

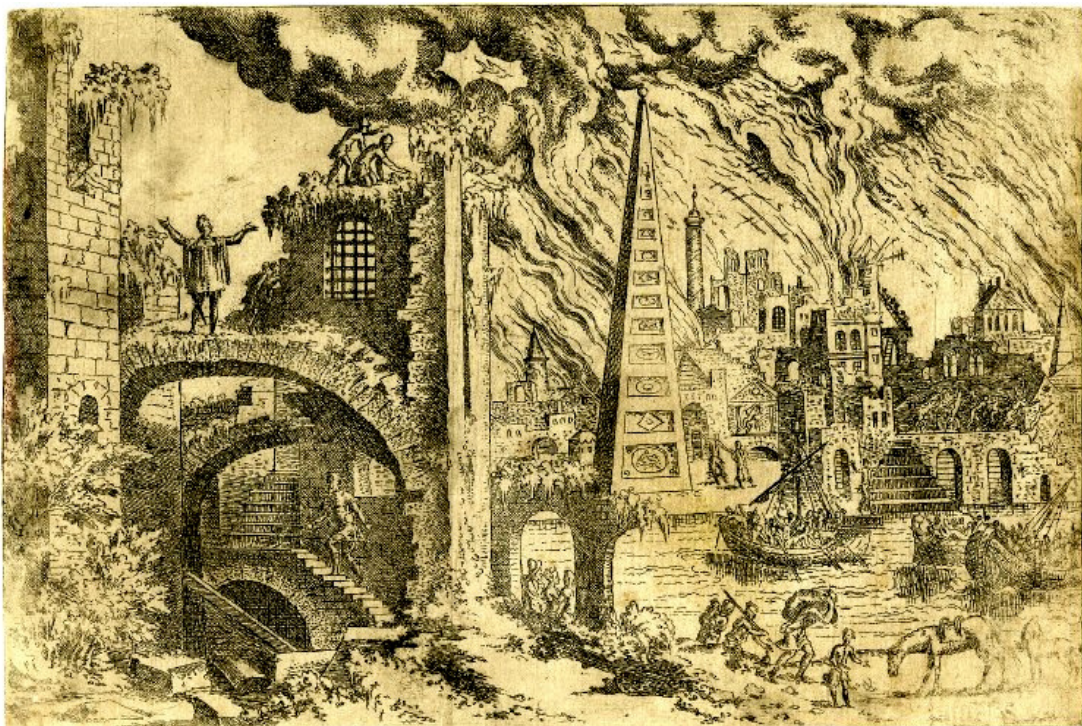
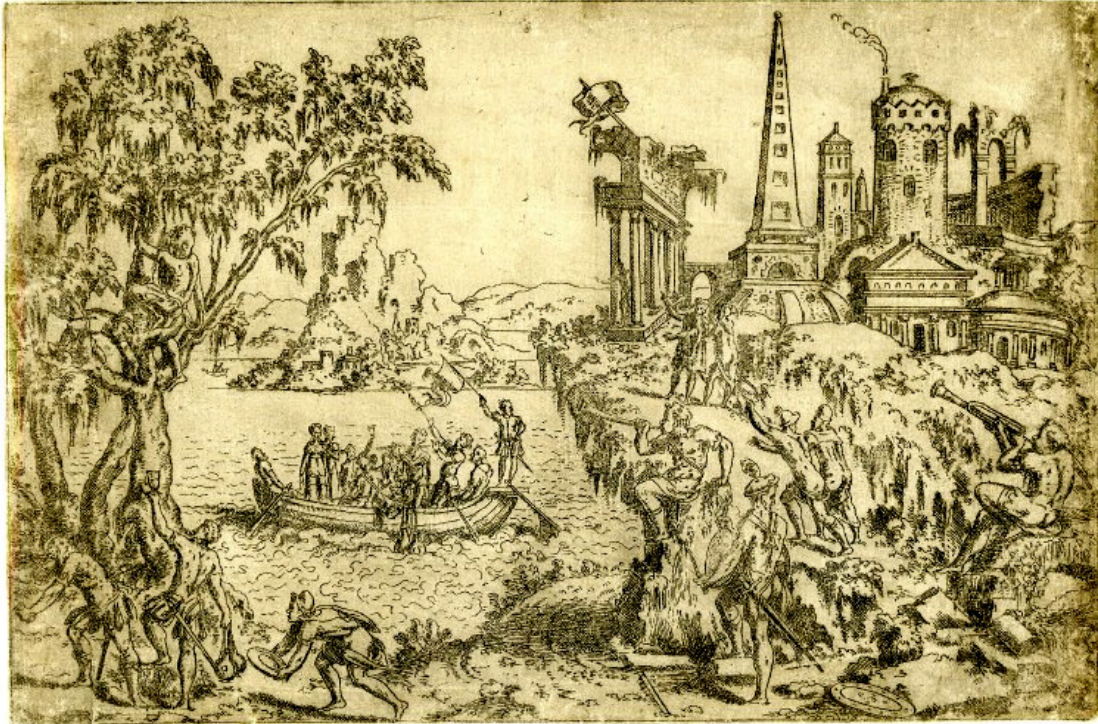


- Léon Davent según Penni. Lujuria, óvalo central y círculo. Detalles. 1547.



- Léon Davent según Penni. Soberbia, ovalo central y círculo. Detalles.1547.

En la última fase de su producción Léon Davent trabaja en varias series basadas en paisajes y relatos mitológicos, la historia de Calixto y la de Plutón y Proserpina, siguiendo originales del flamenco Léonard Thiry. Son obras llenas de encanto y atractivo pero de elaboración mucho más simple que la usada en obras anteriores.



- Léon Davent según Léonard Thiry. Paisaje con lago y Paisaje con incendio.
Aguafuerte. 1547-50.



- Léon Davent según Thiry. Plutón rapta a Proserpina. Aguafuerte. 1547-50.



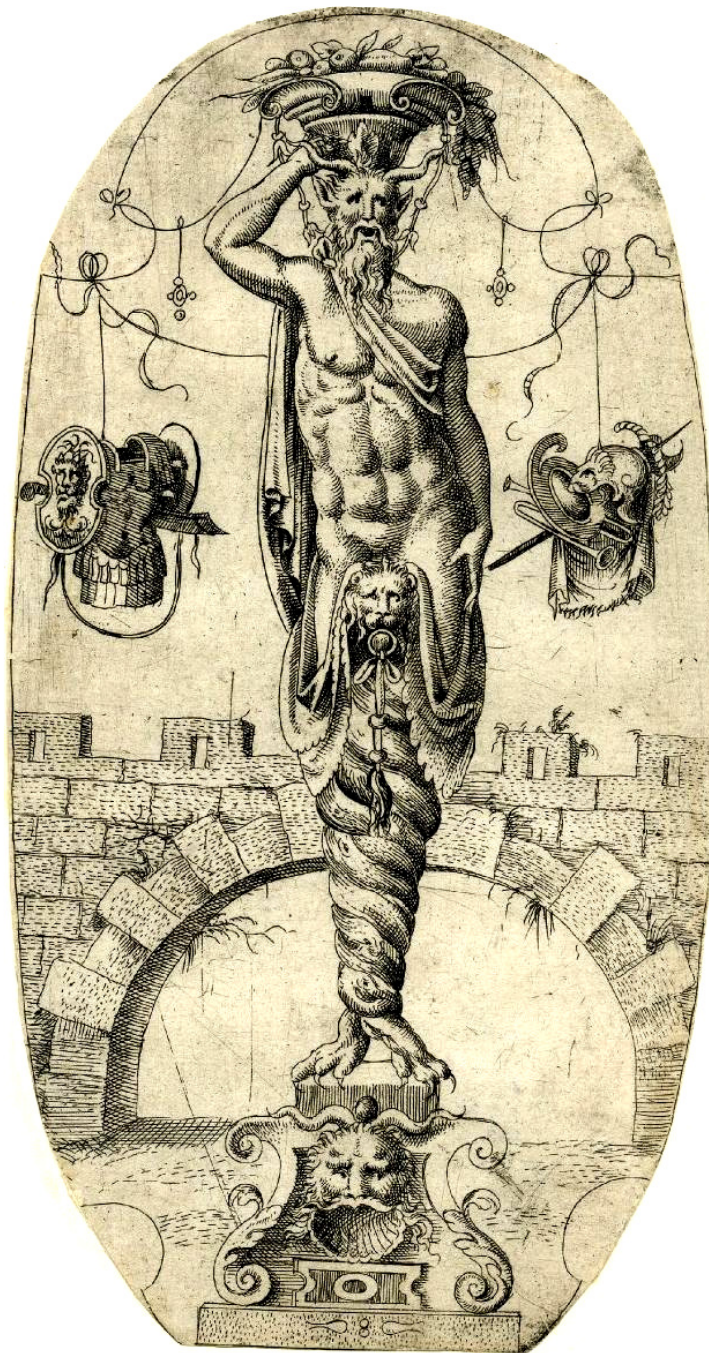
- Léon Davent según Thiry. Júpiter y Calixto. Aguafuerte. 1547.

Autor algo desconcertante por la gran variedad estilística de su producción, consigue grandes resultados interpretando la obra de Primaticcio. Proclive a la utilización de formatos ovalados o circulares, no reproduce en cambio representaciones de los estucos en la misma medida que otros miembros de Fontainebleau lo hacen.

Su irregularidad, tan atractiva y ecléctica, le hacen un ejemplar representante de los grabadores de esta escuela.

Jean Mignon. Este autor figura en las nóminas del palacio como pintor de segundo rango. Solo dos estampas suyas están firmadas por lo que en su caso el problema de las atribuciones ha sido quizás mayor que en otros autores.

De estilo cerebral y elegante, reproduce principalmente la obra de Luca Penni. Gran dibujante consigue mediante trazados amplios y aéreos, resultados muy personales. Mantiene una gran fidelidad en la representación de las figuras de los originales que sigue, será en los fondos arquitectónicos y sobre todo en los árboles y la vegetación donde introduzca sus formas propias.



-Jean Mignon. Terme con sátiro sujetando un cesto de frutas. Aguafuerte. 1543-45.



- Jean Mignon según Penni. Adoración de los Magos. Aguafuerte. 1543-45.



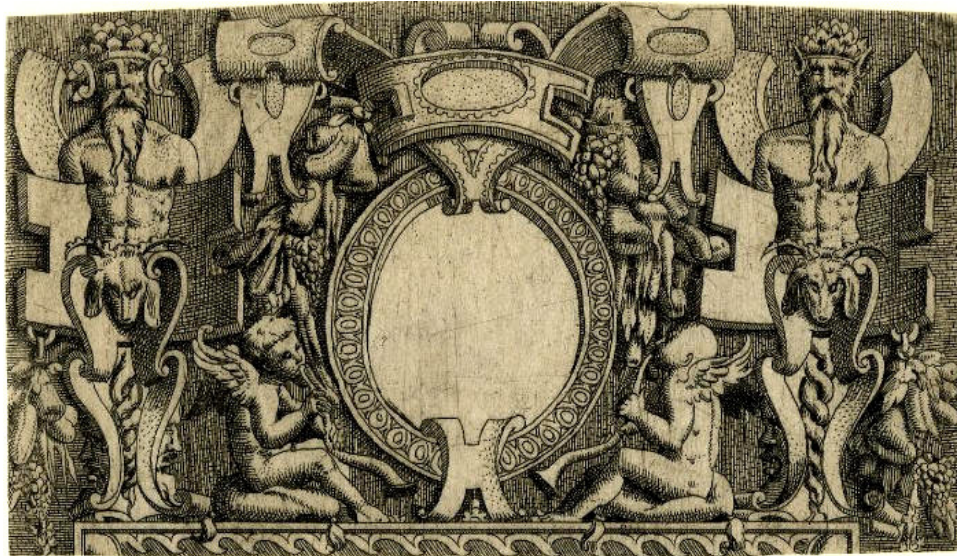
-Jean Mignon según Penni. Abraham detenido por el ángel. Aguafuerte. 1543-45.



-Jean Mignon. Sagrada Familia con Santa Isabel. Aguafuerte. 1543-45.



-Jean Mignon según Penni. Venus y Marte. Aguafuerte. 1543-45.



-Jean Mignón según Penni. Entierro de Cristo y Ornamento. 1543-45.



- Marco da Ravenna según J. Romano. El combate de Entellus y Dares. Butil.1520-25.
Editado por Antonio Salamanca.

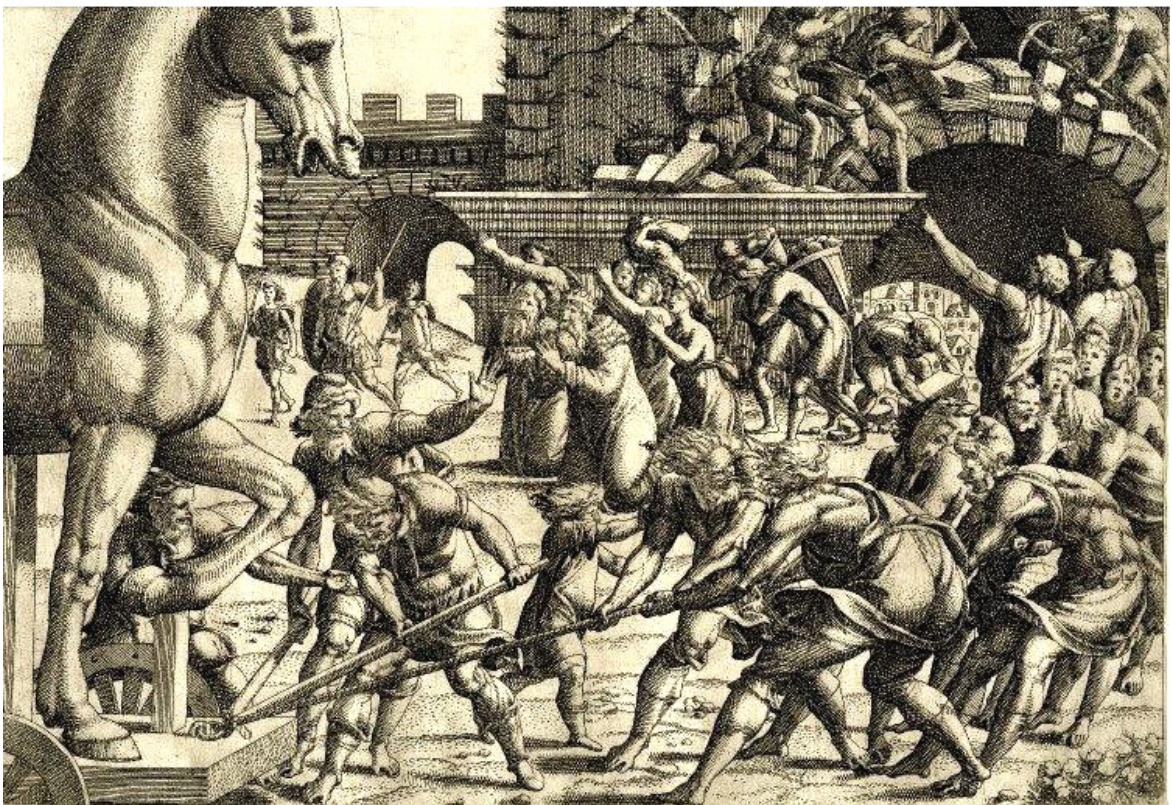
- Jean Mignon según Luca Penni. El combate de Entellus y Dares. Aguafuerte. 1543-45.

La influencia de los trabajos de la escuela de Marcantonio Raimondi vuelve aquí a estar presente, si no en una reproducción literal, si temática y en el caso de los boxeadores Entellus y Dares, tema extraído de un pasaje de la Eneida, en la particular disposición de los contendientes de brazos alzados y siluetas cruzadas. La labor de los editores Salamanca y Lafrèry sin duda contribuiría a esta adopción temática y compositiva.



-Jean Mignon según Penni. La muerte de Adonis. Aguafuerte. 1543-45.

En 1544-45, Mignon realiza una serie sobre la Guerra de Troya especialmente bien documentada. Los dibujos originales de Luca Penni, conservados en el Louvre, nos dejan ver la forma particular en que Mignon se mantiene fiel en las figuras e imaginativo en los fondos. Reproducción y creación coexisten con perfecta integración de ambas vías.



- Luca Penni, dibujo y Jean Mignon, aguafuerte. Los troyanos metiendo el Caballo en la ciudad. 1540-45.



- Jean Mignon según Luca Penni. Sinón entregado a los Troyanos.
Aguafuerte. 1544-45.



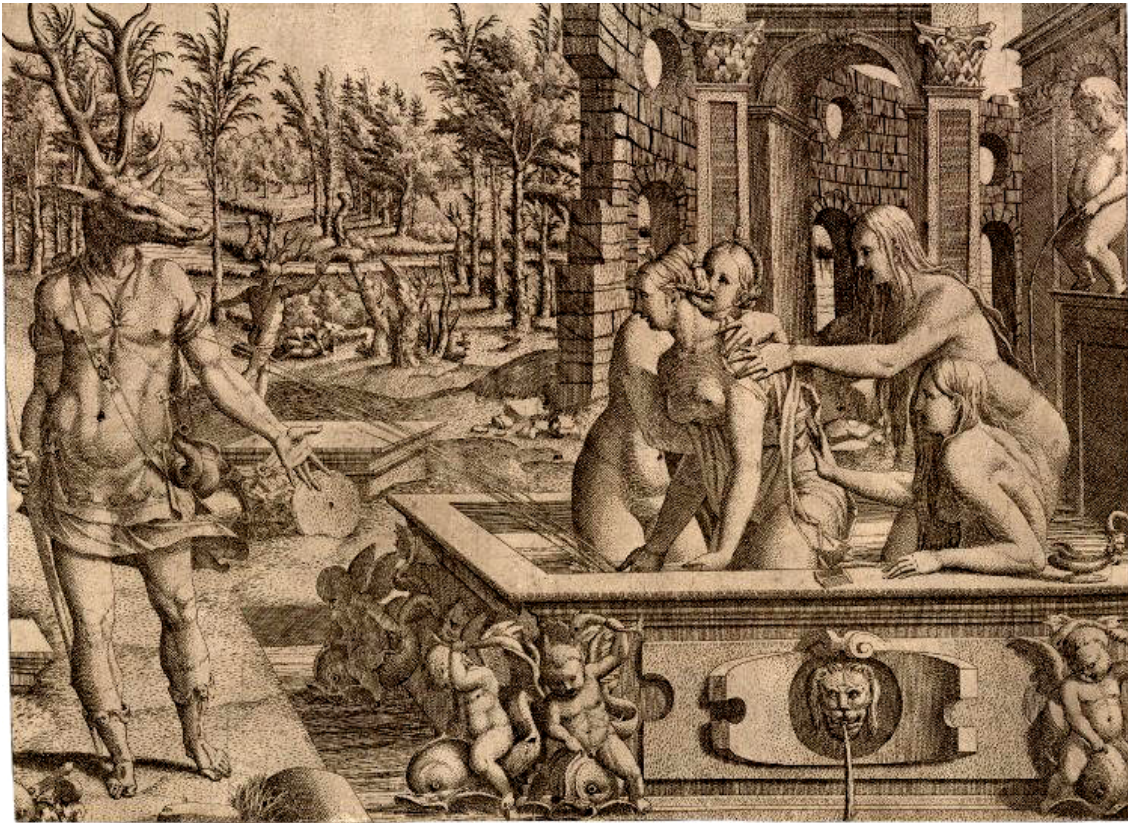
- Jean Mignon según Luca Penni. Batalla ante los muros y Asalto a Troya.
Aguafuerte. 1544-45



-Jean Mignon. La Magdalena en éxtasis. Aguafuerte. 1540-55.



- Jean Mignon. Cleopatra. Detalle de la ornamentación. 1544-45.



-Jean Mignon según Penni. Diana y Acteón. Aguafuerte. 1545.55.



- Jean Mignon según Penni. Marco Curzio saltando a la hoguera.
Aguafuerte. 1543-45.



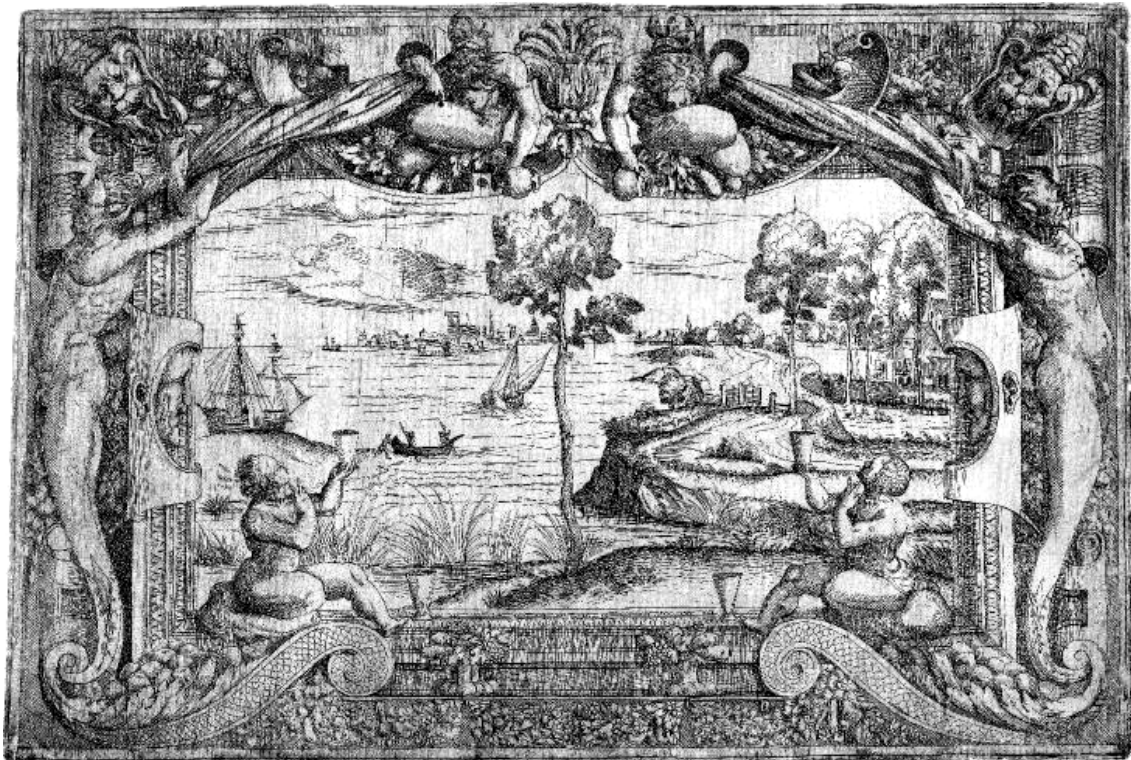
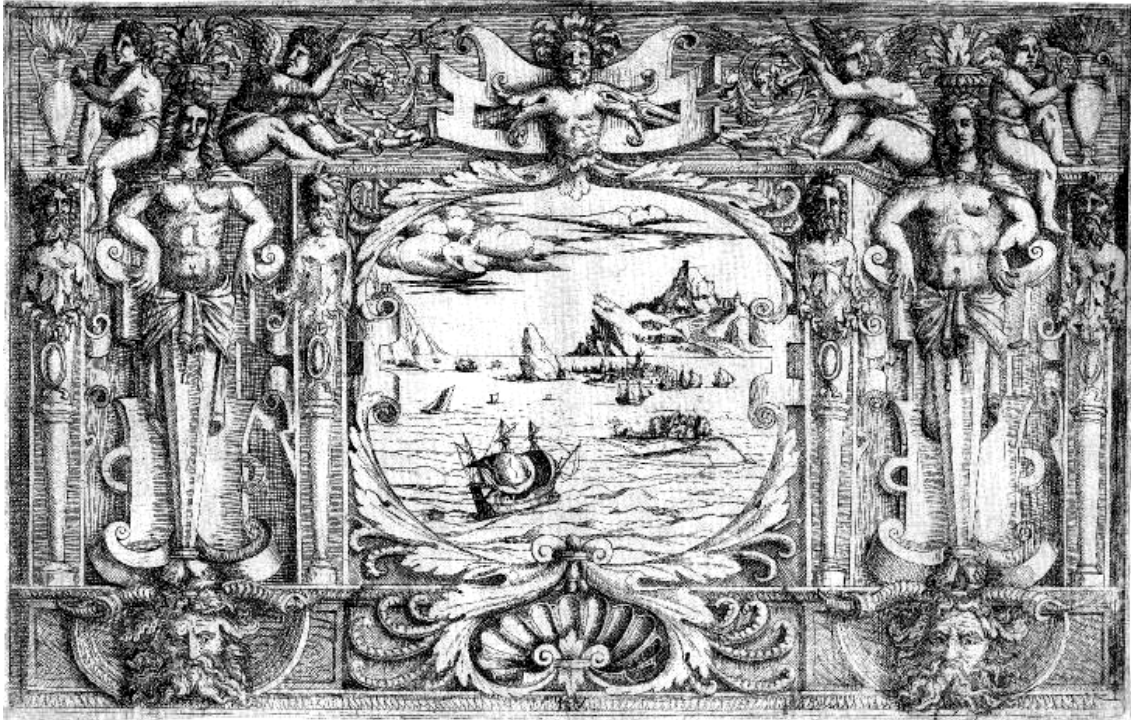
- Jean Mignon según Penni. Adán y Eva y San Juan predicando. 1547-55.



-Jean Mignon según Penni. Descendimiento. Aguafuerte. 1542-55.

Las imágenes de Mignon presentan una especial unidad gráfica. Integra perfectamente las figuras en unos paisajes imaginarios muy elaborados y cuando el conjunto aparece insertado en paneles decorativos también la unidad de estas partes está buscada y conseguida mediante un tratamiento gráfico de similar calidad en todas las secciones.

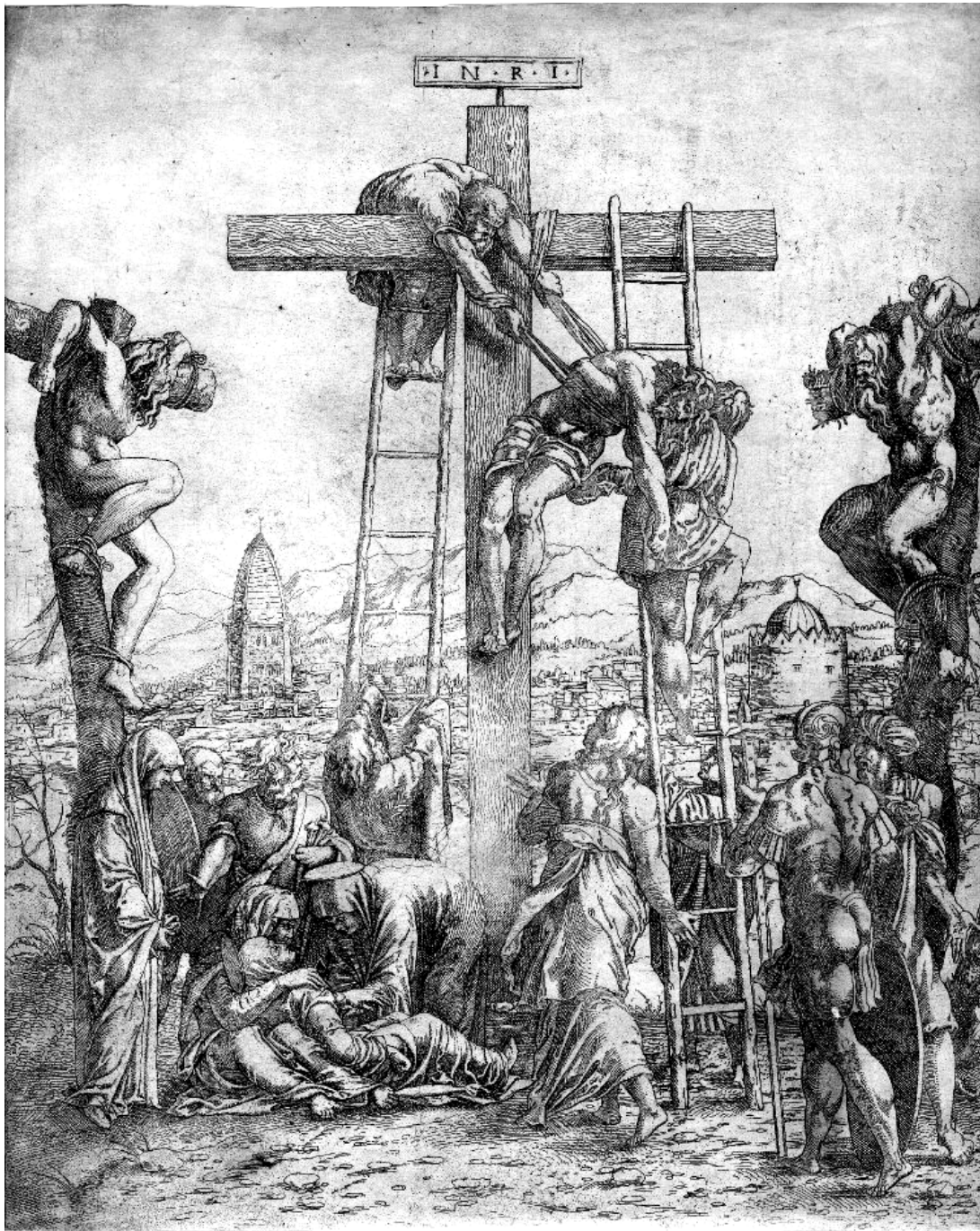
Maestro del monograma IQV. El grabador con una biografía más desconocida entre los miembros de la escuela de Fontainebleau sigue siendo identificado por las siglas con las que firmaba algunas de sus obras. Las iniciales IQV, en las que la Q es en realidad el símbolo del planeta Venus. ♀



- IQV. Paneles ornamentales con cartuchos conteniendo paisajes de costa.
Aguafuerte. 1540-45.

Pudo haber sido discípulo de Jean Mignon y entre sus trabajos encontramos grabados en talla dulce y en mayor medida aguafuertes, siguiendo originales de Julio Romano, Rosso y Primaticcio. En el conjunto de su obra, las atribuciones casi igualan a las piezas seguras de su mano.

Sus grabados y los que se le atribuyen, son realizadas en un corto espacio de tiempo, aproximadamente entre 1540 y 1545 y no abarca más de cincuenta estampas efectuadas con una técnica poderosa y más que irregular podríamos hablar de bien adaptada a los distintos modelos que siguió, algunos de ellos también desconocidos.



- Atribuido a IQV. Descendimiento. Aguafuerte. 1540-45.



- IQV según Julio Romano. Santos Juan y Antonio y Galatea. Aguafuertes. 1540-45.



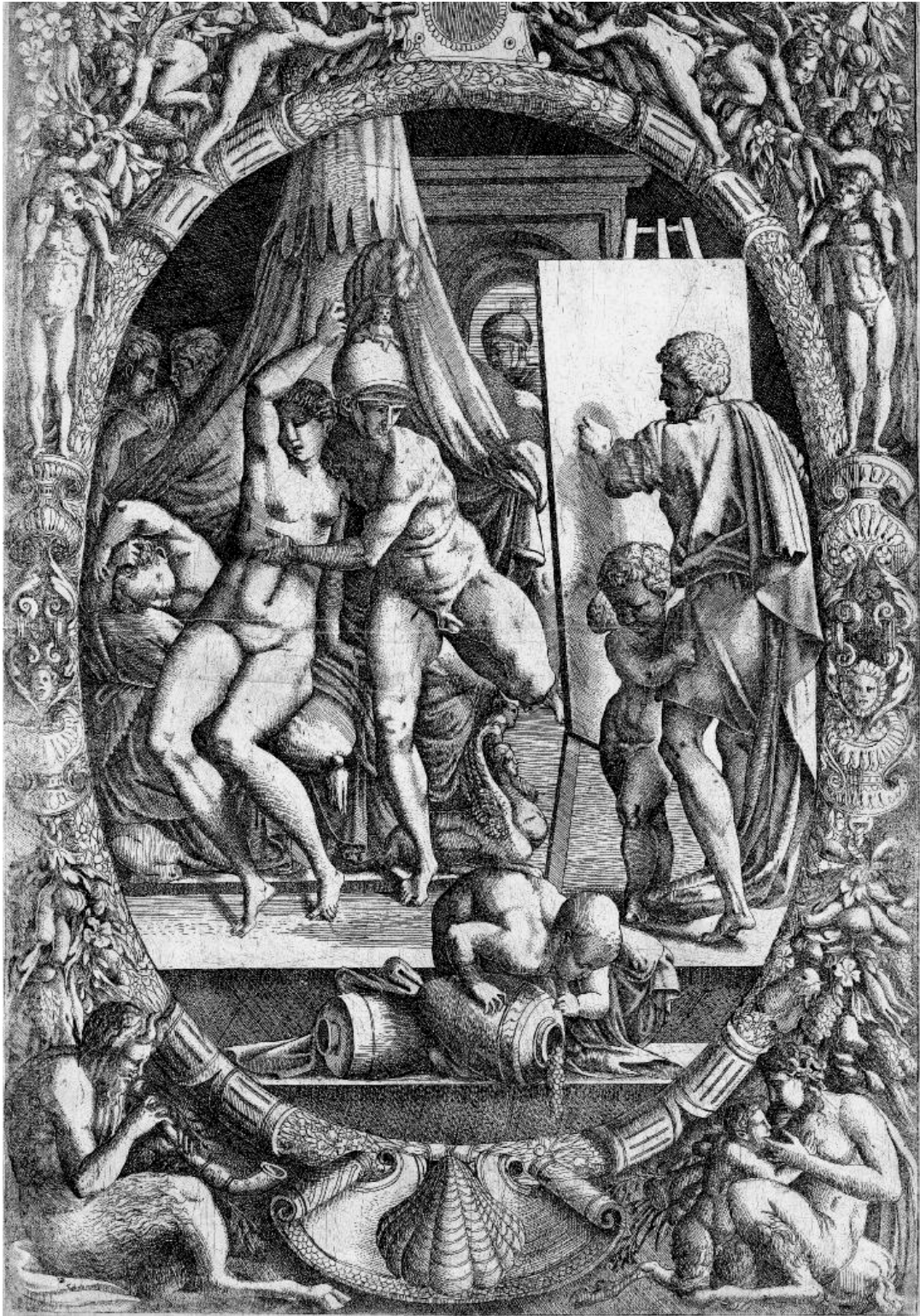
-IQV según Rosso. San Pedro y San Pablo. Aguafuerte. 1540-45.



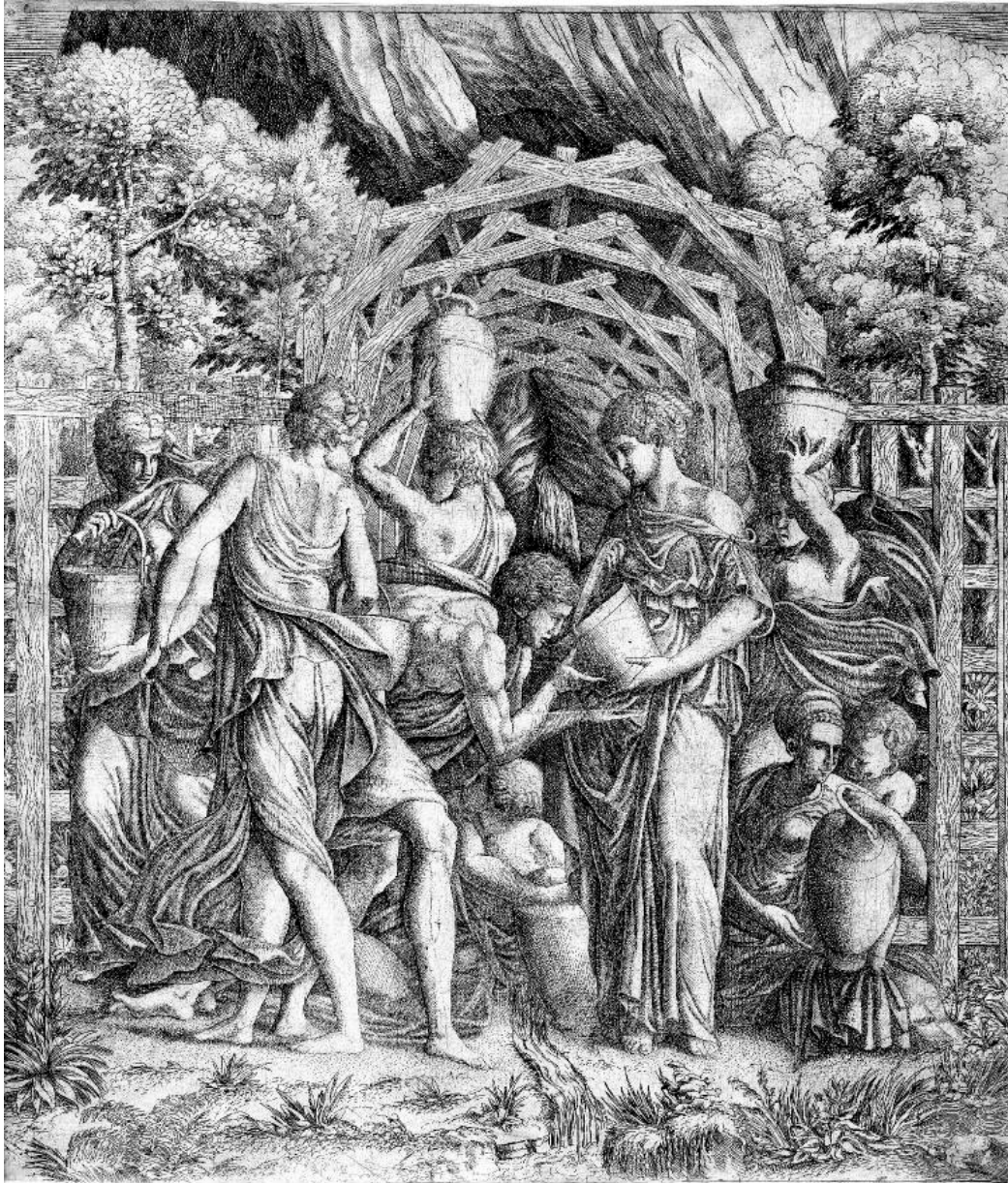
- Atribuido a IQV según Rosso. Alegoría de la locura. Aguafuerte. 1540-45



-IQV según Primaticcio. Animales peleando. Aguafuerte. 1540-45.



-IQV según Primaticcio. Alejandro y Campaspe posando para Apeles.
Aguafuerte. 1541-45.



-IQV según Primaticcio. Mujer saciando la sed de un hombre. Aguafuerte. 1540-45.

Domenico del Barbieri. Nacido en Florencia, en 1531 llega a Fontainebleau acompañando a Rosso, de donde partirá tras la muerte del maestro. Dibujante, pintor, grabador y sobre todo escultor, es el autor de nueve esculturas representando a dioses paganos para los jardines del palacio.

En 1541 ya consta su traslado a Troyes y la autoría de proyectos escultóricos para esta ciudad y para el Panteón Real de Saint Denis.

De inequívoco carácter florentino, es el menos ligado estilísticamente en su obra gráfica a la Escuela de Fontainebleau, en cambio la calidad de su trabajo es de las

mayores entre todos los autores de este círculo. Firmaba generalmente como Domenico Florentino o con su nombre completo. Su producción es escasa incluso añadiendo las inevitables atribuciones del período.



- Atribuido a Domenico del Barbieri. La Fama. Aguafuerte. 1530-35.

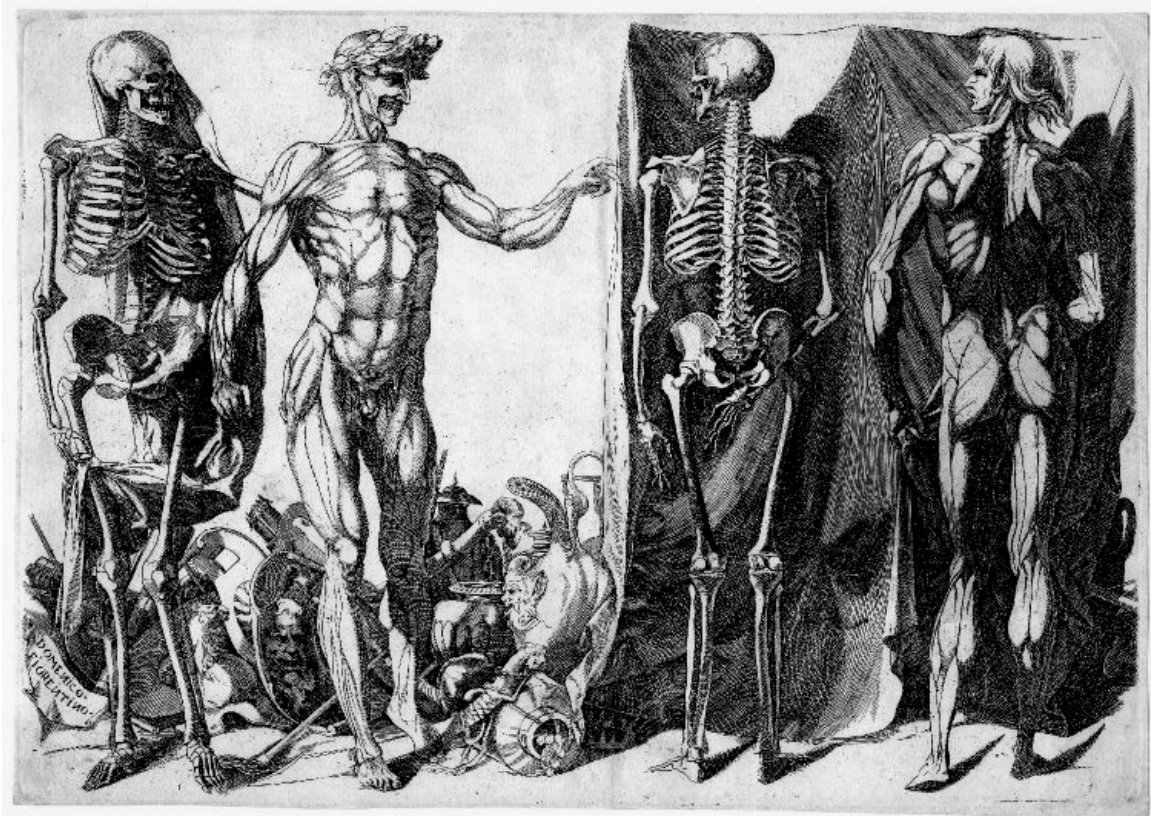
Este aguafuerte, una alegoría de la Fama representada como una mujer doblemente alada sobre un orbe, pertenece a un periodo anterior al de la formación oficial de la Escuela de grabadores. Del Barbieri lo ejecutaría siguiendo unos conocimientos aprendidos antes de que Primaticcio impulsara la empresa. Aun estando circundada por un ornamento que rodea un cartucho oval, la figura está superpuesta a este, no es la representación de una pintura enmarcada en una decoración. Esto la aleja de la disposición típica de Fontainebleau, aunque la calidad de la obra justifique la atribución a Domenico del Barbieri.



- Domenico del Barbieri según Rosso. La Gloria. Buril. 1540-50.



- Primaticcio dibujo y del Barbiere, buril. El Banquete de Alejandro.1540-50.



- Domenico del Barbieri según Rosso. Anatomías. Butil. 1540-50.



- Domenico del Barbieri según Rosso o quizás según un original propio. Venus, Marte y Cupido. Butil. 1540-45.



-Domenico del Barbieri según Miguel Ángel. Grupo de Bienaventurados.
Butil. 1440-50.



- Domenico del Barbieri. Amfiarao en su carro. Buril. 1540-50.



-Atribuido a Domenico del Barbieri. Alegoría de la Razón Humana.
Aguafuerte. 1537-86.



- Domenico del Barbieri. Detalles del trazado a buril y de su codificación gráfica.

El trabajo de los burilistas que siguieron la estética del círculo artístico de Fontainebleau presenta dificultades añadidas para ser clasificado y datado. Elaborado sobre todo en París, lugar donde se trabaja siguiendo la influencia de esta escuela durante muchos más años sin diferencias apreciables, la similitud de estilos es tal que es muy complicado distinguir la autoría en un buen número de trabajos.

Pierre Milan. Activo en París entre 1545 y 1557, es poseedor de una técnica brillante, sencilla y organizada. Tallas nítidas y profundas, de rayados y entrecruzados no excesivamente densos. Modelado simple y contornos de las figuras subrayados. Los resultados indican un gusto por las cualidades propiamente gráficas del trabajo. Las tiradas son regulares y pulcras, no existen copias descuidadas o veladas como ocurre en los aguafuertes.



- Pierre Milan según Rosso. Las Parcas. Buril.1545-50.

Milan no firma nunca sus obras y las características sistematizadas de su trabajo, asumidas totalmente por su colaborador Boyvin, hacen indistinguibles los resultados. Sabemos que al menos dos obras, entre ellas la emblemática "Ninfa de Fontainebleau", fueron iniciadas por Pierre Milan y terminadas por Boyvin. Las similitudes de tratamiento son tales que es imposible distinguir que parte completó cada uno de ellos.



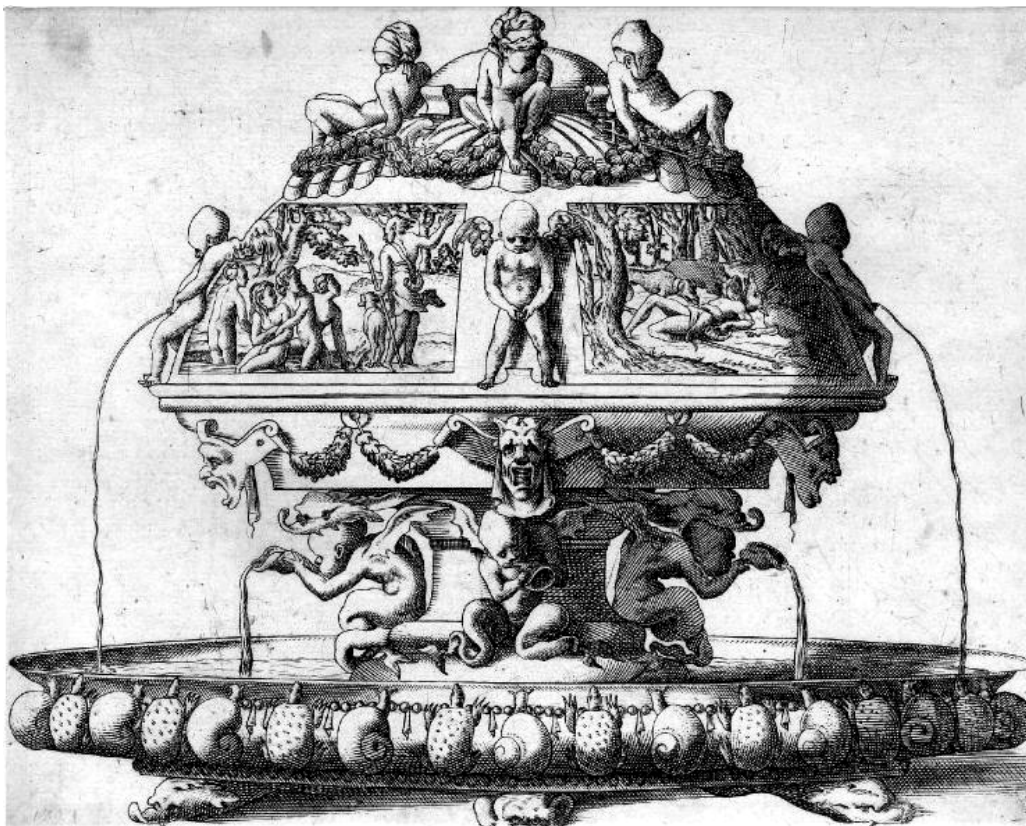
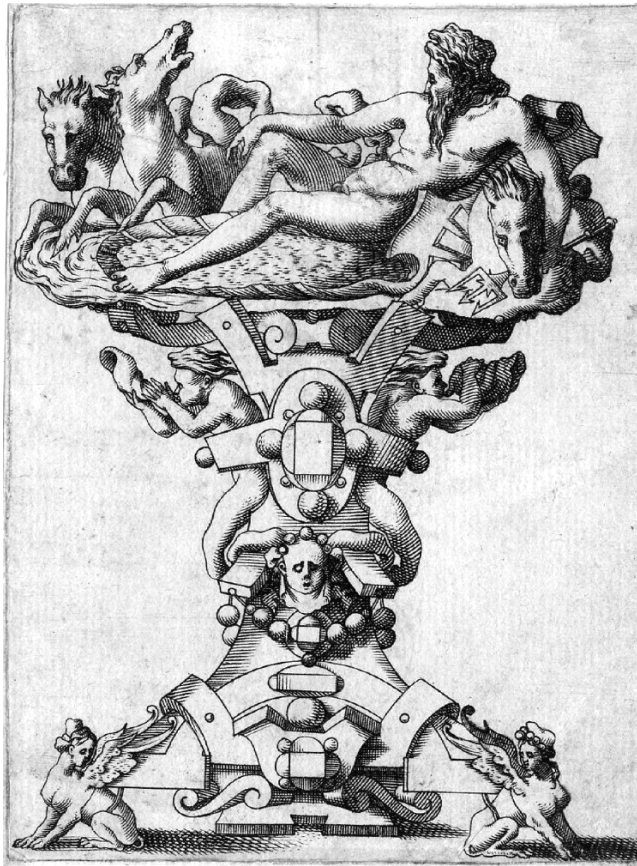
-Milan y Boyvin según Rosso. Ninfa de Fontainebleau. Buril. 1551-57.

La estampa reproduce una de las decoraciones para la galería de Francisco I según un original de Rosso Fiorentino. Los estucos se corresponden con los aún existentes pero el dibujo de la ninfa no se conserva. O nunca pasó a pintura o fue sustituido en algún momento por la Danae de Primaticcio.

René Boyvin. Natural de Angers, ca.1525-ca.1598, se establece en París en 1545 y está documentada su colaboración exclusiva con Pierre Milan entre los años 1547 y 1551. Grabó siguiendo los mismos originales de la Escuela de Fontainebleau y también según otros autores, como Rafael.

La influencia de Fontainebleau en las artes decorativas, como no podía ser menos, es también fundamental en tapices y orfebrería. Por los mismos años en que se activa la Escuela de grabadores, la producción de objetos de lujo se nutre de imágenes originales reproducidas en grabados de los pintores de Fontainebleau, especialmente Rosso y Leonard Thiry.

Milan Y Boyvin son autores de numerosísimas estampas reproduciendo diseños de saleros, aguamaniles u otras piezas para uso de los orfebres que contribuyeron prácticamente a la difusión de la estética belifontana por toda Europa. En este caso el problema de las atribuciones aún se complica más, pues muchos de los dibujos no se sabe a ciencia cierta a que pintor de la escuela corresponden.



-Milan ó Boyvin según Rosso o Thiry. Salero y Fuente de mesa. Butil.1550-60.



-Milan o Boyvin según Léonard Thiry. Aguamanil. Butil. 1540-65.



- Milan o Boyvin según Rosso. Danza de las Triades. Buril. 1545-50.



- René Boyvin según Penni. Venus Marte y Cupido. Buril. 1550-70.



- Milan o Boyvin según Rosso. Saturno y Filira. Butil. 1545-50.



-Rosso Fiorentino, dibujo y René Boyvin, buril. Los gemelos cataneos salvando a sus padres del incendio de la ciudad. 1545-55.



- Rosso Fiorentino, dibujo y René Boyvin, buril. La Ignorancia expulsada por el rey Francisco o La Iluminación. 1545-55.



- René Boyvin según Rosso. El Rapto de Europa. Buril. 1545-50.



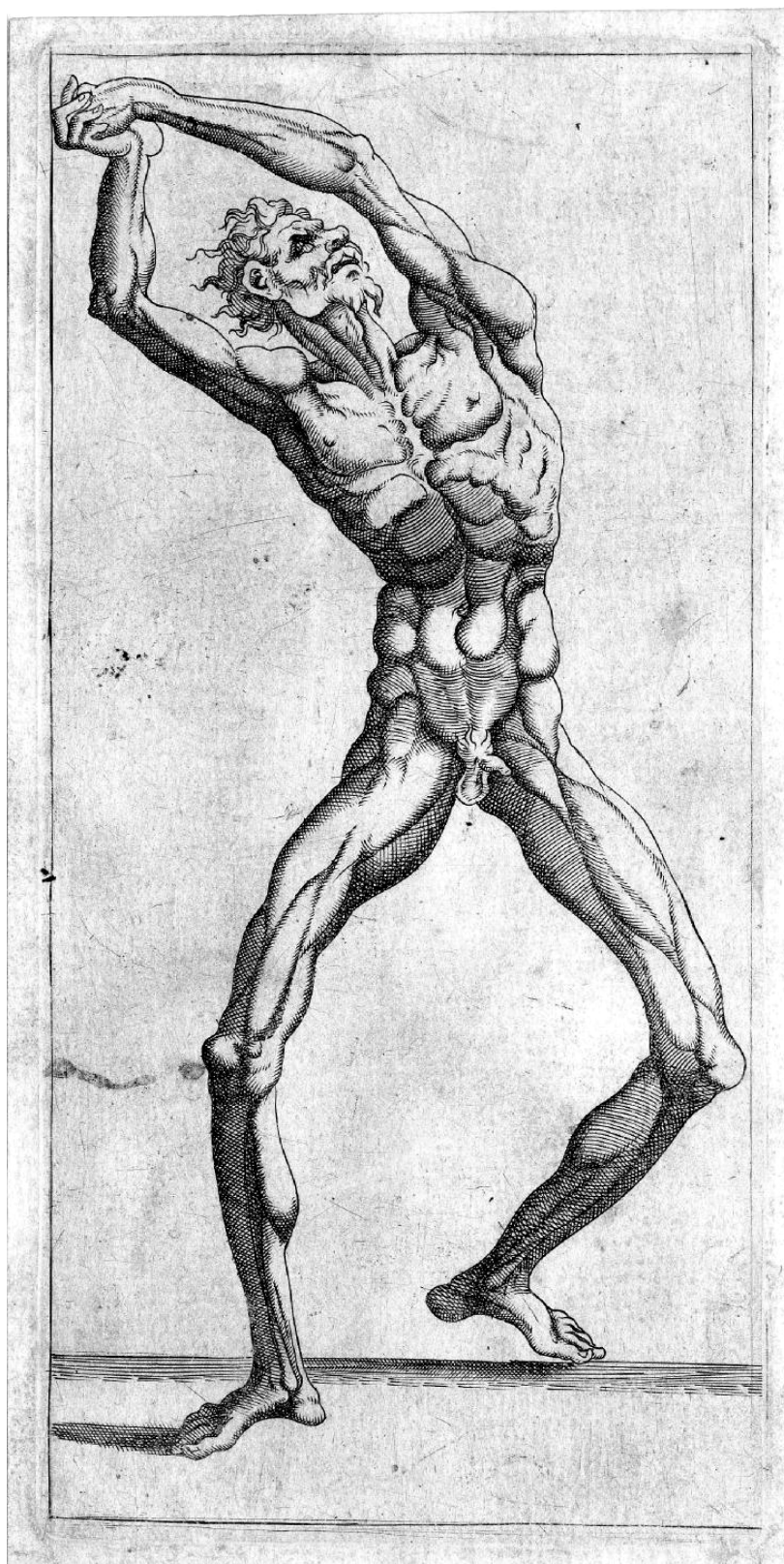
- Boyvin o Milan según Rosso. Judith y Holofernes. Butil. 1550.

Entre los grabadores que produjeron obras originales influenciados por el manierismo particular que irradia la escuela de Fontainebleau, destacan las peculiares personalidades de Juste de Juste y Geoffroy Dumoûtier.

Juste de Juste, aunque francés de nacimiento, era miembro de una familia de escultores originaria de Florencia. En los inventarios de la construcción, figura como realizador de los trabajos en estuco y como ayudante de Rosso Fiorentino.

Se le supone autor de una serie de extrañas imágenes que representan figuras masculinas aisladas o en grupos de varios individuos en equilibrio, que por su especial carácter y falta de atención a cualquier detalle ajeno a la morfología de las propias figuras, resultan de forma verosímil el resultado de la experimentación de un escultor en la nueva técnica introducida en Fontainebleau, el aguafuerte.

Sus extravagantes composiciones de individuos longilíneos, encajan en el ambiente experimental emanado del grupo artístico que se reunió en torno a la obra del Palacio y a la estética radical de los primeros trabajos de Rosso.



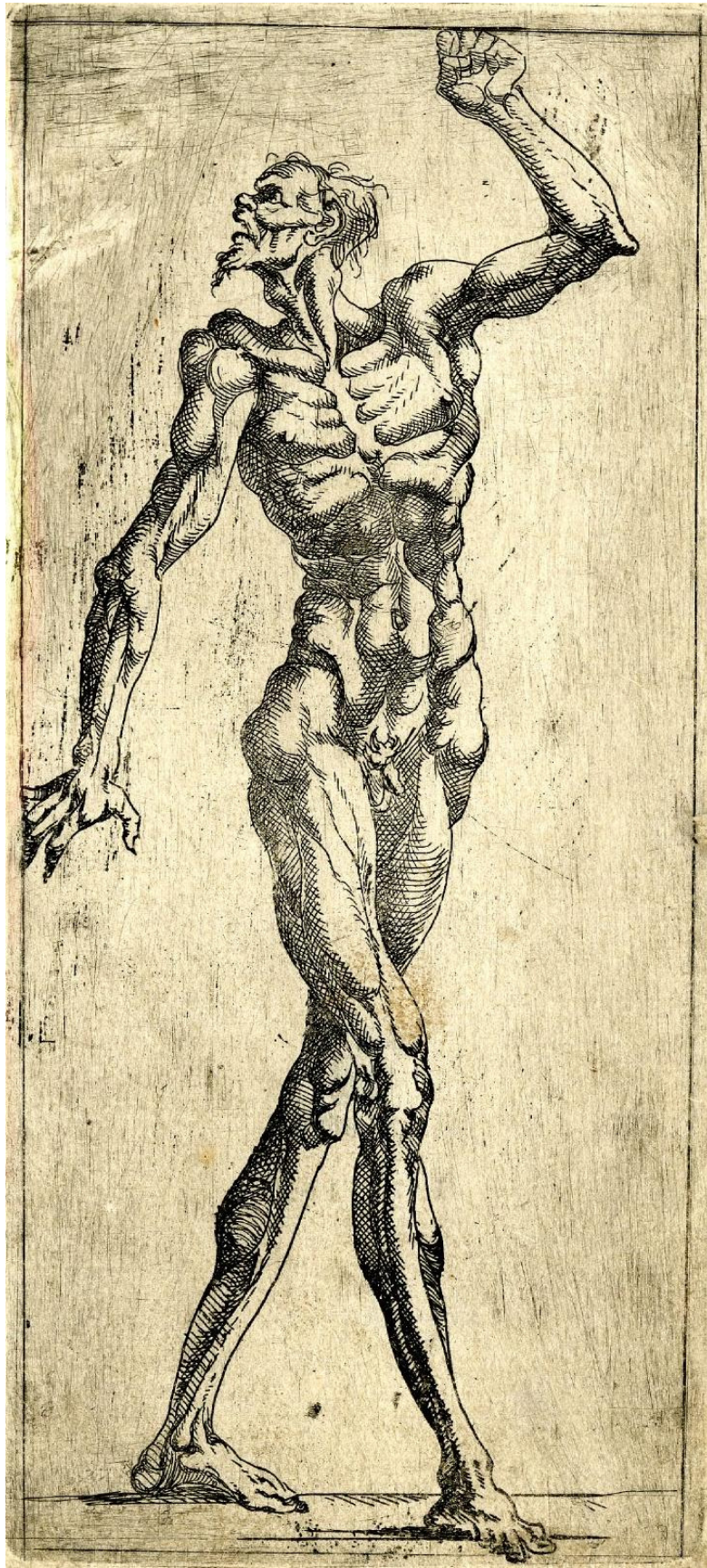
-Juste de Juste. Figura masculina. Aguafuerte. 1543.



-Juste de Juste. Figura masculina. Aguafuerte. 1543.



-Juste de Juste. Figura masculina. Aguafuerte. 1543.



-Juste de Juste. Figura masculina. Aguafuerte. 1543.



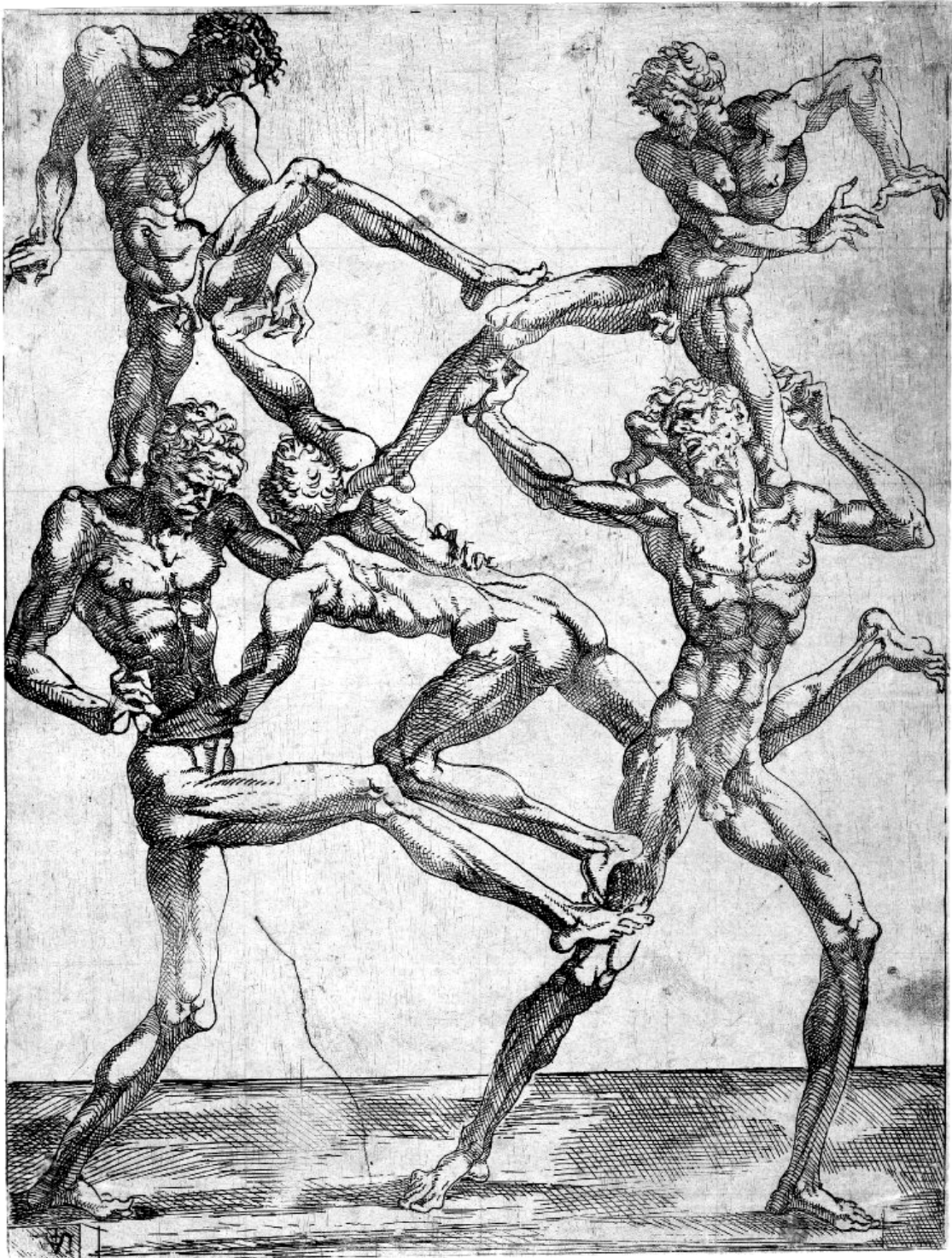
-Juste de Juste. Pirámide humana. Aguafuerte. 1543.



-Juste de Juste. Pirámide humana. Aguafuerte. 1543.



-Juste de Juste. Pirámide humana. Aguafuerte. 1543.



-Juste de Juste. Pirámide humana. Aguafuerte. 1543.

No se conocen más obras de Juste de Juste que las diecisiete figuras aisladas y las cinco composiciones grupales, pero resultan ser un extraordinario testimonio de la explosión creativa de esta etapa del arte europeo.

Geoffroy Dumoûtier o Dumonstier, que es como al parecer firmaba algunas de sus estampas a mano, no grabando sobre la plancha, fue pintor y ayudante de segunda categoría en el equipo de Rosso. Miembro de un clan familiar de pintores cuya huella llegaría hasta avanzado el siglo XVII, es el autor de un pequeño conjunto de estampas, veintisiete, de particulares características.



- Geoffroy Dumoûtier. Natividad. Aguafuerte. 1543.



- Geoffroy Dumoûtier. Encuentro de Santa Isabel y la Virgen. Aguafuerte. 1543-45.

Poseedor de un dibujo audaz y espontáneo, sus figuras derivan de las de Rosso pero en las composiciones la iniciativa es suya. Como grabador se basa en el estilo de Fantuzzi y el control de la iluminación mediante grandes contrastes le sirven para conseguir sus personales resultados. Deplorable en el procesado de las matrices, parece desarrollar su obra en dos periodos concretos en torno a los años 43 y 47. En sus últimas obras parece abandonar, hasta cierto punto, la influencia de los tipos de Rosso a favor de los de Primaticcio y recurrir a una mayor fragmentación de la línea para matizar resultados.



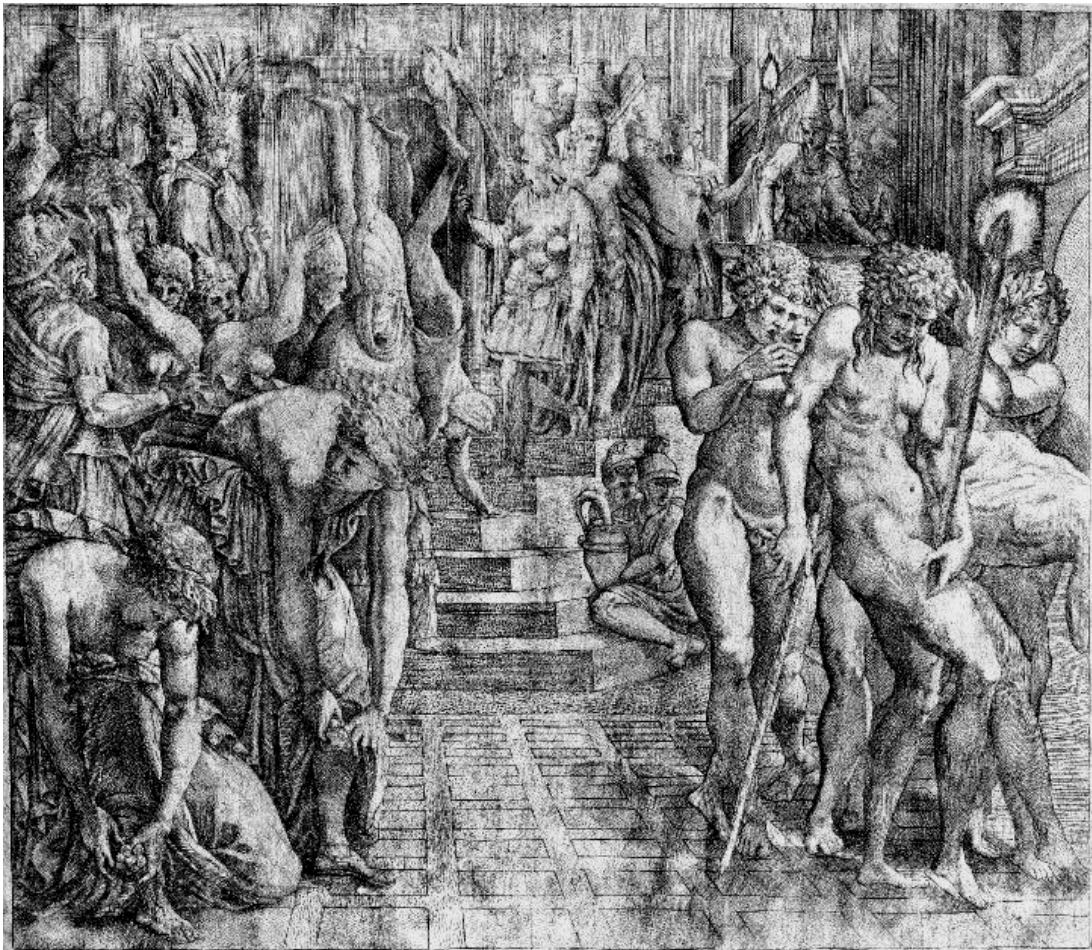
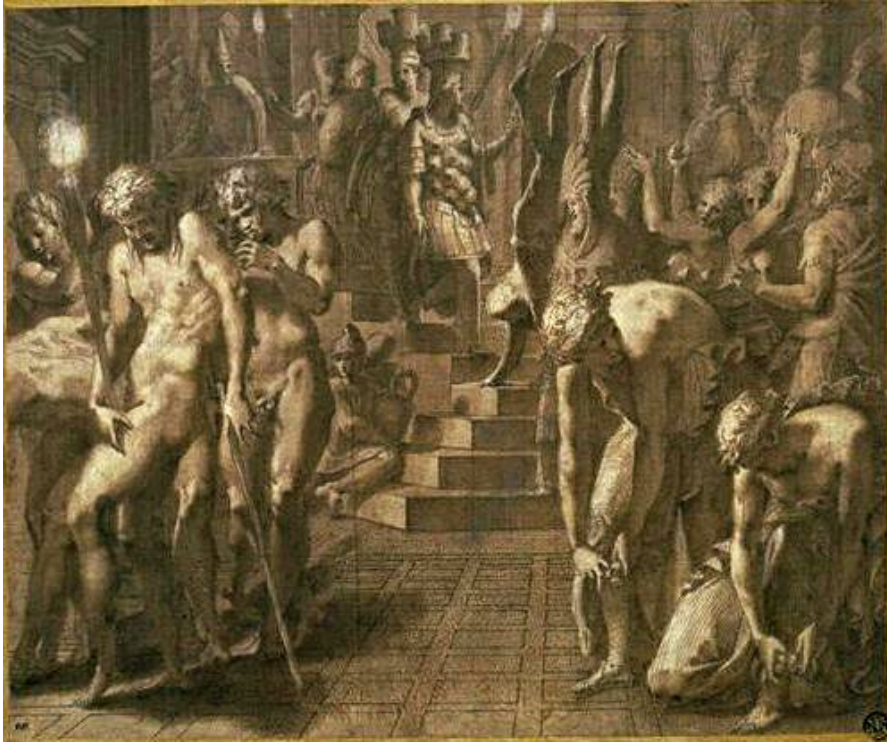
- Geoffroy Dumoûtier. Virgen Dolorosa y Jesús predicando. Aguafuerte. 1543-47.

Anónimos. Las estampas de difícil atribución y las anónimas son una constante de la Escuela de Fontainebleau. No podría ser de otra forma en un empeño en el que lo colectivo de la creación está constantemente presente y en una época en que no es común encontrar estampas datadas o firmadas y si lo están es mediante el uso de diversos monogramas, incluso dentro del conjunto de obras de un solo autor, no siempre de fácil interpretación.



- Anónimo según Primaticcio. Escena del sacrificio de un cordero.
Aguafuerte. 1540-50.

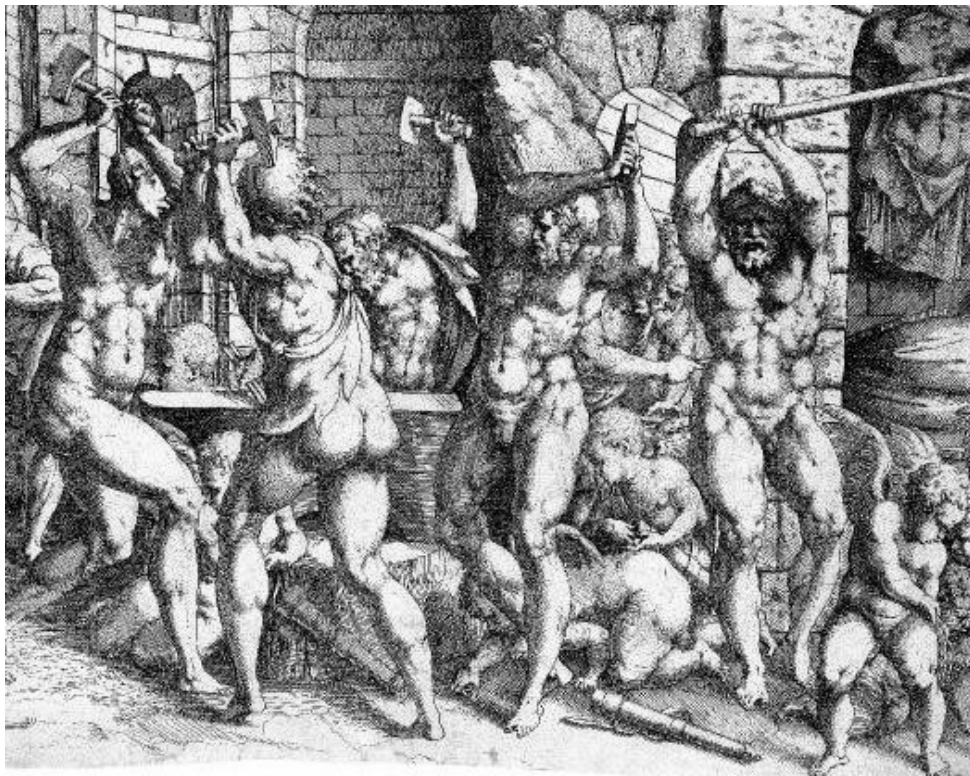
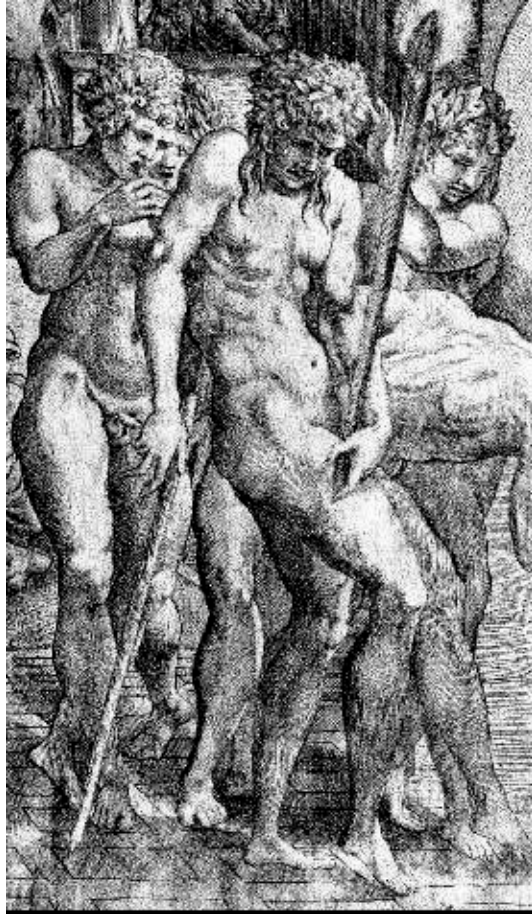
El monograma F.B. que parece significar Fantuzzi Boloñes, puede ser una intervención posterior ajena al autor. Por otra parte las características de estilo son muy similares a las que vemos en Dumoûtier, pero por la falta de un claro signo que pueda asegurar sin dudas su autoría, la estampa sigue calificada como anónima.



-Primaticcio, dibujo y Anónimo, aguafuerte. Mascarada en Persépolis. 1540-50.



- Primaticcio, dibujo y anónimo, aguafuerte. Los Cíclopes forjando las flechas de los amores en la fragua de Vulcano. Aguafuerte. 1540-50



- Detalles de los grabados anónimos, "Mascarada" y "La fragua de Vulcano"



-Anónimo según Miguel Ángel en los frescos de la Capilla Sixtina. "Trompetas del Juicio Final". Aguafuerte. 1540-50.

Cercano estilísticamente a los trabajos en talla dulce de Domenico del Barbieri.



-Anónimo según Boyvin según Thiry. Hombre con máscara barbada en el rostro y femenina en la nuca. Buril. 1550-60.



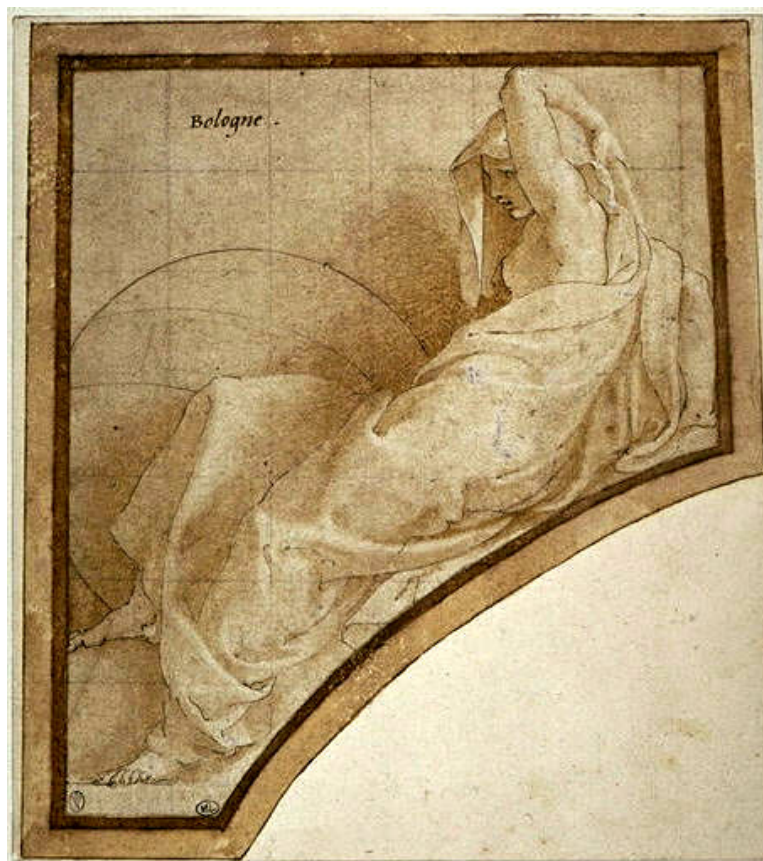
- Anónimo según Boyvin según Thiry. Hombre enmascarado. Butil. 1550-60.



-Aguafuerte atribuido a Primaticcio. Dos mujeres veladas.
Quizás fuera la única incursión del maestro en la técnica que potenció
en los talleres de Fontainebleau.

La observación directa por parte de los profesionales que visitaran Fontainebleau y el contacto tanto allí como en el resto de Francia de los pintores, dibujantes y escultores que tras el Saco de Roma se dispersaron por el reino de Francisco I, constituyó una influencia decisiva para el establecimiento de las normas artísticas del Renacimiento ya en su evolución manierista.

El papel de las estampas, además de testimonial, tuvo que ser gracias a su rápida comercialización a través de editores por el resto de Europa, también determinante en la difusión del producto artístico mestizo que Fontainebleau supuso. Sabemos que en lo decorativo el éxito fue rotundo y en lo pictórico y estructural tuvieron que resultar una riquísima fuente de inspiración, aun cuando las influencias fueran de ida y vuelta y de que en distintos emplazamientos se pudieron producir evoluciones paralelas partiendo de las mismas bases.



-Francesco Primaticcio. Urania. Dibujo.

-Bibliografía específica: Fontainebleau.

ADHÉMAR, Jean. *La gravure en France au XVIème siècle.* Bibliothèque Nationale de France. París, 1957

ALDOVINI, Laura. *Primatice, maître de Fontainebleau.* Musée du Louvre, Réunion des musées nationaux. París, 2004

BADEROU, Henri. *The school of Fontainebleau.* Eds. Albert Skira. París, 1940

BÉGUIN, Sylvie. *L'École de Fontainebleau : Le Maniérisme a la Cour de France.* Gonthier-Seghers. París, 1960

CARROLL, Eugene A. *The drawings of Rosso Fiorentino.* Garland Pub. Nueva York, 1976

CARROLL, Eugene A. *The prints of Rosso Fiorentino.* Grunwald Center for the Graphic Arts at UCLA. Los Ángeles. 1989

CORDELLIER, Dominique. *Primaticcio: un bolognese alla Corte de Francia.* 5 Continents. Milán, 2005

DAVIS, Marion. *The School of Fontainebleau. An Exhibition of Paintings, Drawings, Engravings, Etchings and Sculpture 1530-1619.* Fort Worth Art Center. Fort Worth, 1965

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. *Artistas Grabadores en la Edad del Humanismo.* Liber Ediciones. Pamplona, 1999

HAUSER Arnold. *El Manierismo: la crisis del Renacimiento y el nacimiento del Arte Moderno.* Guadarrama. Madrid, 1971

HERBET, Félix. *Les graveurs de l'école de Fontainebleau.* B.M. Israël. Ámsterdam, 1969

LABORDE, Leon de. *Les Comptes des Batiments du Roy (1528-1571).* J.Baur. París, 1877-1880

LÉVÊQUE, Jean-Jacques. *L'école de Fontainebleau.* Editions Ides et Calendes. Neuchâtel, 1984

LIEURE, J. *L'École Française de Gravure. Des origines à la fin du XVI-e siècle.* La Renaissance du Livre. París, 1930

MONTERO GIMÉNEZ, Lucia. *Primera escuela de Fontainebleau: Manieristas y estuco hacia 1530.* Nancy. Valladolid, 2009

PASSAVANT, J.D. *Le peintre-graveur.* Tomo 1. R.Weigel. Leipzig, 1860-1864

RENOUVIER, Jules. *Des types et des manières des maîtres graveurs : pour servir à l'histoire de la gravure en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas et en France. XVIe et XVIIe siècles. 2e partie.* Boehm, Montpellier, 1853-1856

TARSOT, L. CHARLOT, M. *Le Château de Fontainebleau.* Bibliothèque National de France. (s.n.), 1900-1910

VOORHIES, James. *Fontainebleau.* En *Heilbrunn Timeline of Art History.* The Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 2000
http://www.metmuseum.org/toah/hd/font/hd_font.htm (Octubre, 2002)

VV.AA. *Fontainebleau et l'estampe en France au XVIe siècle : Iconographie et contradictions.* Chateau-Musée Ville de Nemours. Nemours, 1985.

ZERNER, Henri. *École de Fontainebleau: Gravures.* Arts et Metiers Graphiques. Paris, 1969

II-4: Una afortunada excepción

En el primer tercio del siglo XVII y en uno de los centros artísticos más activos de Europa, la ciudad de Amberes, dos de los pintores más influyentes del barroco coinciden en la forma de concebir su profesión, colaborando íntimamente en lo personal y lo artístico.



- Paulus Pontius según Van Dyck. Retrato de Rubens. Buril. 1630-40.
 - Lucas Vorsterman según Van Dyck. Retrato de Van Dyck. Buril. 1630-40.
- En ambos retratos el texto les define como "eques" (caballero), no como pintor.

La iniciativa de acometer la producción de obra gráfica para difundir su imagen y hacer buen negocio partirá de Rubens que ya en su estancia a principio de siglo en Italia se iniciará en esta actividad, cuidándose de obtener licencias de publicación en Los Países Bajos Españoles, Holanda, Borgoña y Francia para evitar el intrusismo y controlar la calidad de los resultados. Para ello se rodeará de grabadores jóvenes capaces de llevar a la estampa aquellas de sus composiciones más reclamadas por la clientela.

Van Dyck entra en el taller de Rubens como alumno y colaborador en todas las facetas de la producción. Su valía como dibujante hará que en el proceso de creación de obra gráfica desempeñe un papel crucial como dibujante intermedio, proporcionando dibujos de las obras de Rubens a los técnicos del taller para que fueran interpretados en grabados a buril. En muchas de estas obras el aspecto colaborativo del trabajo es tan íntimo que se hace difícil reconocer que parte se debe a Van Dyck, que parte se debe al grabador de turno (que con frecuencia también eran dibujantes intermedios), y si las numerosas correcciones hechas sobre esos modelos a seguir se debían siempre a la mano de Rubens o a la de Van Dyck.

Un ejemplo particularmente importante de este modo de actuar lo encontramos en una de las obras grabadas más ambiciosas de Rubens. La Batalla de Las Amazonas, con origen en una tabla de 1618-20, la autoría del dibujo intermedio y de las correcciones es muy difícil de determinar. Grabado de gran formato resuelto en 6 matrices, partirá de un dibujo también fragmentado en 6 hojas y franjas añadidas con diferencias estilísticas evidentes entre las diferentes secciones. La mano de Van Dyck, del grabador y las correcciones de Rubens están allí presentes sin forma de identificar con seguridad al autor de cada actuación.

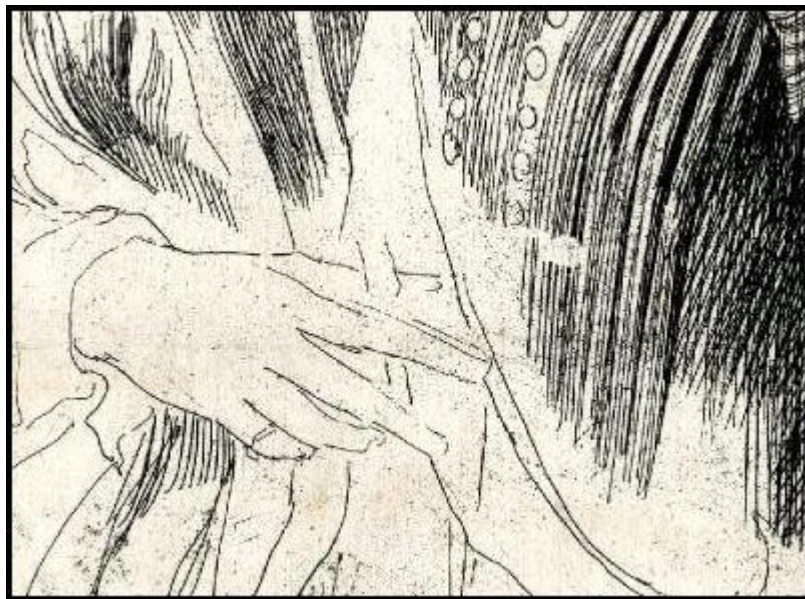


- La Batalla de las Amazonas, dibujo intermedio según Rubens de autores no identificados y grabado a buril realizado por Lucas Vorsterman. 1622.

Muy importante fue en esta etapa el contacto entre Van Dyck y los grabadores de Rubens. Ahí conocería el joven artista en profundidad tanto las técnicas utilizadas como los procesos previos de planificación y posteriores de comercialización, en la creación de una estampa.

Tras el viaje a Inglaterra e Italia que consolidaría definitivamente el estilo de Van Dyck, a su retorno a Amberes emprenderá iniciativas de creación gráfica, trabajando con los grabadores que conoció en el equipo de Rubens, siendo Lucas Vorsterman Y Paulus Pontius, los más importantes por su calidad e identificación con el nuevo maestro.

Un aspecto de este conjunto de obra gráfica será desarrollado por Antón van Dyck de forma distinta a la que Rubens hiciera con la suya. En un número relativamente pequeño pero muy significativo de obras se implicará directamente en el proceso de creación de la matriz. Utilizando el aguafuerte como técnica, creará una serie de estampas, o mejor dicho de estados intermedios de esas estampas, en las que desarrollará sus habilidades en exclusiva. Su enorme capacidad para manejar la punta de acero sobre la plancha barnizada, dará como resultado un conjunto de obras extraordinarias para el arte de la estampa de su momento y que creará multitud de seguidores en el futuro que verían en su forma de hacer las cosas algo que en la actualidad seguimos apreciando, la admirable libertad con que se concibieron y que las hace inusitadamente modernas.



- Antón Van Dyck. Retrato de Justus Sustermans (detalle). Aguafuerte. 1630-40.

- Anton van Dyck



- Antón van Dyck. Autorretrato, prueba recortada. Aguafuerte. ca. 1630.

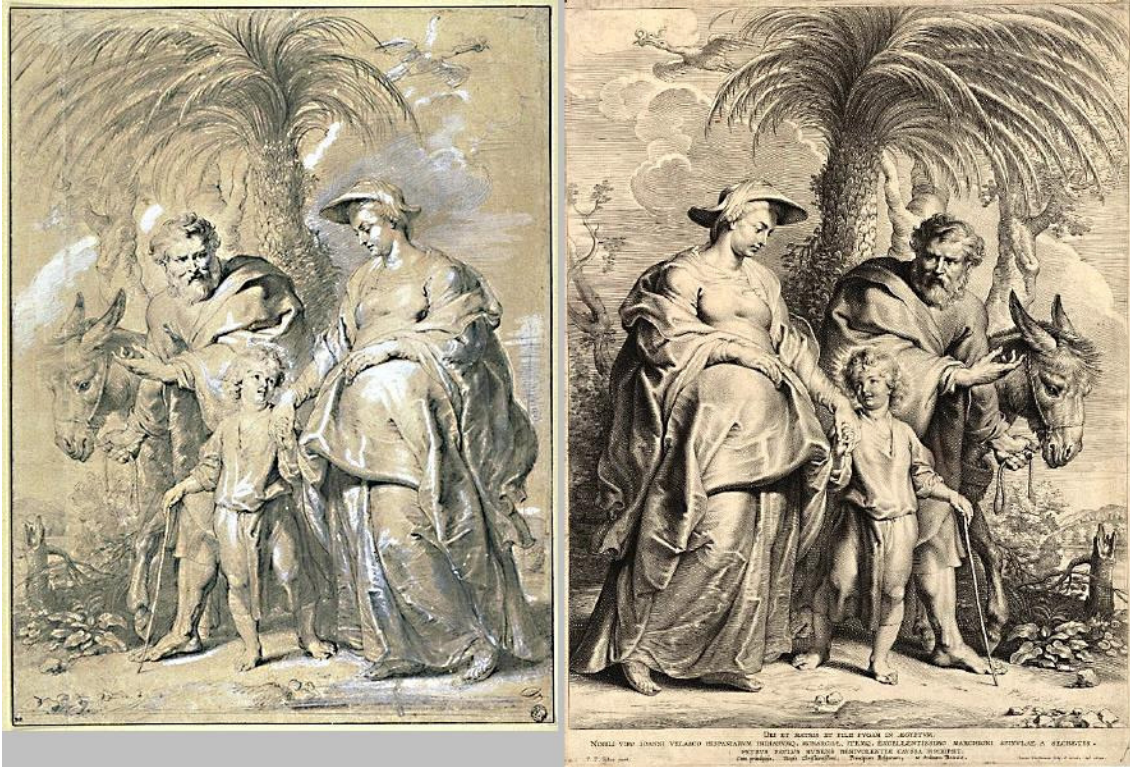
Anton van Dyck (Amberes 1599-Londres 1641), pertenece a un tipo de artistas cortesanos que como en el caso de Rubens y Velázquez, entendieron el ejercicio de las artes como una tarea superior. En su carrera no solo las grandes capacidades técnicas tuvieron cabida y desarrollo, un alto grado de formación humanística, política y diplomática, les conduciría al éxito artístico y social, para finalmente alcanzar títulos de nobleza otorgados por sus respectivos mecenas reales.

En su temprana formación se inicia a los 10 años como alumno del decano del Gremio de San Lucas en Amberes, Hendrick van Balen y ya a los 16, junto a Jan Brueghel el joven, funda su propio taller. En 1618 el Gremio de San Lucas le admite como maestro.



- Antón van Dyck. Autorretratos, óleo sobre tabla,1613-14 y óleo sobre lienzo, 1618-19

En 1617 entra en el taller de **Rubens** de quien será primer colaborador y ayudante, recibiendo su influencia estilística y personal. En este periodo trabaja como pintor completando las grandes composiciones de taller del maestro y lo más importante para nuestro análisis, como dibujante. Ejecutará bocetos basados en pinturas de gran formato, destinados a servir de modelo para los grabadores de los que Rubens se rodeó en su empresa comercial y de difusión de imagen. Las buenas relaciones personales que siempre existieron entre Van Dyck y Rubens, unidas al alto nivel del ayudante y a su carácter emprendedor, pronto le conducirían a un primer viaje de trabajo a Inglaterra en 1620 y bien surtido de cartas de recomendación y referencias suministradas por Rubens a Italia en 1621, donde asimilará la realidad de todas las escuelas de la península y la obra de los grandes autores, sobre todo la de Tiziano, relacionándose con la nobleza y el papado con una actitud similar a la de su maestro y protector Rubens. Despejando de paso con su partida el mercado de Amberes, demasiado pequeño para dos grandes pintores.



- Antón van Dyck, dibujo intermedio según Rubens retocado por este y Lucas Vorsterman, buril. El retorno de Egipto. 1620.

Rubens, autor de retratos por exigencia de sus patrones, declararía sin embargo su preferencia por las grandes composiciones monumentales de temática religiosa o mitológica y de hecho este tipo de obras constituyen la parte mayor de su producción. La grandes dotes de Van Dyck para el retrato le llevarían a lo largo de su carrera a que este género se situara a la cabeza de su producción, a pesar de sus deseos de ejecutar más obras de otro tipo. De nuevo Rubens y Van Dyck, igual que habían evitado competir por el mercado de Amberes, evitaban competir en los géneros pictóricos que les dieron fama y fortuna. Esta situación, plenamente satisfactoria para Rubens, quizás no lo fuera tanto para Van Dyck.

La trayectoria de Antón van Dyck en el campo del grabado se inicia sin duda en el círculo de Rubens. El trabajo y las relaciones personales con los principales grabadores del equipo debieron ser muy estrechos. Dos de los hijos del principal grabador de las obras de Rubens, Lucas Vorsterman, fueron apadrinados respectivamente por este y por Van Dyck. Su desempeño como autor de los dibujos intermedios entre las obras mayores y los grabados que Van Dyck realizara durante su colaboración con el maestro, le convencería sin duda de que la necesidad de un equipo bien integrado era indispensable para la obtención de resultados óptimos. Y también tomaría conciencia de lo que la producción de estampas implicaba como negocio y como medio de difusión de los logros de un artista.

En Italia es probable que realizara sus primeras incursiones en la gráfica y las influencias de autores italianos como Ottavio Leoni, pintor y grabador romano con el que se relacionó durante su estancia, parece indudable en algunos aspectos.

Leoni fue el autor de una amplia serie de retratos no solo de personajes de la nobleza y el poder si no de otras figuras destacadas en las artes y las ciencias. La influencia sobre Van Dyck no solo se daría en este aspecto ya que en Flandes también existía una tradición en el terreno del retrato grabado de personajes destacados, incluyendo a los artistas, si no en la forma de representarles, por ejemplo con la ausencia de elementos que indicaran la profesión del retratado, libros, pinceles u otros objetos asociados a una práctica profesional.

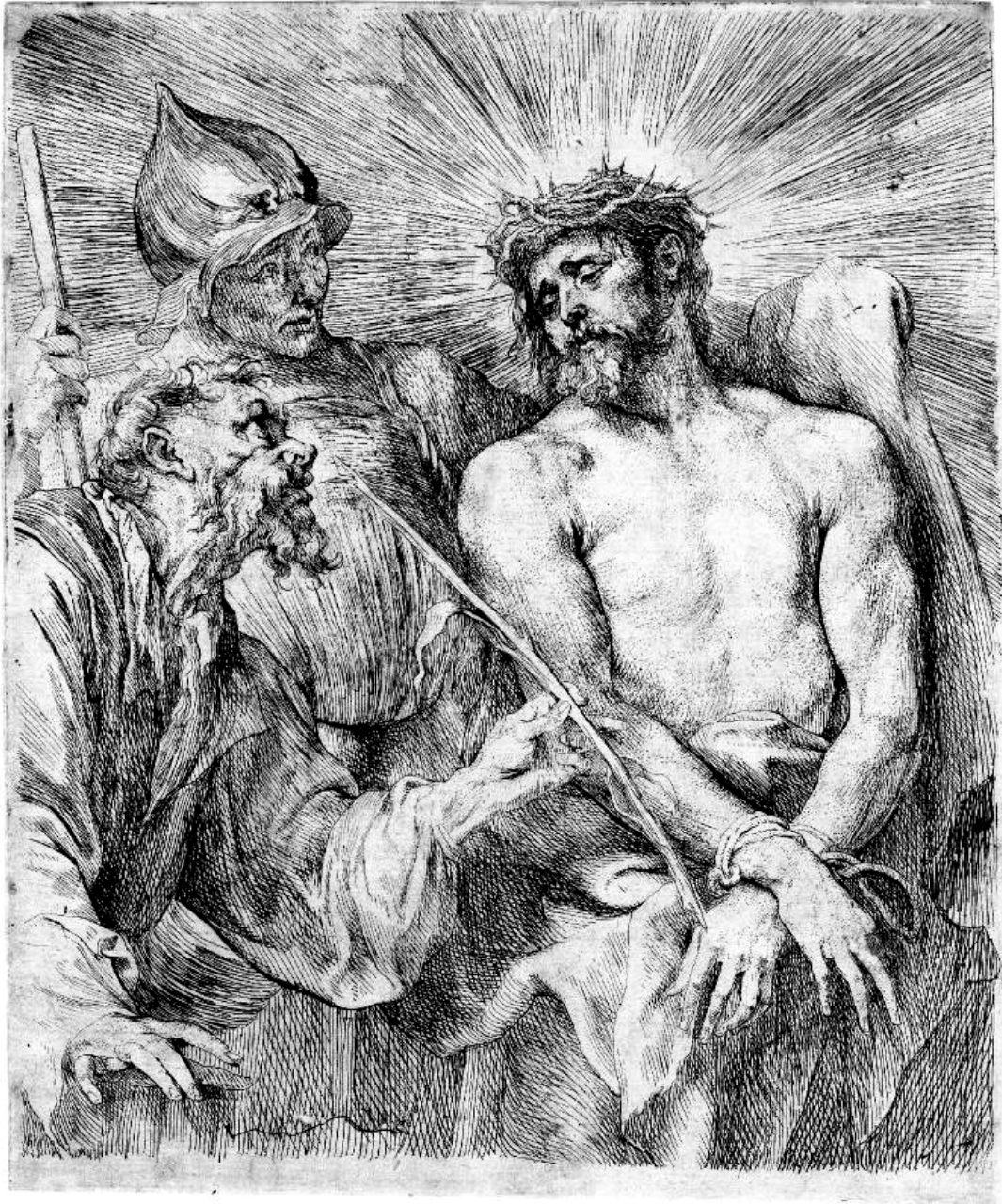


-Ottavio Leoni. "Retrato de un caballero de Malta" (probable autorretrato) aguafuerte. 1621-30 y "Retrato de Galileo Galilei". Dibujo. 1624.

En 1627 Van Dyck regresa de Italia a Amberes y poco después inicia dos estampas únicas, basadas en pinturas mayores y de las que existen primeros estados solo pertenecientes a su mano. El "Ecce Homo" y "Tiziano y su amante" que reproducen una obra suya y un cuadro que se suponía de Tiziano y del que Van Dyck pintó una copia en Italia. Ambas fueron completadas por Lucas Vorsterman. El resto de las estampas que reproducen sus grandes composiciones serán grabadas en su mayoría por los mismos grabadores que, surgidos o cercanos al círculo de Rubens, llevarían a cabo el gran conjunto de retratos que bajo el título de "Icones Principum Virorum" o simplemente "Iconografía", se publicaría completa en vida del pintor y ampliada en 1645, cuatro años después de su prematura muerte.

Será en estos dos primeros estados y en diecisiete retratos de personajes eminentes iniciados a la vez que planteaba el proyecto de su Iconografía, donde encontramos al Van Dyck grabador admirado e influyente. En su tiempo, las imágenes grabadas

según sus originales por otros grabadores estaban tan valoradas y en algunos casos más que aquellas en las intervino directamente, pero ya a principios del siglo XVIII, las estampas hechas por Van Dyck, se buscarían y apreciarían como las mejores de su producción.



- Antón van Dyck. Ecce Homo, aguafuerte primer estado, ca.1628.

Antón van Dyck, a diferencia de otros artistas como Rembrandt, no profundizó en la práctica del grabado y después de los ejemplos citados, no volvería a trabajar personalmente en el oficio. Esta actitud encaja a la perfección con el tipo de artista aristócrata que fue, constantemente reclamado como retratista en las cortes que frecuentó, principalmente la británica de Carlos I, la de los Países Bajos Españoles y los centros de poder de las Provincias Unidas.

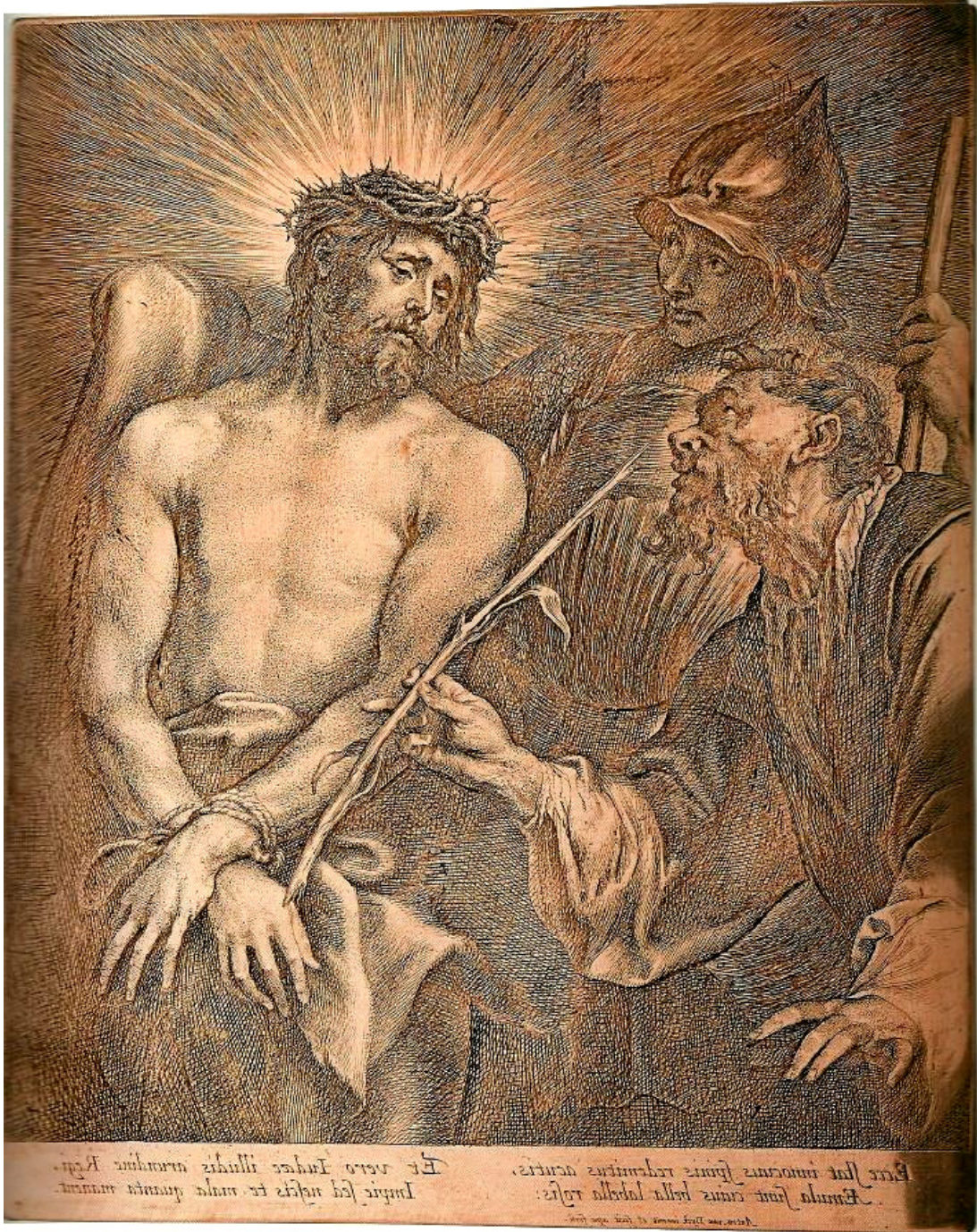


- Antón van Dyck, aguafuerte y Lucas Vorsterman, buril. Ecce Homo. 1630-40.

Hereda de Rubens la concepción mercantilista de la producción gráfica que era la que el espíritu de su época y su escalafón artístico marcaba. Pero en las obras salidas exclusivamente de su mano, la extraordinaria libertad de trazo, su particular sensibilidad y las peculiaridades de su codificación gráfica, dotan a los resultados de una calidad única y digna de especial atención.

En el Ecce Homo, no es probable que Van Dyck concibiera su trabajo al aguafuerte como obra autónoma ya que existen escasísimas estampas de ese estado. La plancha de cobre le fue entregada a Lucas Vorsterman para ser completada a buril.

La transformación de la plancha ofrece un radical cambio estético y comercial. Se incrementa el claroscuro regrabando las zonas punteadas y sustituyendo los sombreados a base de líneas paralelas por tramas entrecruzadas de buril. Las matrices así creadas, por la profundidad que presentan los surcos del instrumento, permiten la estampación de un número de copias mucho mayor que las obras realizadas con otras técnicas calcográficas como el aguafuerte usado por Van Dyck que elegiría sin duda por la gran libertad de trazo que permite y porque para ejecutarlo no hacen falta grandes conocimientos técnicos ni mucho tiempo de elaboración.



- Antón van Dyck y Lucas Vorsterman. Matriz de cobre, aguafuerte y buril. 21'5 x 26 cm. 1630.



- Anton van Dyck. Tiziano y su amante. Aguafuerte, prueba de estado y prueba retocada con lápiz negro.



- Anton van Dyck y Lucas Vorsterman. Tiziano y su amante, aguafuerte y buril, prueba de estado y estampa definitiva. 1630-40.

Otra estampa en la que Van Dyck interviene directamente al aguafuerte es "Tiziano y su amante". El origen de la imagen es incierto, pues parece aceptado que no se trataba de un original de Tiziano aquel que Van Dyck conoció y copió en Italia, si no de una falsificación hecha circular como auténtica. A Van Dyck le sirve para representar el tema del amor desigual, la admiración por la belleza femenina y el retrato de su admirado Tiziano.

La estampa no se plantea como autónoma en su primer estado al aguafuerte, el fondo está toscamente grabado e incluso hay zonas tapadas con barniz de reserva (parte del cuello y rostro de la mujer) que impidieron que la matriz se grabara al ácido íntegramente.



- Zona no atacada por el ácido en el primer estado de la estampa.

El gran número de pruebas retocadas por el propio Van Dyck, algunas con anotaciones orientativas para el burilista Vorsterman que la completaría y las pruebas de estado del grabado ya intervenido a buril, nos sirven para documentar el proceso íntimo de colaboración profesional entre pintor y grabador, que en la producción de la "Iconografía" se hará más intenso si cabe.

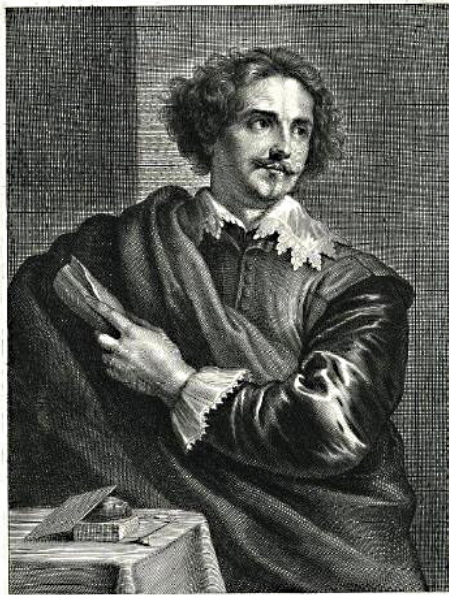
La figura de **Lucas Vorsterman** (Zaltbommel, 1595- Amberes, 1675) merece una atención particular. El maestro Rubens emprende la iniciativa de producir su propia obra gráfica para controlar la calidad de unas estampas, que sin su intervención, circulaban en los mercados europeos. Para ello se rodea de un grupo de jóvenes grabadores capaces de seguir fielmente sus indicaciones sin los personalismos que encontró en profesionales del grabado consagrados. Al mismo tiempo conseguía de las administraciones nacionales licencias de exclusividad para la producción y comercialización de estampas basadas en su obra. Uno de estos jóvenes grabadores sería Lucas Emil Vorsterman I. En 1617 comienza a trabajar para Rubens y pronto se convertirá en el principal de sus grabadores gracias a su talento y a su meticulosidad al seguir las indicaciones y el estilo del maestro.

Vorsterman, maestro a su vez de grabadores entre ellos Paulus Pontius y su hijo Lucas Vorsterman II, es muy probable que iniciara a Van Dyck en las técnicas del aguafuerte. En 1622, Lucas Vorsterman consigue un privilegio para la publicación de estampas de la Gobernadora de los Países Bajos Españoles, Isabel Clara Eugenia, después de un fuerte altercado entre el grabador y Rubens por motivos económicos y artísticos. En 1622 se trasladó a Londres donde trabajó con gran éxito. De vuelta a Amberes en 1630, iniciará una colaboración intensa con Antón van Dyck para la producción de la obra gráfica que el pintor desarrollaría durante el resto de su carrera.



- Lucas Vorsterman, dibujante intermedio y grabador, según Rubens.
Susana y los viejos. Buril. 1620.

En la gestación de la **Iconografía** de Van Dyck, existen dos etapas: la producción de estampas por iniciativa del pintor en vida de este, entre 1630 y 1641, y las ediciones ampliadas tras su muerte. En vida de Van Dyck se produjeron 80 imágenes basadas en dibujos y grisallas al óleo originales que retrataban personajes eminentes de la administración, la política, las artes y las ciencias, grabados por un equipo de técnicos con Lucas Vorsterman y Paulus Pontius a la cabeza. Ellos dos ejecutarían un número mayor de trabajos, 30 y 22 del total de 80, editados por el comerciante Martinus van den Ende a partir de 1630. Vorsterman sería el encargado de coordinar el trabajo de producción en el que también participaron como grabadores, en diferente medida: Pieter de Jode el joven, Schelte A. Bolswert, Robert van Voerst, Willem Hondius, Willem Jacobs Delff, Cornelis Galle y Nicolaes Lauvers. De mano de Van Dyck serán los retratos al aguafuerte de Pontius y Vosterman, mientras de Jode, van Voerst y Hondius grabarían para el proyecto sus propios retratos según originales de Van Dyck.



PETRVS DE IODE IVNIOR
CHALCOGRAPHVS ANTVERPLÆ.
Ant. van Dyck pinxit. Petrus de Jode sculpsit.



ROBERTVS VAN VOERST
CALCOGRAPHVS LONDINI.
Ant. van Dyck pinxit. G. H. cum privilegio



GVILIELMVS HONDIVS
Calcographus Hage Comitis

Guil. Hondius sculp. Ant. van Dyck pinxit Mart. vanden Euden excudit cum privilegio

PETRVS DE IODE IVNIOR
Ant. van Dyck pinxit. CHALCOGRAPHVS ANTVERPLÆ. *Petrus de Jode sculpsit.*

ROBERTVS VAN VOERST,
CALCOGRAPHVS LONDINI.
Ant. van Dyck pinxit *R. V. Voerst sculp.* G. H. *cum privilegio*

GVILIELMVS HONDIVS
Calcographus Hage Comitis
Guil. Hondius sculp. *Ant. van Dyck pinxit* *Mart. vanden Euden excudit cum privilegio*

- De Jode, Van Voerst y Hondius según Van Dyck, grabados por si mismos.

Entre este grupo de 80 imágenes, solo 17 fueron iniciadas al aguafuerte por Van Dyck, estas estampas sabemos que circularon inmediatamente sueltas y que fueron comercializadas. Algunos de los personajes retratados poseyeron colecciones de ellas. El análisis de primeros estados y pruebas sucesivas nos ofrece un conocimiento muy rico sobre la manera de grabar de Van Dyck y de que forma evolucionaron las imágenes hasta sus estados finales.

Para la edición póstuma de la Iconografía del año 1645-46, realizada por el editor Gillis Hendricx, el número de imágenes se incrementaría hasta 100 y muchas de las planchas, incluido el autorretrato de Van Dyck que se utilizaría como frontispicio, fueron regrabadas para ser incluidas en el nuevo volumen.



- Antón van Dyck. Repertorio gráfico de sus obras grabadas al aguafuerte.

Autorretrato



- Antón van Dyck, autorretrato. Aguafuerte, 1630-40.

El autorretrato al aguafuerte de Van Dyck, es una de las estampas de más éxito y difusión de la historia de este periodo del grabado. La eficacia del orgulloso rostro que mira por encima del hombro al espectador, ocupando la parte alta central de la estampa vacía, expresa toda la seguridad que como artista e individuo Van Dyck tenía, con un gran dominio del claroscuro y del instrumento de trazado, el punzón. La forma de grabar el cabello, con grandes planos blancos entre haces de líneas trabajadas, define el tono rojizo claro de su pelo con maestría. La codificación a base de puntos y líneas cortas modula la imagen a la perfección. La postura de la cabeza aporta dinamismo e inspira en el espectador la certeza de que el retratado participa de aquel espíritu superior que la práctica de las artes debía proporcionar. Detener el trabajo en esa fase de su elaboración, valorando el mérito de la imagen inacabada contrario a las convenciones, constituye un avance que tendría de inmediato seguidores como Rembrandt, que si no siguió a Van Dyck sacó las mismas conclusiones en la ejecución de su obra, o algo más tarde Castiglione.



- Giovanni Benedetto Castiglione. Hombre con sombrero de plumas o autorretrato.
Aguafuerte. 1645-50.

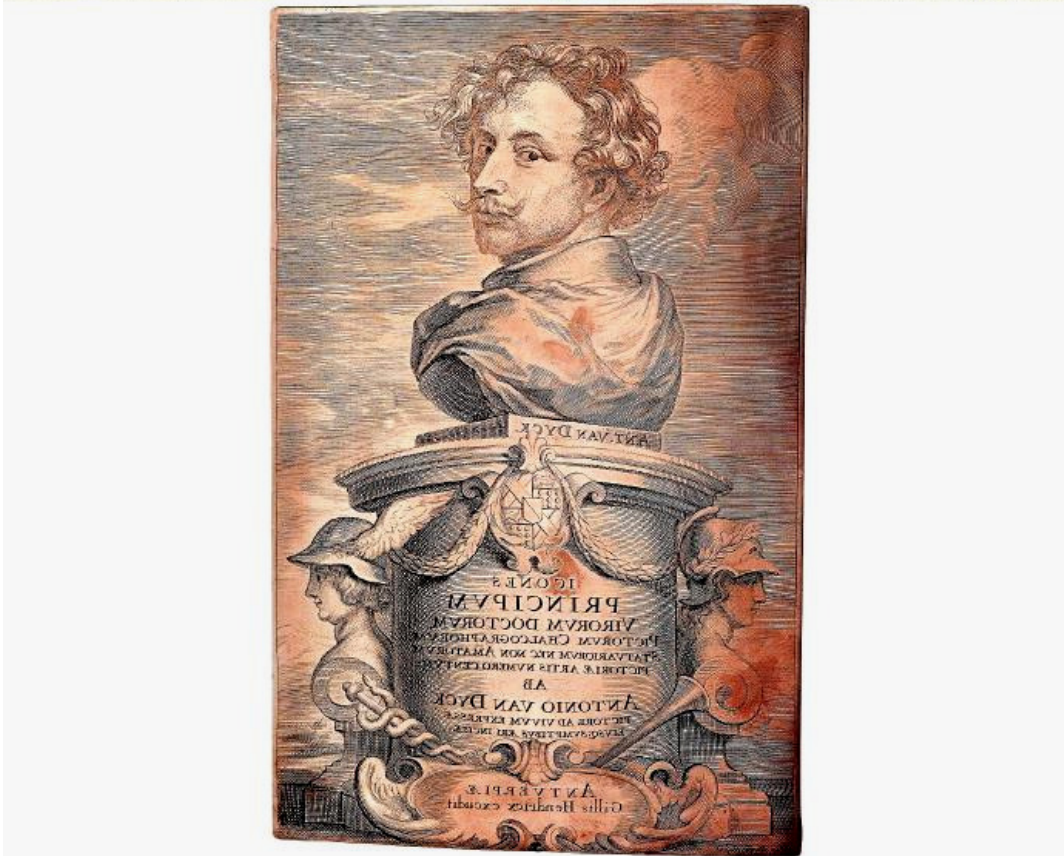


- Rembrandt, autorretratos al aguafuerte, ca.1630.

En 1645, ya desaparecido Van Dyck, Gillis Hendricx sustituye a Martinus van den Ende como editor de sus obras, se regraban planchas y se encargan nuevas imágenes según originales del maestro para completar una Iconografía ampliada a 100 estampas. Hendricx elige el autorretrato del pintor y al grabador Jacob Neeffs para elaborar el frontispicio de la obra. Al menos existen dos proyectos previos al reprocesado definitivo de la matriz, nunca sabremos la opinión del autor sobre la intervención de su obra emblemática en ese sentido y para esos fines.

El rostro de Van Dyck se usa para coronar un busto situado sobre una columna, flanqueada por divinidades clásicas, Mercurio, Minerva y sus atributos, la trompeta y el bastón con serpientes enlazadas, símbolos de virtud, gloria y honor. El escudo de armas del pintor, los celajes del fondo y las inscripciones, terminarían de completar la matriz.

Basándose en otro autorretrato del pintor, Vorsterman grabaría la imagen de Antón van Dyck para ser incluida en la Iconografía, además de la transformada por Neeffs para ser usada como frontispicio. El mismo personaje interpretado de un original que adopta una postura semejante daría lugar a un resultado muy diferente (pág. 233).



- Neeffs según van Dyck. Estampa y contraprueba intervenidas y matriz.



-Anton van Dyck y Jacob Neeffs. Frontispicio de la Iconografía editada por Gillis Hendricx. Aguafuerte y buril. 1645.

Lucas Vorsterman



- Antón van Dyck. Retrato de Lucas Vorsterman. Aguafuerte, 1630-40.



- Antón van Dyck. Retrato a lápiz y carbón de Lucas Vorsterman, 1630-40.

Ni el altercado entre Vostermans y Rubens, ni el éxito profesional del grabador en Inglaterra impidieron que la colaboración entre este profesional y Van Dyck una vez vueltos a Amberes, tuviera grandes resultados. El grado de cercanía y confianza debió ser muy alto si nos atenemos al testimonio que nos dan las obras, directas de la mano de Van Dyck, que tienen a Vorsterman como modelo. Además de retratarle al óleo, realizó un dibujo específico para la Iconografía que luego trasladaría personalmente al cobre usando la técnica del aguafuerte. Retrato extraordinario de enorme expresividad que nos dice mucho del retratado. Hombre ávido de reconocimiento y consciente de sus méritos, se le describe como propenso a una melancolía quizás debida al convencimiento de no ser tratado con justicia en lo artístico y en lo económico.

Magistralmente retratado por Van Dyck, el trabajo con la punta sobre la matriz no solo

no pierde espontaneidad al compararlo con el dibujo original de partida, si no que el incremento del claroscuro en la estampa, la libertad y la ligereza de trazo, se ponen al servicio de la representación de un personaje del que Van Dyck consigue transmitirnos la impresión de aquello que luego su biografía nos confirma como real.



- Antón Van Dyck. Retrato de Lucas Vorsterman con el fondo trabajado. Aguafuerte, 1630-40.

Paulus Pontius



- Antón van Dyck. Primer estado del retrato al aguafuerte de Paulus Pontius. 1630-40.



- Anton van Dyck, Estados intermedios del retrato de Paulus Pontius.
Aguafuerte.1630-40.

Paulus Pontius, alumno y sustituto de Vorsterman en el taller de Rubens, fue el otro colaborador principal de Van Dyck en la realización de la Iconografía. Su retrato al aguafuerte, del que se conservan numerosos estados hasta la estampa final en la que un grabador anónimo interviene a buril, son testimonio de un proceso que nos ayuda a comprender la evolución que las obras al aguafuerte originales de Van Dyck experimentan.

Las planchas de cobre se aplanaban a martillazos y luego se pulían con arenisca y carbón. Este dificultoso proceso dejaba arañazos y marcas que exigían un trabajo adicional de pulido para preparar de forma idónea la superficie del cobre a grabar. Como en la actualidad, el correcto desengrasado de la plancha antes de ser barnizada para grabarla a punzón es indispensable, en caso contrario la acción del ácido alterará la capa de barniz produciendo manchas y erosiones en el resultado. El control del tiempo de mordido es indispensable, una exposición excesiva a la acción corrosiva del mordiente actuará negativamente en las zonas más oscuras de la imagen, aquellas creadas con entrecruzados de líneas muy cerrados, ocasionando la aparición de manchas claras que desvirtúan la intención inicial. Todos estos errores se cometen en la creación la imagen grabada de Paulus Pontius, lo cual genera dudas sobre que la intención con que se actuó fuera crear una imagen para ser editada de forma autónoma, sin intervenciones posteriores de un grabador que la perfeccionara.



- Comparación de pruebas antes y después del texto.

El enorme valor artístico que en la actualidad apreciamos en la primera prueba de estado no tenía cabida en los cánones comerciales de la época y la plancha se continuó trabajando, puliendo y retocando en la medida de lo posible hasta que en 1645, probablemente a instancias de Gillis Hendrics, se completa a buril alterándola considerablemente. Se idealiza al personaje, cuyo rostro se adelgaza a base de sombreados y se oscurece el tono general de la estampa añadiendo líneas verticales en el fondo y también se interviene y detalla la vestimenta. Con ello se pretende acercar el grabado a una pintura original existente, aunque Van Dyck partiera con seguridad de un boceto más realista, hoy perdido.



- Comparación entre detalles de la obra de Van Dyck y de la intervenida por un grabador anónimo en 1645.



- Antón van Dyck y grabador anónimo. Retrato de Paulus Pontius.
Aguafuerte y buril. 1645.

La no inclusión del nombre del grabador que completó esta imagen es muy probable que obedeciera al deseo de Gillis Hendricx de hacerla pasar como solo de Van Dyck y obtener más beneficios comercializándola suelta. Práctica común en el siglo XX pero rara en el XVII.

Erasmus de Róterdam



- Antón van Dyck según Hans Holbein. Erasmo de Róterdam, aguafuerte primer estado, 1630-40.

Desconcierta la contemplación de la imagen grabada al aguafuerte de Desiderio Erasmo. El cúmulo de errores que aparecen en el primer estado, tan graves o peores que los del retrato de Pontius, y sobre todo la opción adoptada por Van Dyck al efectuar numerosas pruebas de ese estado y dar por bueno un segundo en el que las variaciones se limitan a pulir algunas manchas y enmarcar la figura con una simple línea, incluyendo ya el texto que le nombra como ejecutor del trabajo, nos mueven a pensar que todas estas acciones aparentemente erróneas, fueran pretendidas y buscadas.



- Detalles del retrato al aguafuerte de Erasmo de Róterdam.

La concepción extremadamente moderna del resultado, con partes apenas esbozadas, las manos, y otras muy trabajadas, la mejilla derecha, nos animan también a aventurar la posibilidad que estas imágenes fueran ejecutadas después de que la aparición de defectos de procesado en trabajos anteriores, menos "dañados" según un criterio racional, indujeran a un Van Dyck por otra parte extremadamente perfeccionista como pintor y dibujante, a utilizar los errores como elementos azarosos incorporados a la obra.

¿Por qué razón se utilizan planchas mal pulidas y desengrasadas en la realización de estas matrices?. ¿Por que se dan como buenos resultados inaceptables para la concepción estética de su época?. ¿Es posible que Van Dyck se esté adelantando unos 300 años en sus criterios estéticos mas personales?. Según mi opinión, así lo hizo.



- Antón van Dyck. Retrato de Erasmo de Róterdam, aguafuerte, 1630-40.

Willem de Vos



-Anton van Dyck. Retrato de Willem de Vos. Aguafuerte. 1630-40.



- Antón van Dyck. Dibujo, retrato de Willem de Vos origen del aguafuerte.

Contamos con el dibujo original, numerosas pruebas e intervenciones sobre ellas, realizadas por el propio van Dyck, estados y pruebas finales ya intervenidas en parte por Schelte A. Bolswert a buril, todas de los años 1630-40. También, finalizando el proceso completo, la estampa final incluida en la edición de la Iconografía editada en 1645, con una intervención masiva del trabajo a buril sobre el aguafuerte del pintor.



- Antón van Dyck. Prueba intervenida con tinta marrón y aguafuerte completado probablemente por Schelte A. Bolswert a buril. 1630-40.

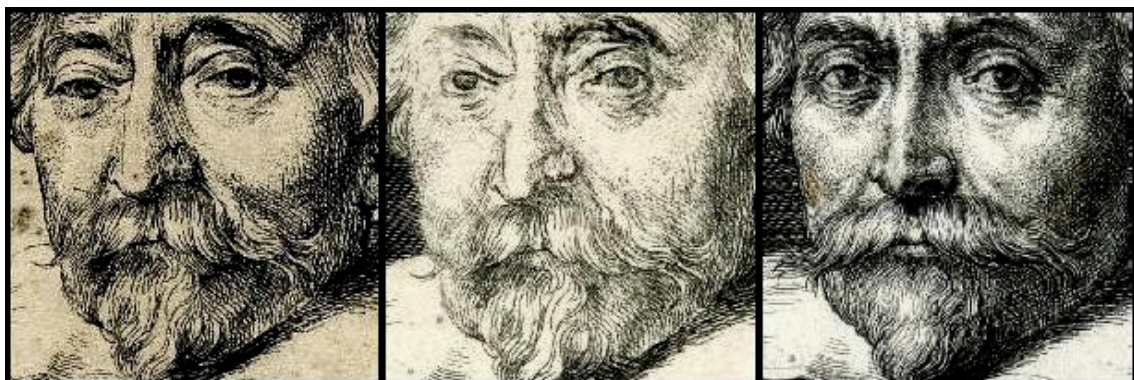
Willem de Vos fue pintor y decano del Gremio de San Lucas, Van Dyck dibuja su retrato y el grabado resultante destacará unas partes de modo diferente a como lo hace el dibujo. La cabeza muy detallada dejando el resto de la estampa solo esbozado.

A partir de ahí se suceden una serie de alteraciones en la estampa no siempre con resultados óptimos. Una prueba intervenida con tinta será seguida por el burilista para trabajar el fondo, mientras que la intervención sobre ropaje parece tomar como modelo el dibujo previo. También siguiendo el dibujo, se pule la cabeza aclarando el resultado y esto tendrá como consecuencia que la impresión de esta zona pierda detalle y definición.

Para la edición que Gillis Hendricx publica en 1645-46, Schelte A. Bolswert intervendrá a buril sobre el total de la imagen. El resultado gana en definición perdiendo espontaneidad e interés. Más solemne pero también más hierático, el resultado aun siendo valioso no alcanza el alto nivel que las colaboraciones entre Van Dyck y otros profesionales del grabado, especialmente Pontius y Vorsterman, lograron.



- Antón van Dyck, aguafuerte y Schelte A. Bolswert, buril.
Retrato de Willem de Vos. 1645



-Comparación de las impresiones del rostro de Willem de Vos en los tres estados principales de la estampa. Aguafuerte, aguafuerte pulido y aguafuerte intervenido a buril.



- Anton van Dyck, aguafuerte y Schelte A. Bolswert, buril. Willem de Vos.1630-40.

Justus Sustermans



- Antón van Dyck. Retrato de Justus Sustermans, aguafuerte. 1630-40.

Justus Sustermans, pintor natural de Amberes y alumno de Willem de Vos, desarrolló su labor profesional en Italia con gran éxito como retratista en la corte ducal de los Médicis de Florencia. Van Dyck realiza un dibujo durante su estancia en Italia, no conservado, que utilizaría posteriormente para realizar el retrato al aguafuerte. No consta que Sustermans regresara a Amberes, este grabado sería pues el único realizado por Van Dyck sin un retrato completo y sin la presencia física del modelo, salvo el realizado de Erasmo que parte de un original de Holbein.

No hay diferencia alguna entre el primer estado y las pruebas en que ya se incluye el texto. No hay intervenciones de otros grabadores y entre el primer estado, el siguiente que incluye textos y el último que añade las iniciales G.H. del editor Gillis Hendricx, la única variación está en el pulido de las manchas que el ácido produjo en el fondo, como consecuencia del deterioro del barniz en el proceso de mordido y la inclusión de una fina línea que enmarca la figura del retratado.



- Antón van Dyck. Estados sucesivos del retrato de Justus Sustermans. Aguafuerte.

El rostro está solucionado a base de pequeños puntos casi por completo, salvo pequeñas zonas sombreadas con tramas rayadas. El resto de la imagen se resuelve con enorme soltura y el característico descuido de los aguafuertes íntegramente salidos de la mano de Van Dyck. Líneas entrecortadas en su recorrido al no haber perforado la punta de acero el barniz de forma continua, mancha blanca en mitad del pecho debida a la caída de una gota de barniz de reserva antes del procesado y rayas ocasionadas por el pulido de la plancha de cobre con arenisca.

De nuevo Van Dyck en esta imagen nos ofrece un ejemplo de su peculiar libertad de ejecución y de un sentido estético insólito en este periodo.



- Antón van Dyck. Retrato de Justus Sustermans, aguafuerte. Las iniciales G.H. indican su pertenencia al segundo editor del maestro Gillis Hendricx. ca.1645.

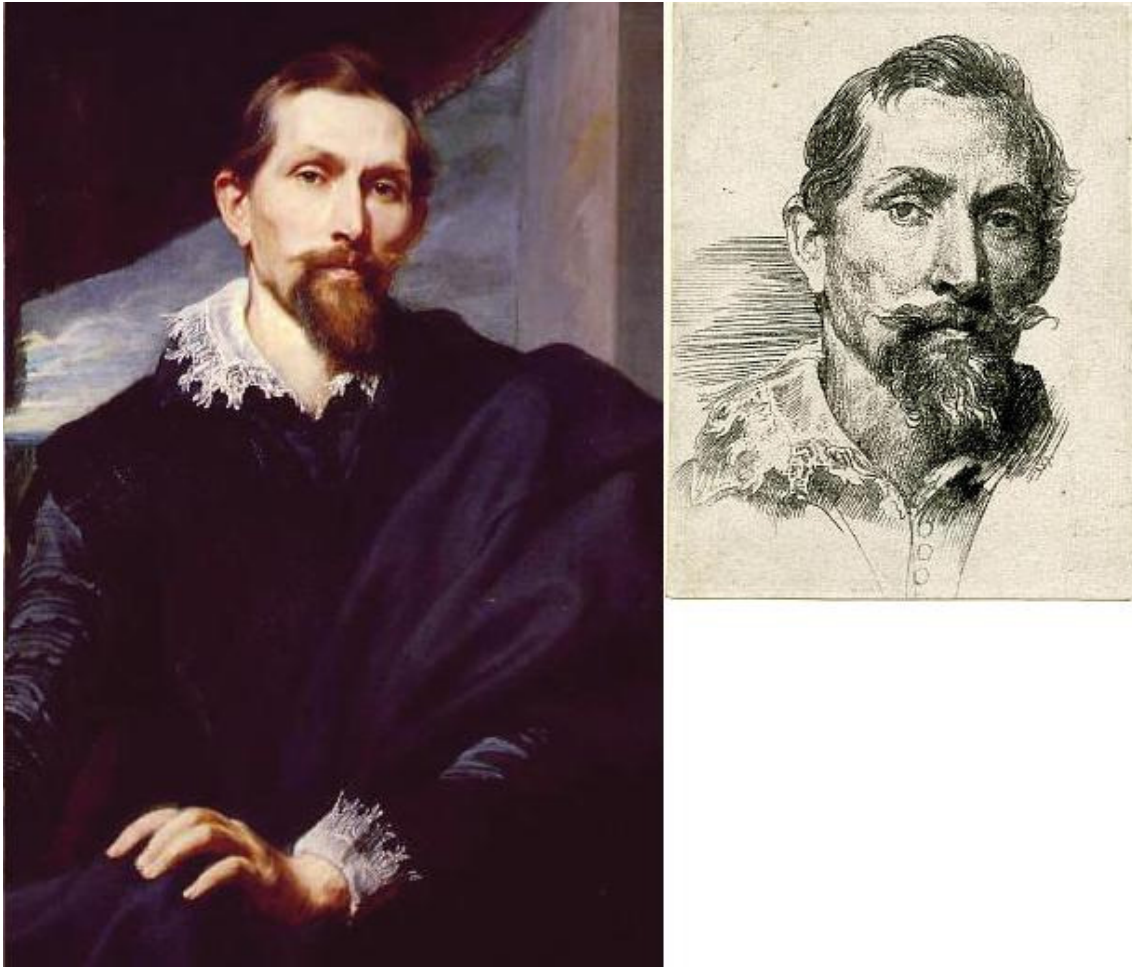
Frans Snyder



- Antón van Dyck. Retrato de Frans Snyder. Aguafuerte, primer estado. 1630-40.

Frans Snyders, pintor natural de Amberes de éxito y fortuna, perteneció al círculo más cercano a Van Dyck con quien compartió maestros, coincidió como colaborador de Rubens y colaboró directamente en la realización de pinturas de gran formato. Van Dyck le retrata al óleo en más de una ocasión y de una de esas pinturas se elaboraría un dibujo previo, perdido, para acometer la realización de un aguafuerte con su efigie.

La imagen grabada sigue el mismo esquema del "Autorretrato" de Van Dyck, la cabeza de Snyders cuidadosamente diseñada a base de puntos y ágiles rayados, aislada en la parte central superior de la estampa. El resultado es casi tan hermoso e igual de visualmente impactante que el del "Autorretrato".



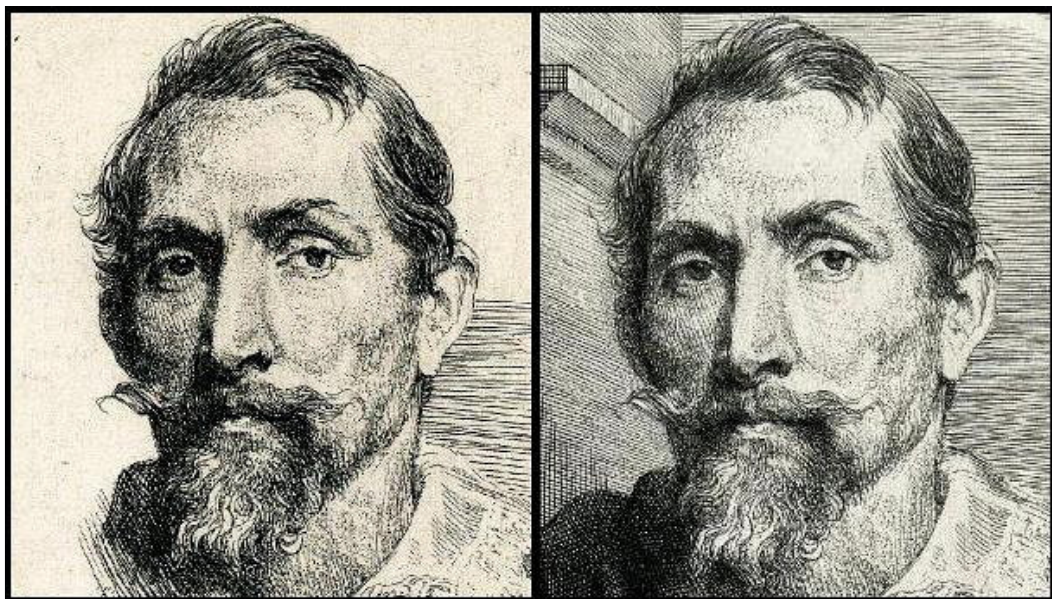
- Antón van Dyck. Detalle del retrato al óleo de Frans Snyders, 1620-21 y contraprueba del aguafuerte que se basa en él. 1630-40.

Las contrapruebas frecuentemente se utilizaban para ser comparadas y ponderar la semejanza de la imagen grabada con el dibujo o la pintura originales. La expresividad del trazo de Van Dyck se comprueba al hacerlo como extraordinaria.

Van Dyck mantuvo y distribuyó la imagen en este estado y en un segundo que solo incorpora un texto con el nombre y el oficio del retratado y la inscripción que declara su autoría como pintor y acuafortista.



- Antón van Dyck. Prueba del primer estado del retrato de Frans Snyder con indicaciones para el texto y prueba de un segundo estado con texto ya incluido.



- Detalles comparados del aguafuerte de Van Dyck y el mismo intervenido a buril por Jacob Neeffs.

Para el editor Gillis Hendricx, el grabador Jacob Neefs intervino totalmente a buril el aguafuerte original, como también hiciera con el "Autorretrato" para el frontispicio de la Iconografía de 1645. Siguiendo con bastante fidelidad el cuadro en que se basaba, o quizás el dibujo intermedio perdido, tuvo el gran acierto de mantener intacto el rostro del personaje. El resultado, adecuado a la demanda general del mercado, pierde el atractivo inicial del primer estado, manteniendo el alarde de representación fisonómica de la cabeza de Snyder grabada por Van Dyck.



- Antón van Dyck, aguafuerte y Jacob Neefs, buril. Retrato de Frans Snyder. 1640-45.

Philippe Le Roy



- Antón van Dyck. Retrato de Philippe Le Roy. Aguafuerte, 1630.

Philippe Le Roy, fue un diplomático al servicio del Cardenal Infante Fernando, Gobernador de los Países Bajos Españoles. Por sus méritos de hábil negociador sería ennoblecido por el Emperador del Sacro Imperio Romano en 1548. Al parecer amigo de Antón van Dyck, este le retrató en 1630 con motivo de su compromiso matrimonial a la edad de 34 años. Teniendo este retrato como modelo y un dibujo intermedio desaparecido, Van Dyck graba su imagen al aguafuerte en una estampa que sigue el mismo esquema que el "Autorretrato".



- Antón van Dyck. Retrato al óleo de Philippe Le Roy, detalle. 1630.

Sitúa la cabeza y parte del busto en la parte central superior de la estampa, haciendo que la mirada frontal del sujeto le relacione con el espectador más directamente aun que esa misma mirada en el cuadro del que deriva, debido al espacio vacío circundante.

La imagen nunca fue incluida en la Iconografía pues es probable que pasara a ser propiedad del retratado. Vorsterman y Pontius realizarían interpretaciones del mismo original de Van Dyck y el aguafuerte original sería intervenido en otras ocasiones.

En las pruebas del primer estado aparecen los defectos de procesado característicos de estas obras. Líneas irregularmente grabadas, manchas no deseadas y corrosiones aleatorias causadas por desprendimientos del barniz al pasar por el ácido. En estampas del primer estado se subsanan en parte estos problemas puliendo, e incluso reforzando pequeños detalles a punta seca.



- Pontius y Vorsterman según Van Dyck, aguafuerte y buril.
- Pontius según Van Dyck, buril. 1630-40.



- Detalle del aguafuerte original de Van Dyck, en el que se ha pulido la mancha del fondo y completado algunas líneas intermitentes.



- Antón van Dyck y Paulus Pontius (atribuido), aguafuerte y buril. Antes de 1641.

La imagen de Philippe Le Roy sería intervenida por un grabador desconocido a buril, probablemente Paulus Pontius, situándola dentro de un óvalo, composición ajena al resto de obras directamente controladas por Van Dyck. La iniciativa es casi seguro que fuera del propio Le Roy.

Sabemos que en 1671 obtuvo una baronía, y como en los textos de la última modificación de la imagen aparece este dato, se pueden fechar las estampas del último estado como de ese año o posteriores. A pesar de los 40 años que pasan desde la ejecución del primer estado de la estampa por Van Dyck, Le Roy sigue utilizando su imagen juvenil y el prestigio de la autoría como forma de publicitar su carta de nobleza. Con ese motivo se estamparon tiradas significativas de este grabado.

Los grabadores que intervinieron sobre la matriz de aguafuerte respetaron afortunadamente el trabajo de Van Dyck, que de ese modo mantuvo el gran valor del trabajo original del maestro. Esta circunstancia no se daría en otras obras iniciadas por Van Dyck y terminadas por sus colaboradores, sobre todo tras su desaparición en 1641.



- Antón van Dyck y Paulus Pontius (atribuido), aguafuerte y buril.
Retrato de Philippe Le Roy. 1630-71.

Paul de Vos



- Anton van Dyck. Retrato de Paul de Vos, aguafuerte. 1630-40.

Paul de Vos, pintor de bodegones y animales, pertenece también al círculo más íntimo de Van Dyck. Su hermana Margaretha fue la esposa de Frans Snyders y Paul compartió educación con él y colaboraciones artísticas tanto con Rubens como con Van Dyck. Su éxito no se limitó a su país de origen, sus trabajos para la Torre de la Parada de Felipe IV de España, abrieron el mercado de esta corte y El Prado posee un considerable número de obras de su autoría. La amistad que le unió a Van Dyck condujo a este a incluirle entre los retratados para su Iconografía.

El primer estado del aguafuerte adolece de muchos defectos de ejecución y no es probable que el fondo sea de la mano de Van Dyck. Solo el rostro y la gorguera presentan todas las características del buen hacer del maestro. Se imprimieron algunas copias de este estado y a continuación y como caso único fue continuada usando la misma técnica, el aguafuerte, por Joannes Meyssens. El resultado no fue afortunado.



- Antón van Dyck y Joannes Meyssens. Retrato de Paul de Vos, aguafuerte. 1630-40.

En la estampa intervenida se observa una completa separación entre la cabeza y el resto de la imagen. Aquí encontramos un ejemplo de mala colaboración entre profesionales.

Gillis Hendricx retoma la plancha para su Iconografía y la cede a Schelte A. Bolswert que la rehace por completo, salvo el rostro, superando con creces el resultado anterior. El buen oficio como burilista de Bolswert consigue mejorar notablemente una imagen desafortunada en todos sus anteriores estados.



- Antón van Dyck y Joannes Meysens, aguafuerte, Schelte A. Bolswert, buril. Retrato de Paul de Vos. 1645.

He creído oportuno realizar una recreación infográfica en la que al borrar el fondo de la imagen la acercamos a otras de semejante esquema compositivo.



- Recreación del retrato de Paul de Vos con el fondo eliminado.

Jan Brueghel el viejo



-Anton van Dyck. Retrato de Jan Brueghel el viejo. Aguafuerte, 1630-40.

Jan Brueghel, hijo de Pieter Brueghel el viejo fue también pintor especializado en paisajes y flores, llevó una carrera de éxito y gozo de clientes y amigos poderosos, entre otros Rubens y Van Balen, maestros de van Dyck. Es posible que fuera Jan Brueghel el que introdujera a Van Dyck en el taller de Rubens.

No se conserva dibujo alguno que pudiera servir como modelo para este retrato al aguafuerte, pero es probable que Van Dyck pintara uno al óleo antes de su viaje a Italia ya que en 1625 durante su estancia en este país, Brueghel moría de peste.

Van Dyck grabó la imagen dejando vacío el fondo y otro grabador se encargaría de completarlo. Existen pruebas de estado intermedias y el estado final en donde advertimos que la matriz se pulió para bajar el tono demasiado oscuro de zonas muy trabajadas, por ejemplo el ángulo superior derecho del fondo y la mano.



- Antón van Dyck. Retrato de Jan Brueghel el viejo, estado intermedio. Aguafuerte. 1630-40.

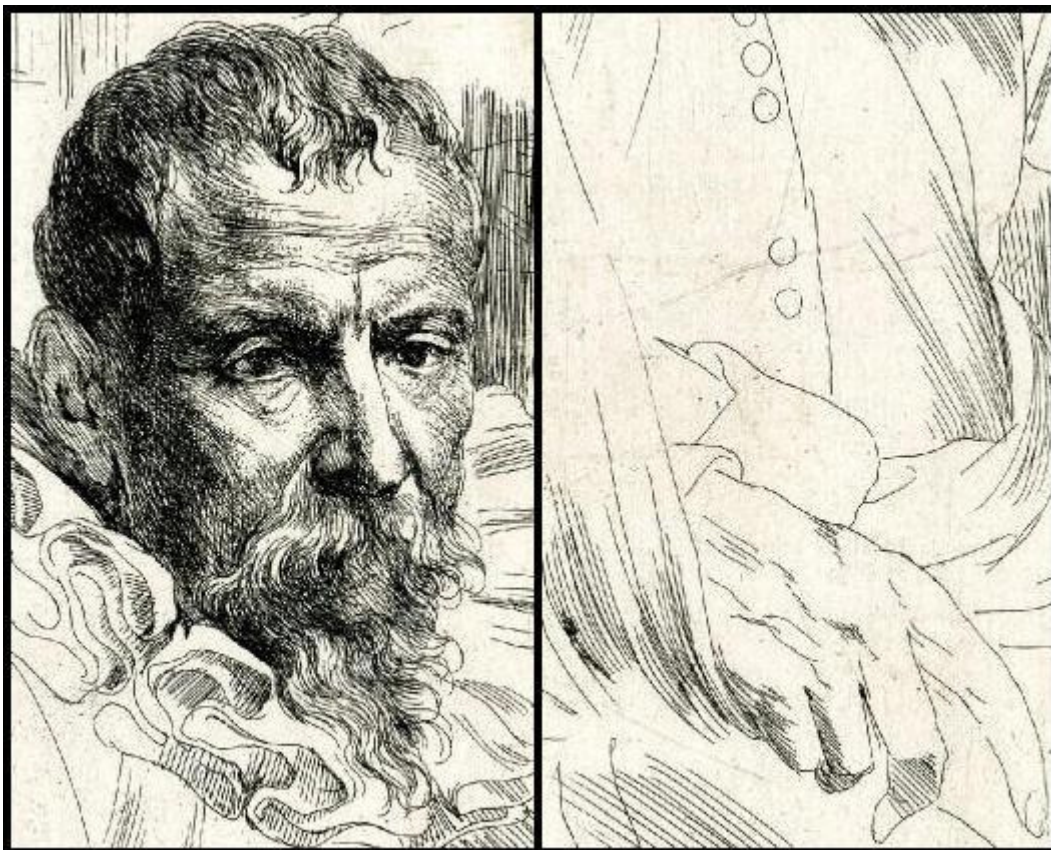


- Antón van Dyck y anónimo, aguafuerte y buril. Jan Brueghel el viejo. 1630-40.

Pieter Brueghel el joven



- Anton van Dyck. Retrato de Pieter Brueghel el joven. Aguafuerte. 1630-40.



- Los dos extremos en la densidad de líneas trazadas para la representación.

El retrato de Pieter Bruegel el joven, hermano de Jan y también pintor, está íntegramente grabado al aguafuerte por Van Dyck. Se hicieron muchas copias del estado original y la única variación posterior que experimentó fue la inclusión de texto y de un marco lineal.

Hay un fuerte contraste entre la manera de representar el rostro del retratado, a base casi exclusivamente de líneas y tramas densas, y el resto de la imagen que solo aparece abocetada a base de finas líneas de contorno y sombreados someros. El resultado, tan contrastado, constituye de nuevo un ejemplo de modernidad al concebir una imagen por parte de Van Dyck.

Como retratista, el artista consigue transmitir al espectador el carácter del representado. A pesar de mirar de frente, no lo hace con altanería ni excesiva seguridad. Pieter Bruegel fue un profesional respetado que nunca consiguió prosperidad económica y su retrato de mirada ligeramente estrábica no desdice su condición.

Van Dyck efectuó dos retratos a lápiz y en uno de ellos, que si se conserva, se basó el artista para efectuar el impactante aguafuerte.



- Anton van Dyck. Retrato a lápiz de Pieter Brueghel el joven, ca. 1630



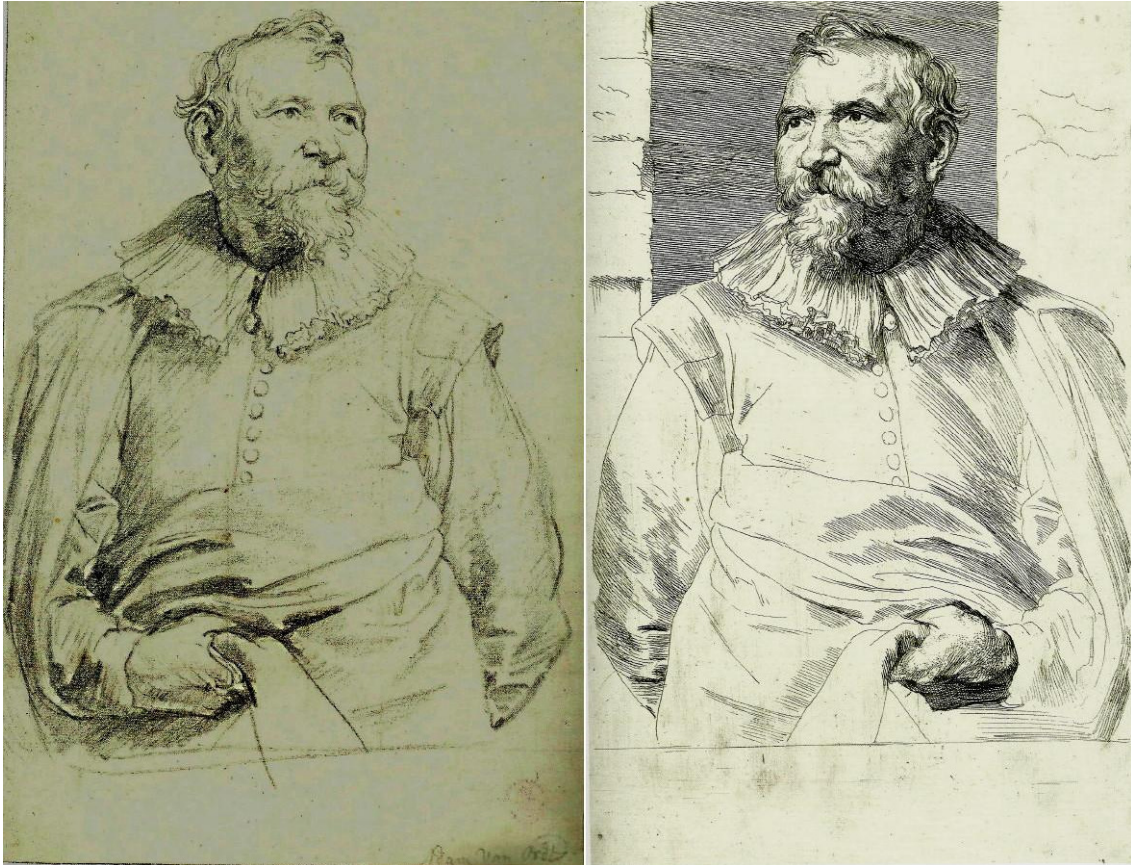
- Antón van Dyck. Retrato de Pieter Brueghel el joven. Aguafuerte. 1630-40.

Adam van Noort



- Antón van Dyck. Retrato de Adam van Noort. Aguafuerte. 1630-40

Adam van Noort fue pintor y maestro de grandes pintores como Rubens y Jacob Jordanes de quien además se convirtió en suegro. Hombre afable y de éxito, Van Dyck le retrata a lápiz reflejando hábilmente su carácter en un dibujo hecho a propósito para servir de guía al aguafuerte. Incluso tiene trazada una línea separándolo del espacio destinado al texto.



- Antón van Dyck. Retrato de Adam van Noort, dibujo preparatorio y aguafuerte con el fondo intervenido.

En el primer estado aparece el personaje sobre un fondo en el que unas tenues líneas indican la existencia de un muro, un grabador anónimo las interpretaría como una pared plana y solo en el estado último aparece más detallado, grabado a buril.

En esta estampa, Van Dyck detalla la cabeza y la sitúa en el espacio compositivo como es ya norma en muchos de estos retratos, pero además enfatiza la mano del personaje que sujeta enérgicamente un pliegue del manto, casi como si fuera una rienda. Van Dyck utilizaba su gran habilidad para representar las manos como expresión de su virtuosismo y como elemento definidor de la personalidad del modelo. La firme manera con que el personaje sujeta el manto-rienda en el retrato de Adam van Noort, nos sugiere algo que su biografía confirma. El modelo fue un artista reconocido y sobre todo un maestro y guía óptimo, como demostraría la calidad de muchos de aquellos que aprendieron a pintar siguiendo sus enseñanzas.



- Antón van Dyck y grabador anónimo. Retrato de Adam van Noort. Aguafuerte y buril. 1630-40.

Frans Francken



- Antón van Dyck. Retrato de Frans Francken. Aguafuerte, prueba única del primer estado intervenida a lápiz en el fondo y bajo la mano. 1630-40.

Frans Francken perteneció a una familia en la que 11 de sus miembros se dedicaron a los diferentes géneros de la pintura. De alta posición social, fue también decano del Gremio de San Lucas y miembro del círculo de Rubens. Del taller de este último se conservan varios retratos de Francken y basándose en uno de ellos, Van Dyck realizaría un dibujo intermedio hoy perdido y el aguafuerte correspondiente. Fallecido en 1616, Van Dyck no pudo contar en este caso con la presencia directa del retratado.



- Taller de Rubens, retrato de Frans Francken. ca. 1600.
- Antón van Dyck y anónimo según Rubens. Aguafuerte y buril. 1630-40.

Casi con certeza fue el grabador anónimo el que realizara las correcciones a lápiz sobre la prueba de estado, que no tienen el característico trazo del pintor, para posteriormente grabarlas a buril. Van Dyck seguiría fielmente el cuadro de Rubens, salvo en lo relativo al fondo arquitectónico de la estampa.

Sin constituir un demérito, algo ajeno se detecta en el dibujo del rostro de Francken y no puede ser otra cosa que el hecho de que el óleo original no fuera de la mano de Van Dyck. Estando muy relacionados en lo estilístico al principio de su carrera, en el género del retrato Van Dyck superó a su maestro.

El último estado de la estampa no incorpora más elementos que el texto en el que se define a Frans Francken como natural de Amberes y pintor de la figura humana.



- Antón van Dyck y grabador anónimo. Retrato de Frans Francken, aguafuerte y buril. 1630-40.

Joos de Momper



- Antón van Dyck. Retrato al aguafuerte de Joos de Momper. 1630-40.

Joos de Momper, paisajista de Amberes, fue un profesional de éxito con patrones poderosos como la propia gobernadora Isabel Clara Eugenia y a pesar de ello no consiguió fortuna, su testamento nos habla de su carácter. Habiendo sido miembro y decano del gremio de pintores, al morir legó a sus antiguos colegas 25 florines para que celebraran su recuerdo en la taberna del Rubí.

El ágil dibujo de Van Dyck una vez más acierta con el retrato psicológico, representa a Momper girando la cabeza al espectador y señalando unas montañas, motivo de su temática habitual. El giro del rostro y la mirada ligeramente desviada del frente dan un dinamismo especial a la imagen que en el aspecto técnico es de las más completas al extenderse el trabajo de claroscuro, realizado a base de puntos, líneas paralelas y entramados por casi toda la imagen.

Sabemos que Van Dyck se basa en un dibujo propio, puesto que Lucas Vorsterman realizó una versión del mismo retrato siguiendo el mismo original y en el texto figura la indicación "Anton van Dyck lo pintó". Las diferencias entre un grabado y otro nos hablan de que uno de los dos interpretó con más fidelidad el original perdido, probablemente Vorsterman.



- Lucas Vorsterman según Van Dyck. Retrato de Joos de Romper, aguafuerte primer estado y aguafuerte y buril. 1630-40.



- Antón van Dyck. Retrato de Joos de Momper. Aguafuerte. 1630-40.

Jan Snellinck



- Anton van Dyck. Retrato de Jan Snellinck, aguafuerte primer estado. 1630-40



- Antón van Dyck. Retrato a lápiz de Jan Snellinck.

Jan Snellink fue pintor de batallas, dibujante, diseñador de cartones para tapices, comerciante y coleccionista. Natural de Malinas contrajo matrimonio en Amberes y tras abjurar de su fe calvinista en 1585, residirá permanentemente en la ciudad al servicio de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia.

Van Dyck le dibuja y graba en una postura propia del estratega que otea el horizonte, y en la estampa aparece un fondo brumoso que puede hacer alusión al humo de las batallas en que se había especializado como pintor.

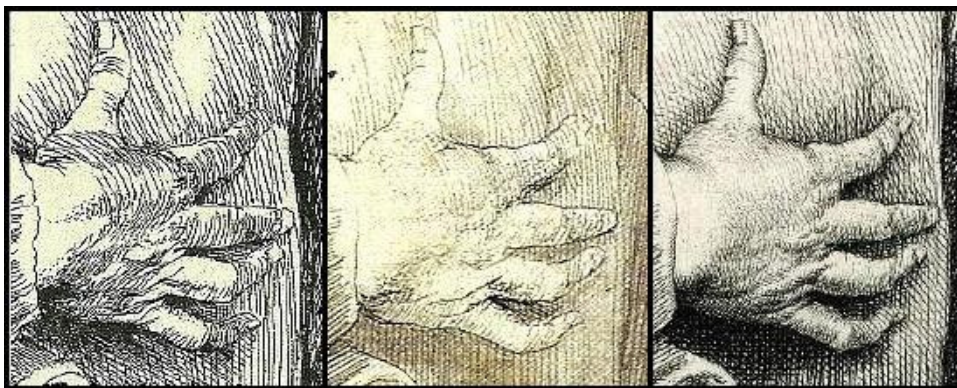
Hay un segundo estado de esta estampa del que se hicieron muchas copias y en el que las líneas son mucho más oscuras que las del primero ya que la matriz se volvió a someter a la acción del ácido. No será hasta el cuarto estado cuando se incorpore el texto con la indicación de que "Antón van Dyck hizo el aguafuerte". El resultado no se incluyó en la primera Iconografía editada por Van den Enden, para este fin se graba otra versión que parte del mismo dibujo, a cargo de Pieter de Jode.



- Comparación entre primer estado y el segundo, reprocesado.

La segunda versión del retrato de Snellinck se inicia también al aguafuerte, imitando minuciosamente las líneas grabadas del primer resultado. De las dos versiones del retrato, la primera regrabada y la segunda en el estado inicial al aguafuerte, existen copias intervenidas con indicaciones para la continuación del proceso a buril.

A pesar del cuidado con que se reprodujeron los trazos originales, encontramos diferencias significativas de dibujo que parecen indicarnos que en la segunda versión, el aguafuerte también pudo ser realizado por el grabador De Jode.



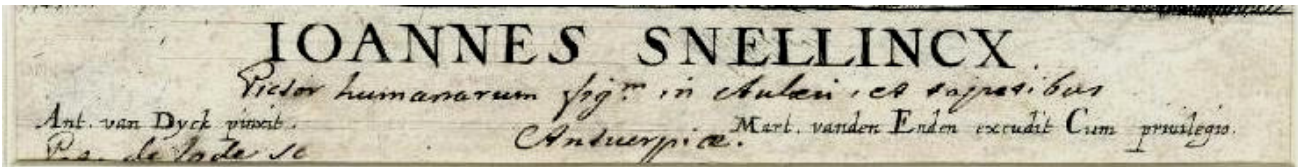
- Detalle de la mano en la primera versión al aguafuerte, en la segunda y en el resultado definitivo al aguafuerte y buril.



- Pruebas intervenidas de las dos versiones del retrato de Jan Snellinck.



- Pieter de Jode según Van Dyck. Jan Snellinck, aguafuerte y buril.



- Texto de la segunda versión en la que Van Dyck solo consta como pintor.



- Versión con texto del grabado al aguafuerte original de Van Dyck.

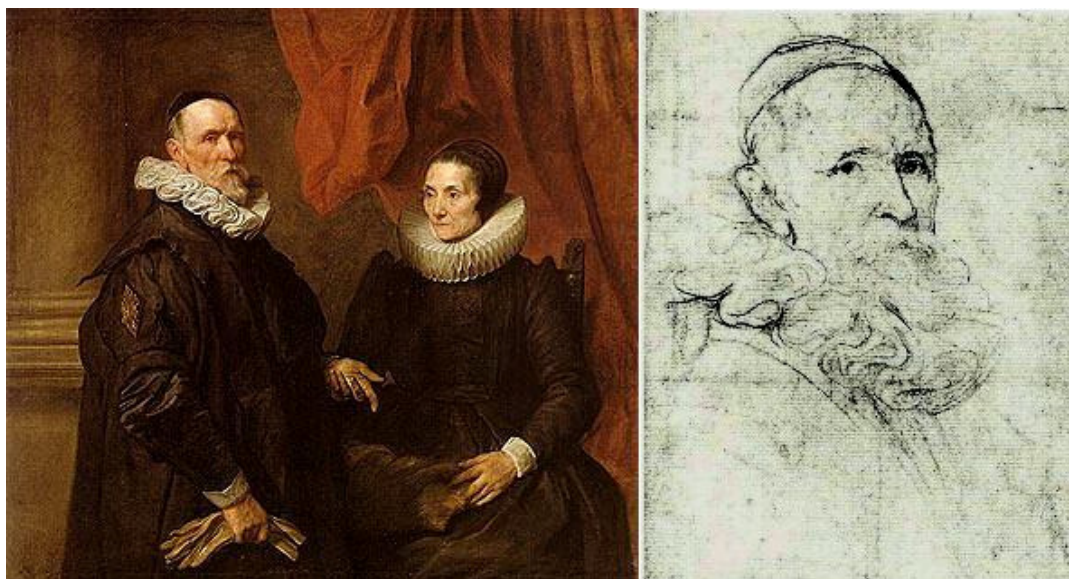
Jan de Wael



- Antón van Dyck. Retrato de Jan de Wael. Aguafuerte. 1630-40.

El pintor Jan de Wael, fue decano del gremio de San Lucas y jefe del gremio de ballesteros de Amberes. Su esposa, Gertrude de Jode, era la tía de Pieter de Jode el joven que fue grabador colaborador de Van Dyck en la Iconografía. Los hijos del matrimonio, Cornelis y Lucas de Wael también pintores, alojaron a Van Dyck en Génova durante el viaje a Italia del maestro.

La relación amistosa entre el pintor y la familia De Wael propició la ejecución de varios retratos, entre ellos uno de los hermanos De Wael y otro de sus padres. De la figura de Jan de Wael presente en el retrato del matrimonio y de un dibujo efectuado al mismo tiempo, partirá el grabado al aguafuerte que realizaría Van Dyck y que un grabador no identificado (quizás Pieter de Jode el joven) completaría a buril.



- Antón van Dyck. Retrato del matrimonio De Wael, óleo sobre lienzo, 1629.
y dibujo a lápiz de Jan de Wael.

Antón van Dyck realizó el primer estado del aguafuerte que refleja con gran fidelidad el lienzo y el dibujo originales, salvo en el detalle del brazo. En el aguafuerte suprime el guante y dobla el brazo algo más. El resultado no fue de su agrado y en el siguiente estado de la estampa, ya completado el fondo a buril, el brazo y una amplia zona a su alrededor aparecen pulidos.

La cuestión del brazo borrado origina una serie de intervenciones e iniciativas editoriales que nos dicen mucho sobre la forma de trabajar del grupo formado por Van Dyck, sus grabadores de confianza y sus editores.

A pesar de que la estampa con la gran zona pulida y sin texto no estuviera pensada para su distribución, se hicieron copias de ella que han llegado hasta nuestros días. De un tercer estado con la caligrafía ya incluida también se hicieron algunas copias.

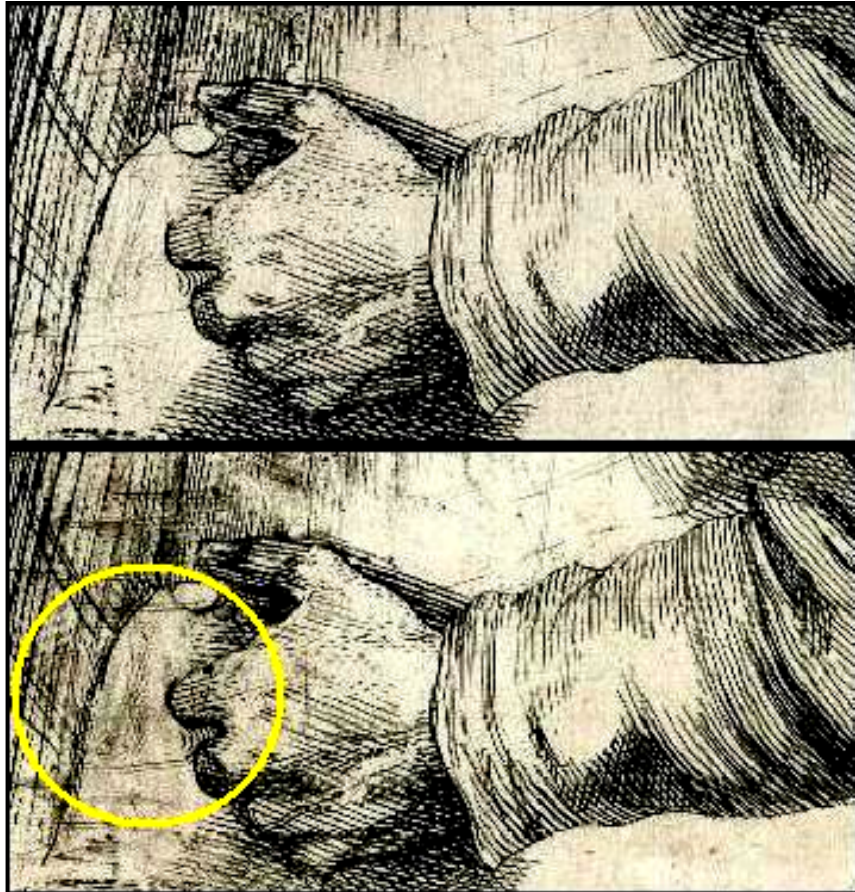
En el cuarto estado se vuelve a grabar el brazo, parece ser que por la iniciativa del editor Gillis Hendricx. Lo extraño es que el nuevo brazo presenta la misma postura, algo forzada, del aguafuerte primero. Al parecer lo que Van Dyck borró, Hendricx lo recuperó.



- Antón van Dyck y grabador anónimo. Jan de Wael, aguafuerte y buril. 1630-40.

Una vez regrabada la matriz con su nuevo brazo por un profesional que imitó con éxito la forma de trabajar de van Dyck y lista la estampa para ser incluida en la segunda edición de la Iconografía, se produce un hecho infrecuente en el ámbito del grabado de esa época.

Un buen número de estampas en las que no aparece el brazo serían vueltas a estampar. Entintando en la matriz exclusivamente la zona del brazo, se sobreimprimía sobre la estampa que presentaba la zona blanca. Esto da lugar a resultados más fáciles de comercializar pero de menor calidad, ya que se producían dobles líneas que poco perceptibles en una reproducción fotográfica, si lo han de ser en un examen visual directo.



- Efecto de línea doble originada por la sobreimpresión del detalle del brazo sobre una estampa que presentaba esa misma zona en blanco.

Otra posibilidad sería que la solución se le hubiera ocurrido al propio Van Dyck y que por lo tanto fuera también él quien grabara el nuevo brazo.

También es posible que en un número grande de copias pertenecientes al segundo y tercer estado, de las que a nuestros días con el brazo pulido han llegado pocas, se procediera a la sobreimpresión del fragmento con el brazo nuevo, usando el suficiente tino como para que las líneas dobles no aparezcan y la sobreimpresión se muestre como imperceptible. Maniobra esta que presenta una gran dificultad pero que puede conseguir llevar a cabo un estampador especialmente hábil en la práctica de su oficio.



- Antón van Dyck, aguafuerte y grabador anónimo, buril.
Retrato de Jan de Wael. 1630-40.

Jan van den Wouwer



- Antón van Dyck y Lucas Vorsterman. Retrato de Jan van den Wouwer.
Primer estado, aguafuerte. 1632-40

En 1632 Anton van Dyck pintó el retrato del erudito y editor Jan van den Wouwer. Edil de Amberes y miembro del consejo financiero de los archiduques Isabel y Alberto. Fue nombrado caballero por Felipe IV de España y en su retrato aparece representado con la dignidad y atributos de sus méritos. Terno negro propio de la etiqueta española, piel de guepardo cubriendo los hombros y la cadena otorgada al ser ennoblecido.



-Anton van Dyck. Retrato de Jan van den Wouwer, (detalle). 1632

Del proceso de creación del retrato al aguafuerte basado en la pintura de 1632, existe un elevado número de pruebas de estado que nos muestran como fue progresando la imagen hasta llegar al estado final. Además del propio Van Dyck, participaron en la creación de la matriz dos grabadores más. Lucas Vorsterman y Paulus Pontius.

La primera prueba que ha llegado hasta nosotros pudo estar precedida por un estado anterior. Es muy probable que de existir ese primer estado desaparecido presentara la cabeza de Jan van den Wouwer en una posición similar a la de los retratos de Frans Snyders, Philippe Le Roy y el Autorretrato, sin los trazos que abocetan las vestiduras y que son de una mano distinta a la del maestro.

En el segundo estado, de una calidad extraordinaria, aparecen más intervenciones al aguafuerte y a buril. Aunque no conste su nombre puesto que la estampa en este punto del proceso carece de texto, Lucas Vorsterman era en ese momento el único grabador del equipo de Van Dyck capaz de continuar el trabajo iniciado, usando simultáneamente aguafuerte y buril con tan alto nivel.



- Recreación de una posible primera stampa del retrato de Jan van den Wouwer, eliminando las partes no grabadas por Van Dyck.

Otra stampa perteneciente al primer estado intervenida con tinta marrón, ofrece las primeras indicaciones para construir las vestimentas de la figura, mientras que para el fondo no se toma más decisión que la de situar planos de luces y sombras. En el segundo estado encontramos ya iniciadas estas indicaciones y el resultado, más detallado en el rostro y la pechera del traje, aparece abocetado con trazos espontáneos y de una enorme expresividad que le confieren a la imagen un carácter insólito por su modernidad.

De este segundo estado también podemos estudiar una prueba intervenida con tinta gris y negra de ejecución meticulosa. En ella aparecen las vestiduras totalmente detalladas y el fondo casi exacto al que encontraremos en la prueba final definitiva. Para ello se contó con la intervención del antiguo alumno de Vorsterman, Paulus Pontius, que acomete a buril la intervención sobre la plancha completa, de modo que el trabajo de aguafuerte desaparece casi por completo.



- Antón van Dyck y Lucas Vorsterman. Segundo estado, aguafuerte y buril.
Jan van den Wouwer. 1632-40.



-Intervención con tinta gris sobre el segundo estado.

A diferencia de otras imágenes grabadas por Van Dyck, del segundo estado intermedio solo se realizan tres copias, no estuvo entre los intereses de los responsables la difusión de la imagen tan bellamente inacabada. Como en el caso del retrato de Philippe Le Roy, es más que probable que Jan van den Wouver supervisara la creación de su retrato.

Noble y poderoso, nos consta su afición al grabado por la dedicatoria de la primera estampa editado por Rubens, Judith y Holofernes, grabada por Cornelis Galle, en la que hace alusión al interés de Van den Wouver por la obra gráfica. En este caso la opinión del retratado hubo de contar tanto para el resultado final como para el uso y distribución de las imágenes con su efigie.



- Estado final antes y después del texto.

Del resultado final existen versiones con texto distinto, el uno sigue la misma pauta usada en los otros personajes presentes en la Iconografía, el otro enumera los títulos y el cargo desempeñado por Van den Wouver en la administración de Flandes.



Antón van Dyck, Lucas Vorsterman y Paulus Pontius. Aguafuerte y buril.
Retrato de Jan van den Wouwer. 1632-40.



- Antón van Dyck. Retrato de Simon de Vos, dibujo y Paulus Pontius según Van Dyck. Simon de Vos, buril. 1630-40.

Además del interés particular de las imágenes grabadas en las que Van Dyck intervino directamente para la "Iconografía", este compendio de imágenes cumpliría una función muy importante en la difusión del tipo de retrato que el pintor impuso y del que la influencia sobre el género en Inglaterra y el resto de Europa sería capital.

El numeroso catálogo de personajes que en posturas y actitudes novedosas, trasladan Van Dyck y sus colaboradores al cobre, sería seguido por pintores, dibujantes y grabadores durante siglos. La presencia y el dinamismo de los retratados evolucionó a partir de las obras creadas por Anton van Dyck y la labor difusora de sus estampas influiría de forma primordial en este avance. Algunas imágenes, como el retrato de Iñigo Jones, se convertirían en icónicas y serían repetidas en muchas ocasiones en diferentes medios y con distintos personajes.

Siguiendo originales del maestro, Paulus Pontius, Lucas Vorsterman o Robert de Voerst entre otros, realizaron sus imágenes al aguafuerte y sobre todo en talla dulce con resultados extraordinarios en muchos casos.



- Antón van Dyck. Retrato de Antón Cornelissen, dibujo.
Lucas Vorsterman. Primer estado, aguafuerte y prueba final, aguafuerte y buril.
1630-40.



- Antón van Dyck. Retrato del arquitecto Iñigo Jones. Óleo y dibujo. Robert van Voerst, dos estados del retrato realizado a buril. 1630-40.



- Antón van Dyck. Autorretrato, 1633.

Pintado en la corte británica de Carlos I, se representa a si mismo señalando a un girasol, símbolo del buen súbdito.

-Bibliografía específica: Antón van Dyck.

BARNES, Susan J. *Van Dyck a Genova: grande pittura e collezionismo*. Electa. Milán, 1997

BELLORI, Giovanni P. *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Mascardi. Roma, 1728. Einaudi, Turín 1976

BERNARDINI, Maria Grazia. *Antón van Dyck: riflessi italiani*. Skira. Milán, 2004

BLAKE, Robin. *Anthony van Dyck: a life. 1599-1641*. Constable. Londres, 1999

BROWN, Jonathan. (director). *Velázquez, Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del siglo XVII*. Museo del Prado, El Viso. Madrid, 1999

DAY, Peter. *Drawings and etchings by Anthony van Dyck 1599-1641 : an exhibition of the artist's original portrait drawings and their related engravings from the Devonshire Collection Chatsworth*. Sheffield City Art Galleries. Sheffield, 1978

DELACRE, Maurice. *Le dessin dans l'oeuvre de Van Dyck*. Palais des Académies. Bruselas, 1934

DEPAUW, Carl. LUIJTEN, Ger. *Anton van Dyck y el Arte del Grabado*. Fundación Carlos de Amberes. Madrid, 2003

GREINDL, Edith. *De Rubens à Van Dyck : l'âge d'or de la peinture flamande*. Renaissance du Livre. París, 1994

HEARN, Karen. *Van Dyck and Britain*. Tate Publishing. Londres, 2009

LARSEN, Erik. *L'opera completa de Van Dyck, 1626-1641*. Rizzoli. Milán, 1980

LAWSON, James. *Van Dyck: paintings and drawings*. Prestel. Nueva York-Munich, 1999

MAUQUOY-HENDRICKX, Marie. *L'iconographie d'Antoine van Dyck : catalogue raisonné*. Bibliothèque Royale Albert I. Bruselas 1991.

McNAIRN, Alan. *L'Iconographie de Van Dyck*. National Gallery of Canada for the Corporation of National Museums of Canada. Ottawa, 1980

McNAIRN, Alan. *The young Van Dyck*. National Gallery of Canada, National Museums of Canada. Ottawa, 1980

MERLE du BOURG, Alexis. *Antoon van Dyck: portraits*. Fonds Mercator. Bruselas, 2008

MOIR, Alfred. *A profile of the seventeenth century : prints from van Dyck's Iconography* . Regents of the University of Calif. Los Angeles, 1991

MÜLLER HOFSTEDE, J. *Van Dyck*, Rizzoli/Skira. Milán, 2004

PLOMP, Michiel C. *Peter Paul Rubens (1577–1640) and Anthony van Dyck (1599–1641): Works on Paper*. En *Heilbrunn Timeline of Art History*. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 2000
http://www.metmuseum.org/toah/hd/rvd_d/hd_rvd_d.htm (Octubre, 2003)

PREISING, Dagmar. *Anthonis van Dyck : Porträts in Radierung und Kupferstich*. Suermondt Ludwig Museum. Aquisgrán, 1988

TEMPESTINI, Anchise. SETTIS, Salvatore. *Van Dyck, Rubens, Van Dyck*. Ediert. Todi, 2009

TORRES GUARDIOLA, Pascal. *Van Dyck graveur: l'art du portrait*. Musée du Louvre. París, 2008

TURNER, Simon. DEPAUW, Carl. *Van Dyck*. Colección : *The new Hollstein : Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700* . Sound and Vision Publishers. Ouderkerk aan den IJssel, 2002

VAES, Maurice. *Le séjour de Van Dyck en Italie (mi-novembre 1621-automne 1627)*. Institut historique belge de Rome. Roma, 1924

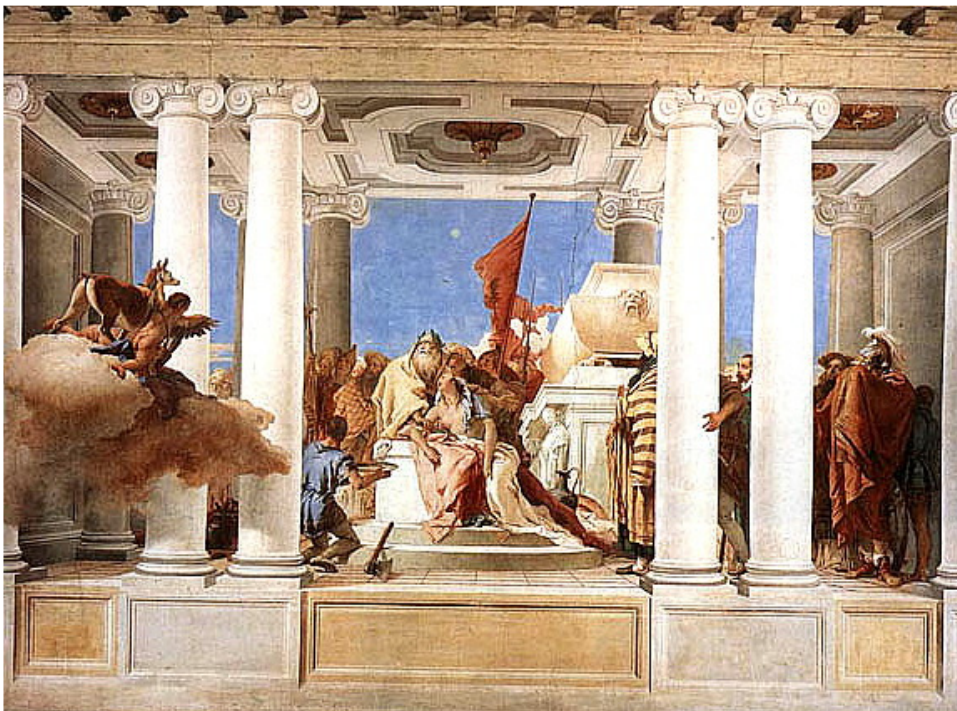
Van DYCK, Antoon. *Icones principum, virorum doctorum pictorum, chalcographorum nec non amatorum pictoriae artis numero centum ab Antonio Van Dyck pictore ad vivum expressae eiusue sumptibus aeri incissae*. Gillis Hendricx excudit. Amberes, 1645?

VERDI, Richard. *Anthony van Dyck (1599-1641) : "Ecce Homo" and "The mocking of Christ"*. Barber Institute of Fine Arts. Birmingham, 2002

II-5: La mayor identificación

Sabemos que la enseñanza de las artes se iniciaba tradicionalmente a muy temprana edad, entrando el individuo como aprendiz en los talleres de maestros reconocidos en la práctica de su oficio. El grado de identificación con la forma de hacer las cosas en estos centros de producción y aprendizaje era forzosamente muy grande. Estos círculos artísticos trabajaban orientados a satisfacer una demanda que exigía una forma particular de interpretar las temáticas imperantes en la época, según el estilo que el maestro había logrado desarrollar con éxito.

Si este círculo profesional es además familiar y la demanda de los trabajos que en él se producen es enorme, como ocurre en este caso, la comunidad de intereses entre aprendices y maestro roza lo absoluto. Giandomenico y Lorenzo Tiepolo nacen en el centro de un mundo consagrado a desarrollar las ideas y el estilo de su padre Giambattista y lo harán con tal perfección como para constituir una de las marcas de más éxito en la Europa de su momento, la última de las generadas por el gran centro cultural que desde el Renacimiento más temprano había representado la República de Venecia, estado desaparecido definitivamente en la convulsión que las invasiones napoleónicas supusieron para el continente europeo.



- Giambattista Tiepolo, frescos de Villa Valmarana en Vicenza. El sacrificio de Ifigenia. 1757. En estas fechas la colaboración con sus hijos es plena en sus producciones.

En la producción de obra gráfica encontramos muchas formas de encarar el trabajo, Gianbattista contemplará el grabado como medio autónomo de expresión en producciones de temáticas ajenas a sus pinturas, con una total libertad. En manos de sus hijos, una vez demostrada la pericia necesaria para hacerlo, dejará los trabajos que

reproducen obras no expresamente creadas para ser grabadas; lienzos, frescos o dibujos.

Giandomenico se inicia en la producción gráfica reproduciendo obra propia, un ciclo de pinturas que grabará al aguafuerte para posteriormente consagrarse como grabador con una serie de imágenes creadas especialmente para el medio de enorme calidad. Con la experiencia adquirida en estos trabajos propios, acometerá magistralmente la realización de obras basadas en originales de Giambattista, aportando sus particularidades estilísticas.

De Lorenzo, debido a su corta vida, se conserva obra propia pintada y una estampa que pudiera basarse en un original propio. El resto de su obra reproduce trabajos de su padre realizados con un estilo muy diferente, dentro de la uniformidad forzada, cargado de un dramatismo que bien pudo deberse a particularidades de su carácter o a la influencia de la gran pintura barroca española que conocería de primera mano en su estancia madrileña, donde permanecería hasta su prematura muerte.

Pintaron, dibujaron y grabaron temas del equipo, sobre todo cuando las estampas nos remiten a composiciones pintadas al fresco en las que la colaboración de los tres Tiepolo fue tan brillante. Giandomenico, el único que volvería a Venecia, tras la muerte del padre también en Madrid, se encargaría de la publicación de toda la gráfica propia, de su padre y de su hermano que aun no estaba editada, legándonos un corpus completo de trabajos gráficos de una riqueza e influencia capital.



- Giandomenico según Giambattista. Angélica y Medoro, aguafuerte según un panel de los frescos de Villa Valmarana en los que trabajaron los tres miembros de la familia Tiepolo en 1757.

- Los Tiepolo



- Giambattista, Giandomenico y Lorenzo. Tres estilos cercanos pero diferenciados entre si al ejecutar el aguafuerte.

La familia Tiepolo, Giambattista (1696-1770) y sus hijos Giandomenico (1727-1804) y Lorenzo (1736-1776), constituye un ejemplo extraordinario de colaboración creativa de enorme éxito en su época. La obra de este grupo artístico y familiar se extiende entre los primeros años 20 del siglo XVIII, en los que Giambattista produce sus primeras obras y los últimos 90 en los que Giandomenico sigue activo como pintor.

Los clanes familiares dedicados a la pintura forman parte de la tradición artística veneciana. Ya en los siglos XV y XVI la dinastía de los Bellini lidera el arte veneciano. La madre de Giandomenico y Lorenzo, Cecilia, casada con Giambattista en 1719 es una Guardi, miembro por tanto de otro destacado clan veneciano de pintores.

Entre 1740 y 1750 los dos hermanos se incorporan al equipo paterno, cuyo éxito tanto en Venecia como fuera de las fronteras de la República, condicionará en cierto sentido su desarrollo individual como artistas independientes, hecho mucho más marcado en el campo de la obra gráfica en el que los tres desarrollaron una labor enormemente importante y de gran influencia en el posterior panorama artístico europeo.

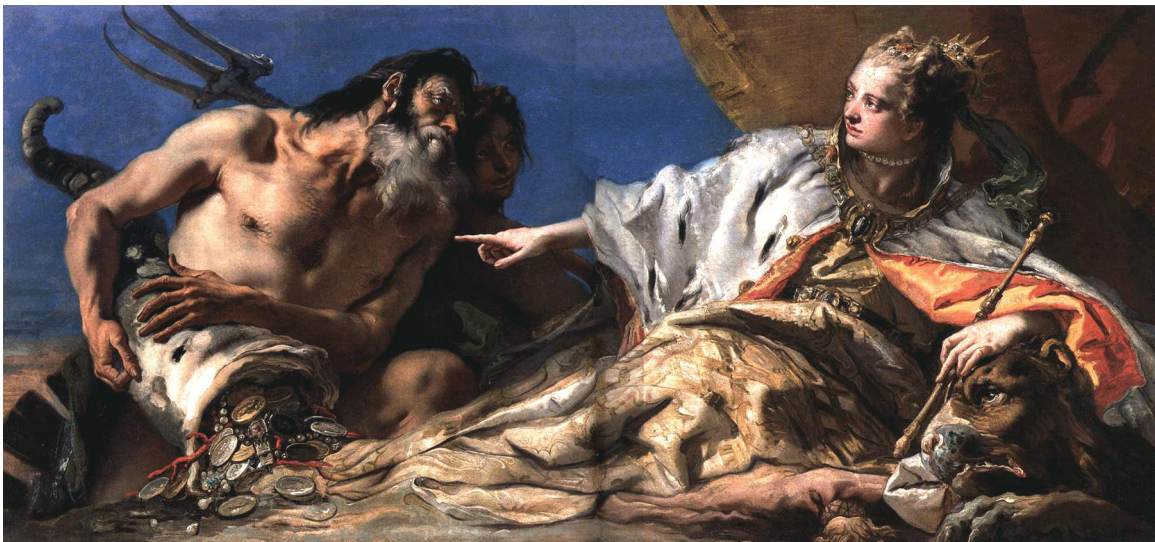


-Giambattista Tiepolo. Cristo llevando la Cruz, óleo sobre lienzo.450 x 517 cm.
1737-38.



- Giambattista. Tiepolo. El banquete de Cleopatra, óleo sobre lienzo. 249 x 346 cm. 1743-44.

Giambattista Tiepolo: Máximo representante del rococó veneciano, Giambattista trabaja con una nueva claridad en el color y una utilización de la luz que le son propias. Luz teatral, brillante y localizada para destacar los focos de interés en la obra. Sus grandes composiciones sobre lienzo o al fresco responden al clásico repertorio de temas mitológicos, históricos y religiosos que exigía el gusto de sus clientes.



-Giambattista Tiepolo. Neptuno y Venecia., óleo sobre lienzo. 135 x 275 cm. 1740

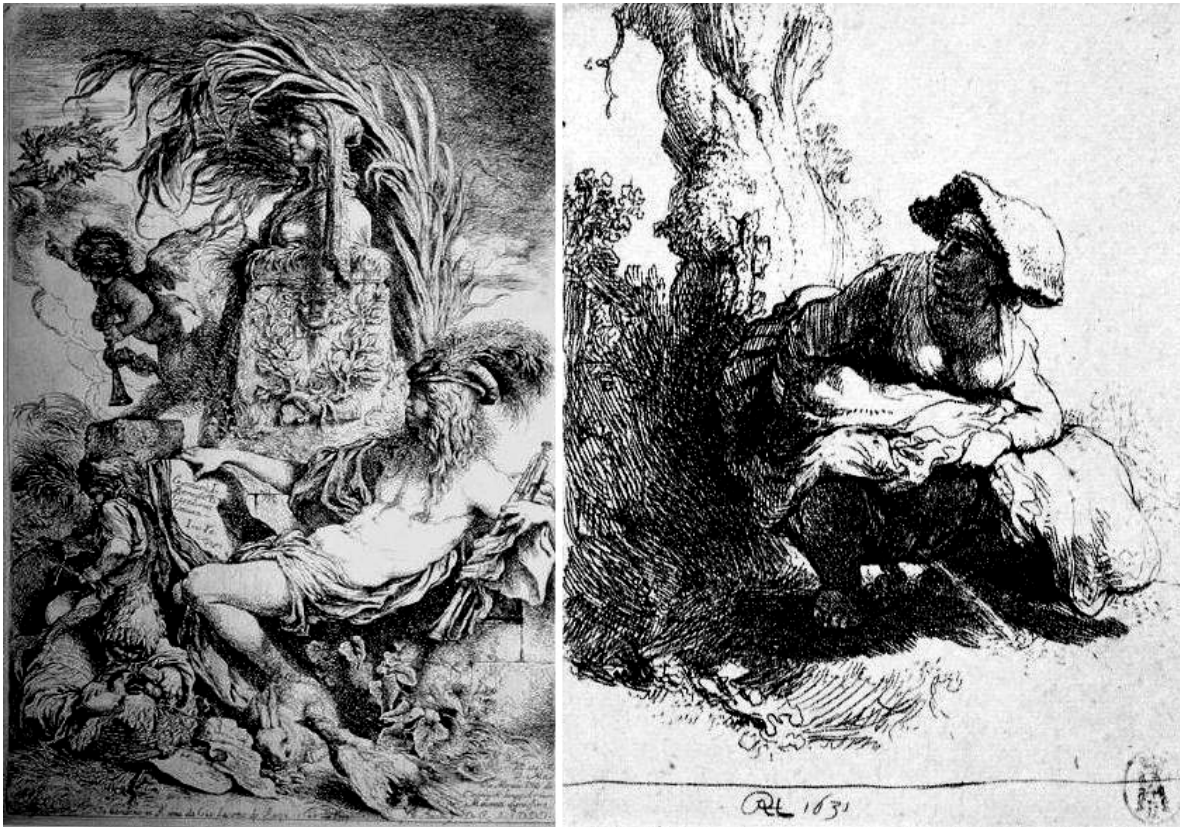
Será en su obra gráfica, que inicia sobre 1735, donde se exprese su creatividad de forma más libre. El mismo grabará dos series de estampas al aguafuerte tituladas Scherzi y Capricci en las que se manifiesta lo más íntimo de su imaginación e interés, en representaciones ejecutadas sin ningún condicionamiento ni en la temática ni en la codificación académica que el grabado al aguafuerte había desarrollado desde su aparición.



- Scherzi. Dos magos y dos niños. Aguafuerte.

La libertad en el trazado y las estrategias usadas para obtener la gradación tonal son únicas, rechaza la convención al no utilizar la trama de líneas paralelas normalizada y en cambio las suyas, curvadas y variadas, entrecortadas o zigzagueantes otorgan al lenguaje de sus aguafuertes un carácter propio. Con la ligereza y variedad de este lenguaje gráfico y con la riqueza de sus valores cromáticos de fluidas y suaves transiciones, consigue crear una obra pronto demandada por los coleccionistas y artistas coetáneos y por los que le sucedieron.

Esta forma de trabajar no carece de precedentes, Giambattista conoce y aprecia la obra de Rembrandt y la de Castiglione y en esa tradición de expresión libre y huida de la norma se inserta su trabajo.



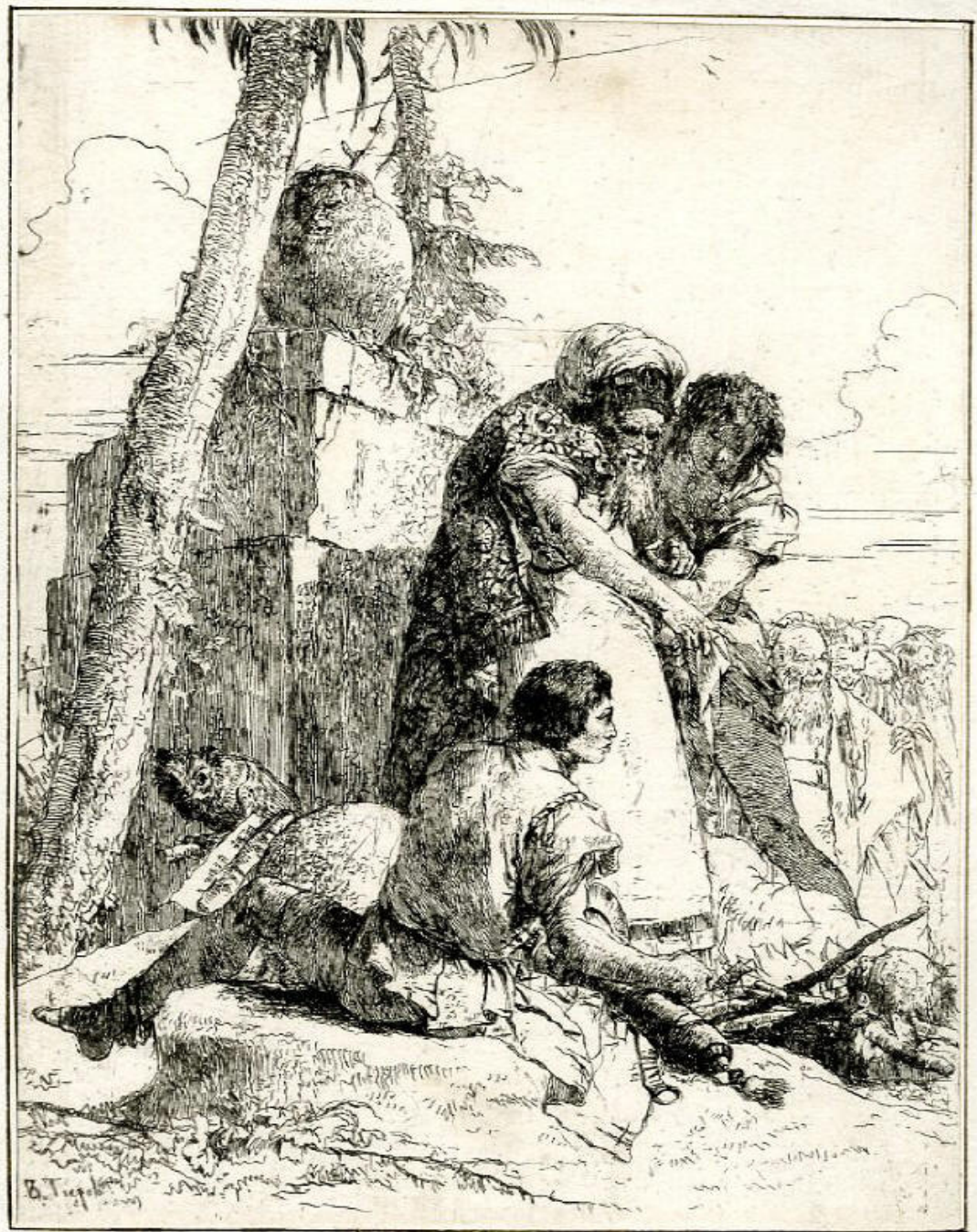
-Castiglione. Alegoría de la Fama, aguafuerte,1645-48.
Rembrandt. Mujer orinando, aguafuerte. 1617.

Entre 1740 y 1743, desarrolla la producción de los "Scherzi", primer exponente de su trayectoria estilística que en la siguiente década culminará con la creación de los "Capricci Vari". Alejados por fuerza de la enormidad a nivel escala de sus frescos monumentales, son una manifestación de libertad creativa en pequeño formato al parecer fuera de cualquier iniciativa comercial o de difusión de su obra. Todo lo contrario de aquella que sus hijos desarrollarán partiendo de los originales paternos. También alrededor de 1740, graba una de sus obras cumbre al aguafuerte, La Adoración de los Magos. El rico trabajo técnico de líneas tramadas y la variedad tonal, la convierten en una de sus imágenes mayores.

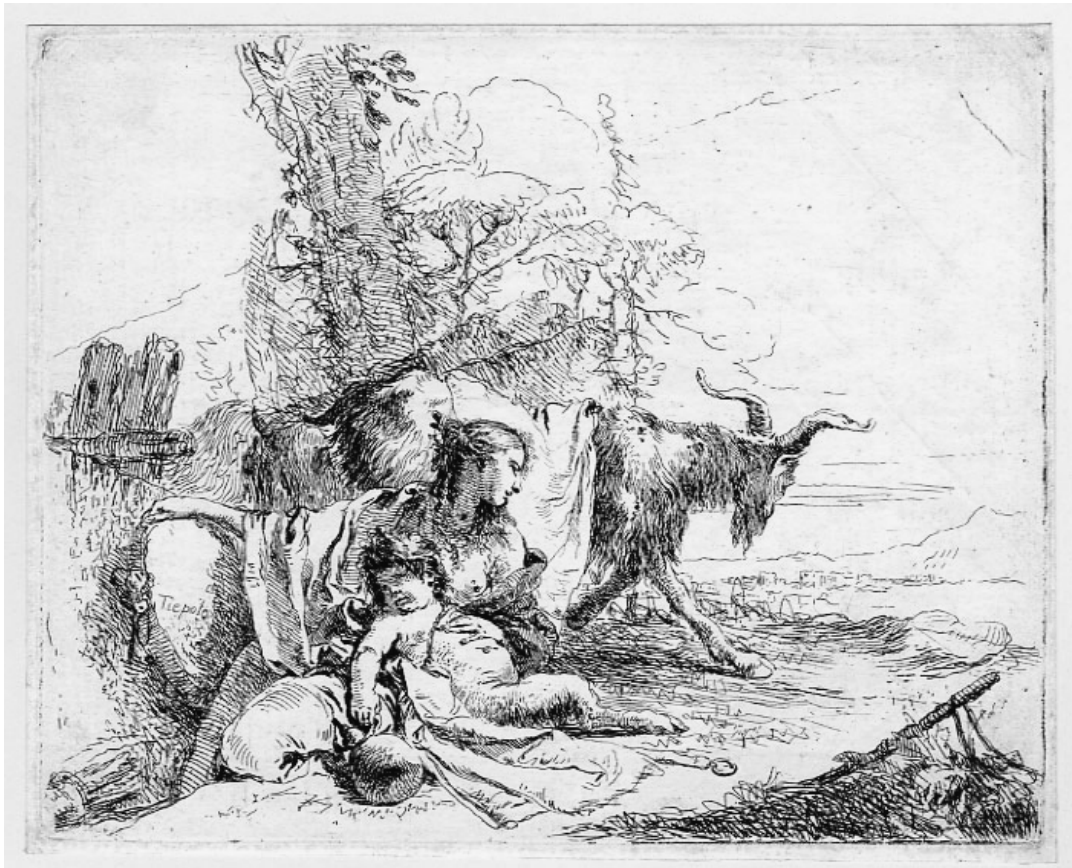


-Giambattista Tiepolo. Adoración de los Magos. Aguafuerte, hacia 1740.

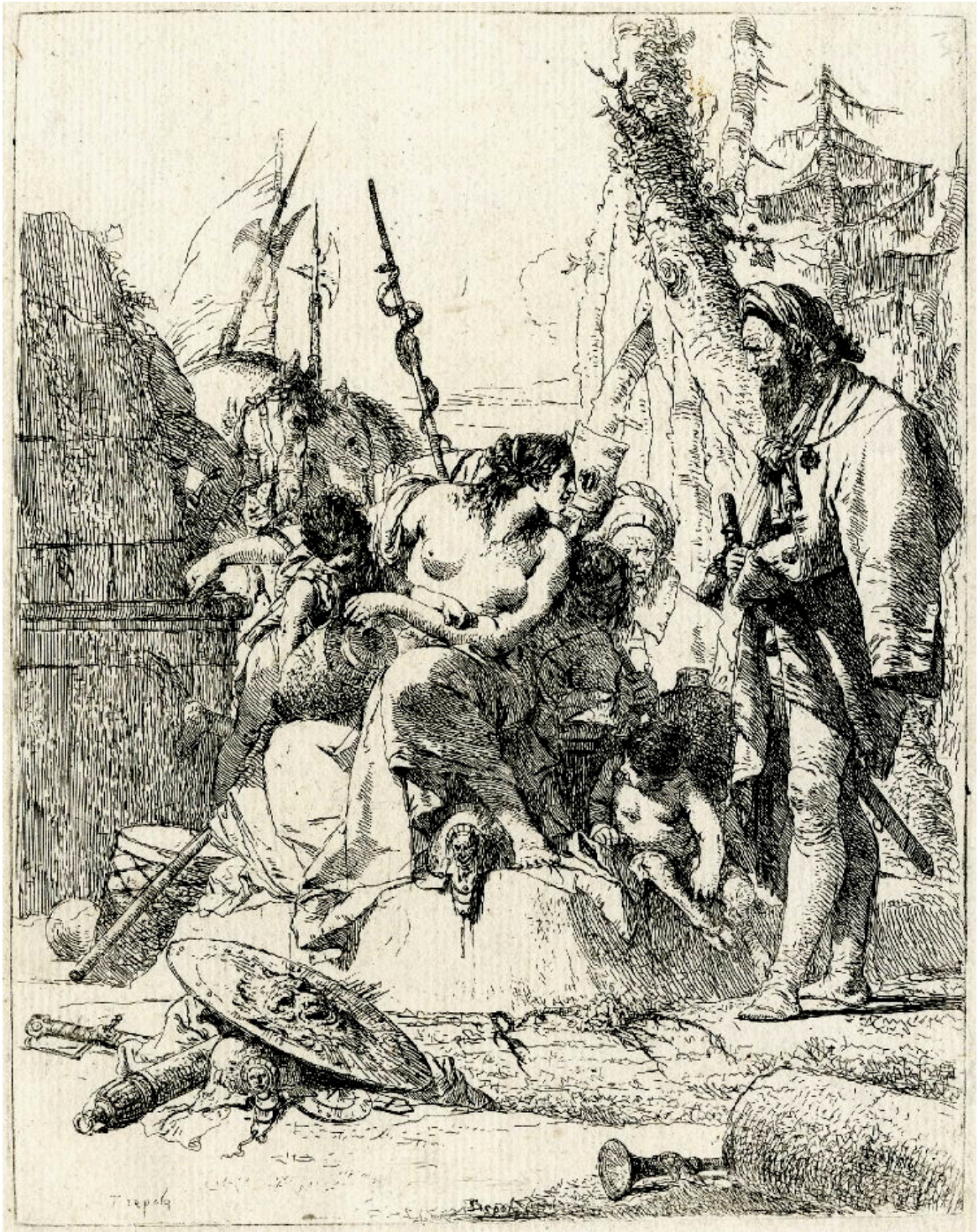
En su iconografía, magos, vagabundos, búhos y serpientes, pirámides, piras, bajorrelieves clásicos, cráneos, huesos y esqueletos, crean un mundo fantástico y misterioso de difícil interpretación. Sus intereses íntimos se manifiestan en estas obras como en ninguna otra faceta de su producción.



- Scherzi. Mago mostrando una cabeza en la hoguera.



- Capricci. Mujer sujetando un tambor y Mujer apoyada en un cántaro.



-Scherzi. Soldado consultando a una sibila.



-Caprici. La Muerte dando audiencia y Soldado delante del caballo.