



**LÍNEA NEGRA, LÍNEA BLANCA**  
**ALABANZA DEL BURIL**





*El pintor Qi Baishi (fragmento). Buril sobre PVC*

*Pág. siguiente: La hija del viento (fragmento). Buril sobre cobre*



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

**LÍNEA NEGRA, LÍNEA BLANCA**  
**ALABANZA DEL BURIL**

Discurso del académico honorario electo  
EXCMO. SR. D. FRANÇOIS MARÉCHAL BISSEY  
[Evreux, Normandie, Francia, 9 septiembre 1938 – Madrid, España, 24 noviembre 2018]

y contestación del  
EXCMO. SR. D. ANTONIO BONET CORREA

edición póstuma  
IN MEMORIAM



MADRID  
MMXVIII

Discurso del  
EXCMO. SR. D.  
FRANÇOIS MARÉCHAL BISSEY



*«Pocos hombres han carecido tanto  
de la simpatía y del reconocimiento del público  
como los grabadores.  
Pocos hombres han sido menos conocidos,  
pocos han llevado vidas más solitarias  
o más activas.  
Inclinados durante un día de sol a sol,  
en un ático o en un taller cerrado,  
sobre una plancha de metal o de madera,  
con una gran lupa de aumento:  
recogiendo y cortando trozos de metal  
o virutas de madera con sumo cuidado...  
trabajando doce o catorce horas al día  
sin apenas hacer ejercicio,  
acaso solo por la mañana o a última hora  
de la noche para descubrir que el trabajo  
de tantos días es incorrecto  
y hay que volver a empezar».*

C. W. R.

Señores académicos,  
queridos amigos:

**E**l texto, antes reseñado, atribuido al burilista inglés Charles William Radclyffe (1780-1855), no sería del todo veraz en mi caso, ya que la Real Academia de Bellas Artes me reconoce y me honra al recibirme en calidad de grabador. Con gran emoción agradezco el considerable honor que se me dispensa.

Espero ahora poder mostrar mi gratitud y colaborar con esta institución para que el grabado, mal definido como «arte menor», recupere su dignidad de obra gráfica original, es decir, que el proceso de realización de la estampa, pertenezca al artista sin intervención de intermediarios, los mal llamados «negros». De este modo reivindico el valor de la mano como prolongación del espíritu y el trabajo artesanal del taller como atmósfera creadora del *beau métier*.

Aún a riesgo de olvidar, sin querer, algunos nombres de amigos, en el seno de esta Academia, que me apoyaron en mi trayectoria, citaré a don José Hernández, don Manuel Rivera y don Miguel Rodríguez-Acosta, que me presentaron a la elección como académico correspondiente en 1991, y a don Antonio Bonet Correa, don Antonio Fernández Alba y don Manuel Alcorlo, que me han propuesto ahora como académico honorario.

Un especial recuerdo va dirigido a don Luis García-Ochoa, que me brindó la oportunidad de exponer, en 1986, en las salas de la Calcografía Nacional. Su amistad siempre es y ha sido una gran ayuda y un fiel apoyo.

Este discurso podría haberse titulado también «andaduras del buril», definición acuñada por don Manuel Alcorlo.

Evocaré las líneas negras trazadas por el buril en una plancha de cobre y las líneas blancas trazadas por el buril en una madera de boj. Las describiré como puntos de referencia, con un breve recordatorio histórico, para luego evocar el acto creador en su aspecto conceptual y artesanal. Terminaré con una reflexión sobre la mano.

## CONSIDERACIÓN GENERAL

**T**os verdaderos artistas practican el grabado no tanto por la multiplicidad de las pruebas sino por las posibilidades plásticas que ofrecen el material y las herramientas utilizadas.

El trabajo sobre una plancha de metal o de madera se asemeja más a la escultura que a la pintura. El pincel es conducido sobre una superficie sin resistencia alguna.

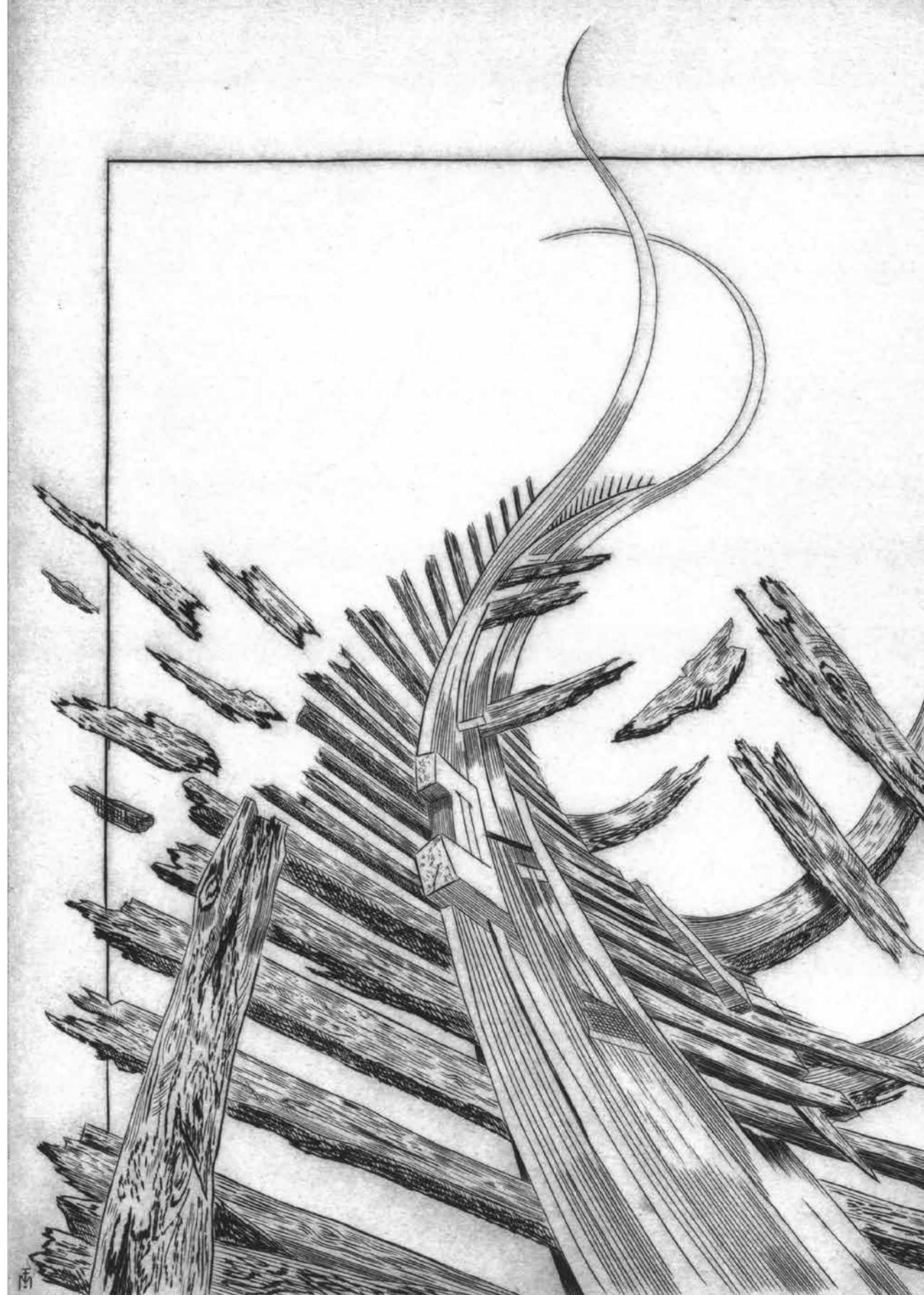
Los buriles son herramientas que modifican las superficies en profundidad. Contrariamente al pincel, su manejo requiere un esfuerzo físico y un gran dominio manual. Este esfuerzo se expresa con la forma gráfica correspondiente. El artista es, de algún modo, el acumulador de energía que ataca materiales más o menos resistentes en función de la fuerza de su propia naturaleza.

La selección de un modo de expresión ha permitido conclusiones interesantes sobre las relaciones del artista y de su mundo. Por ejemplo, se podría pensar que la preferencia de los expresionistas alemanes, para la punta seca y el cuchillo, es reveladora de su agresividad contra el orden establecido, mientras que el mundo pictórico de un Henri Matisse, en sus linograbados, refleja el alma de un contemplativo,

contenido de sí mismo y del mundo. He podido comprobar, en mi propio trabajo, que cada técnica obedece a una temática más apropiada. La madera al hilo, con sus fuertes contrastes de blanco y negro, expresa mejor que ninguna otra la violencia, el drama y el dolor. La manera negra evoca el misterio del *chiaroscuro*, la luz entre tinieblas, la poesía de la noche y de la niebla. El aguafuerte y el aguatinta son trabajos más propios de pintor.

El arte gráfico, que viene del griego *graphein*, define tanto la escritura como el dibujo o el trazo de la línea. Por ello siempre es, fundamentalmente, un arte de pequeñas dimensiones y si, como hoy, adquiere grandes tamaños, su contemplación requiere que sea de cerca ya que de lejos los trazos desaparecen de la vista.

El grabador debe recordar que la línea es su principal elemento. La diferencia de una técnica a otra se evidencia según su representación. Un trazo con buril difiere de un trazo al aguafuerte. La esencia de una línea es abstracta. Cuando el tema es figurativo, la realidad representada se constituye por una infinidad de líneas abstractas que procuran la ilusión de lo real, pero a través de una lenta meditación para su organización y control. No puede trazarse de cualquier manera y en cualquier sentido. Carecen del apoyo del color, ya que el grabado es fundamentalmente el arte



del negro y del blanco. «En el grabado lo que importa no es la negrura de la tinta sino el negro de la estampa», decía el gran xilógrafo Shiko Munakata. También, los chinos afirmaban que en el negro de la pintura con tinta estaban todos los colores.

La persona que consiente abandonar, de vez en cuando, el lenguaje de los colores –la realidad– percibe que el universo de los efectos gráficos es coloreado a su manera. El mundo del grabado, limitado solamente a las sombras y a las luces, es un mundo de contemplación activa donde la facultad creadora del espectador suple a la relativa economía de los medios utilizados en su realización. De acceso difícil, está reservado solamente a los iniciados.



Buriles para madera a la testa y para cobre

## LA LÍNEA NEGRA

Desde sus orígenes, que permanecen bastante oscuros, el grabado no ha cesado de enriquecerse con nuevos procedimientos al disponer de nuevos materiales y de otras técnicas de reproducción. Aparte de la xilografía primitiva, con su *taille d'épargne*, a finales del siglo XIV, la técnica más antigua es el grabado a buril sobre metal. La célebre «Batalla de hombres desnudos» del italiano Antonio Pollaiuolo, hacia 1470, es uno de los más antiguos grabado a buril que se puede atribuir a un artista. Así, el grabado que primitivamente fue una técnica de reproducción y difusión, se convirtió luego en un arte mayor. No hay que pensar que la consideración del grabado como arte se haya producido naturalmente. Su función social de reproducción persistió mucho tiempo. En efecto, y con demasiada frecuencia, fue reducido a ser el sucedáneo de la pintura, asegurando así su reproducción servil y la difusión de las obras en el mundo de los *amateurs* y coleccionistas europeos. De esta manera, se constituyeron los gabinetes de estampas, ancestros de nuestros actuales museos. Con la invención de la fotografía, en 1839, se liberaría el grabado de su servidumbre y se le restituiría en su más alta función de creación artística y, al



*Torsión*  
Buril sobre cobre

mismo tiempo, se dispensa a la pintura de la absurda obsesión por la necesidad de reproducirla.

En el siglo XIX, el grabado conocerá una renovación artística considerable y, paradójicamente, también en la época actual, de reproducción en masa y de difusión; aun así permanece la fidelidad de numerosos artistas con el buril, constantemente renovado.

A grandes rasgos, quisiera mencionar los célebres burilistas que enriquecieron este arte con sus innovaciones.

El Maestro E. S., activo en Alemania en 1450, utilizó un sistema de contratallas entrecruzadas para aumentar el efecto tonal de la estampa. Igualmente, su probable discípulo Martin Schongauer, que empleó un conjunto complejo de tallas permitiendo una gran variedad de texturas y una gama de tonalidades hasta entonces desconocidas, preparando así el terreno para el joven Alberto Dürero que empezó a grabar en 1491. Su curiosidad intelectual y dominio técnico le permitieron crear estampas de una virtuosidad y de una complejidad únicas. En los Países Bajos, Lucas van Leyden combinó el buril con el aguafuerte, obteniendo líneas muy delicadas y tonalidades plateadas. En Bolonia, Marcantonio Raimondi, aportó mejoras técnicas en su manera de interpretar las pinturas.

El primer burilista francés, Jean Duvet, orfebre de formación, dejaba sus últimas obras en un estado sugestivo de inacabado, voluntariamente o por azar. Sus buriles con sus tallas libres, y como rascadas, parecen aguafuertes.

La llamada manera ancha, más lineal, formada de tallas paralelas más largas y más profundas, fue adoptada por dos artistas mayores, el pintor, escultor y orfebre Antonio Pollaiuolo y el pintor Andrea Mantegna.

El pintor y grabador Hendrik Goltzius empleó una nueva manera de utilizar el buril para crear texturas y tonalidades brillantes, aunque a veces un poco mecánicas. El artista supo sacar partido de la expresividad de las líneas de longitud y grosor diversos variando los intervalos. También introduce puntos entre tallas y contratallas, lo que supuso una gran innovación.

El francés Claude Mellan, célebre por su «Santa Faz» o «Sudarium», que renunció a las contratallas para crear la línea simple (sencilla) mediante líneas paralelas, obteniendo variaciones de tonalidad, jugando con el espesor o la finura de las tallas.

Robert Nanteuil, que trabajaba para el rey Luis XIV, practicando la talla ordenada, un complejo entramado de líneas rectas, curvas, entrecruzadas, puntos, etc.

En España, y siguiendo esta tradición de los Países Bajos y de Francia, Tomás Francisco Prieto y Manuel Salvador Carmona, fueron destacados burilistas, así como los grabadores de la Casa de la Moneda entre los cuales destaca José Luis Sánchez-Toda.

Para un exhaustivo estudio del grabado en España, es obra fundamental y de referencia la «Historia del grabado en España» de nuestro compañero don Antonio Gallego Gallego, así como la extensa obra erudita de don Juan Carrete Parrondo y los trabajos de don Javier de Blas, también académicos.

Liberándose de estas disciplinas tan rigurosas y rígidas en el grabado, que exigen un aprendizaje de muchos años, en el siglo XX, artistas como Jean-Émile Laboureur, Joseph Hecht, Stanley William Hayter y Albert Decaris adoptaron una cualidad muy particular del uso del buril para reflejar en sus obras su sensibilidad y expresividad con calidad diferente y visión contemporánea.

Hoy en día, en pleno siglo XXI, el buril se practica en numerosos países y sin ir más lejos en Francia, con su larga tradición, que ofrece un inmenso repertorio de grandes artistas de la talla de Pierre-Yves Trémois, Cécile Reims, Philippe Mohlitz, Jean-Marie Granier, Marc Dautry, Rémi Berges, etc.

En España, país de pintores, no se ha prodigado mucho esta técnica. Citaré algunos burilistas: Jaume Pla, Rosa Biadiu y Ricardo Berriobeña.

Siendo el grabado ante todo un asunto mental, posibilita un *ductus* con los lentos e imperceptibles desplazamientos de la mano que permanecen mudos si no están unidos a la voluntad y a la conciencia creadora.

La plancha virgen, de cobre o de acero, perfectamente pulida, espera el primer ultraje del buril, la herramienta que crea líneas. Es sencillito, el mismo que utilizaban Durero o Jean Duvet en el siglo XVI: Es un útil de ataque concebido para quitar o vaciar partes de metal o de madera, ya que sirve para el grabado en hueco y en relieve. Actúa como un arado, detrás de sí deja un surco triangular. Su forma es la de una seta: una vara de acero de sección cuadrada, o en rombo, plantada en un sombrero redondo de madera con un chaflán cortado. La parte esencial del buril es su punta. Se obtiene con el afilado de su extremo en bisel diagonal, el que penetrará en el metal o en la madera.

La lenta liturgia del grabado empieza por una profanación, por un primer ataque a veces repentino y otras largamente premeditado.



El golpe de buril inaugural –este primer agravio, esta primera ofensiva– transforma la plancha, altera su aspecto inicial y la deja en desequilibrio y en sufrimiento. La plancha recupera su equilibrio roto cuando, amorosamente tallada bajo el ojo y la mano armada, consiente totalmente en ser el intérprete y el espejo de un pensamiento y de una sensibilidad que recobra el equilibrio original.

El acto de grabar es como el paradigma de la acción y de la creación [su interacción] con la metáfora del deseo y la parte de sueño que se enraízan el uno en el otro.

Es, en un primer tiempo, la pasividad renuente de la plancha de cobre opuesta a la actividad voluntariosa y violenta del grabador.

La plancha no se abandona, hay que conquistarla. La infalibilidad del buril que surca una plancha no es siempre adquirida: es el resultado, una victoria sobre la traidora apatía del cobre y sobre uno mismo. Porque la materia no tolera nada. Así, en contra de esta intolerancia del metal, el grabador debe responder con el fanatismo de la perfección y de la maestría.

La plancha no perdona. Solamente un recogimiento y una tensión extremos pueden triunfar ante la im-

placable ley del metal. La hendidura y el trazo, forman un cauce esencial para recibir la tinta.

Pero realmente ¿qué es un trazo? El diccionario de la RAE responde: «línea que se traza de un solo movimiento de lápiz...», y ¿una línea?: «extensión en longitud sin tener en cuenta lo ancho y lo profundo».

Así plantea esta cuestión el gran grabador visionario Albert Flocon en su famoso «Traité du burin» (1952). Nadie como él ha sabido describir el trazo diciendo:

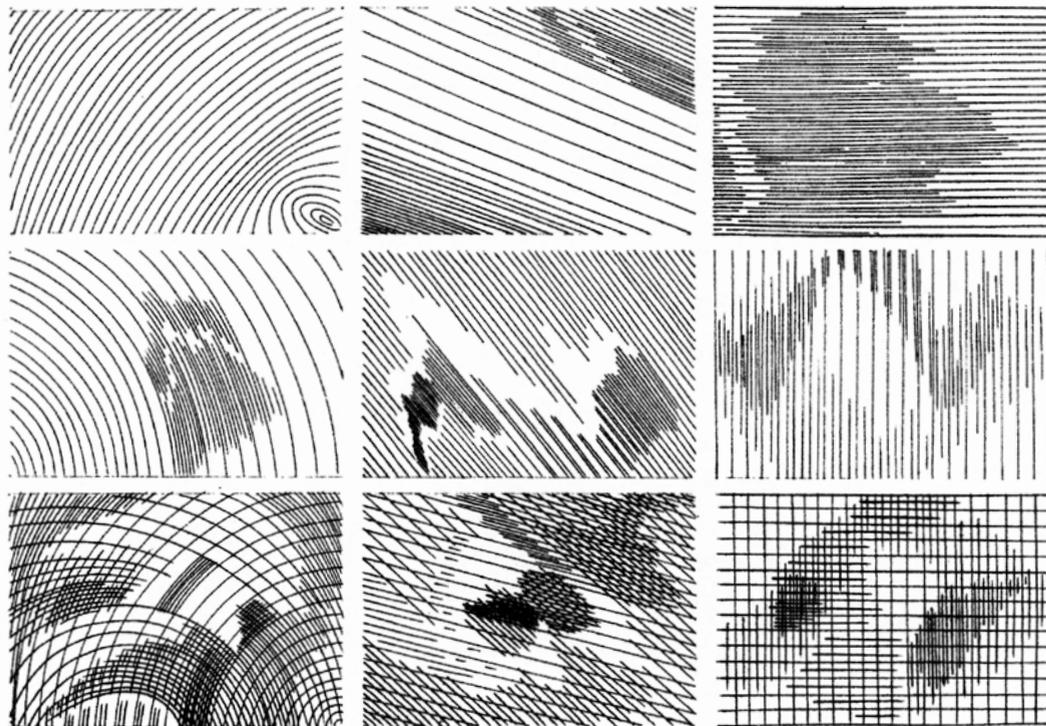
*«Estos puntos, líneas, superficies, volúmenes sin materialidad ni medidas, enganchadas a las tres coordenadas del infinito espacio cartesiano, solo pueden ser los objetos de una gimnasia intelectual preliminar a los ejercicios reales del grabador... Trazo ínfimo, fino, mediano, gordo... ¿dónde empieza la superficie?, ¿en qué preciso momento varios trazos forman un color, una materia, un tono? Dos puntos pueden evocar una línea. Una línea corta y gruesa puede ser superficie y una superficie muy alargada puede ser una línea... Hay más. Estos puntos, líneas, superficies inexactas se ponen en movimiento, se atraen, se rechazan, avanzan y retroceden...»*

El punto huye. La línea ondula... Empieza la zaramba de las imágenes.

Y así, los elementos del burilista son radiantes, crean campos de fuerza. El desplazamiento de cualquier

elemento arrastra una modificación de todo el sistema. Una línea que cruza a otra provoca un campo oscuro alrededor del cruce. Algunas líneas paralelas suscitan un área oscura entre ellas. Con el buril nacen la curva y la espiral, la línea recta, el punto, la superficie y el ritmo, palabras que conforman una nomenclatura particular.

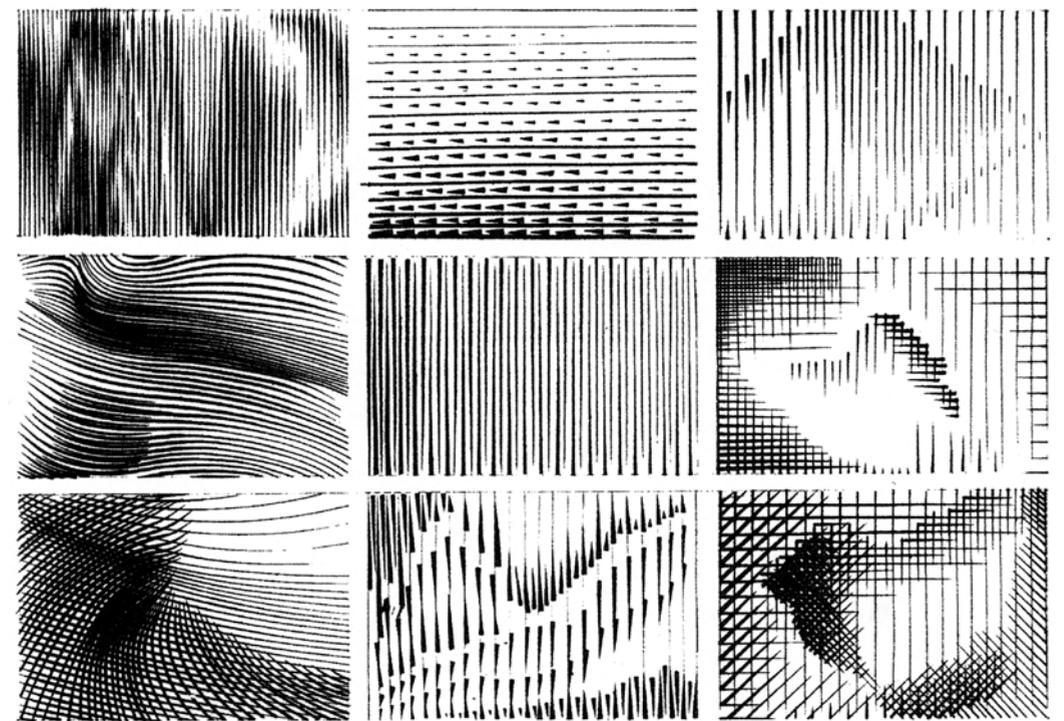
La plancha de cobre es silencio, pero es también luz, playa acogedora o desconocida, tranquila o inquietante. Es un lugar mágico de espera del deseo extremo, hace



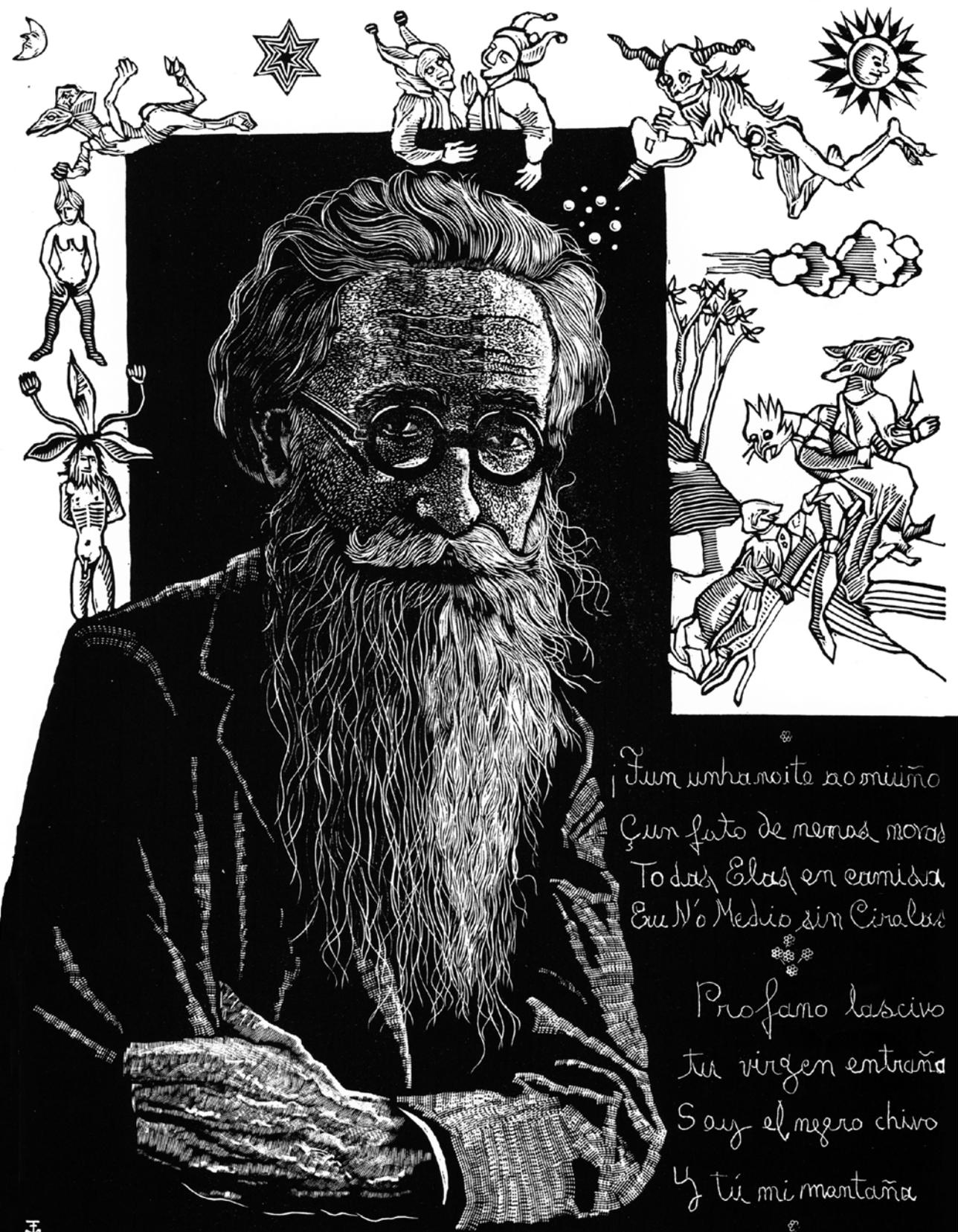
Tallas filiformes  
(Extraído de *Traité du burin* de Albert Flocon)

falta entrar en el silencio para escuchar la voz del mundo. El que no ha conocido nunca este silencio singular del tiempo de grabar no puede conocer la extrema satisfacción que proporciona.

Todos estos elementos, en combinaciones que no se agotan, formarán trazados solamente con la punta del buril, este conjunto donde la imaginación, la forma y la técnica asignarán a cada parte su lugar adecuado, la construcción bien equilibrada y ritmada: un buril sobre cobre o la imagen grabada.



Tallas cuneiformes  
(Extraído de *Traité du burin* de Albert Flocon)



## LA LÍNEA BLANCA

**E**l grabado a buril en la madera –xilografía– y en materiales sintéticos nuevos, pertenece a la técnica en relieve, si bien se encuentra más enraizado en la técnica calcográfica.

Conocida esta técnica por los armenios, fue utilizada en el año 1760 por el grabador Foy de Lyon. Aunque en realidad, fue el inglés Thomas Bewick, quien lo convirtió en arte creativo, lo que supuso una gran renovación de la técnica xilográfica grabando en 1801 *a la testa*.

A partir de esta época, una multitud de xilógrafos se convirtieron en ilustradores de periódicos y diseñadores para la publicidad. Los dibujos de Gustave Doré dieron a conocer extraordinarios grabadores de interpretación como Pisan o Pannemaker.

Décadas más tarde, en 1880, apareció el fotograbado, lo que provocó la desaparición paulatina de los grabadores en madera. Había cesado la época de esplendor de la xilografía y su renacer se produjo hacia 1900, pero de una forma completamente diferente. En 1904, Lucien Pissarro y Noel Rooke renovaron el grabado en madera en color. Eric Gill diseñó, grabó y editó libros de gran rigor conceptual y belleza gráfica.

El interés creciente por esta técnica, la xilografía, se manifestó con la creación en Londres de la Society of Wood Engravers, con nombres como Gwen Raverat, John Wash, Philip Hagreen... Hoy en día sigue activa, y entre sus miembros se encuentran destacados xilógrafos contemporáneos como Simon Brett, Barry Moser, Hilary Paynter...

Esta renovación fue seguida por artistas como Menzel en Alemania, Masereel en Bélgica, Escher en Holanda, Marangoni en Italia. Y en Estados Unidos habría que mencionar a Lynd Ward, Fritz Eichenberg, Leonard Baskin entre tantos otros...

Para equipararlos con estos artistas, citaré algunos xilógrafos españoles como Vicente Castelló, González Amat, Antonio Manchón, Ricart Nin, Antoni Ollé Pinell, Teodoro Miciano, académico de San Fernando, María Josefa Colom... Resulta más difícil nombrar algunos ahora en activo en nuestro país.

El artista tiene muchos papeles que desempeñar. Su primera responsabilidad es la de perfeccionarse a sí mismo, en su mente, oficio e imaginación.

El artista seducido o enganchado al mundo gráfico pertenece a una especie peculiar, meditativa y comunicativa.

¿Cómo explicar estas contradicciones en esta época de velocidad, de avidez y fragilidad cognitiva, de ordenadores y medios de comunicación superficiales y fugitivos?

Resulta gracioso ver a un artista con paciencia de artesano inclinado sobre una plancha de boj. Es como un anacronismo en una búsqueda sin fin de la perfección. La madera, como soporte para grabar, constituye una pasión, como es la contemplación de los árboles en su infinita variedad y multitud de complejas estructuras arquitectónicas. La confrontación con la superficie del boj, pulido como el marfil y brillante como un astro, es un placer indescriptible, tiene sensibilidad táctil y muscular, mezclada con la sensibilidad visual. Requiere contemplación y concentración. Cuando el buril corta en esta superficie, previamente ennegrecida, crea luz, orden y belleza extirpadas en una línea blanca, avivando con la imagen esa parte, la plancha, del árbol quizás más viejo que el mismo grabador. A medida que la herramienta penetra la madera, las líneas se convierten en rayos que crean un amanecer.

El concepto de la luz es tan esencial en esta técnica como lo fue para los impresionistas. Controlando su cantidad e intensidad, el grabador repite en la madera los gestos descritos en el cobre. Utiliza puntos, trazos rectos o curvos y líneas paralelas en concordancia con el efecto requerido.

No existen fórmulas que puedan describir la relación del artista con su trabajo y sus materiales. Difiere profundamente según su filosofía, temperamento y carácter.

El aguafortista se asemeja a un alquimista, el burilista se convierte en el orfebre de la línea y el litógrafo es el artífice del color.

El grabador en madera es como un escultor con su cincel, como un leñador con su hacha, o como un cirujano con el escalpelo, protegido en sus actos por la ley de su oficio. Esta ley no permite falsos movimientos, errores ni aventuras irreparables.

El primer corte en la superficie oscurecida de la plancha de madera, con la punta de acero del buril, libera fuerzas desconocidas, difícilmente sospechadas.

El acero localiza una fuente de luz que emerge en la superficie, blanco contra negro; constituye para mí el mayor deleite, el suspense, la provocación y la sorpresa, en esta lucha de la herramienta contra la materia, que guía los ojos y las manos creando un clima de drama entre luces, sombras y texturas. Metafóricamente, como cuando el actor recita entre candilejas en el proscenio.



Mi preferencia por la madera se debe al carácter vivo y natural de este soporte, a la calidad de sus fibras y de sus vetas, a sus nudos e imperfecciones. Permite estar en contacto con la Naturaleza en sus raíces más profundas: las del árbol.

Entre todas las calidades que he trabajado, la madera de boj, lentamente curada y secada, cuidadosamente pulida como el oro, es la mejor compañera. No puedo olvidar tampoco el delicado peral, el denso arce y el apretado grano del serbal. Con algunas se celebran místicos esponsales y lúbricas orgías, con otras, fieros combates y dolorosas derrotas. Todas valen para el resultado final: la estampa xilográfica.

En cuanto a las herramientas, desde hace años, son las mismas fieles amigas, indestructibles y afiladas como una hoja de afeitar en la sonrosada piedra de Arkansas: los buriles cuadrados, en rombo y rayados.

Una buena tinta, un buen papel y la presión de la prensa son los otros colaboradores en el nacimiento de ésta, tan antigua y peculiar forma y resultado del grabado: la estampa.

La herramienta impone su disciplina, pero las reglas que he conformado para expresar mis ideas y

mis sentimientos, las he descubierto dentro de los límites en el rigor de su trazo que, para ser respetado, conduce en la ejecución de la obra hasta su perfecto acabado.

El útil, al interponerse entre el concepto y la realización, juega un papel decisivo y se convierte en un participante real de la creación: es un compañero de todos los días que alternativamente domina o es dominado.

Este trabajo desarrolla paciencia y reflexión, la una y la otra íntimamente unidas.

¿No es un acto casi revolucionario cultivar un arte donde la lentitud es un condicionante irreversible en una época donde todo es apremio? Pienso por mi parte que este ejercicio constituye un arte de vivir, que descansa sobre una moral, cuyas reglas están impuestas por este trabajo donde lo mental se mezcla con lo manual, esto último imponiendo un ralenti que puede ser favorable a una reflexión creadora.

He hablado mucho, quizás en exceso, de buril, de rayas, de líneas, de trazos y no podría olvidarme de la mano que sujeta la herramienta y la empuja para que la punta de acero avance en el cobre, o en la madera, levantando una espiral brillante o una viruta rebelde.

## LA MANO

**L**a mano es acción: crea y, a veces, da la impresión de que piensa. El *ductus*. No es un útil sin alma, incluso descansando en la mesa parece que medita el gesto que va a emprender. El burilista utiliza las dos manos, la derecha sostiene el buril y la izquierda empuja la plancha hacia él. La mano sabe que el cobre es liso y frío y que la madera es suave y tibia. La superficie, el volumen, el relieve o el hueco, no son únicamente fenómenos ópticos. Fue entre los dedos, en la palma de la mano, donde el hombre los conoció primero. Citaré a continuación algunas frases del maravilloso «Éloge de la main» (1934) de Henri Focillon:

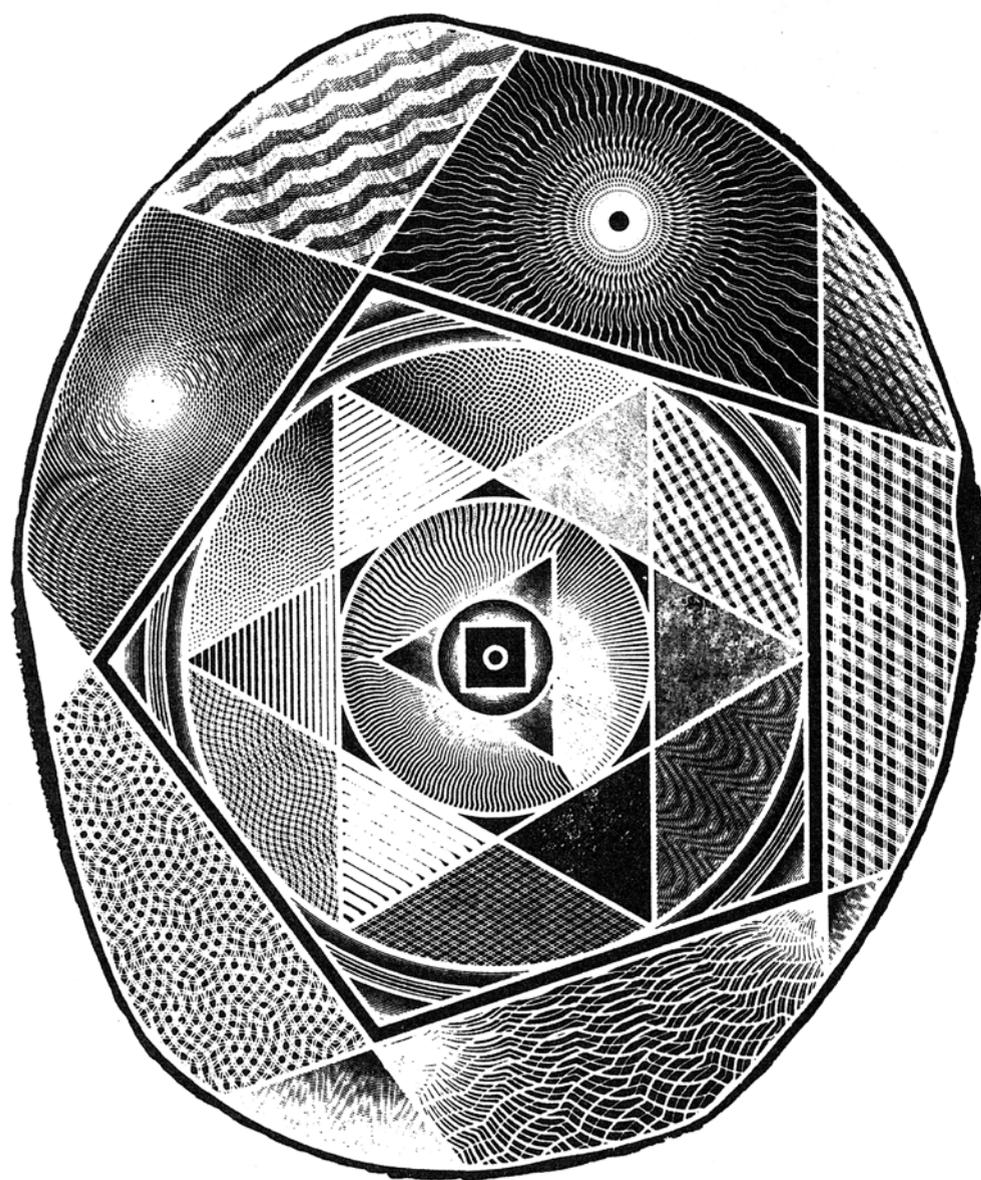
*«Entre la mano y la herramienta empieza una amistad que no tendrá fin. Entonces el instrumento inerte se convierte en algo que vive. El cobre parece calentarse y la madera, que antes de vivir en el bosque, es mutilada y transformada. Lo que distingue el sueño de la realidad es que el hombre que sueña no puede engendrar un arte: sus manos sueñan. El arte se realiza con las manos. Son instrumentos de la creación y, en primer lugar, órganos del conocimiento».*

El arte empieza con la transmutación y continúa con la metamorfosis. Es invención de materias y al mismo tiempo de formas. El artista hunde sus manos en las

entrañas de las cosas para darles la figura que le gusta. Es, en primer lugar, artesano y alquimista. Trabaja con un delantal de cuero, como un herrero. Tiene la palma de las manos negra de tinta y callos en los dedos. En el taller de un artista están patentes, escritas o prefiguradas, las tentativas, las experiencias, las adivinaciones de la mano, la memoria secular de una raza humana que no ha olvidado el privilegio de usarla.



Ejemplo de trazos con buriles rayados y de diferentes secciones sobre plancha de PVC



Prueba de técnicas de grabado en madera de boj, utilizada como ejemplo en el mostrador de una tienda de suministros de grabado del siglo XIX

## CONCLUSIÓN

**E**logiado en este discurso el arte del buril, que tiene muchos seguidores jóvenes en numerosos países. Parece ser que en España no recibe tan buena acogida. Las condiciones en las cuales trabajan hoy en día los jóvenes son difíciles y se han agravado material y moralmente.

Materialmente, porque encuentran pocos estímulos oficiales y falta de profesores en las facultades de Bellas Artes. Y moralmente, porque se encuentran enfrentados con nuevas teorías, nuevas tendencias y nuevas tecnologías con soluciones de facilidad.

La Academia tiene un papel importante que desempeñar, no solamente en la modernización de su imagen, sino también en la protección y promoción de las técnicas de grabado amenazadas de extinción. A semejanza de Japón, debe proteger «los tesoros vivos», guardianes del oficio, que pueden transmitir a las generaciones futuras su experiencia y su saber, o sea, su patrimonio inmaterial.

Los inventos de toda índole, que se suceden desde hace dos siglos, han transformado el mundo, y las artes



*La flor del Paraíso* (fragmento). Buril sobre cobre

han soportado la experiencia de los cambios felizmente, incluso a veces bajo su influencia, aportando nuevas formas de ejecución mecánica que se alejan del concepto tan riguroso de grabado.

La extravagancia y la provocación, consecuencias inevitables de una novedad a toda costa, han reemplazado, frecuentemente, las cualidades que tiene que tener una obra de arte.

La juventud podría igualmente discutir una clasificación utilizada constantemente y que parece arbitraria: arte antiguo y arte moderno. En efecto, para el que empieza todo lo que tiene detrás de sí es antiguo, y en las artes una sola clasificación es evidente: el bien y el mal, lo bueno y lo malo. Si lo antiguo parece a veces mejor es porque, sencillamente, en el transcurso del tiempo lo malo ha sido progresivamente eliminado. ¿Por qué antiguo? Las grandes obras están tan vivas hoy como al día siguiente de su realización, más vivas incluso ya que el paso del tiempo les da una dimensión que no tenían al principio.

Las obras, por encima de las tendencias y de las modas, son eternas y su carácter de eternidad permanecerá para todas las artes como el ideal que se debe alcanzar.

Muchas gracias.



Contestación del  
EXCMO. SR. D.  
ANTONIO BONET CORREA



Señores académicos:

**P**ara la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en perfecta sintonía con su acogedor y abierto espíritu, siempre propicio a las más excelsas y doctas manifestaciones, es un motivo de satisfacción y júbilo el recibir a un nuevo Académico Honorario, cuyos méritos y carrera artística le hacen merecedor de tan alta y preciada distinción. De ahí que hoy nuestra corporación sienta gran placer al dispensar la más calurosa felicitación al grabador François Maréchal Bissey, el cuál cumpliendo los requisitos establecidos, ha pronunciado un cumplido y poético discurso de recepción.

Por regla general, el beneficiario es una persona distinguida cuya carrera artística o acción en pro del arte ha transcurrido fuera del íntimo ámbito académico. En el caso presente, François Maréchal, no es alguien ajeno a

la vida de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se trata de un artista que, nombrado en 1991 académico correspondiente y desde esa fecha hasta nuestros días, ha asistido asiduamente a las semanales Sesiones Plenarias de los lunes, ha participado en las tareas, los actos, las excursiones y demás eventos de nuestra corporación. Hombre afable y discreto, amable y cordial, es amigo de todos los académicos de San Fernando que lo aprecian y consideran uno más en la casa.

La estrecha vinculación del nuevo miembro honorario de San Fernando con la institución tiene que ver tanto con su vida personal como su continuada relación con España. François Maréchal, que nació en la verde y opulenta región de Normandía en 1938, es un español de adopción. De igual manera que Nicolás Poussin, también nacido en Normandía, en la Roma del siglo xvii se convirtió en un clásico pintor mediterráneo, Maréchal, en el Madrid de la transición, se convirtió en un artista ibérico. Formado primero en Le Mans y luego en París, aprendió a grabar en Madrid, ciudad en la cual, en la década de los sesenta pasados, se casó con una española, estableciéndose de manera definitiva en la capital de España. Integrado en la nómina de artistas madrileños, no perdió, sin embargo, contacto con Francia, país en donde el grabado es un arte muy apreciado. En la histórica y bella ciudad de Aix en

Provence tiene un taller, alternando durante años estancias tanto en Francia como en España.

La trayectoria artística de François Maréchal es la de un impenitente e imparable trabajador que día tras día, en el silencio y la soledad de su taller, ha creado una variada y prolífica producción gráfica. Utilizando las distintas técnicas xilográficas y calcográficas no ha parado de crear imágenes en blanco y negro. Contrariamente a muchos grabadores del siglo xx partidarios de la litografía y la serigrafía, Maréchal se aferra al clásico e incisivo arte del buril. Grabador figurativo de trazo limpio y seguro, ilustra libros literarios, hace exlibris y crea todo género de estampas, incluidas las eróticas. Verdadero virtuoso, siempre ha buscado el ritmo de las líneas, los efectos contrastados, la luz y las sombras, logrando un intenso dramatismo del tema tratado. Persona que de niño conoció la guerra mundial, viviendo de cerca el decisivo Desembarco de Normandía y que, en los años cincuenta combatió, como cazador a pie en la Guerra de Argelia en 1961 y 1962, Maréchal, al igual que Goya, es un pacifista que ve con ojos críticos «Los Desastres de la Guerra» y sueña con la concordia universal y perpetua.

François Maréchal es un artista consciente de la autonomía y del valor estético de su arte. El discurso que

acaba de pronunciar proclama su ideario artístico. Verdadera y genuina Oración Académica, su texto, además de una lección teórica y un comentario de la práctica, es una confesión y profesión de fe personal. Consciente de los oscuros orígenes del grabado occidental, Maréchal en su disertación, plantea la clásica polémica de si se trata de un Arte mayor o menor. La xilografía, nacida en el siglo XIV como sustitutiva del dibujo para propagar fácilmente las ideas, sobre todo las religiosas, cumpliendo un rol popular, tras la invención de la imprenta, se convirtió en un medio eficaz de la representación de imágenes. Con la invención de la calcografía, en el siglo XVII, reproduciendo pinturas de otros artistas, sirvió para divulgarlos públicamente, fue cuando el grabado se considera un arte menor y subordinado. Todavía en 1791 el arqueólogo francés Quatremère de Quincy, en sus «Consideraciones morales sobre el destino de las obras de arte. Ensayo sobre la naturaleza, el fin y los medios de imitación en las Bellas Artes», afirmaba que el «*grabado no es y nunca podrá ser una obra de arte. Es un procedimiento ingenioso del dibujo sobre cobre u otra materia... No es más que un ensayo o diminutivo de la pintura*». Felizmente no pensaba igual el italiano tratadista, también neoclásico, Francesco Milizia (1725-1798) que en su libro «Arte de saber ver las Bellas Artes», traducido al español, a principios del siglo XIX, por el académico de San Fernando Cean Bermúdez en Madrid y por Ignacio March en Barcelona, opinaba que «*cuando el*

*grabado no es copia va examinado como un dibujo original*». Corroborar el valor artístico de los grabados cuando han sido creados por un genio es un criterio hoy totalmente universal. A este propósito recordamos los grabados de Mantegna, Durero, Callot, Rembrandt, Goya, Daumier, los expresionistas alemanes del siglo XX o Picasso. Aunque, aún en el siglo XX, un fino intelectual como Alain, en su «Sistema de Artes», pensaba que el grabador solamente «*traduce el trabajo del pintor*» no está de sobra afirmar que grabados, como «La melancolía» de Durero o «El sueño de la razón produce monstruos» de Goya, son obras únicas y de Arte mayor, pese a su reducido tamaño o quizás debido a la concentración formal y conceptual de su formato.

Acerca de la práctica artística del grabado, al hablar de los materiales, Maréchal muestra su preferencia por el uso de las planchas de madera, cuya materia viva y natural, es más suave y tibia que la de las planchas metálicas, más lisas, frías; y más resbaladizas. También nos hace saber que le gusta más usar el buril que recurrir a la química para abrir una plancha. El aguafuerte en su opinión es un arte de alquimista, mientras que el buril, manejado por la mano del artista, marca mejor el *dictus* de la mente humana.

Citando al gran historiador del Arte Henry Focillon, Maréchal nos hace presente cómo la estrecha amis-

tad de las manos con la herramienta de trabajo es de vital importancia para la realización de una obra bien hecha. De ahí que su discurso finalice con un lírico elogio de la mano, propio de un amante de la manualidad en la realización artística.

En el breve y profundo libro de Focillon, «La vida de las formas y Elogio de la mano» (1934) el profesor y pensador francés a propósito de la mano se interrogaba «¿Por qué un órgano mudo y ciego nos habla con tanta persuasión?» Su respuesta era «Porque es uno de los más originales, de los más diferenciados como las formas superiores de la vida». Su descripción de la mano, con cinco ramales óseos, la llanura combada de la palma, capaz de tensarse y de endurecerse, del mismo modo que es capaz de modelar un objeto, es un enigma que compete a la voluntad mental que pone en acción la que denomina «*servienta orgullosa*». Para el filósofo existencialista Martin Heidegger, la mano que dista un infinito abismo respecto a los órganos prensiles de los animales —zarpa, uña, garra— es un «*ser*» que habla y piensa «*que puede ejecutar, mediante su manejo, obras manuales*» y que a la vez «*con los gestos habla, justo cuando el hombre habla callando*». Escritura y arte son posibles gracias al libre manejo de las manos guiadas por el cerebro.

En el «Tesoro de la lengua castellana» de Covarrubias (1611) se lee que «*las acepciones de mano y los modos de*

*hablar con este término son infinitos, pondremos aquí algunos, y los demás se quedarán por no dar molestia*». Otro tanto podría decirse del significado universal de su representación artística. Desde el antiguo Egipto hasta nuestros días la mano en todas sus posiciones y gestos —quieta, en acción, abierta, cerrada, alzada hacia el cielo o estrechada a la de otra persona— tiene un valor artístico de carácter simbólico. La mano de Dios que bendice, la de Justicia de un poderoso, el amuleto de Fátima contra el mal de ojo o la mano fálica y la cortada de un surrealista, por citar algunos ejemplos, pertenece al complejo mundo de la emblemática.

La fraternidad y la solidaridad universales están ligados a los gestos y ademanes de la mano. En los grabados de Maréchal las manos de las figuras son tan expresivas como sus rostros. No es extraño que para él sean un miembro privilegiado y esencial del ser humano. De ahí que hoy, para homenajear como es debido todos nosotros, sus admiradores, sus amigos y compañeros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando lo mismo que el público asistente al acto, utilicemos nuestras manos dándole un fuerte, caluroso, clamoroso, cordial y prolongado aplauso.

Felicidades François

## FRANÇOIS MARÉCHAL BISSEY

■ Nacido en Evreux, Normandíe, el 9 septiembre 1938  
Fallece en Madrid, el 24 noviembre 2018  
Residente en España desde 1963  
Escuela de Bellas Artes, Le Mans, Francia  
Estudia pintura con José Manaut Viglietti y Julio Moisés  
Círculo de Bellas Artes, Madrid  
Taller de Dimitri Papageorgiu (aguafuerte y litografía)  
Xilografía: madera a la testa, al hilo y buril (autodidacto)

■ Miembro de Xylon, Francia 1977-1983  
En 1988 instala un estudio en Aix-en-Provence, Francia  
Nombrado en 1991 Académico C. de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid  
Miembro de la Fundación Taylor, París  
Miembro de la Asociación Francesa de Exlibristas (AFCEL)  
Miembro de la Asociación Andaluza de Exlibristas  
Miembro de la Asociación Catalana de Exlibristas  
Miembro de la Asociación Jean Chièze, París  
En 1995 se inicia a la caligrafía y pintura china con la pintora Deanna Gao, París  
Desde 1998 profundiza sus conocimientos con el pintor Li-Chi Pang, Madrid  
A partir del año 2000 participa en el taller de «La Escuela de El Escorial»  
fundada por el pintor y académico Luis García Ochoa  
Miembro del Círculo del Buril, Londres  
En 2011 es nombrado Miembro de la Society of Wood Engravers, Inglaterra  
Ese mismo año, es invitado por el Gobierno Chino  
en calidad de artista residente en el Centro de Arte Gráfico de Yunnan  
En 2012, es nombrado miembro de Manifestampa-Federación Nacional de la Estampa, París

■ Sus obras figuran en colecciones particulares, museos y bibliotecas de España, Francia, Reino Unido, Bélgica, Holanda, Italia, Austria, Suiza, Polonia, Rusia, EE UU, México, Japón y China  
Ha realizado 56 exposiciones individuales, entre las cuales hay que destacar la de la Biblioteca Nacional de España en 1979, la de la Calcografía Nacional en 1986, la del Museo Municipal en 1997, y la del Museo de la Casa de la Moneda en 2012, todas ellas en Madrid  
Ha participado, además en cerca de 150 exposiciones colectivas



Mi agradecimiento a:

Pilar Maréchal de Lezcano  
Roland Maréchal de Lezcano  
Mari Carmen Utande  
Germán Masid Valiñas  
Estefanía Santa Romo  
y, especialmente, a  
Javier García del Olmo  
por el diseño y cuidado  
de esta edición



### PREMIOS

1975 – Medalla de Bronce, Sección de Grabado, V Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, Barcelona-Madrid.  
1978 – Premio Grabado «Carmen Arozena 1978».  
1986 – Premio Grabado sobre madera, Concurso Jean Chièze, Hôtel de la Monnaie, París.  
1987 – Premio Mini Print n° 7, Cadaqués.  
1992 – Premio Ex-libris, «Katowice 1992», Polonia.  
1993 – Premio Jean Chièze, París.  
– Medalla de Plata, «II Bienal del Ex-libris Italia-España», Palacio Farnese, Ortona, Italia.  
1997 – Premio «Bellin-Dollet», Salon des Artistes Français, París.  
– Prix de gravure «Bellin Dollet», París.  
2000 – Bronze Prize International Print Bienale Qingdao, China.  
– 1º Premio Jean Chièze, París.  
2001 – 1º Prix, I Biennale Internationale de Xylographie, Villefranche d'Albigeois, France.  
2002 – Mención honorable, III Trienal de Havírov, República Checa  
2004 – Medalla de bronce, Bienal Internacional Gráfica, San Petersburgo, Rusia  
2008 – Primer Premio Jean Chièze, París

Este libro  
se ha terminado de imprimir  
el día 21 de diciembre de 2018  
con motivo del homenaje póstumo organizado en Madrid  
por sus amigos en la galería Ra del Rey.  
Los textos se han compuesto con la familia tipográfica Bembo.  
La impresión digital consta de 5 ejemplares  
distribuidos entre los organizadores  
y familia



*Exlibris F. Maréchal (fragmento). Madera de boj*



