

# *La colección de estampas de Jacques Lipchitz (1891-1973) de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*

**Manuel Muñoz Ibáñez**

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos  
manuelmuib@hotmail.com

**Antonio Tomás Sanmartín**

Catedrático de Grabado de la Facultad de Bellas Artes de Valencia  
atomass@dib.upv.es

**Julia Herrero-Borgoñón Lorente**

Historiadora del Arte  
juhebor@hotmail.com

## **RESUMEN**

El presente trabajo de investigación presenta la importante donación de arte de obras sobre papel de Jacques Lipchitz (1891-1973) que ha recibido la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, compuesta por un total de ciento treinta estampas, dibujos y una plancha de cobre, trabajadas con diferentes técnicas. El estudio se aborda desde distintas perspectivas: formal e iconológica de las técnicas empleadas, del interesante proceso creativo, y del compromiso sociológico y estético ante el que se enfrentó el autor a lo largo del tiempo.

**Palabras clave:** Jacques Lipchitz / Grabado / s. XX / Arte contemporáneo / Estampas.

## **ABSTRACT**

*This research paper presents the important art donation of works on paper by Jacques Lipchitz (1891-1973) that the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos has received, consisting of a total of one hundred thirty prints, drawings and a copper plate, worked with different techniques. The study is approached from different perspectives: formal and iconological of the techniques used, the interesting creative process, and the sociological and aesthetic commitment that the author faced over time.*

**Keywords:** Jacques Lipchitz / Engraving / s. XX / Contemporary art / Prints.

## INTRODUCCIÓN

El hecho de que se haya incorporado en la Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos una importante colección de obras sobre papel realizadas por Jacques Lipchitz: aguafuertes, aguatinas, litografías, barniz blando, técnicas mixtas con retoques de grafito y *gouache*, nos permite introducirnos en la investigación de las mismas, con un múltiple objetivo: verificar las técnicas utilizadas, estudiar los procesos de su elaboración –por cuanto que nos hallamos ante numerosas pruebas de estado y pruebas de artista–, analizar las obras situándolas en el contexto biográfico de su autor, proceder a la catalogación de tan importante conjunto y, por último, analizar la importancia del legado en el contexto de la colección de arte contemporáneo de la Institución.

El precedente de la incorporación de la colección motivo de estudio es la Toma de Posesión como Académico de Número de Kosme de Barañano, el 29 de marzo de 2022, porque suya fue la iniciativa y la gestión de la definitiva donación. La primera información fidedigna del ofrecimiento se recibe por WhatsApp el 15 de junio de 2022, en la que, además de las obras motivo de este trabajo sobre soporte en papel, se incluía: una plancha de cobre de aguafuerte y cuatro pequeñas esculturas de yeso. Tras aceptar la Institución académica la donación procedente de la Jacques and Yulla Lipchitz Foundation con sede en Nueva York, el Presidente de la misma, Hanno D. Mott, firmó oficialmente la documentación de entrega el 20 de julio de 2022.

Chaim Jacob Lipchitz nació en el seno de una familia judía en 1891 en Druskieniki, Lituania. Su dedicación al dibujo comenzó en su juventud lituana, de un modo prolífico. No obstante, al analizar su trayectoria como uno de los grandes escultores de la vanguardia contemporánea del siglo XX, podemos comprobar que su ocupación hacia el dibujo le acompañó siempre, creciendo en paralelo a su obra tridimensional, planteándose entre ambas, cuestiones estéticas muy estrechamente relacionadas, hasta el punto de que en múltiples ocasiones el dibujo es indisoluble del procedimiento de elaboración de su trabajo escultórico. A este aspecto se refiere Catherine Pütz: “Como escultor, dio por sentado que debía desarrollar y planificar sus ideas para una obra tridimensional de una forma esquemática sobre el plano, como si su mente estuviera proyectando y recortando un sencillo modelo de papel que podría plegarse para crear una estructura independiente en el espacio”.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> PÜTZ, Catherine: “Proyectos para escultura. Lipchitz sobre papel” en SALVADOR, Josep (com.): *Dibujos Lipchitz*. (Exposición celebrada en Valencia, IVAM, 2002). Valencia: IVAM, 2002, p. 11.

El conjunto de obras sobre papel motivo de este estudio, no es en modo alguno homogéneo al incorporar *gouaches* originales, litografías, aguafuertes, estampaciones al barniz blando y grabados mixtos con aguafuerte. Paralelamente, unas obras están firmadas en plancha, otras en papel y muchas de ellas son pruebas de estado sin firmar o pruebas de artista. Especialmente interesante es que, en un número significativo de estampas, encontraremos correcciones manuales con grafito o con tinta, aspectos que dotan al conjunto de un carácter único para comprender el proceder del artista a lo largo de su quehacer creativo.

Más adelante, Catherine Pütz, puntualiza en el mismo texto, si bien en referencia a la aportación escultórica del autor para la gran Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne de París en 1937 (en la que Pablo Picasso presentara el *Guernica* en el Pabellón de España): “Durante el desarrollo de esta muy polémica e importante obra (en referencia a *Prometeo estrangulando al buitre*, escultura de yeso que realizó para el pabellón de la ciencia alojado en el Grand Palais, y que fue posteriormente destruida por la extrema derecha francesa por su alusión al peligro del ascendente fascismo), Lipchitz, para trabajar con su ideas, por primera vez en su carrera, utilizó el medio gráfico más extensivamente que maquetas esculpidas. La pluma y la tinta, o el *gouache*, le dieron los medios para explorar una intencionalidad emocional más siniestra y trascendental en su mensaje político y social que la encontrada en cualquier motivo que hubiera tratado hasta entonces”<sup>2</sup>. Análisis que sitúa la importancia de estas obras, muchas de ellas, tal y como tendremos la ocasión de referir, incorporadas en la colección que motiva el presente estudio.

Jacques Lipchitz se muda en su juventud a París (1909), ingresando en la Escuela de Bellas Artes y trasladándose a la Académie Julian para estudiar con Raoul Verlet, a la vez que también asiste a clase por la tarde en la Académie Colarossi<sup>3</sup>. En 1913 expone *Woman and Gazelles* (Mujer y gacelas) en el *Salón d'Automme*. En este mismo año, Diego Rivera le presenta a algunos pintores cubistas<sup>4</sup>. Es así como entra en contacto con Pablo Picasso y Juan Gris, iniciadores del movimiento, conformando la primera asociación grupal del arte moderno que configura un resultado no-natural pero real, excluyendo el efecto ilusorio, determinando así el objeto artístico particular, que posee una sucesión de elementos estructurales propios; de tal modo, que proporciona una respuesta directa y singular con independencia del grado de reconocimiento que provoque. En su momento, este proceder creativo, tanto en su versión bidimensional como escultórica, supuso una importante ruptura al considerar la forma como parte integrante de la realidad del objeto. El cubismo (tanto el analítico como el sintético) determina que sus formas tridimensionales pueden provocar tantas sensaciones como permitan las diversas posiciones de la percepción bajo el influjo de la luz, creando una infinidad de variables sugestivas y distintas a lo que tenemos entendido como “realidad perceptiva” en el lenguaje convencional. Así, la escultura nos proporciona experiencias imprevisibles, incluso con ritmos antagónicos. Fueron varios los escultores que asumieron y trabajaron bajo esos conceptos cubistas: Duchamp-Villon, Manolo Gargallo, Laurens, Archipenko, además de Jacques Lipchitz, e incluso Pablo Picasso.<sup>5</sup> Para los escultores cubistas, el espacio no es un lugar ilusorio, sino un espacio literal con una lógica inmanente a cada una de las obras y de las superficies, convocando hacia un nuevo “realismo” a través de una posición estética en la que la construcción del objeto tiende hacia una geometría inmediata y legible.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>3</sup> SALVADOR, Josep (com.): *Lipchitz: dibujos= drawing* (Exposición celebrada en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), del 30 de julio al 22 de septiembre de 2002). Valencia: IVAM, 2002, p. 151.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno (II)*. Valencia, Fernando Torres, Ed. 1975, p. 371.

Las esculturas cubistas de Liptchitz mantienen una variable tensión relativa a las evocaciones que contienen, no obstante, aunque su fundamental objetivo es constructivo y posean un contenido alusivo (*Marinero con la guitarra* (1914), Albright-Knox Art Gallery, Buffalo), contienen una experimentación poética, si bien aún no poseen el fundamento simbólico que alcanzarán sus obras con el paso de los años, especialmente a partir de la segunda mitad de la década siguiente, cuando comienza en Europa la presión ideológica del fascismo, por su condición judía.

Ante la amenaza de los bombardeos alemanes, se traslada de París en 1918 junto a Berthe Kitrosser (la que más tarde será su primera mujer) con Juan y Josette Gris, concretamente, a Beaulieu-lès-Loches, pueblo de la región de Turena. En 1920 tiene lugar su primera exposición individual en la que comienza a adquirir prestigio, se celebra en París, en la Galerie de l'Effort moderne de Paul Rosenberg, quien en 1916 se había convertido en su marchante oficial. Además, en este mismo año, Maurice Raynal publica la primera monografía sobre su obra. También en 1920, rompe su contrato con Rosenberg y él mismo vuelve a comprar su propia obra. En 1922 se le encarga realizar relieves de piedra para la fachada de la mansión de Barnes en Pensilvania.<sup>6</sup>

En 1924 adquiere la nacionalidad francesa. Un año más tarde se muda a una casa diseñada por Le Corbusier en la localidad de Boulogne-sur-Seine, en los alrededores de París. Es en este momento cuando comienza a experimentar con los “transparentes”.<sup>7</sup>

La experimentación cubista en la obra de Jacques Lipchitz declina en el entorno de 1925. En la segunda mitad de los años veinte y comienzos de los treinta, aparece en su obra una humanización referencial en la que las formas curvas y el movimiento determinan una nueva fortaleza expresiva, como superación de la volumetría geometrizada precedente. Progresivamente, Lipchitz toma una nueva conciencia comunicativa, desarrollando un periodo de transición, una de cuyas obras destacadas es *Figura*, un bronce de 2,17 m incorporado a la colección permanente del MoMA de Nueva York, sobre la que Rosalind E. Krauss realiza un análisis crítico incluido en una de sus más importantes publicaciones acerca de la escultura contemporánea: “En ella el principio de construcción consiste en el entrecruzamiento en ángulo recto de dos siluetas casi idénticas, de modo que, se las mire por donde se las mire, se vea un conjunto similar de formas... los vacíos interiores visibles de Totem de Lipchitz parecen abrirse por igual a todas las facetas de la obra”.<sup>8</sup>

Como se señala en el catálogo *Lipchitz: dibujos= drawing*<sup>9</sup>, en 1930 Jeanne Bucher celebra la primera gran exposición retrospectiva de Lipchitz en la Galerie de la Renaissance de París. Cinco años después, en 1935, tuvo lugar la primera exposición importante en Estados Unidos, que tuvo lugar en la Brummer Gallery de Nueva York.

Durante los años treinta su escultura evoluciona hacia un humanismo que recaba en la simbología su modo de expresión emocional, que trasciende al individuo para alcanzar un significado social. El símbolo lo es de la colectividad por lo que se proyecta a través de un nuevo sentido. Este carácter profundo y trascendente cristaliza en una serie que tiene su clímax en la escultura *Prometeus Strangling the Vulture*, realizada para el Palais de la Découverte de la ya referida exposición de París de 1937. No obstante, con anterioridad ya estaba realizando una larga sucesión de dibujos a pluma o con *gouache* sobre este asunto, en el que Prometeo no se convierte en un apolíneo liberador contra la

6 SALVADOR, Josep (com.): *Lipchitz: dibujos= drawing* (Exposición celebrada en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), del 30 de julio al 22 de septiembre de 2002). Valencia: IVAM, 2002, p. 151.

7 *Ibidem*.

8 KRAUSS, Rosalind E.: *Paisajes de la Escultura Moderna*. Madrid, Ed. Akal, 1977, pp. 161-162.

9 SALVADOR, Josep (com.): *Lipchitz: dibujos= drawing* (Exposición celebrada en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), del 30 de julio al 22 de septiembre de 2002). Valencia: IVAM, 2002, p. 152.

crueledad del ave, sino que ejerce sobre ella una justicia implacable, desde una posición agigantada y monstruosa, porque también carece de cualquier pureza. El contraste entre esta serie de obras y las precedentes cubistas denota la extraordinaria vitalidad creadora de un autor que experimenta una transformación profunda en el momento en el que han mutado sus objetivos y ha adquirido un distinto compromiso desde el punto de vista intelectual con una infinidad de recursos entre sus manos. Durante estos años ya se constata que su obra dibujística y grabada remitirá siempre a la escultura, y en torno a ella irá construyendo su trabajo, abandonando cualquier otro asunto al uso: bien sea la naturaleza muerta (tan frecuente como referencia temática cubista) o incluso, el paisaje.

En 1941 se instala en Nueva York, donde comienza a vender su obra en la Buchholz Gallery poco después de conocer al marchante de la galería, Curt Valentin<sup>10</sup>, convirtiéndose en uno de los escultores contemporáneos de mayor reconocimiento. El dramatismo de sus últimos años europeos causado por el peligro sobre la libertad que suponía el progreso del fascismo ha dejado paso a una comunicación más lírica con numerosos encargos de obras monumentales: el pórtico de la Roofless Church en New Harmony (Indiana), *Bellerophon Taming Pegasus* para la Columbian University Law School de Nueva York, y el *Government of the People* para la Plaza Municipal de Filadelfia.

Tras divorciarse, en el año 1948 contrae matrimonio con la escultora Yulla Halberstadt, con quien tendrá su única hija. En los años posteriores participará en numerosas exposiciones de prestigiosos centros como el Museum of Modern Art, de Nueva York (1954), Fine Arts Associates (1957), University of California, San Francisco Museum of Art, Denver Art Museum, Fort Worth Art Center, Walker Art Center, Des Moines Art Center y Philadelphia Museum of Art (1963), o el Israel Museum, Jerusalem (1965), entre otros.<sup>11</sup>

Al comienzo de los años sesenta viajó a Italia, realizando pequeños bronceos que llamó: *Images of Italy* y durante un viaje a Israel en 1967, el Hadassah University Hospital de Jerusalén le encargó una escultura para el Monte Scopus, un proyecto en el que se ocuparía hasta su fallecimiento en 1973: *Our Tree of Life*.

Su merecido reconocimiento le granjeará el Premio de la Boston University (1965), el Einstein Commemorative Award del Albert Einstein College of Medicine de la Yeshiva University y la medalla de oro del American Institute of Architects (estos dos últimos concedidos en el año 1969).<sup>12</sup> Fruto de tan dilatada carrera, encontramos obras suyas en la colección del MOMA, en el Centro Pompidou, en la colección de la TATE Modern Gallery, El Metropolitan Museum of Art, Museo Reina Sofía, IVAM, y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, entre otros.

Es obligado que en esta introducción al estudio de su obra gráfica debamos ocuparnos de la importancia que el dibujo tuvo a lo largo de toda su trayectoria artística. A este respecto puntualiza Kosme de Barañano: “Lipchitz como Julio González, ese otro gran escultor que se entregó también al papel siempre como herramienta para su visión plástica, dibujó tanto antes como después de realizar su obra escultórica. Esto se debe, en buena medida, al potencial que tiene esta actividad como punto de partida de la escultura y a su utilidad para explorar diferentes temas y formas que pueden volcarse posteriormente en construcciones tridimensionales. En los dibujos de Lipchitz podemos percibir su evolución artística y acompañarlo en su experiencia y en su lucha por integrar la idea surgida con y desde la forma”.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> SALVADOR, Josep (com.): *Lipchitz: dibujos= drawing* (Exposición celebrada en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), del 30 de julio al 22 de septiembre de 2002). Valencia: IVAM, 2002, p. 153.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 153-154.

<sup>12</sup> SALVADOR, Josep (com.): *Lipchitz: dibujos= drawing* (Exposición celebrada en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), del 30 de julio al 22 de septiembre de 2002). Valencia: IVAM, 2002, p. 155.

<sup>13</sup> BARAÑANO, Kosme de: “Los dibujos de Lipchitz” en SALVADOR, Josep: *Dibujos Lipchitz*. (Exposición celebrada en Valencia, IVAM, 2002.). Valencia: IVAM, 2002, p. 7.

Cabe denotar a este respecto que, incluso cuando estuvo inmerso en el periodo cubista, sus dibujos le sirvieron para ir introduciendo una cierta sucesión de rasgos curvilíneos, que los van alejando de la dureza del trazo rectilíneo, más frecuente en la experiencia constructivista, como paso previo a una extensísima obra posterior en la que las formas y las líneas apoyarán otros nuevos significados expresivos dentro del humanismo lírico y social que conformarán sus sucesivas etapas. En sus dibujos, tanto de 1927 como de 1933, ya aparece una nueva narrativa de contenido emocional, que unas veces se realiza como precedente de un proyecto escultórico: *Bocetos para morillos*, como trabajo previo a elementos ornamentales y, en otras, como antecedente del trabajo escultórico que iba a acometer: *Estudio para cabeza* de 1932, de la Marlborough International Fine Art.

Con el paso de los años sus dibujos utilizaron el grafito, la acuarela, la tinta o el *gouache*, preferentemente, y no se redujeron a estudios para esculturas de menor tamaño, sino, asimismo, para aquellas que adquirieron proporciones monumentales, como ocurre con la amplia serie de *gouaches* relativos a Prometeo, realizados en 1936, previos a la referida obra monumental de la exposición Exposition Internationale des Arts et des Techniques Dans la Vie Moderne de París, 1937. Será en el momento de analizar las obras de esta serie, incorporadas a la colección de la Academia, cuando nos adentremos en la profundidad de su contenido simbólico.

Al contemplar los dibujos de Liptchitz nos podemos plantear la eterna pregunta de, si poseen un carácter autónomo o si se trata de un camino intermedio entre la idea y la escultura. Es cierto que la idea puede convertirse en trazo significativo en sí mismo, como experiencia estética, pero también lo es que puede entenderse como un intermediario, cuyas propias evoluciones y rectificaciones forman parte del relato de todo el proceso creativo. Lo bien cierto es que, sea cual sea la aportación del dibujo en el camino, una vez cruzado el límite de su carácter secuencial, adquiere un nuevo valor estético por sí mismo. Compleja encrucijada que alcanza una dimensión mayor si se proyecta como estampación o grabado, porque es entonces cuando, sin desprenderse de su carácter instrumental, adquiere un significado finalista, al convertirse en un objetivo que va a ser reproducido un determinado número de veces por medio de una técnica artesanal perfectamente controlada.

Si en los dibujos podemos descubrir con una mayor inmediatez el carácter urgente de la idea, en los grabados la idea está mediada por el procedimiento y, aunque el resultado participe de la celeridad de un cierto automatismo, el final es el resultado de un largo recorrido en el que adquieren un gran valor significativo las pruebas de estado, con frecuencia intervenidas manualmente para estudiar los efectos previamente a ser llevados a las incisiones en los aguafuertes o a las aplicaciones cromáticas sobre las superficies litográficas.

Tal y como hemos apuntado, una vez que Jacques Lipchitz abandona el cubismo a lo largo de los años 20, su obra escultórica se dirige hacia temas literarios y mitológicos, proporcionándoles, no obstante, un carácter contemporáneo como re-atribución a situaciones propias de los movimientos sociales de la primera parte de los años 30, cuando se inician los primeros movimientos del fascismo. Así, sus dibujos y grabados tratan de escultura, por tanto, no se ocupan de otros asuntos. No obstante, a diferencia de la época precedente, en la que la construcción geométrica del volumen constituye uno de los fundamentos, en estos periodos subsiguientes, las líneas curvas y las referencias anatómicas adquieren un gran protagonismo, lo que algunos autores han dado en estimar como propios de un cierto periodo “barroco”.

Su dominio, tanto del dibujo como del modelado, le permitirán, en su periodo norteamericano, una gran demanda de retratos, la mayor parte estrictamente figurativos que forman parte de sus colecciones. Con todo, no estamos ante obras de contenido hiperreal, sino transitadas por la percepción psicológica del personaje, elaboradas con un quehacer expresivo en el que la textura adquiere un valor sobreañadido de un gran interés.

Aunque, en un sentido estricto, el término expresionismo se refiere al movimiento pictórico nacido en Alemania, en el que se postulaba la evocación de sensaciones interiores frente a la posición analítica del exterior desarrollada por el “Impresionismo”, ha ido haciendo fortuna la consideración del término como propio de aquellas comunicaciones emocionales, de compromiso social o de intereses psicológicos. Así, la realidad perceptible sensorialmente queda relegada por la comunicación de la vivencia interna. De ahí que una parte muy significada de la obra de Jacques Lipchitz adopte posiciones en esta dirección a partir de la segunda mitad de los años veinte, cuando se desarrolla en él una nueva conciencia ligada al compromiso. Dentro de la colección de estampas de la Real Academia, motivo de este trabajo, existe un periodo muy significativo en esa dirección: aquellas correspondientes a “Prometeo estrangulando al buitro”: tal parece que nos hallemos ante una verdadera revolución personal, contrapuesta a su periodo cubista precedente, en el que la pureza de la armonización de las líneas, de los espacios y de los volúmenes, alcanzaban una armonía constructiva, contrapuesta a la percepción externa, pero configurando por sí misma una nueva realidad.

En la serie que seguidamente analizaremos, se percibe una voluntad expresiva cargada de contenido, a través de un torturante grito dolorido, con la estridencia de una deformación de las proporciones, premonitoria de unos acontecimientos trágicos que concluyeron en la conflagración mundial de 1939.

Lipchitz, cuya creación fundamental será realizada a través de la escultura, nos presenta en estas obras la respuesta atormentada de un gigante deformado, que reiteradamente ejecuta a un ave carroñera, mientras se convierte, asimismo, en un monstruo impredecible.

A diferencia de los movimientos de *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*, la serie de Lipchitz carece de cualquier lirismo melancólico, de cualquier atisbo cromático, para centrarse en la violencia como último e inevitable recurso, concretado a través de una monocromía, como exponente del naufragio social que se anunciaba. Aquí, la lucha interna de la expresión anímica aparecerá desbocada, alejada de la evasión hacia la naturaleza que aparecía en los pintores alemanes expresivos del periodo de entreguerras.

Ni siquiera en la obra escultórica definitiva de este periodo, presentada en la mítica muestra internacional de París de 1937, Jacques Lipchitz se nos muestra con la crudeza de esta serie; cuatro de cuyas obras, presentes en la colección de la Academia, son originales, al sobreponer una aguada ligeramente cromática sobre el soporte básico de la litografía.

En la investigación de la serie de las obras sobre papel incorporadas a la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, hemos procedido a un análisis pormenorizado de las mismas, incluyendo los distintos procedimientos, las variaciones técnicas y, cuando nos ha sido posible, la fecha de su producción. Asimismo, los hallazgos semejantes o paralelos de la bibliografía y una atribución a su significado, en unos casos cierta y, en otros, estimativa, lo cual se hace constar en el texto.

### PROMETEO Y EL BUITRE

La primera de las series estudiadas ha sido: “Prometeo y el buitre”, que consta de diez obras. Se recibieron, y, permanecían insertas en una carpeta en la que, en su portada, se puede leer: “12 Dessins pour Prométhée.” 1940. Esta obra se imprimió en 500 ejemplares con 50 ejemplares de un aguafuerte original del artista, que es reproducido por el colorista Sr. Beaufumé, en cuadernos de 12 dibujos”. No obstante, al recibir la donación, se pudo comprobar que el contenido anunciado, no se correspondía con lo aparecido finalmente en el interior.

Definitivamente, la serie “Prometeo y el buitre”, de la Academia, está constituida por seis litografías: estampa 1 (medidas mancha: 306 x 235 mm, medidas papel: 450 x 324 mm); estampa 2 (medidas mancha 270 x 247 mm, medidas papel: 447 x 320 mm); estampa 3 (medidas mancha: 277 x 256 mm, medidas papel: 445 x 325 mm); estampa 7 (medidas mancha: 436 x 295 mm, medidas papel: 446 x 323 mm); estampa 8 (medidas mancha: 420 x 295 mm, medidas papel: 450 x 320 mm) y estampa 9 (medidas mancha: 375 x 260 mm, medidas papel: 447 x 325 mm) y cuatro *goauches*, originales y firmados, sobre base litográfica: estampa 4 (medidas mancha: 390 x 280 mm; medidas papel: 445 x 325 mm), estampa 5 (medidas mancha: 420 x 310 mm, medidas papel: 445 x 324 mm), estampa 6 (medidas mancha: 410 x 315 mm, medidas papel: 445 x 325 mm) y estampa 10 (medidas mancha: 400 x 280, medidas papel: 445 x 322 mm). Una de ellas (estampa 8), ha sido reproducida en una colección seriada y redimensionada (medidas totales: 380 x 280 mm), en la que se incluye una dedicatoria presente en el original que aparece en la lámina número 2 de la carpeta “The drawings of Jacques Lipchitz”, conjunto que más tarde estudiaremos.

De la serie “Prometeo y el buitre” hemos encontrado otras obras en diferentes colecciones museísticas, así como en casas de subastas: una de ellas exhibida en la exposición “Jacques Lipchitz. De joie de vivre al árbol de la vida”, presentada en el Museo de Navarra, del 17 de noviembre de 2009 al 21 de febrero de 2010<sup>14</sup>, comisariada por Kosme de Barañano. Asimismo, en la casa de subastas Drouot<sup>15</sup>, con fecha de 2009, se ofrece un dibujo titulado: *Prometeo abatiendo al buitre, estudio para escultura, ca. 1935-36* (tinta y aguada de tinta, de 190 x 285 mm, sin firmar). De igual forma, en la Tate Modern

<sup>14</sup> Navarra.es, accesible en: [http://www.navarra.es/home\\_es/Actualidad/Sala+de+prensa/Noticias/2009/11/17/Exposicion+Lipchitz+Museo+de+Navarra.htm](http://www.navarra.es/home_es/Actualidad/Sala+de+prensa/Noticias/2009/11/17/Exposicion+Lipchitz+Museo+de+Navarra.htm) (última consulta el 5/3/2023).

<sup>15</sup> Drouot.com, accesible en: <https://drouot.com/es/l/20905186-jacques-lipchitz-1891-1973-prometeo-abatiendo-al-buitre> (última consulta el 5/3/2023).



Fig. 1.- Serie: "Prometeo y el buitre", ca. 1935-1936.  
Litografías (n.ºs 1, 2, 3, 7, 8 y 9) y *gouaches* originales sobre base litográfica (n.ºs 4, 5, 6 y 10).

Gallery de Londres<sup>16</sup> se conserva un original: *Study for Prometheus*, una tinta y *gouache* sobre papel de 308 x 241 mm (medidas totales), fechada en 1936. Además, en la plataforma de subastas Invaluable<sup>17</sup>, se anuncia un *Prometeo estrangulando al buitre*, fechado en 1935, tinta, acuarela y lápiz sobre papel, y firmado, con unas medidas de papel de 335 x 233 mm.

En realidad, todo este conjunto de obras guarda una estrecha relación con la escultura que realizó para la exposición parisina de 1937, previamente comentada. Lo que no podemos afirmar es que se trate de estudios previos, porque también podría haberlos realizado como de obras de creación sobre papel –dirigidas al mercado–, si bien fruto de una imaginación desbordante, obsesionada por un simbolismo que, a su juicio, resulta evidente: Prometeo enviado por los dioses para atraer el fuego a los humanos, había sido devorado parcialmente por el buitre, revolviéndose contra él con una violencia defensiva. Durante el crecimiento del fascismo en Europa, el buitre significaría esta ideología tendente al totalitarismo, mientras Prometeo se ha liberado provocando su estrangulamiento.

En las estampas número 1, 2 y 3, se percibe el encuadre impreso y recortado sobre el papel, a modo de “huella” plana al uso de la litografía; en las litografías de mayor tamaño (números 7, 8 y 9), la impresión es monocroma, con una gradación de negros y de grises; entretanto, en las que, sobre la base litográfica, se ha aplicado el *gouache*: números 4, 6 y 10, ha incorporado tonalidades blancas y, sobre la número 5, una mayor variedad, con verdes y marrones. Al estudiar las que hemos encontrado en la literatura y en las búsquedas en plataformas digitales, interpretamos que estas cuatro obras guardan una estrecha relación con la existente en la de la Tate Modern Gallery: *Study from Prometheus*, previamente referida.

Aunque la violencia y la gestualidad son elementos comunes en toda esta serie, existe una gran variedad de matices: así, el rostro de Prometeo no se hace visible en las numeradas como 2 y 3, mientras adquiere una mayor verosimilitud y detalle en las número 1, 5 y 9; conformándose como un perfil o sombra en las demás.

<sup>16</sup> Tate Modern Gallery, accesible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lipchitz-study-for-prometheus-to1755> (última consulta el 5/3/2023).

<sup>17</sup> Invaluable, accesible en: <https://www.invaluable.com/auction-lot/jacques-lipchitz-1891-1973-prometheus-strangling--12-c-62f4cb497b> (última consulta el 5/3/2023).

## SACRIFICIO GALLO

La serie “Sacrificio del gallo” parece evidente que está relacionada con las distintas versiones de “Prometeo y el buitre”, no obstante, con un carácter simbólico diferente. En cuanto al significado, no podemos obviar que se trata de una manifestación de violencia en la que se oculta el rostro y que el gallo es el símbolo de Francia. Como ocurrió en la serie “Prometeo estrangulando al buitre”, también esta fue el precedente de un conjunto escultórico sobre semejante composición. La colección de la Academia se compone de un conjunto de cinco pruebas de estado, todas ellas realizadas con aguafuerte, aguatinata y barniz blando, además de entrapadas, y cuentan con unas medidas de 201,5 x 158 mm de huella, y unas de papel que oscilan entre los 260 x 200 mm y los 245 x 184 mm, dependiendo de la estampa. Todas ellas están sin firmar y, a diferencia de las series precedentes, no hay intervenciones de grafito en la evolución en esta. No hemos encontrado en la bibliografía estampaciones que constituyan pruebas de edición de la misma.



Fig. 2.- Serie: “Sacrificio gallo”, ca. 1935-1936.  
Aguafuerte, aguatinata y barniz blando (n.ºs 1-5).

### MITOLOGÍA

Este dibujo hecho con tinta china/*goauche* y lápiz ocre, de 332 x 225 mm (mancha) y 405 x 333 mm (papel), sin fechar, no lo hemos encontrado reproducido de modo seriado. No obstante, por sus características, estimamos que debe corresponder al periodo de 1939, cuando Jacques Lipchitz se ha introducido plenamente en el universo simbólico para la construcción de su trabajo creativo. En el mismo, un personaje de apariencia monstruosa, arrastra forzosamente un cuerpo cuya mano abierta parece hacer fuerza para defenderse. Cabe la posibilidad de que pueda tratarse de un trabajo previo sobre “El rapto de Europa”, un asunto que Lipchitz reflejó en sus esculturas. Las dos marcas (superior e inferior), pueden suponer las señales previas para ser reproducido.



Fig. 3.- Dibujo: "Mitología", ca. 1939. Tinta china/*goauche* y lápiz ocre.

## PAREJA Y NIÑO

Se compone de una única estampa, realizada mediante las técnicas del aguafuerte con punta seca y aguainta, retocada a mano a lápiz plomo. De esta obra, figura en la colección de la Academia la plancha de cobre del aguafuerte original, con unas medidas de 25,9 x 18,1 cm.



Fig. 4a.- Serie: "Pareja y niño". Plancha de cobre, ca. 1920, trabajada mediante la técnica del aguafuerte con punta seca y aguainta. Fig. 4b.- Estampa de la serie: "Pareja y niño", ca. 1920. Aguafuerte con punta seca, aguainta y retocada a mano con lápiz plomo.

En el proceso de investigación hemos encontrado que existen dos estampaciones de esta imagen: una con huella 256 x 180 mm, fechada en torno 1920, probablemente estampada en el taller de Victor Jacquemin, edición de 50 ejemplares o de 53, a la que pertenecería la de la Academia; y otra fechada en 1943 con huella 302 x 223 mm, estampada en Atelier 17 de Nueva York, edición de 65 ejemplares, a la que correspondería una estampación de 323,9 x 235 mm<sup>18</sup>, orlada por un marco estampado numerada como 7/65 y firmada a mano, perteneciente Heather Jaimes Fineart<sup>19</sup>, cuya fecha de edición es 1940, si bien, en el archivo personal de Kosme de Barañano, se señala el año 1943, como fecha de

<sup>18</sup> Información procedente del archivo personal de Kosme de Barañano.

<sup>19</sup> Artsy, accesible en: <https://www.artsy.net/artwork/jacques-lipchitz-couple-ed-enfant> (última consulta el 5/3/2023).

ejecución de esta serie, en una estampa seriada con el número 18/65. La diferencia principal con la de la colección de la Academia, reside en que, esta última, se halla retocada a mano a lápiz plomo y no tiene la huella añadida del marco orlado (probablemente correspondiente a una plancha independiente); de tal suerte, que, en este caso, sus dimensiones de la huella son de 257 x 179 mm, y del papel de 285 x 222 mm. La plancha de cobre se halla en perfecto estado. En la plataforma de la página Greco Fine Art and Auctioneers (Lote 13)<sup>20</sup> aparece la imagen de la estampa en ausencia del marco orlado firmada y con la nota “Epreuve V essai” (Prueba V de ensayo). Asimismo, en la página de la casa Artprice, aparece la imagen con el marco orlado y al pie de la imagen la nota: “Epreuve de travail” (prueba de trabajo), firmada y con unas medidas de huella de 300 x 222 mm. En paralelo, un dibujo de grafito con la imagen en una fase previa<sup>21</sup>.

Con respecto a la estampa de la colección de la Academia, esta apareció en el libro *Lipchitz* de Maurice Raynal, publicado en 1920. Fue el primero de la colección “L’Art d’Aujourd’hui” emprendida por Florent Fels director de la editorial Action de París, que tuvo una edición de 500 ejemplares numerados del 50 al 550, así como 50 ejemplares con un grabado original sobre papel Hollande numerados del 1 al 50 y tres también sobre papel Hollande numerados con tres letras ABC.<sup>22</sup>

Dado que el libro se publicó el 15 de mayo de 1920, el grabado debió de ser realizado antes, probablemente tras la exposición a final de enero en Leonce Rosenberg, con el que poco después dejó de trabajar y al que vendió su retrato de Modigliani para recuperar sus obras. Por eso, seguramente, la impresión fue realizada con Victor Jacquemin, en 20 boulevard Montparnasse, grabador de L’Effort Moderne y también de Henri Matisse.<sup>23</sup>

Este libro presenta las esculturas de Lipchitz realizadas entre 1915 y 1919. El colofón señala: “Il a été tiré de cet ouvrage: 3 exemplaires sur Hollande, numérotés ABC hors commerce, 50 exemplaires sur Hollande, numérotés de 1 a 50, 500 exemplaires sur Couché, numérotés de 50 a 550”.<sup>24</sup>

El hecho de que la estampa de la colección de la Academia esté retocada con grafito, viene a considerar que, tal vez, no sea la definitiva. Poseer esta estampa, de un estado tan avanzado y la plancha original, suponen un patrimonio muy significado para conocer el cuidadoso modo de proceder el autor en los trabajos finales, previos a la estampación.

<sup>20</sup> Greco Fine Art and Auctioneers, accesible en: <https://es.bidspirit.com/ui/lotPage/greco/source/catalog/auction/27138/lot/21439/Parejaconni%C3%B1o-Jacques-Lipchitz?lang=es> (última consulta el 5/3/2023).

<sup>21</sup> Artprice, accesible en: <https://es.artprice.com/plaza-de-mercado/2127407/jacques-lipchitz/grabado/couple-et-enfant> (última consulta el 5/3/2023).

<sup>22</sup> Información procedente del archivo personal de Kosme de Barañano.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

### **PAREJA**

Nos hallamos ante una serie de pruebas de estado y, por tanto, sin numerar ni firmar, realizadas en 1943. Son un conjunto de cuatro y las hemos orientado correlativamente según el proceso de elaboración. Así, la número 1 (medidas huella: 255 x 171 mm, medidas papel: 296 x 220 mm) está realizada mediante la técnica del aguafuerte y punta seca. Con respecto a la estampa número 2 (medidas huella: 255 x 171 mm, medidas papel: 307 x 232 mm), se ha añadido una pasada de aguainta y se ha utilizado un rascador para eliminar la mano que está en la parte superior izquierda apoyándose sobre la espalda en la estampa anterior, la cual, desaparece definitivamente en las estampas que vemos posteriormente. En la estampa número 3 (medidas huella: 255 x 171 mm, medidas papel: 265 x 188 mm) se ha añadido al aguafuerte, a la punta seca y a el aguainta, barniz blando y algunos retoques a mano, además, se han añadido más trazos al aguafuerte que en el resto de estampas. La última estampa de esta serie, la número 4 (medidas huella: 255 x 171 mm, medidas papel: 297 x 212 mm), se trata de un aguafuerte, punta seca y aguainta con barniz blando.

Nos hallamos ante una sucesión de pruebas de estado, correspondientes al proceso de trabajo de una obra que, por sus características técnicas y morfológicas, parece corresponder al mismo periodo que la precedente.



Fig. 5.- Serie: "Pareja", 1943.  
 Aguafuerte y punta seca (n.º 1), Aguafuerte, punta seca y aguainta (n.º 2), Aguafuerte, punta seca, aguainta, barniz blando y retoques a mano (n.º 3), Aguafuerte, punta seca, aguainta, barniz blando (n.º 4).

### MINOTAURO

De esta serie hallamos solo una estampa. Se trata de un aguafuerte con el fondo entrapado. Firmado y fechado (1941) en plancha en el ángulo superior izquierdo, tiene unas medidas de huella de 175 x 140 mm y unas de papel de 300 x 240 mm. Al tratarse del año en el que se ve forzado a emigrar desde Francia a EE. UU, cabe la posibilidad de que pudiera estar realizado en uno de estos dos países. En las búsquedas llevadas a cabo, no hemos encontrado más ejemplos de esta obra. En la misma, un cuerpo femenino se defiende y ataca a un minotauro, portando un objeto punzante que atrapa con ambas manos. La imagen de la lucha entre componentes mitológicos la hemos observado en otras series de la colección de la Academia: “Prometeo y el buitre” y “Sacrificio del gallo”, en la que un personaje misterioso clava, también, un objeto punzante provisto de un mango de agarre, sobre el cuerpo del animal. En esta circunstancia, la actitud del minotauro con la cabeza alzada parece propia de un ser que ya ha sido agredido y que, aunque mantiene la tensión de sus miembros, tal vez esté a punto de desplomarse.



Fig. 6.- Serie: "Minotauro", 1941.  
Aguafuerte entrapado.

### BAILARINA Y GALLO Y DESNUDO Y GALLO

Las series existentes en la colección estudiada: “Bailarina y gallo” y “Desnudo y gallo” tienen la particularidad de ser pruebas de estado y no llevar firma. Al mismo tiempo, un número significativo de ellas están corregidas manualmente con lápiz plomo: especialmente, las correspondientes a la serie “Desnudo y gallo” (que trataremos en segundo lugar) que se compone de 16 estampas. Esta circunstancia nos ha permitido descubrir la secuencia de realización y las modificaciones que el autor iba introduciendo sobre las sucesivas pruebas para incorporarlas, o no, a la siguiente fase de estampación. No es fácil encontrar estos materiales, porque con mucha frecuencia se desechan o se destruyen, pero en el caso de Jacques Lipchitz, nos permiten poner en evidencia la minuciosidad y la importancia que concede al dibujo. A diferencia de lo que percibimos en otras series, en estas, parece distanciarse más del concepto de “estudio previo para escultura”, de tal suerte que podríamos identificarlas como unas obras de creación con un objetivo finalista. No obstante, no se puede descartar que, una vez fuese considerada definitiva, la obra pudiera ser transformada en un objeto tridimensional.

Hay algunos aspectos que –por su especial interés– llaman la atención: uno de los que destacan de la serie “Bailarina y gallo” (realizada mediante la técnica del aguatinta), compuesta por 11 estampas, es que el artista ha introducido variaciones relativas al color en algunas de las pruebas de estado, así, las estampas 4 (medidas huella: 176 x 137, medidas papel: 332 x 253 mm) y 5 (medidas huella: 176 x 137 mm, medidas papel: 332 x 259 mm), presentan una pasada de rodillo rosa. De igual forma, las estampas número 6 (medidas huella: 176 x 137 mm, medidas papel: 334 x 254 mm), 7 (medidas huella: 176 x 137 mm, medidas papel: 330 x 254 mm), 8 (medidas huella: 176 x 137 mm, medidas papel: 340 x 218 mm), 9 (medidas huella: 176 x 137 mm, medidas papel: 326 x 253 mm), 10 (medidas huella: 176 x 137, medidas papel: 326 x 253 mm) y 11 (medidas huella: 176 x 137, medidas papel: 332 x 253 mm), hace lo propio con el color verde, si bien, en este caso, variando las tonalidades del mismo. Además, en la prueba de estado número 3 ha introducido modificaciones realizadas manualmente con tinta negra, lo que también aparece en la prueba de estado número 9.

En la página web de Amorosart<sup>25</sup>, hemos localizado una obra de esta serie realizada mediante la técnica de aguatinta y, probablemente, retocada a mano, que constituye una “Epreuve de travail” (prueba de trabajo), con pasada de rodillo en rosa, firmada a lápiz en el margen inferior derecho y datada en 1940. Asimismo, en la misma plataforma se exhibe otra estampa, que se corresponde con la “Epreuve V etat” (V Prueba de estado) de la misma serie, aguatinta negra y fechada en 1941<sup>26</sup>, que es semejante a las correspondientes de nuestra serie “Bailarina y gallo”, referenciadas con los números 1 (medidas huella: 176 x 137 mm, medidas papel: 330 x 256mm) y 2 (medidas huella: 176 x 137 mm, medidas papel: 332 x 253 mm).

<sup>25</sup> Amorosart, accesible en: [https://es.amorosart.com/obra-lipchitz-danseuse\\_et\\_coq\\_aka\\_femme\\_et\\_coq-37153.html](https://es.amorosart.com/obra-lipchitz-danseuse_et_coq_aka_femme_et_coq-37153.html) (última consulta el 5/3/2023).

<sup>26</sup> Amorosart, accesible en: [https://es.amorosart.com/obra-lipchitz-danseuse\\_et\\_coq\\_aka\\_femme\\_et\\_coq-37152.html](https://es.amorosart.com/obra-lipchitz-danseuse_et_coq_aka_femme_et_coq-37152.html) (última consulta el 5/3/2023).

Por otro lado, en la serie “Desnudo y gallo”<sup>27</sup> (16 estampas realizadas mediante las técnicas del aguafuerte y el aguatinata), la mano derecha de la figura femenina, aparece por primera vez dibujada con lápiz en la estampa número 3 (medidas huella: 170 x 136 mm, medidas papel: 330 x 257 mm); y en la 4 (medidas huella: 170 x 136 mm, medidas papel: 330 x 257 mm), y sucesivas, permanece incorporada en la plancha. Paralelamente, la forma de los pechos queda dibujada en la estampa número 3, también en la número 4 (esta vez con tinta negra); en la número 5 (medidas de huella: 170 x 136 mm, medidas papel: 330 x 257 mm) se estampa sin areolas, y estas permanecen desde la número 7 (estampa entrapada con unas medidas huella: 170 x 136 mm, medidas papel: 330 x 257 mm) en adelante<sup>28</sup>.

La complejidad del plumaje del gallo se dibuja manualmente con tinta sobre la estampa número 4, y aparece desde la número 5, si bien en las sucesivas con modificaciones (incorporadas con grafito en la número 6 (medidas huella: 170 x 136 mm, medidas papel: 234 x 158 mm). La estampa número 10 (medidas huella: 170 x 136 mm, medidas papel: 190 x 155 mm) se ha realizado sobre fondino y la número 12 (medidas huella: 170 x 136 mm, medidas papel: 330 x 257 mm) se ha retocado a mano con tinta china. La progresiva modificación de las formas a medida que avanza el proceso, no nos permite hallar el estado de la obra final. Con respecto a su datación, en la página de subastas Artnet<sup>29</sup> aparece referenciada una estampa de esta misma serie “Desnudo y gallo” realizada con aguafuerte y aguatinata, sin firmar, fechada en 1945, de 171,5 x 139,7 mm.

De esta serie se hizo una tirada de 50 ejemplares firmados a lápiz grabados en el libro Maurice RAYNAL, *Jacques Lipchitz*. Éditions Jeanne Bucher, París 1947, y novecientos ejemplares numerados del 51 al 950. De esta obra se estamparon cinco ejemplares marcados con A y E Hors Commerce. Asimismo, la plancha se usó para la portada en amarillo del catálogo de la exposición en New York en marzo de 1951<sup>30</sup>.

Dada la proximidad estética de ambas series: “Desnudo y gallo” y “Bailarina y gallo”, nos resulta difícil estimar que existe una diferencia entre ambas, mayor de cinco años.

<sup>27</sup> En el archivo personal de Kosme de Barañano esta serie aparece titulada como “Bailarina y gallo”.

<sup>28</sup> Las pequeñas diferencias de medidas de la huella es debida a la presión ejercida por el tórculo en el proceso de estampación, así como por la propia naturaleza del papel.

<sup>29</sup> Artnet, accesible en: <https://www.artnet.com/artists/jacques-lipchitz/nude-and-cock-YV2Jwl4IkTKEuqMkhD-elA2> (última consulta el 5/3/2023).

<sup>30</sup> Información procedente del archivo personal de Kosme de Barañano.

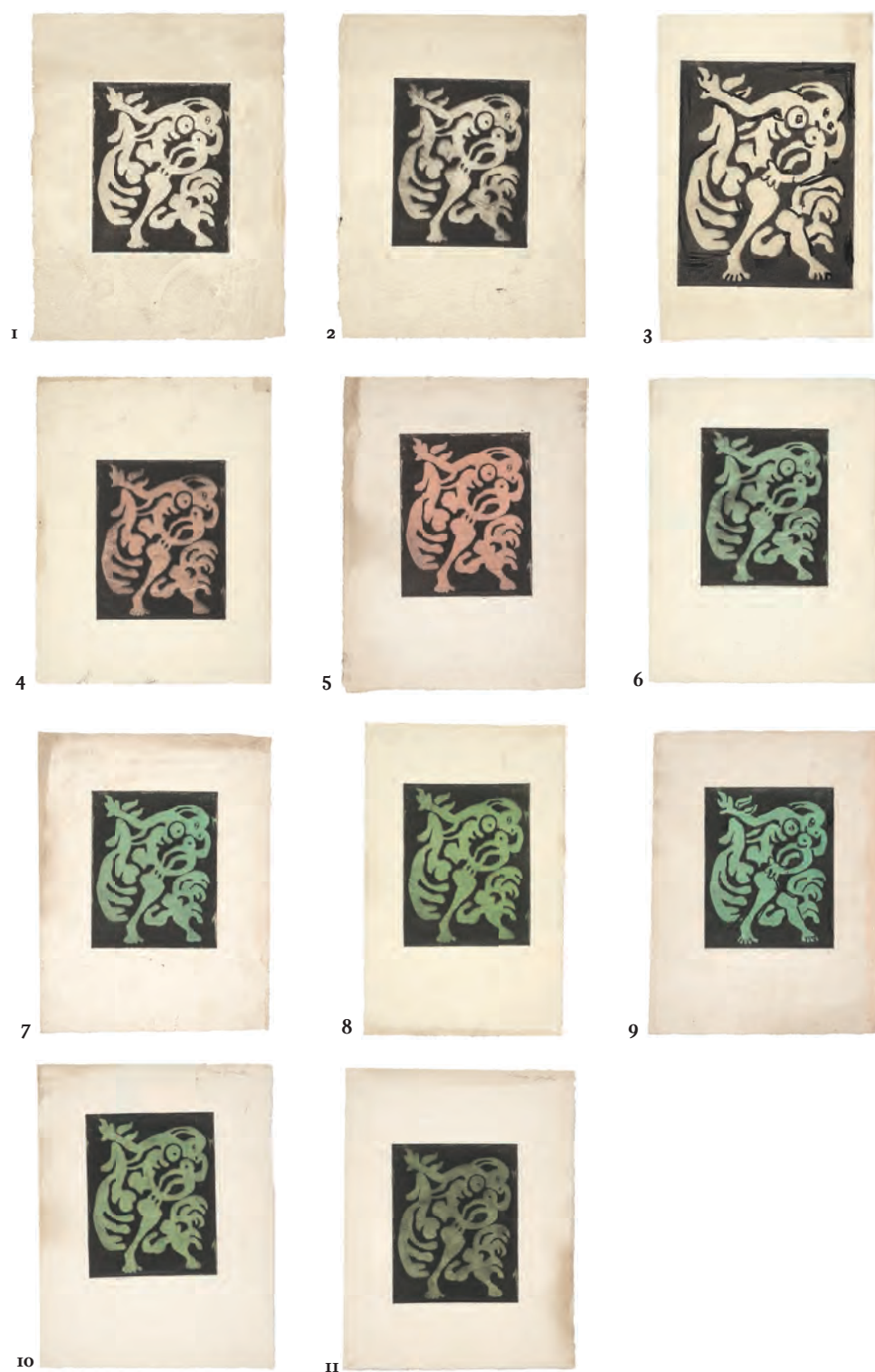


Fig. 7a.- Serie: "Bailarina y gallo", ca. 1940-1941.  
Aguatintas (n.ºs 1-11), algunas retocadas a mano con tinta negra (n.ºs 3 y 9).

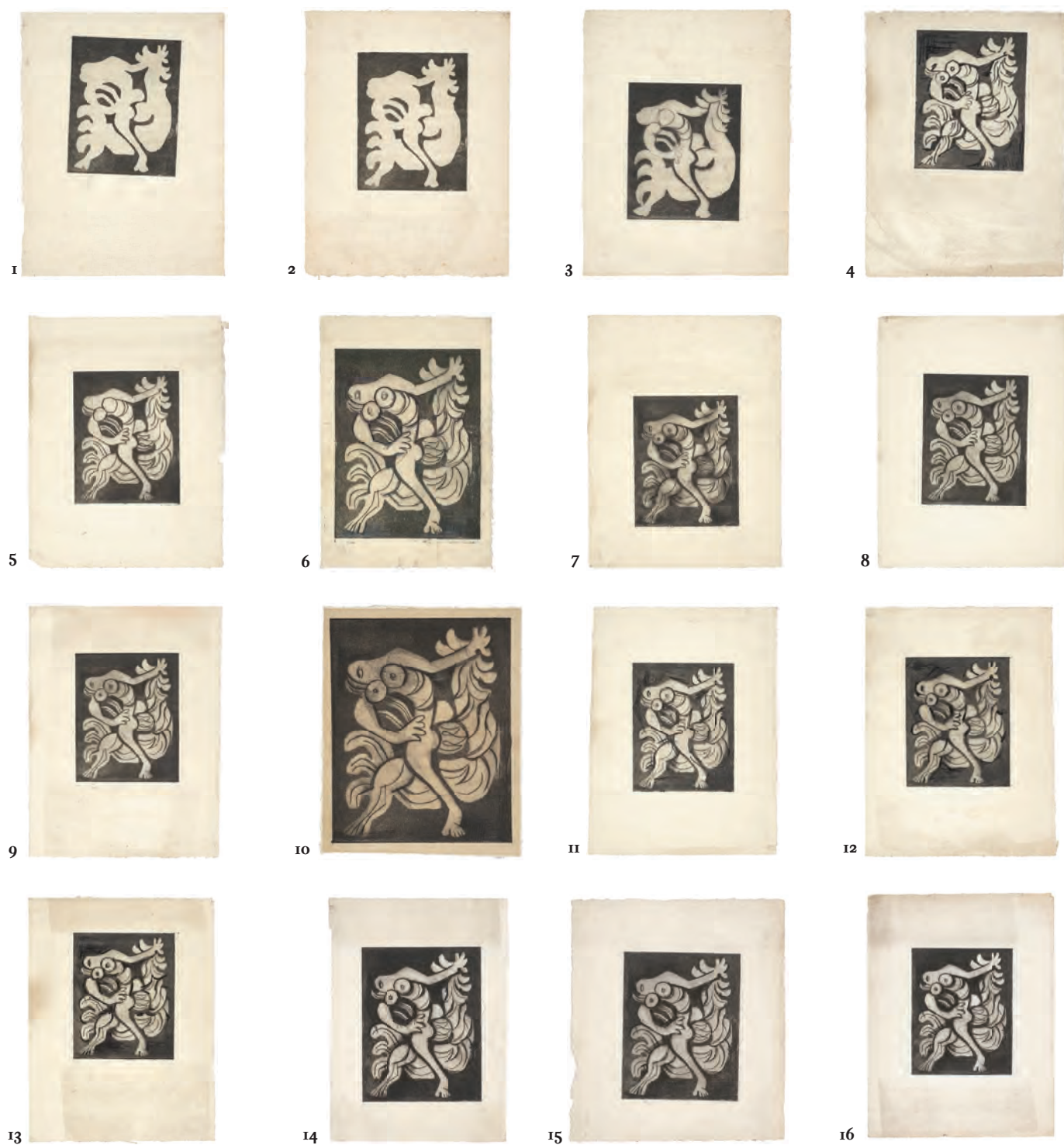


Fig. 7b.- Serie: "Desnudo y gallo", ca. 1945-1947.  
 Aguafuertes, aguatinas (n.ºs 1-16) y algunas de ellas retocadas a mano con grafito (n.º 6) o con tinta china (n.ºs 4 y 12). La diferencia de tamaño de la estampa viene determinada en esta imagen por su relación con el soporte de papel.

#### LOS DIBUJOS (FOTOGABADOS) DE JACQUES LIPCHITZ

Esta serie de fotograbados, que también forma parte de la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, se ubica dentro de una carpeta que contiene veinte reproducciones de obras originales firmadas en plancha (excepto la 17), y redimensionadas, titulada: “*Los dibujos de Jacques Lipchitz*”; editada en Nueva York por Curt Valentin en junio de 1944, constando de 765 copias; 65 carpetas contenían un grabado original del artista. Las placas de fototipias fueron impresas por Meriden Gravure Company, Meriden, Connecticut”, tal como reza la portada. Un índice del contenido ubicado en la contracubierta, nos ha permitido acceder a los títulos, técnica y ubicación de las obras originales: “Prometeo” (estampas 1, 2 y 3), “Pareja” (4), “Rescate” (5), “Madre e hijo” (6), “Estudio para madre e hijo” (7), “El camino al exilio” (8), “Rapto de Europa” (9), “Yara” (10), “Primavera” (11), “Peregrino” (12), “Pastoral” (13), “Teseo” (14, 15, 16, 17 y 18), “Bendición” (19) y “La felicidad de Orfeo” (20), todos ellos con unas medidas de 380 x 280 mm.

THE DRAWINGS OF  
JACQUES LIPCHITZ



NEW YORK · 1944  
CURT VALENTIN

NEW YORK · 1944  
CURT VALENTIN

# LIST OF PLATES

<p>Frontispiece 15½ x 15½ inches</p> <p>[ 1 ] 1907</p>	<p>Frontispiece ink and gouache</p>	<p>Frontispiece 19½ x 10½ inches</p> <p>[ 13 ] 1907</p>	<p>Apse ink</p>
<p>Pelouse collection, New York</p>			
<p>Frontispiece 17½ x 11½ inches</p> <p>[ 2 ] 1907</p>	<p>Frontispiece Chisel and wash</p>	<p>1 x pelouse 19½ x 10½ inches</p> <p>[ 14 ] 1907</p>	<p>Pelouse ink and pencil</p>
<p>Frontispiece 6 x 11½ inches</p> <p>[ 3 ] 1907</p>	<p>Frontispiece Sanguine and ink</p>	<p>Frontispiece 17½ x 17½ inches</p> <p>[ 15 ] 1907</p>	<p>Frontispiece Chisel</p>
<p>Cupola 10½ x 11 inches</p> <p>[ 4 ] 1907</p>	<p>Cupola Gouache</p>	<p>Throne 19½ x 10½ inches</p> <p>[ 16 ] 1907</p>	<p>Throne ink and pencil</p>
<p>Stowage 14½ x 19½ inches</p> <p>[ 5 ] 1907</p>	<p>Stowage ink and pencil</p>	<p>Throne 19½ x 19½ inches</p> <p>[ 17 ] 1907</p>	<p>Throne Gouache</p>
<p>Museum des Mines</p>			
<p>Musee des mines 16½ x 11½ inches</p> <p>[ 6 ] 1907</p>	<p>Musee des mines Gouache</p>	<p>Throne 11 x 11 inches</p> <p>[ 18 ] 1907</p>	<p>Throne Gouache and ink</p>
<p>Musee des mines 19½ x 11½ inches</p> <p>[ 7 ] 1907</p>	<p>Musee des mines Gouache and wash</p>	<p>Throne 11 x 11½ inches</p> <p>[ 19 ] 1907</p>	<p>Throne ink and pencil</p>
<p>Pelouse collection, New York</p>			
<p>1 x (throne de l'aple) 14½ x 11½ inches</p> <p>[ 8 ] 1907</p>	<p>1 x (throne de l'aple) Gouache</p>	<p>Throne 11 x 11½ inches</p> <p>[ 20 ] 1907</p>	<p>Throne Tempera</p>
<p>Collection Henry Church, New York</p>			
<p>1 x (throne de l'aple) 19½ x 19½ inches</p> <p>[ 9 ] 1907</p>	<p>1 x (throne de l'aple) Gouache and pencil</p>	<p>Throne 17 x 11 inches</p> <p>[ 21 ] 1907</p>	<p>Throne Tempera</p>
<p>The Museum of Modern Art Mrs. Simon Guggenheim Fund</p>			
<p>Yves 19½ x 19½ inches</p> <p>[ 10 ] 1907</p>	<p>Yves ink and pencil</p>	<p>1 x (throne de l'aple) 19½ x 19 inches</p> <p>[ 22 ] 1907</p>	<p>Throne Tempera</p>

351



I



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



Fig. 8c.- Los dibujos (fotografados) de Jacques Lipchitz, 1944. Ubicados dentro de una carpeta que contiene 20 reproducciones de obras originales firmadas en plancha (excepto la 17), y redimensionadas.

### CABEZA Y MANO

Esta extensa serie se compone de ocho estampas, todas ellas realizadas con la técnica del grabado al barniz blando<sup>31</sup>. La número 1 (medida total de la estampa: 294 x 224 mm) está realizada sobre un papel ligeramente ocre, retocada en algunas zonas con lápiz plomo y firmada en el margen derecho con lápiz plomo. Se trata de una prueba de estado. El resto son pruebas de edición estampadas sobre papel blanco, todas firmadas en plancha y cinco de ellas numeradas y firmadas a mano con lápiz (números 4, 5, 6, 7 y 8). Además, comparten las medidas de la huella (215 x 160 mm), variando las dimensiones del papel (el de las estampas números 2 y 3 mide 294 x 224 mm, y el de las estampas de la 4 a la 8 (seriadas como 42/100, 44/100, 82/100, 83/100 y 84/100) tiene unas dimensiones de 295 x 240 mm.

Con respecto al rastreo de otras estampas similares de otras colecciones que puedan aportar datos a las pertenecientes a la de esta Institución académica, hemos localizado una estampa (barniz blando sobre papel), con unas dimensiones de huella de 215 x 166 mm y dimensiones de papel de 483 x 347 mm, firmada y seriada con el número 50/100 que pertenece a la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao<sup>32</sup>, procedente de una donación efectuada en el año 2003, por la Galería Marlborough. En esta circunstancia el título de la obra cambia, denominándose *Mujer apoyada en los codos* y en la ficha catalográfica, se señala como fecha de edición los años c. 1968-1972 si bien, tal vez esta fecha sea errónea, puesto que en la información facilitada procedente del archivo de Kosme de Barañano, figura como una serie ejecutada en el año 1933.

Nos encontramos ante una imagen que remeda una estructura arboriforme, en la que sobresalen y destacan dos formas redondas que la humanizan y que recuerdan a unos ojos. Nos hallamos ante una creación que, como en otras ocasiones, parece el estadio previo de una escultura. A nuestro juicio, adquiere una gran relevancia la número 1, como prueba de estado, porque el trabajo del sombreado a mano con grafito y la firma manuscrita en la parte inferior derecha, ponen de manifiesto que se trata de elementos compositivos incluidos aquí para percibir su resultado que, con mínimas modificaciones, presentará la obra en su estado final.

<sup>31</sup> En el archivo de Kosme de Barañano esta serie figura como realizada mediante la técnica del aguafuerte con punta seca y aguainta.

<sup>32</sup> Museo de Bellas Artes de Bilbao, accesible en: <https://bilbaomuseoa.eus/obra-de-arte/woman-leaning-on-elbows-mujer-apoyada-en-los-codos-2/> (última consulta el 5/3/2023).



Fig. 9.- Serie: "Cabeza y mano", 1933.  
Grabado al barniz blando (n.ºs 1-8). La n.º 1 retocada con lápiz plomo y firmada a mano en huella; las n.ºs 2-8 firmadas en plancha; las n.ºs 4-8 se hallan, además, firmadas y numeradas a mano: estampa n.º 4 (42/100), n.º 5 (44/100), n.º 6 (82/100), n.º 7 (83/100) y n.º 8 (84/100).

### EL ABRAZO

Se trata de una serie extensa compuesta por 28 pruebas de estado de evolución progresiva, en la cual una de sus estampas se ha trabajado en el anverso y el reverso (estampa 16a y 16b). Las cuatro primeras (1-4) (todas ellas con medidas de huella de 200 x 150 mm y unas dimensiones del papel que oscilan entre los 370 x 205 mm, y los 257 x 243 mm), son aguafuertes. Desde la número 5 hasta la 28 (con unas dimensiones de la huella de 200 x 150 mm y oscilando las del papel entre los 245 x 190 mm -la de menores dimensiones-, y 330 x 256 mm -las de mayores dimensiones-) se ha incorporado el aguafuente; a partir de la estampa número 5 se observa, asimismo, en esta y las sucesivas, la presencia de barniz blando. En las estampas números 14, 15, 24 y 25, se ha incorporado la técnica del entrapado para difuminar el fondo. Además, en las estampas 25 a 28 hay un refuerzo del aguafuente. Además, en la estampa número 26 el papel es de tina.

Nos encontramos, afortunadamente, con otra larga sucesión de pruebas de estado en la que se percibe el gran dominio de Jaques Lipchitz sobre el grabado y la minuciosidad con la que trabajaba. La existencia de una colina en la parte inferior de la imagen, nos aporta un dato que no hemos apreciado en ninguna de las demás series: que la escena se desarrolla en la naturaleza, de tal suerte que, así como en las otras sucesiones nos hallamos ante un proyecto que podría circunscribirse al ámbito del estudio, en esta, Lipchitz desea que la escena transcurra al aire libre, matizando un entorno, ciertamente simplificado, pero que proporciona una mayor verosimilitud, entretanto dota a las figuras de un volumen significativo. Estamos, pues, ante un trabajo simbólico, si bien, con un paso más hacia el definitivo alejamiento de los influjos de su propio cubismo de los años 20.



Fig. 10a.- Serie: "El abrazo" (n.ºs 1-16a), sin fecha.  
 Aguafuerte (n.ºs 1-4); Aguafuerte y aguainta (n.º 5) y Aguafuerte, aguainta y barniz blando (n.ºs 6-28).



Fig. 10b.- Serie: "El abrazo" (n.ºs 16b-28), sin fecha.  
 Aguafuerte (n.ºs 1-4); Aguafuerte y aguainta (n.º 5) y Aguafuerte, aguainta y barniz blando (n.ºs 6-28).

## EL ÚLTIMO ABRAZO (II)

Esta serie es la más compleja. Está compuesta por 25 estampas realizadas con técnica litográfica sobre plancha de zinc. Exceptuando las estampas número 1, 21 y 23, todas las demás comparten medidas, tanto de mancha como de papel (medidas mancha: 505 x 580 mm, medidas papel: 580 x 780 mm).

La estampa número 1 (medidas mancha: 430 x 500 mm, medidas papel: 500 x 740 mm), se halla firmada a mano con lápiz y numerada “o/o”, correspondiendo a la primera prueba de estado de color negro. La estampa número 2 integra un color gris de fondo y un marrón en el trazado dibujístico: de nuevo, estamos ante una prueba de estado. La reserva (blanca) está realizada con una trepa. Esta obra y el resto de las sucesivas presentan una filigrana en el papel en la que aparece una figura zoomorfa y lo que semeja un tridente. Las numeradas desde la 3 a la 18<sup>33</sup> son pruebas de edición, grabadas con cinco matrices; en ninguna de ellas aparece el color azul. Paralelamente, las numeradas 19 y 20, son pruebas de artista e incorporan una sexta plancha que se corresponde con el color azul.

Las estampas de la 21-25 son pruebas únicas de artista. La 21 (medidas mancha: 530 x 630 mm, medidas papel: 580 x 780 mm) se ha realizado a través del procedimiento de litografía/zincografía en el que se ha utilizado una única matriz de color negro, pero, además, se han incorporado a mano cinco colores. Es posible que esta obra sea la sucesiva de la estampa a la que le hemos asignado el número 1 y que sirviera al autor de referencia para el resto. En la estampa número 22 (medidas mancha: 505 x 580 mm, medidas papel: 580 x 780 mm) se ha incorporado un recorte del espacio marrón superpuesto a la reserva blanca que aparece en la estampa 2, cuya tonalidad y trazo no se corresponde con las matrices marrones del resto de las obras. La estampa número 23 (medidas mancha: 440 x 490 mm, medidas papel: 580 x 780 mm), se ha realizado con cuatro planchas y ha sido retocada a mano (el color rojo), una de sus peculiaridades es que se ha estampado sobre papel de color ocre claro. La estampa 24 (medidas mancha: 505 x 580 mm, medidas papel: 580 x 780 mm), también realizada mediante procedimiento litográfico/zincográfico a cinco colores, se distingue de las estudiadas anteriormente en que, la plancha de color gris, ocupa, en esta ocasión todo el papel, no presentando márgenes como sí lo hacían las anteriores. Finalmente, la última prueba única de artista, que se corresponde con la estampa número 25 (medidas mancha: 505 x 580 mm, medidas papel: 582 x 780 mm), sustituye el fondo de color gris por una plancha de color bermellón. Con respecto a esta serie, la posibilidad de acceder (a través de su página web) a una muestra de la colección artística del Museo de Bellas Artes de Bilbao, nos ha permitido comprobar que, entre sus fondos, se encuentra una estampa idéntica a las de la colección de la Academia, que constituye la prueba de edición 76/100 y que nos ha permitido ubicar esta serie en el tiempo, así como asignarle el título. De esta forma, la estampa que aquí se analiza se trata de una litografía en color sobre papel, con unas medidas de mancha de 506 x 582 mm, y medidas de papel: 580 x 782 mm, datada en los años ca. 1968-1972 (en la que no aparece el color azul) y cuyo título es *El último abrazo* B<sup>34</sup>.

Parece evidente que nos hallamos ante todo el proceso de trabajo hasta alcanzar las pruebas de edición, incorporadas a la serie, lo que dota al conjunto de un interés especial, estando firmada solo la número 1, correspondiente a la prueba de estado o/o. Se trata en su conjunto de una figuración fundamentalmente plana constituida por una figura humana y una zoomórfica, probablemente un perro. Tal y como hemos comprobado a lo largo de todas las series, cuando Jacques Lipchitz incorporaba el color en sus grabados: “Desnudo con gallo” o “Bailarina con gallo” solía hacerlo con aplicaciones monocromas. La particularidad de esta larga sucesión de estampas radica, no solo en su policromía final (presente en las referidas pruebas de edición), sino en la amplia gama de colores que utiliza a lo largo de todo el proceso, hasta encontrar el resultado más satisfactorio.

33 Si bien en el procedimiento habitual el autor realiza las pruebas de artista antes del *Bon à Tirer*, en este caso concreto, según lo interpretado del estudio directo de la obra, Lipchitz realiza experiencias propias de pruebas de artista, posteriormente a las que finalmente fueron pruebas de edición.

34 Museo de Bellas Artes de Bilbao, accesible en: <https://bilbaomuseoa.eus/obra-de-arte/the-last-embrace-i-el-ultimo-abrazo-i/> (última consulta el 5/3/2023).



Fig. 11a.- Serie: “El último abrazo (II)” (n.ºs 1-12), ca. 1968-1972.  
Litografía/cincografía (n.ºs 1-25). Algunas retocadas o coloreadas a mano (n.º 23).

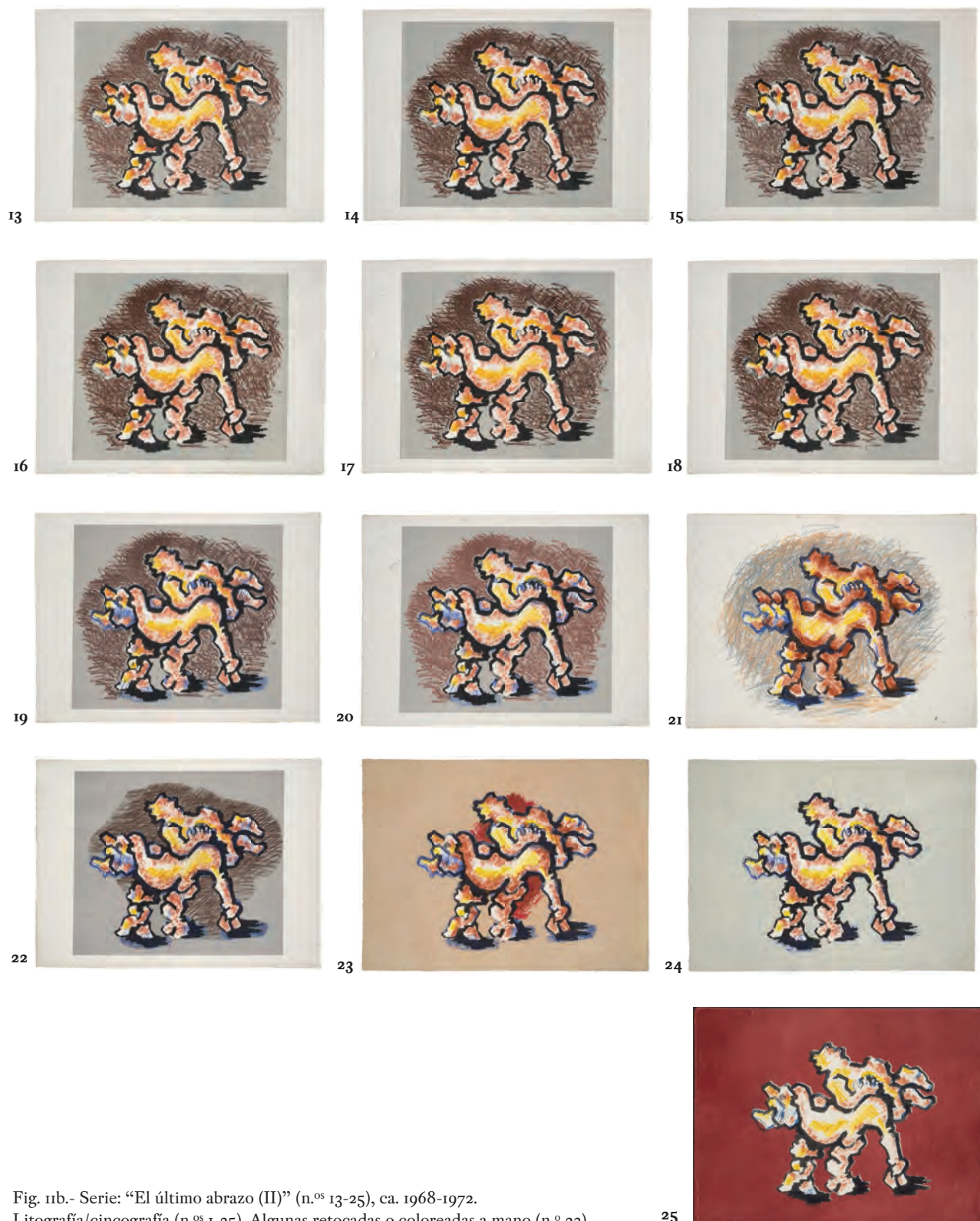


Fig. 11b.- Serie: "El último abrazo (II)" (n.ºs 13-25), ca. 1968-1972.  
Litografía/cincografía (n.ºs 1-25). Algunas retocadas o coloreadas a mano (n.º 23).

## CONCLUSIONES

La sucesión de estampas de Jacques Lipchitz incorporadas a los fondos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, supone una de las mayores aportaciones a su colección de arte contemporáneo; inicialmente, por tratarse de obras de uno de los grandes artistas del ámbito internacional del siglo XX, en la que se pone en evidencia su gran interés por el dibujo y el dominio que mantuvo en el manejo de las técnicas de grabado, incluyendo -tal y como ha sido expuesto precedentemente- distintos procedimientos para dotar a la obra final de una mayor riqueza en los matices; pero asimismo, porque en la gran cantidad de material de esta donación, se detallan y explicitan sus progresivos pasos, hasta hallar el resultado apetecido; hallazgo sumamente inusual en las colecciones de estampas, porque viene a ser habitual la destrucción de las pruebas de estado, como caminos intermedios. Asimismo, cabe destacar que, entre las litografías de la serie sobre “Prometeo y el buitro”, se hallen cuatro, sobre las que ha incorporado pintura de *gouache*, que las convierte en trabajos originales.

Por último, cabe resaltar, que esta donación forma parte de una de mucha mayor envergadura, en la que se han incluido treinta y una esculturas originales de yeso, conformando, ahora sí, la más importante aportación de arte contemporáneo que ha recibido la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en sus últimos cien años.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno (II)*. Valencia, Fernando Torres, Ed. 1975.
- BARAÑANO, Kosme de: *Lipchitz: plasters a catalogue raisonné*. Bilbao, Fundación BBK, 2009.
- Kalías*, revista de arte, 25-26 (2001-2002). Valencia, IVAM, 2001-2002.
- KRAUSS, Rosalind E.: *Paisajes de la Escultura Moderna*. Madrid, Ed. Akal, 1977.
- SALVADOR, Josep (com.): *Lipchitz: dibujos= drawing* (Exposición celebrada en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), del 30 de julio al 22 de septiembre de 2002). Valencia: IVAM, 2002.
- PÜTZ, Catherine: *Los yesos de Lipchitz en el Ivam: trazando un mapa del laberinto*. Valencia: IVAM, 2022.
- SAGNER, Karin; BARAÑANO, Kosme de; BIAGI, Giancarlo: *Jacques Lipchitz: bildhauer des 20. Jahrhunderts= a 20 th century sculptor*. Alemania: Kunstsammlungen Chemnitz, 2017.
- YVARS, José Francisco: *Lipchitz: un mundo sorprendido en el espacio* (Exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional de Centro de Arte Reina Sofía, 20 de mayo-2 de septiembre; y Valencia: IVAM, Centre Julio González, 18 de septiembre-30 de noviembre). Madrid; Valencia: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía e instituto Valenciano de Arte Moderno, 1997.