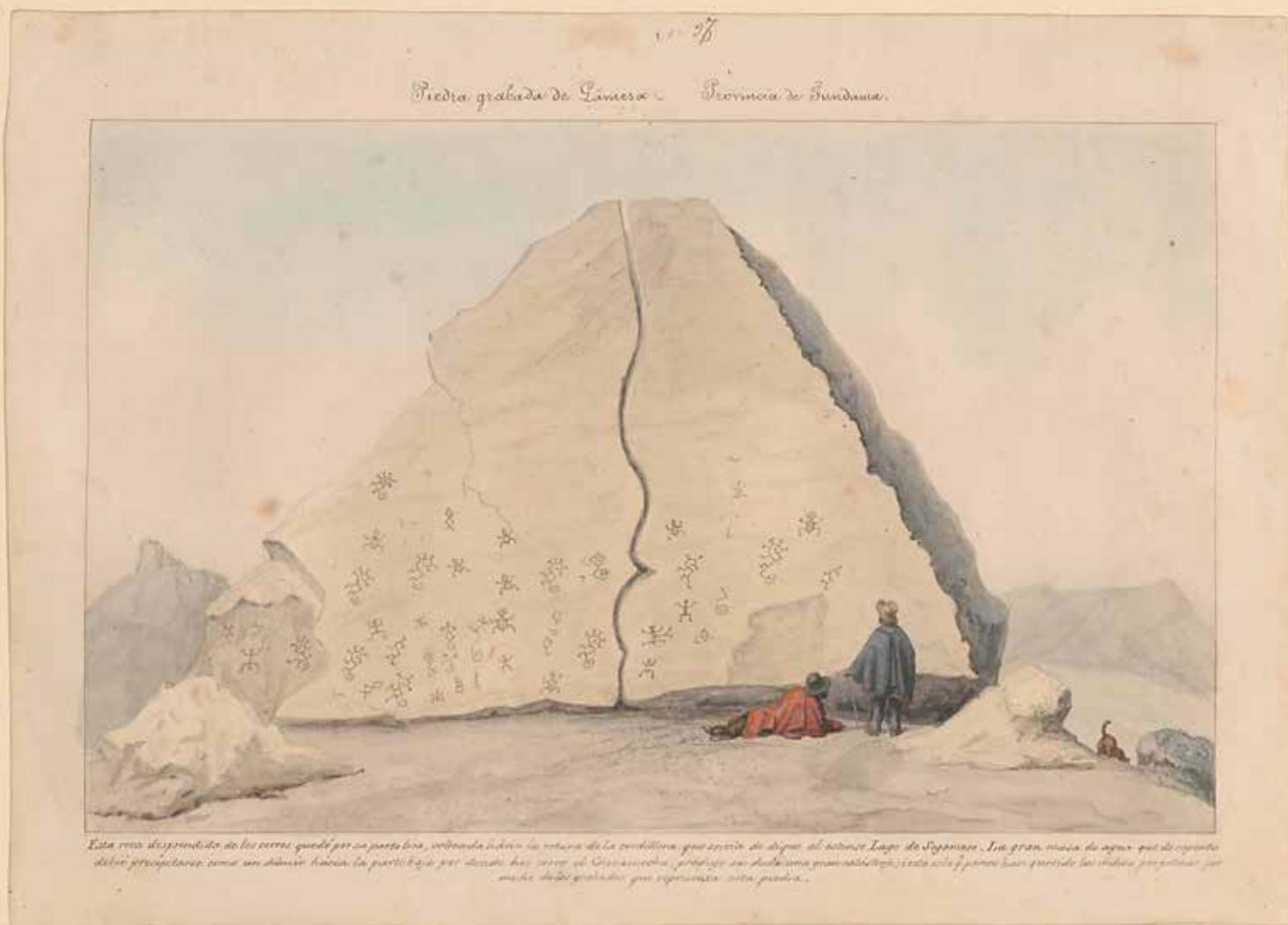


Fig. 24. Carmelo Fernández. *La roca fracturada de Gameza, provincia e Tundama (hoy Boyacá)* . 1851. © Biblioteca Nacional de Colombia

de espacio que a la vez corresponden a dos unidades de tiempo. Dípticos verticales donde la suma de cada mitad forma una renovada imagen que muestra nuevamente el mismo momento-espacio repartido en dos, como una fragmentación de lo que ve cada ojo por separado. El ojo del lector pierde el campo visual uniforme e ininterrumpido. Estos espacios en blanco pueden sugerir, imaginar, intuir, visualizar, sumando otros sentidos, como el táctil, continuidades y afinidades de recorridos, construcciones o un paisaje extendido. Efectivamente, en estos espacios blancos se pliega la subjetividad de lo impropio y la afinidad, como con el eje del batiente de una ventana con dos puertas que oculta la visión del paisaje desde dentro hacia afuera, y la intimidad desde afuera hacia adentro. La ventana en díptico, con dos puertas, fragmenta el paisaje, de modo que fragmenta la panorámica exterior desde el interior a modo como estos paisajes se han visto demediados o modulados en rectángulos en los que las líneas que marcan estos módulos opacan parte del todo como en los paisajes cortados que escatiman al ojo parte de su unidad. En realidad, se fragmenta la visión del conjunto de manera parecida que estas estampas demediadas, y especialmente la estampa de Hokusai en que no solo esta partida la composición, sino también el papel que, cosido por la mitad, sigue la estructura de la ventana de dos batientes verticales.

Como recuerda Wajcman en su seminal libro sobre la ventana, *“el principio de la unidad del lugar es la inscripción del marco del cuadro la unidad del lugar está en Leon Battista Alberti. Es una invención de la pintura, vale decir una invención de la ventana”* (Wajcman 2006 p 288), ciertamente Alberti, en su tratado de 1435, anunciaba así esta analogía:

“Para pintar, pues, una superficie, lo primero hago un quadro ó rectángulo del tamaño que me parece, el cual me sirve como de una ventana abierta, por la que se ha de ver la historia que voy á expresar, y allí determino la estatura de las figuras que he de poner...”
(Alberti, 1980)

Estaba inventando una ventana nueva, perfectamente separada o desligada de la arquitectura, que es la ventana de pintura, llamada cuadro, reafirma Wajcman (op.cit. p.247).

La obra de arte sigue la tradición de que debe responder a una unidad. Una totalidad que ha suscitado no pocas reflexiones filosóficas a lo largo de la historia. Pero lo cierto es que cuando nos acercamos para mirar, en este caso los grabados, que requieren una lectura de proximidad, una observación a través del tejido gráfico de tramas que conforman los clarososcuros sobre la superficie blanca del papel, la totalidad se desfigura, el ojo se centra en un punto e inicia un recorrido, más o menos ordenado, para recrear y comprender la totalidad de la estampa de forma que la relación totalidad-parte es además un problema estético ineludible, en el que interviene la fisicalidad de los materiales: la tinta, el acabado de la superficie del papel, la huella de la plancha, la profundidad de los trazos o la densidad de las manchas, el sombreado, el punteado, la dirección de los trazos, la ondulación, la continuidad, etc. En este sentido el paisaje, como ya se ha dicho, supone también en efecto, el movimiento, pero un movimiento fijo que es el de nuestra mirada asignada, al modo de como Maurice Brock lo vincula al nacimiento del paisaje hablando de recorridos en los lugares extra-urbanos¹⁸, preconizando la idea de Crary de que

“a lo largo del siglo XIX el observador tuvo que operar cada vez más en el interior de espacios urbanos escindidos y desfamiliarizados, las dislocaciones perceptivas y temporales de los viajes en tren, el telégrafo, la producción industrial y los flujos de la información tipográfica y visual. Al mismo tiempo, la identidad discursiva del observador como objeto de reflexión filosófica y estudio empírico sufrió una renovación igualmente drástica” (Crary 2008 p.28) .

En definitiva, la reimpresión de las dos mitades de las planchas demediadas, tanto en Canaletto como en Goya, viene a evidenciar la resistencia del espectador a la partición, el ansia por ver el conjunto, de reunir una vez más lo que antes había sido una unidad, como una voluntad opuesta a la fragmentación y tendente a lo ‘uno’, a lo que se considera lo completo, incluso por encima de la voluntad del autor.

18. *“El paisaje es parte esencial de la ‘veduta’, fragmento de naturaleza en cuadrado en una ventana, o campiña en el horizonte de la calle entre muros. El paisaje es urbano, porque la ventana es urbana. La pintura es urbana. El punto de vista, es la villa. El paisaje es la naturaleza vista de la villa, de una ventana. En la división albertiana del espacio entre villa, región, provincia, el paisaje es la región vista de la villa, y la provincia, más allá de la villa, es exactamente la parte no se ve de la región cuando esta dentro de la villa”.* (Brock, 1999, p. 263).

Referencias

- ALBERTI, Leon Bautista Alberti. "Los tres libros de la Pintura", en: *El tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti* (trad. de Diego Antonio Rejón de Silva; intro. Valeriano Bozal). Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1980. (p. 215).
- ARMSTROG, Lilian; BOORSCH, Suzanne; GODDARD Stephen & STEWART Alison. *Grand Scale. Monumental prints in the age of Dürer and Titian*. (Larry Silver, and Elizabeth Wyckoff, ed.) New Haven and London, Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College, Yale University Press, 2008.
- BARTSCH Adam von, *Illustrated Bartsch* (General ed. Walter L. Strauss), New York, Abaris Books, vol 10, nº 138.
- BERUETE, A. de, *Goya grabador*. Madrid, Blass y Cía, vol. III, 1918, pp.145-146.
- BIALLER, Nancy . *Chiaroscuro Woodcuts. Hendrick Goltzius (1550-1617)*. Ghent. Rijksmuseum Amsterdam/Snoeck-Ducaju & Zoon, 1993, pp.186-189
- BOORSCH Suzanne, *Venetian Prints and Books in the Age of Tiepolo*, New York, The Metropolitan Museum, p. 18
- BOUQUILLARD, Jocelyn and MARQUET, Christopher *Hokusai. First Manga Master*. New York, Abrams, 2007
- BROCK, Maurice "L'invention du paysage, le voyage des Rois Mages dans la peinture toscane de la Renaissance", en *Les paysages du cinéma*, Champ Vallon, 1999, p. 263
- BROMBERG Ruth *Canaletto's etchings Revised and enlarged edition of the catalogue raisonné*. Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco, 1993, cat. no. 12, p. 95, ill.;
- CARRETE PARRONDO, J. *Goya. Estampas: grabado y litografía*, Barcelona: Electa (Random House Mondadori), 2007, p. 363, nº. 110, p. 174.
- CAZENAVE, Michel (dir.). *Encyclopédie des symboles*. Paris, Le Livre de Poche, 2015.
- CENTELLAS SALAMERO, Ricardo. "Una prueba inédita de los paisajes grabados por Goya. Su recepción crítica y mercado (1907-1928)" en *Artigrama*, nº. 32, 2017, pp. 153-179
- COBARRUBIAS, Sebastián. *Emblemas Morales*. Madrid, Luis Sánchez, 1610.
- COLTA Ives, BYRNE Janet S, MYERS Mary L. , BOORSCH Suzanne, NAEF Weston J, KIEHL David W. *The Metropolitan Museum of Art: Notable Acquisitions, 1965-1975: Prints, Architecture and Ornament*. New York, 1975, p. 194,
- CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador*. Murcia, Cendeac, 2008, p. 28.
- CUENCA, M.L; DOCAMPO, J y VINATEA, P. *Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, Sociedad Estatal Goya 96 y Lunweg, 1996, p. 57, nº. 65
- DE VESME, A , *Le peintre graveur italien*. Milano, 1906, nº 69
- DÜRER Albrecht, *Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schloss und Flecken*. Nuremberg, Hieronymus Andreae, 1527;
- FORLANI TEMPESTA, Anna. *Incisioni di Stefano Della Bella*. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1973, pp. 148-149, nº. 86.
- FORRER, Matthi. *Hokusai. Prints and Drawings*. London, Royal Academy of Arts, 1991, p. 87.
- FORRER, Matthi ; JŪZŌ, Suzuki y SMITH II, Henry D. *Hiroshige. Prints and Drawings*. Munich, New York, Prestel, 1997, nºs. 18, 62 y 119.

GALLEGO, J. "Estampas que no forman serie", en *Goya grabador*, Madrid: Fundación Juan March, 1994, p. 227-230 [229], 235, n. 6

GASSIER, P. Y WILSON-BAREAU, J. *Vida y obra de Francisco Goya: reproducción de su obra completa, pinturas, dibujos y grabados*, Barcelona: Juventud, 1974, n. 750, nota p. 166

GODDARD, Stephen, "Modular prints. A special case of the assembled woodcut in the fifteenth and sixteenth centuries" en *Grand Scale. Monumental prints in the age of Dürer and Titian*. Wellesley, Mass. Davis Museum and Cultural Center, 2008, pp. 87-97

HARRIS, Tomás. *Goya Engravings and Lithographs*. San Francisco, Alan Wofsy, 1983, vol II, nºs. 23 y 24, pp. 42-43

HEES, Thomas B. *Barnett Newman*. Museum of Modern Art, New York, 1971, p.107

HOLLSTEIN Friedrich W. H. *German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700*. Amsterdam, Menno Hertzberger, 1954?- vol. 5, p, 200-201.

INGOLD, Tim. "El corte, la grieta y el pliegue" *Líneas. Una breve historia*. Barcelona, Gedisa, 2015, pp. 72-77.

JOMBERT, Ch. A . *Essai d'un catalogue de l'oeuvre d'Etienne della Bella, peintre et graveur florentin*. Paris, 1772, 185 (18)

KANDISKY. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 59

LE STUM, Philippe. *La Bretagne de Henri Rivière*. Paris, Bibliothèque de l'Image, 2009

LIEURE, Jules. *Jacques Callot. Catalogue raisonné de l'oeuvre grave*. San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1989, vol. I, nº 593.

MARTINEAU, J- ROBINSON, A (Eds) *The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century* (Exp. cat.). Washington, National Gallery of Art; London, Royal Academy, cat. no. 145.

MEDER Joseph *Dürer-Katalog*. New York, Da capo Press, 1971, n º 272.

MENA MARQUÉS, M.B., "Paisaje con peñasco y cascada", en *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo del Prado, 2008, pp. 172-173, nº. 22- 23. https://www.goyaenelprado.es/obras/comparativa/goya/paisaje-con-cascada/?tx_gbgonline_pi1%5Bgoitemcompareuid%5D=1761

MICHENER, James. *The Hokusai sketch-Books. Selections from the Manga*. Charles E. Tuttle Comp., Rutland , Vermont y Tokio, Japon, 1983

PALMQUIST, Peter E.. *Carleton E. Watkins: Photographer of the American West*. University of New Mexico Press, 1983.

PALLUCHINI, Rodolfo y GUARNATI, G.F. *Le Acquaforti del Canaletto*, Venecia, 1945.

PIGNATTI, T, "La pianta di Venezia di Jacopo de' Barbari". *Bollettino dei Musei Civizi Veneziani*, IX, 1964, pp. 9-49

RICHTER, Hans. "Une expérience du mouvement dans la peinture et le film", Gyorgy Kepes (dir.) *Nature et art du mouvement*. Bruxelles, La Connaissance, 1968, p. 144

SÁNCHEZ CANTÓN, F. "Como vivía Goya". *Archivo Español de Arte*, vol. 19, 1946, p.106.

SAYRE, Eleanor, *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*, Boston: Museum of Fine Arts, 1974, nºs. 93 y 94, pp. 122-124

SCHOR, Gabriele. *The Prints of Barnett Newman, 1961-1969*. Berlin, Hatje Cantz Publishers, 1996, p. 113.

SCHULZ Juergen, "Jacopo de' Barbari's view of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography before the Year 1500", *The Art Bulletin*, vol. 60, nº 3 (sep.1978), pp. 425-474.

SERVOLINI, L. *Jacopo de'Barbari*. Padua, 1944

SUCCI Dario "Canaletto. Vistas inventadas tomadas del lugar", en Dario Succi y Annalia Delneri. *Canaletto, Un Venècia imaginària*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Institut d'Edicions, Diputació de Barcelona, 2001, pp. 33-41 y 80

SUEUR-HERMEL, Valérie (dir.). *Henri Rivière. Entre impressionnisme et japonisme*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2009.

USON GARCÍA, R. *Fantasia y razón. La arquitectura en la obra de Francisco Goya*, Madrid: Abada Editores; Zaragoza: Fundación Goya en Aragón, 2010, p. 98-99.

VESME Alexandre de, *Le peintre-graveur Italien*. Milan, 1906, cat. no. 12, 13, p. 451

VIVES PIQUÉ, Rosa M. *Fortuny (1838-1887)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017

WAJCMAN, Gérard. Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime. Lagrasse, Éditions Verdier, 2006, p. 263.

WILSON-BAREAU, J y SANTIAGO PÁEZ, E., "Ydioma Universal": *Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, Sociedad Estatal Goya 96 y Lunweg, 1996, p. 45, 200, n. 195-196

WILTON-ELY, John. *Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings*. San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1994, vol.II, nº , 687 y 708.

YING SUNG, Mei. *William Blake and the Art of Engraving*. London, Pickering Chatto, 2009, pp. 120-130.

Recibido: 18/12/2021

Evaluado: 11/02/2022

Publicado: 25/03/2022

Dra. Maria Rosa Vives Piqué

Profesora honorífica. Universitat de Barcelona.

vivespique@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1553-5879>

Licenciada en Historia del Arte y en Bellas Artes. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Catedrática de pintura y grabado e investigadora en Artes visuales en la Universidad de Barcelona. Artista independiente. Actualmente es Profesora Honorífica de la Universidad de Barcelona. Miembro de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge (Barcelona)