Talleres de grabado en el País Vasco durante el tardofranquismo y la Transición

Introducción

A lo largo de estas páginas analizaremos el escaso número de talleres de grabado que desde prácticamente el final de la Guerra Civil Española hasta la llegada de la democracia había en el País Vasco, lo que pone de manifiesto el poco predicamento que, hasta mediados de la década de los sesenta, ha tenido la práctica de esta disciplina, a pesar de poseer una considerable raigambre de empresas gráficas e imprentas y de tener como referentes a grabadores de relieve como Francisco de Iturrino, Ignacio Zuloaga, Ricardo Baroja o Gustavo de Maeztu, entre otros.

Esta circunstancia se convierte en uno de los factores que -junto a la carencia de centros de enseñanza artística donde aprender los diferentes procedimientos, la falta de apoyo institucional, la escasez de marchantes-editores imprescindibles para la promoción de las artes gráficas y la insuficiente valoración que, a lo largo de la historia del arte, se ha tenido de esta disciplina frente a la estima de la que desde siempre han gozado otras como la pintura o la escultura- más ha contribuido a este aletargamiento.

Se debe tener en cuenta cómo, debido a que tras el final de la contienda civil la enseñanza artística es prácticamente inexistente, aquellos que desean completar su formación deben sortear un sin fin de trabas. Así, los que pretenden recibir una educación académica superior, se ven forzados a abandonar sus localidades de origen. De la misma manera, los que deciden

probar suerte en el mundo del grabado también deben buscar fuera talleres tanto nacionales como extranjeros que cuenten con equipos de calidad, con maestros-estampadores especializados en cada uno de los procedimientos, poniendo a su disposición tanto los materiales y herramientas como los conocimientos necesarios para su dominio. Dentro del ámbito nacional, acuden, principalmente, a Madrid – al de Dimitri Papagueorguiu, al de Enrique Ortiz o al del Grupo Quince- y a Cuenca, al de Antonio Lorenzo, creado por iniciativa de Fernando Zóbel para trabajar en verano a la sombra del Museo de Arte Abstracto Español.

En el extranjero, Eduardo Chillida tiene la oportunidad de trabajar con la prestigiosa fundación francesa Maeght, una de las más importantes editoriales de libros de bibliofilia y, a finales de los setenta, Bonifacio Alfonso acude al reputado taller Clot de París para perfeccionar, junto al danés Peter Bramsem, la técnica litográfica.

No obstante, como observaremos a continuación, debemos esperar hasta 1968 para que Mari Puri Herrero abra en Bilbao el que se podría considerar como el primer taller de grabado en Vizcaya, al que le seguirá el de Gabriel Ramos Uranga en 1971. Ninguno de los dos poseen, sin embargo, ánimo didáctico, los crean únicamente con el propósito de llevar a cabo sus propias tiradas y experimentar con nuevos materiales y herramientas de trabajo, por lo que no será hasta finales de los setenta, con la apertura en San Sebastián del taller calcográfico Hatz –dirigido por Ignacio Chillida y Mónica Bergareche-, cuando se pueda comenzar a hablar de un verdadero resurgimiento de esta refinada técnica. En este sentido, también debe ser reconocida la labor que desempeña, a principios de los setenta, el promotor cultural Leopoldo Zugaza, quien a través de su editorial Ederti produce estampas de los artistas vascos más reconocidos –José Luis Zumeta, Rafael Ruiz Balerdi, Nestor Basterretxea, Carmelo Ortiz de Elguea, etc.-, de precios asequibles y que muestra al público en varias exhibiciones,

convirtiéndose en unos de los pioneros en la edición y desarrollo de la obra gráfica en el País Vasco.

Así, gracias a la aparición paulatina de estos espacios -en donde el taller de grabado se convierte en el lugar donde artistas, técnicos y estampadores establecen una dinámica de trabajo basada en la experimentación, el intercambio de ideas y la colaboración-, esta disciplina se va consolidando.

Taller de Mari Puri Herrero

En 1967, tras regresar de su estancia en Holanda donde es becada por el Gobierno holandés y la Diputación de Vizcaya en el Departamento de Grabado de la Rijksakademie de Ámsterdam, Mari Puri Herrero abre su propio taller en Las Arenas (Vizcaya), convirtiéndose en el único existente en Bilbao por aquél entonces (Ameztoy, Moya y Herrero, 1979: 69).

Su puesta en marcha no es sencilla, ya que en este tiempo la obtención tanto de herramientas como materiales resulta una ardua tarea. Se debe tener en cuenta que en el País Vasco -a diferencia de lo que sucede en Francia, por ejemplo- no existen tiendas especializadas en dichos instrumentales (tórculos, planchas, tintas, ácidos, secantes, etc.). Por ese motivo, los artistas deben ingeniárselas como pueden para conseguirlos:

> *Tuve que encargar un tórculo en Bilbao que me lo hicieron artesanalmente para mí. Le expliqué una vez a un ingeniero cómo era el tórculo: que consistía en dos rodillos y que parecía un pequeño tren de laminación. Entonces me dio la dirección del que había hecho el tren de laminación de acero de Elorrio y es el que me lo hizo.*
>
> *Es un tórculo fantástico que todavía conservo. Posteriormente, le encargaron alguno más cuando estaba Leopoldo Zugaza en la Caja de Ahorros Vizcaína, me parece*

que un par de ellos.Con respecto a la obtención de materiales, era dificilísimo adquirirlos. Utilizaba, por ejemplo, el zinc que entonces se utilizaba en la imprenta para hacer las planchas de fotograbado. Y el cobre lo compraba en Madrid pero era complicado. Entonces hice mucho zinc. Después, en Bilbao me dieron la dirección de una fábrica que tenía cobre y ya empecé a conseguirlo.

El papel en España era mucho peor que ahora y cuando querías uno bueno lo tenías que traer de Francia, el papel Arches. Ahora, en cambio, el Guarro Super Alfa, ha mejorado muchísimo pero antes para hacer grabado era malísimo.

Las tintas también las traía de París. Cada vez que iba a París traía un montón de material porque aquí no había nada, era una época en la que no se conocían esos materiales. En Madrid, en cambio, la gente podía adquirir algo más pero aquí nada (Mari Puri Herrero, comunicación personal).

El de Mari Puri Herrero es un taller particular, sin otra finalidad que la de estampar su propia obra. Sin embargo, excepcionalmente, en 1968, se ofrece a enseñar las técnicas del grabado calcográfico a la artista donostiarra Marta Cárdenas. A pesar de que tan sólo permanece en él un par de meses, esta breve estancia le sirve de estímulo para introducirse en el mundo de la gráfica:

En un principio Mari Puri me invitó a su casa pero luego me instalé en la casa de una tía mía en Bilbao. Yo estuve trabajando con Mari Puri como dos o tres meses o, quizás menos, uno o dos.

[…] Estaba con ella todo el día hasta la noche. Nos pasábamos todo el tiempo hablando de pintura y grabando. Trabajábamos al tiempo con varias planchas, pero como soy tan bruta, en vez de buscar la técnica que más le iban a mi

> *carácter, quizás iba a lo que menos le iba. Realizaba el aguafuerte clásico a la manera de Rembrandt. Sin embargo, Mari Puri me insistía en que usara las aguatintas porque me iban mucho más porque me gustaba mucho el claroscuro, pero yo me negaba porque pensaba que primero tenía que aprender el procedimiento del aguafuerte* (Marta Cárdenas, comunicación personal).

A finales de los años sesenta, también estampa una serie de planchas que Julio Caro Baroja posee de su tío Ricardo Baroja sin estampar. Se trata de un trabajo muy delicado en el que se debe enfrentar con una serie de planchas de zinc y cobre, algunas de las cuales están muy estropeadas, con las que realiza una tirada limitada, de apenas 10 ejemplares.

Con la llegada de las libertades democráticas, en 1975, traslada su taller de Las Arenas a Lejona (Vizcaya) donde, entre 1978 y 1979, de nuevo a modo de particularidad, estampa algunos aguafuertes para Rafael Ruiz Balerdi (seis aguafuertes, de 50 ejemplares cada uno, realizados en papel Guarro Super Alfa).

Posteriormente, en los años ochenta, cuando se trata de realizar algún grabado de larga edición acudirá al taller de grabado Hatz que, como analizaremos más adelanté, instalan Ignacio Chillida y su mujer en San Sebastián.

Taller de Gabriel Ramos Uranga

Tras iniciarse en 1968, gracias a Fernando Zóbel, en el mundo del grabado –aprende la técnica calcográfica en el taller de Antonio Lorenzo en Cuenca-, instala, en 1971, su propio taller en la localidad vizcaína de Arminza (Vizcaya), donde se encuentra residiendo desde su regreso de la capital conquense en 1969.

Al igual que le sucede a Mari Puri Herrero, como a

continuación expone su mujer –la artista Carmen Erdocia-, también debe de traer las herramientas y los materiales de fuera del País Vasco:

> *Una vez que me conoce a mí, Gabi vuelve a Cuenca a realizar los aguafuertes de mi cabeza. En el regreso de Cuenca a Arminza, en 1971, pasamos por Madrid, y en el taller Azañón compramos un tórculo para estampación calcográfica. […] Actualmente, lo he donado al Museo de Bellas Artes de Bilbao.*
>
> *[…]Cuando empezamos a trabajar en el grabado, en el País Vasco no había ningún tipo de papel. En España se empleaba el papel Guarro. Nosotros empleábamos papeles de importación: de Italia el papel Fabriano que empleábamos para pintura, para grabado usábamos el papel BFK Rives o el Arches de Francia y algunos artesanales como el que nos facilitaba el papelero de Marcoida, que era el que se usaba en Cuenca. Al principio los teníamos que comprar en Biarritz o en París. Luego, ya había un suministrador en Barcelona.*
>
> *[…] Gabi nunca empleaba tinta industrial, siempre trabajaba con barras de tinta China que obtenía de China o de Londres* (Carmen Erdocia, comunicación personal).

Se trata de un taller particular, sin espíritu didáctico, ideado para investigar y para estampar su propia obra. Debido a su carácter intimista, no tienen relación ni con el resto de talleres, ni con otros artistas. El matrimonio vive en la pequeña localidad vizcaína de una manera aislada, hasta que en octubre de 1975, trasladan su vivienda y el taller a la calle Monte Serantes de Las Arenas (Vizcaya). Debido a que a partir de este momento comienza a realizar obra de mayor tamaño con el procedimiento calcográfico en talla dulce, se ve obligado a rectificar la platina del tórculo, es decir, amplia la bandeja para el apoyo de los papeles.

A excepción de sus primeras obras, que coinciden con su periodo de formación –las primeras litografías realizadas, en 1968, en el taller de Dimitri Papagueorguiu de Madrid y los aguafuertes llevados a cabo en Cuenca junto a Antonio Lorenzo-, por lo general, estampa su obra él mismo. Aunque, ocasionalmente, también nos encontramos con que estampa algunos aguafuertes y buriles conjuntamente con su mujer, de la misma manera, que algunos otros son realizados en el Taller Marcoida de Madrid para Leopoldo Zugaza.

En litografía también cuenta con el apoyo de Laurentino Aliende al que conoce, en 1983, al dar un curso sobre grabado en la Escuela de Deba. Dos años más tarde funda en Algorta (Vizcaya) el taller litográfico Marrazarri. Posteriormente, a partir de 1994, como consecuencia de su larga enfermedad, sus estampaciones las realiza Juan Luís Baroja Collet, escultor y grabador con el que coincide en la Escuela de Armería de Eibar, al impartir un curso junto a Mari Puri Herrero sobre calcografía en 1979. De la misma manera, desde 1994, también realizará pruebas y ediciones junto a Carmen Corral de la Real Calcografía de Madrid (De Barañano y Erdocia, 1996: 31).

Gabriel Ramos Uranga: *Figura Alada.* Aguafuerte. 1974	Taller calcográfico Hatz.

Taller calcográfico Hatz

Entre 1976 y 1977 Ignacio Chillida, junto a su mujer Mónica Bergareche, monta en el Alto de Miracruz de San Sebastián un taller de grabado (instalado en su propia casa. En la parte superior se encuentra su vivienda, mientras que en los bajos hay dos estudios: su taller de grabado y el taller de forja de su padre que posee luz cenital) donde comienza a estampar la obra gráfica (aguafuertes y xilografías) de su padre, Eduardo Chillida, al tiempo que la de otros artistas interesados por aproximarse a esta disciplina.

A pesar que Ignacio Chillida (el segundo de los ocho hijos que el artista tiene junto a su mujer Pilar Belzunce), comienza realizando estudios de Ciencias Biológicas, pronto decide abandonarlos, en 1975, debido a su creciente fascinación por

el arte gráfico. A causa de su destreza manual y de los malos resultados que obtiene en la carrera, su madre le sugiere que se instruya en las técnicas del grabado con la finalidad de estampar la obra de su padre, evitando así que éste tenga que estar viajando, continuamente, a París para grabar en la Fundación Maeght.

Su formación comienza en el taller madrileño de Dimitri Papagueorguiu, quien le acoge gracias a la intervención de su padre. A pesar de que Eduardo Chillida no estampa con él -dado que, hasta el momento, toda su obra gráfica la realiza con la Fundación Maeght-, gracias a la amistad que mantiene con Lucio Muñoz, quien sí trabaja junto al maestro griego, éste interfiere a su favor. Durante el año y medio que permanece allí, hasta que debe abandonarlo para realizar el servicio militar, el sistema de aprendizaje que Dimitri dedica en él es que copie las láminas de los grandes maestros del grabado (Goya, Durero, Rembrandt, etc.), aplicando en cada uno de ellos una técnica distinta y observando, primero, cómo trabajan los artistas que pasan por allí (Lucio Muñoz, Fernando Bellver, José Luis Verdes o Miguel Rodríguez Acosta, entre otros) para, posteriormente, ayudarles a preparar la plancha, hacer la resina, etc.

Una vez realizado el servicio militar, en 1978, acude, junto a su mujer, al Taller 74 que Puig Gros y Ferrer tienen en Barcelona. Su intención es ampliar sus conocimientos técnicos junto a Joan Barbarà que es el grabador de Joan Miró (A pesar de que se inicia en la pintura, el grabado es la disciplina artística que más le seduce. Su formación comienza junto a Édouard Chimot, un francés que en la época de la posguerra se dedica a la ilustración de libros de bibliófilo. En 1950 Barbarà crea, en su localidad natal, Barcelona, su primer taller de grabado para trabajar como artista y al mismo tiempo para experimentar con las más diversas técnicas calcográficas. Por su taller han pasado grandes artistas españoles y extranjeros, desde Joseph Beuys y Joan Miró a Eduardo

Chillida, Antoni Tàpies y Antonio Saura). En el año y medio que permanecen en él, tiene la oportunidad de estampar el aguafuerte de Eduardo Chillida, denominado *Esku XIX*.

Posteriormente, viajan a París donde perfeccionan sus estudios en el taller Morsang de Robert Dutrou. Allí llevan a cabo trabajos de artistas como Miró y Tàpies, principalmente. También acuden, en varias ocasiones, a Saint Paul de Vence (Niza, Francia) donde la Fundación Maeght tiene ubicado su taller de verano. Durante el mes de agosto acostumbran a trabajar allí tanto Eduardo Chillida como Joan Miró. Ambos artistas realizan grabados de gran tamaño, ya que el taller cuenta con unas prensas enormes para tal fin. Igualmente, durante su estancia en París, también visitan el taller de Fequet et Baudier- en el que la Fundación realiza los libros de bibliofilia- para adentrarse en el conocimiento de la técnica xilográfica. En dicho taller, Ignacio Chillida estampa a su padre, en 1979, el grabado *Homenaje a Jorge Guillén II*.

La finalidad por la que deciden acudir a diversos talleres reside en el deseo de aprender diversas formas de trabajar, ya que consideran que, al igual que sucede en otras disciplinas, cada maestro grabador aporta su toque personal a la actividad que desempeña. Además aprovechan estos viajes para adquirir los materiales necesarios que posibiliten la puesta en marcha de su propio taller en San Sebastián. A la hora de comprar la maquinaria buscan que ésta sea idéntica al modelo que emplean en los talleres en los que se han instruido. De este modo, en Madrid compran un tórculo similar al que hay en el taller de Dimitri; en la Ciudad Condal se hacen con otro (de la marca Rives) que es idéntico al que han empleado en el Taller 74 de Puig Gros y Ferrer; mientras que en París adquieren una máquina de xilográfica igual a la que posee el taller Fequet et Baudier. Posteriormente, irán incorporando tórculos de gran tamaño. El resto de materiales (papeles, planchas, tintas, secantes, bruñidores, etc.), se los encargan a la Fundación Maeght, quien se los envía, por medio de un proveedor, a un

taller que la Fundación posee en Bayona (Francia). Después, de forma extraoficial, tienen que introducirlos en el País Vasco:

> *[…] En aquellos años el material para hacer grabado era escasísimo, era muy complicado conseguir buen material, buenas tintas, buen papel secante… Todo eso era complicadísimo. Te tenias que apuntar en las casa de papel con muchísimo tiempo de antelación para que te hicieran papel secante como de 75 x 50 cm., que es ridículo, es un tamaño muy pequeño, miserable. Era un lujo conseguir papel secante de un tamaño poco más de 60 cm.*
>
> *[…] Como mi padre trabajaba en Maeght, nos mandaban por transportista los materiales que necesitábamos a la frontera. Era complicadísimo poder pasar las cosas. […] Lo pasábamos por la frontera de contrabando. Íbamos con un furgoneta con los niños para ver la manera de hacerlo lo más discretamente posible.* (Ignacio Chillida, comunicación personal).

Una vez concluido el periodo de formación, el matrimonio se instala definitivamente en San Sebastián donde fundan el taller calcográfico Hatz (palabra que en euskera significa vestigio, huella, rastro) y donde, a partir de este momento, comienzan a estampar toda la obra gráfica de Eduardo Chillida y de otros artistas (Andrés Nagel, Mari Puri Herrero, Gonzalo Chillida, José Luís Zumeta, Carlos Sanz, Marta Cárdenas, Ramón Zurriarain, Amble Arias, Vicente Ameztoy, Rafael Ruiz Balerdi, José Manuel Ábalos, etc.). Sin embargo, se debe tener en cuenta que a diferencia de Mari Puri Herrero o de Gabriel Ramos Uranga – considerados como artistas grabadores que, en la mayoría de los casos, estampan sus propias obras y llevan a cabo sus propias tiradas-, Ignacio Chillida es un técnico que colabora junto al artista, tratando de contribuir a sacar el mejor partido –observando las respuestas del material ante un determinado tratamiento o diferentes mezclas para lograr un efecto nuevo y ampliar a sí las técnicas- de la obra concebida por el artista. Para él resulta imprescindible que exista una

buena comunicación entre ambos para poder llegar a un perfecto entendimiento que permita obtener las mejores posibilidades de una obra. Esta es la manera en la que trabaja junto a su padre:

> *Primero el grabador se tiene que interesar por cómo es la obra del artista con el que va a trabajar para saber de qué manera tú puedes ayudarle. Luego él te tiene que explicar qué es lo que quiere hacer concretamente. Algunos lo saben, pero otros no tienen ni idea. Mi padre claro que tenía idea. Después de todo el tiempo que llevaba trabajando con Dutrou, desde el año 1959 hasta el 1977, en que empezó a trabajar conmigo, estuvo muchos años haciendo grabados y sabía perfectamente lo que perseguía, otra cosa es que no supiera por qué medio hacerlo. Nos sentábamos y hablábamos. Por ejemplo, en algunas ocasiones quería realizar algo parecido a lo que ya había hecho anteriormente, otras quería obtener una textura muy concreta porque a él le interesaba mucho el tema de la materia: las texturas, los papeles, etc. Entonces íbamos hablando de todo eso y cuando nos poníamos de acuerdo comenzábamos a trabajar.* (Ignacio Chillida, comunicación personal).

Posteriormente, a principios de los ochenta, el matrimonio comienza a editar una carpeta de grabados de artistas guipuzcoanos, que puede adquirirse por suscripción, para dar a conocer su taller y mostrar a los artistas las posibilidades que presenta la técnica del grabado, con la que muchos están muy poco familiarizados. A pesar de que la iniciativa funciona bien, la experiencia no les resulta del todo satisfactoria ya que, puede decirse que, a excepción de Andrés Nagel o Mari Puri Herrero, son muy pocos los que se introducen en el arte gráfico de una manera continuada. En muchas ocasiones, acuden al taller artistas que apenas han realizado algún grabado y que tampoco tienen intención de experimentar en dicha disciplina, simplemente lo hacen porque una galería determinada se lo propone o para sacar un mayor rendimiento

económico de la obra pero, en cualquier caso, no se muestran interesados por este mundo.

Sin embargo, pese a todas estas dificultades, tanto los artistas como las instituciones han alabado el buen trabajo que Ignacio Chillida y Mónica Bergareche han desempeñado para dar a conocer y difundir el mundo del grabado a través de su taller:

> *[…] San Sebastián, como le oí decir en una ocasión a Marta Cárdenas, puede felicitarse de contar con un taller calcográfico de tan elevada exigencia técnica y abierto además a la peripecia personal de cada artista. No dejaremos de beneficiarnos todos, también en el futuro, de su labor". (Aguiriano, Maya, 1982: s. p.).*
>
> *"[…] La realización del grabado constituye un proceso complejo que requiere proceder de acuerdo con una técnica rigurosamente depurada y obtener, a través de ella, la precisión total que defina al producto final como una obra de arte. Es aquí precisamente donde el trabajo de Ignacio Chillida y Mónica Bergareche adquiere su dimensión e importancia. Un trabajo ilusionado y competente, un trabajo que les requiere vocación manifiesta y al que prestan una dedicación tan exhaustiva como entusiasta; un trabajo que viene avalado además por el estudio y por la práctica profunda que sus autores han venido llevando a cabo junto a importantes maestros grabadores de nuestro tiempo.*
>
> *Afortunadamente, son muchos los autores que en Euskadi dirigen a hora su potencial creador hacia el grabado, circunstancia ésta que, junto a la existencia de talleres como el de Ignacio Chillida y Mónica Bergareche, han de hacer posible el florecimiento de una de las formas más válidas de expresión artística.* (Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1982: s. p.).

Otros talleres

A la hora de analizar el grabado producido en el País Vasco también es interesante abordar el trabajo que desarrollan empresas como la armera en Eibar o la de naipes en Vitoria, en las que, a pesar de tratarse de una labor industrial, el oficio de grabador tiene una gran relevancia. En el caso de la primera, de las diferentes técnicas que los artesanos grabadores emplean para la decoración de armas (ataujía, nielado, repujado, cincelado, talla en madera, aguafuerte, grabado calcográfico, buril a golpe, incisión a buril manual, incisión a punzón y dasmaquinado), prestaremos especial atención a esta última, el Damasquinado, creada por Eusebio Zuloaga, por tratarse del grabado de Eibar por excelencia. También analizaremos sucintamente la actividad desarrollada en los talleres de orfebrería, puesto que Gabriel Ramos Uranga aprende la técnica del buril en uno de ello. Del mismo modo, comprobaremos cómo en los años setenta, coincidiendo con la decadencia de dicha actividad a consecuencia de la sustitución de la mano artesanal por la creciente mecanización, se intenta reciclar a los conocedores de las técnicas del grabado en otras actividades relacionadas con sus conocimientos en la materia, para lo cual artistas grabadores como Mari Puri Herrero y Gabriel Ramos Uranga impartirán una serie de cursos sobre el grabado calcográfico del que saldrán artistas como Juan Luís Baroja Collet.

Por su parte, también examinaremos brevemente la labor que desarrolla la Fábrica de Naipes de Heraclio Fournier en la capital alavesa. Comprobaremos cómo para llevar a cabo la realización de barajas es necesario contar con el trabajo de artistas conocedores en la utilización de planchas xilográficas y litográficas. Apuntaremos cómo artistas alaveses como el pintor Javier Ortiz de Guinea desarrollan el oficio de ilustradores al margen de su actividad artística diferenciando claramente una práctica de otra.

Industria armera de Eibar

En las poblaciones de la cuenca armera de Guipúzcoa (Placencia, Eibar, Elgoibar, Tolosa, Ermua, Mondragón, Bergara, etc.) han destacado profesionales especializados en el grabado. Sus actividades se puede clasificar en tres grupos: 1) Grabado de adorno en armas de fuego (escopetas y pistolas) tanto en incisiones como en relieves, y reproducciones de animales o plantas; 2) Damasquinado o grabado mediante la incrustación directa de oro y plata sobre el hierro o el acero, es decir, sin necesidad de surcos; y 3) Grabado industrial, en el que se integran los que fabrican, a mano y con acero, punzones manuales de estampación, con numeración, abecedarios, anagramas de marcas, troquelaje y matricería. Algunos también dedican parte de su actividad a la elaboración de artículos de joyería y de orfebrería (Larrañaga, San Martín y Celaya, 1981; Alustiza, y Larrañaga, 1996).

Nos consta que Gabriel Ramos Uranga, trata de suplir la inexistencia de talleres de grabado en el País Vasco, acudiendo a uno de orfebrería de Eibar para aprender la técnica de la talla dulce. Se debe tener en cuenta que los grabadores de joyería son artesanos especializados en el grabado de letras, textos e imágenes sobre placas conmemorativas o con dedicatorias, joyas, copas y otros trofeos, generalmente elaboradas con oro, plata y latón. Esta actividad la llevan a cabo manualmente, cortando y extrayendo el material por medio de buriles. Por lo general, trabajan en su mayoría como autónomos y reciben encargos de las joyerías. Habitualmente el taller está instalado en su propio domicilio en el que dispone de un banco de trabajo bien iluminado con numerosas herramientas manuales. Para el grabado de piezas de joyería se utilizan dos técnicas, la del grabado al aire y la del golpe con martillo. La primera consiste en controlar el buril únicamente con la mano del artesano; mientras que en el segundo caso el artífice sujeta con su mano izquierda el buril

que golpea con un martillo. A pesar de que se emplean ambos procedimientos, la mayoría de los artesanos prefieren utilizar el grabado a mano. El grabador realiza el diseño y la composición de sus obras, a partir de la idea inicial que da cliente. Son muy pocos los casos en los que aparece su firma, ya que las joyerías que se las encarga no desean que el cliente conozca la procedencia (Diputación Foral de Gipuzkoa, 2008). En este sentido se diferencia claramente la labor desarrollada por un artesano -mero reportador de una idea-, de la de un artista –el creador y ejecutor de la misma-.

Por otro lado, dado que el grabado eibarrés por excelencia para la decoración de armas de fuego es el damasquinado, consideramos apropiado dedicarle un breve espacio a esta técnica de grabado, creada por Eusebio de Zuloaga y perfeccionado por su hijo Plácido, padre a su vez del pintor Ignacio Zuloaga. Ambos como diestros orfebres, se basan en la experiencia de la tradición armera vasca, a la que introducen diversos experimentos llevadas a cabo sobre la antigua ataujía (método conocido en el siglo XVI que consiste en rellenar el surco trazado a buril con hilo de oro o plata). Desarrollan su actividad, fundamentalmente, en el museo de Dresde analizando armaduras antiguas procedentes de Damasco, motivo por el que le otorgaron el término de *damasquinado* (Larrañaga, San Martín y Celaya, 1981: 14). Esta técnica se ejecuta sobre hierro o acero, sin templar, mediante una cuchilla de acero templado, muy afilada. Sobre las incisiones que esta herramienta produce sobre el metal, se incrustan finos hilos de oro y plata presionando con un punzón manual. Padre e hijo crean escuela y de sus manos y de las de sus discípulos salen, además de espadas, dagas, pistolas y cortaplumas con la marca “Toledo” en el cuello o la empuñadura, un sin fin de artículos de lujo como arquetas, jarrones, ánforas, relojes, joyeros, bandejas, gemelos, brazaletes, broches, prismáticos de teatro, medallas, etc.Sin embargo, a pesar de los muchos talleres que existen en Eibar –uno de ellos con una delegación en París (*El País,* 8 de diciembre de 2007)- y de los excelentes grabadores que hay, el

declive se produce, en los años setenta, como consecuencia del estancamiento repetitivo en lo ornamental, el encarecimiento de los metales nobles y la aparición de los productos industriales (Larrañaga, San Martín y Celaya, 1981: 15).

Una idea de la importancia que adquiere esta práctica artístico-artesanal en dicha localidad guipuzcoana nos la aporta el proyecto de reinstalación de una escuela-taller de Damasquinado, que se trata de poner en marcha a principios de los años ochenta. Sin embargo, a pesar de que, en una serie de reuniones celebradas en el Ayuntamiento de Eibar, en septiembre y octubre de 1982, se llegan a una serie de acuerdos -el Departamento de Comercio y Turismo del Gobierno Vasco se compromete a ayudar económicamente a esta iniciativa durante tres años (a condición de que el dinero recibido sea administrado por el Ayuntamiento y una comisión correspondiente), se plantea la remuneración de los profesores y la conveniencia de recopilar láminas de dibujo, bibliografía y demás objetos relacionados con el damasquinado-, finalmente esta iniciativa no llega a materializarse (Alustiza y Larrañaga, 1996: 211).

Otro propuesta que trata de dar salida a todos aquellos artesanos grabadores que, en los años setenta, han visto peligrar su oficio es la promovida por Luis María Illarramendi, apoyado por Fernando Beorlegui, quien a raíz de la exposición *Euskal grabatzaileak –Grabadores vascos* -celebrada en las Salas Municipales de Cultura de Durango, en 1978, y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 1979- se le ocurre la idea de organizar un curso sobre calcografía, en el que se impartan las siguientes técnicas: aguafuerte, buril, punta seca y aguatinta. Consciente de que el grabado calcográfico desciende de la orfebrería y dado el elevado número de personas calificadas en el manejo del buril, a través de este proyecto trata de que éstos pasen de una actividad artesanal a otra más artística, es decir, intenta una especie de reciclamiento.

El curso se imparte, en 1979, en la Escuela de Armería de Eibar y cuenta con la participación como profesores de los artistas Mari Puri Herrero y Gabriel Ramos Uranga, ayudados por Paulino Larrañaga y Fernando Beorlegui, como profesores auxiliares. A pesar de que son varios los alumnos que se inscriben- Pedro Azpiazu, José Ramón Elorza, Juan Luis Baroja Collet, José Ignacio Aguirre, Mª Luisa Txurruca, Asier Laspiur, Josu Olabe, Rosario Urresti, Mikel Beorlegui, Alejo Martínez y Gorka Kruzeta.-, la convocatoria no tiene demasiado éxito ya que, en opinión de Nerea Alustiza, son muchos los conocedores de la técnica de la talla dulce que por desconocimiento del término *calcografía* no se animan a participar de esta experiencia (Alustiza y Larrañaga,1996: 42.). Sin embargo, como consecuencia de esta iniciativa se llega a forma un colectivo, denominado *Azido Taldea,* y los alumnos Juan Luis Baroja Collet y Pedro Azpiazu se convierten en artistas grabadores, pasando de la orfebrería a la calcografía, actividad que continúan desarrollando. De hecho, Baroja Collet, en la actualidad, es el responsable del aula de Grabado Calcográfico que se imparte en el Centro de Enseñanzas Artesanales de Deba, en donde imparte a sus alumnos los conocimientos adquiridos.

Fábrica de Naipes de Heraclio Fournier en Vitoria

Piedras litográficas. Baraja de cartas Fournier.

El origen de la fábrica de naipes se remonta a 1868, cuando Heraclio Fournier –nieto del impresor francés Francisco Fournier- con diecinueve años, se instala en Vitoria, procedente de Burgos, y monta un pequeño taller de estampación litográfica en el número 5 de la Plaza Nueva. (Hasta su actual emplazamiento en los terrenos de la carretera de Oquina, en Puente Alto (Álava), la empresa ha cambiado de ubicación en numerosas ocasiones. Del número 5 de la Plaza Nueva pasa en 1887 a la calle Fueros, esquina con Manuel Iradier. En 1875 se traslada a la calle Florida. En 1880 a la calle San Prudencio número 6. Más tarde se ubica en la calle Estación número 20 (hoy Dato) para los almacenes y las oficinas. Y, en 1887, en la calle Fueros hasta que en 1992 se traslada fuera de la cuidad). Desde sus inicios se decanta por la fabricación de naipes, para ampliar, posteriormente, la producción hacia las artes gráficas, impresión de sellos, libros y encuadernación. (Se han realizado sellos de Correos para países que carecían de fábrica de moneda y timbre como Nueva Zelanda, Marruecos, Irak, Burundi, Ruanda, Emiratos Árabes o Islas Cook. También se han impreso, entre otros, enciclopedias como el Espasa o el Gran Larousse. Y entre las colecciones de arte, destacan los grabados que se imprimieron de Dalí, Picasso, Rembrandt, Cézanne, etc. Resa, A. (*El Correo,* 13 de abril de 2008).

Por motivos de expansión y debido a su constante afán de experimentación, en seguida, se ve obligado a ampliar la empresa. Trata de adaptar el proceso de fabricación de naipes a las innovaciones tecnológicas del siglo XIX. (Como consecuencia de la revolución industrial, en la fabricación de naipes comienzan a emplearse nuevos procedimientos que aumenten la calidad. Las viejas técnicas gremiales se sustituyen por las innovaciones de la litografía). Además de renovar el utillaje –emplea un tipo de cartulina especial, con las esquinas recortadas, cubiertas con un barniz al agua, alcohol y goma laca-, también realiza cambios conceptuales y estéticos, para lograr una normalización iconográfica dentro del caos existente en los naipes españoles. Por otro lado, se le puede considerar como un adelantado a su tiempo, ya que incorporara a la mujer al mundo del trabajo, contratando a un elevado número de mujeres. Las conocidas como *naiperas* son las encargadas de las labores de clasificación y etiquetado (Llano Gorostiza, 1975: 138-139).

En 1877 encarga al profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria, Emilio Sourbrier, el diseño de un naipe propio, en el que colabora el entonces aprendiz de pintor Ignacio Díaz de Olano. Este diseño es galardonado en la Exposición Universal de París en 1879, modelo que diez años más tarde reforma Augusto Rius. En 1887 alcanza su sueño de abrir una fábrica propia en la que realiza su baraja litográfica de doce colores, sobre cuyo “As de Oros” incorpora su propia efigie (Posteriormente, en un rediseño de la baraja, llega su fisonomía actual, en la que el “As de Oros” incorpora la figura del pintor Augusto Rius).

A Heraclio Fournier le sucede en la dirección de la empresa, en 1916, su nieto Félix Alfaro Fournier, quien le da un fuerte impulso a la fábrica, incorporando nuevas técnicas impresoras e iniciando una colección de naipes, inspirada en el Museo de Naipes de Bielefeld (Alemania), que, con el tiempo, resultará ser el germen del Museo Fournier de Naipes de Álava que abrirá

sus puertas en 1986 (Para su creación es fundamental la adquisición, en 1970, de la colección de la empresa londinense *Thomas De la Rue*, de gran relevancia en la primera mitad del siglo XIX, ya que inventa un sistema de impresión mejorada de la xilografía). Desde sus inicios la industria impresora Naipes Heraclio Fournier, S. A., tras varios premios en exposiciones universales (Su producción ha sido reconocida en diversas exposiciones celebradas en Barcelona, Madrid, Bruselas y El Cairo), se convierte en la referencia mundial del naipe. Cada detalle de la baraja de cartas es creado por maestros artesanos y artistas expertos en técnicas de impresión. Durante años el pintor, dibujante, escenógrafo e ilustrador Carlos Sáenz de Tejada es el director artístico de la firma. En los años sesenta y setenta, también integran el plantel de dibujantes, diversos pintores alaveses (Entre otros han trabajado los siguientes artistas: Emilio López, quien ingresó muy joven como litógrafo y acabó, casi cincuenta años después, como responsable del retocado en *Offset*; el pintor, dibujante y decorador Jesús Gargallo, como responsable de la sección de dibujo; el pintor Rafael Lafuente; el pintor y dibujante Javier Ortiz de Guinea; el dibujante Félix Llamosas; el cartelista y diseñador Claudio Aberasturi y la dibujante María Isabel Ibáñez de Sendadiano).

Sin embargo, llama la atención cómo la inmensa mayoría de éstos, teniendo al alcance de sus manos los medios necesarias para desarrollar obra gráfica, a la hora de abordar su actividad artística, no se han interesado por esta disciplina de larga tradición en Álava, gracias a la labor desarrollada por dicha empresa Una de las causas podría hallarse en la escasa importancia que, dentro de la jerarquía de las artes, le otorgan al grabado por considerarlo como un arte seriado en contraposición a la obra original. Si a eso le añadimos los miles de ejemplares que tienen que realizar en la fábrica, es muy probable que a este procedimiento le otorguen un carácter más industrial más que artístico. Otro factor también podría residir en el poco mercado que había para este tipo de obra.

Un claro ejemplo, lo encontramos en Rafael Lafuente quien se incorpora a la empresa a mediados de los años cincuenta y la abandona en 1966 para volcarse en la pintura, actividad que compaginará con la docencia. A partir del curso 1967-68, imparte clase de pintura, copia de estatua y modelo vivo en la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria, además de enseñar Técnicas de Expresión Gráfica en el Politécnico Jesús Obrero durante casi un decenio; entre 1976 y 1984. A pesar de que en su trayectoría artística desarrolla diferentes medios de expresión: óleo, acuarela, dibujo, etc.; sin embargo, no incorpora el grabado. Del mismo modo, Javier Ortiz de Guinea –conocido retratista de personajes de la sociedad alavesa- quien a pesar de haber trabajado como profesional de las artes gráficas en la empresa de naipes durante más de tres décadas, de 1969 a 2002, en su abundante producción artística como dibujante y pintor tampoco ha realizado ningún grabado.