



O LINOGRAVADO DIXITAL

HOMENAXE A PABLO PICASSO



O LINOGRAVADO DIXITAL

HOMENAXE A PABLO PICASSO

O GRAVADO EN RELEVO EN GALICIA

A LINOLOGRAFÍA

J. DANIEL BUJÁN NÚÑEZ



Esta obra foi editada co apoio da
Xunta de Galicia a través da
Dirección Xeral de Cultura da
Consellería de Cultura, Educación,
Formación Profesional e Universidades

Edita:

Fundación Museo de Artes do
Gravado á Estampa Dixital
Concello de Ribeira

Textos:

J. Daniel Buján Núñez
José Fuentes Esteve
Carlos López Bernárdez
Luís A. Pérez Barral
Román Rodríguez González
Xoán Pastor Rodríguez Santamaría

Tradución e corrección lingüística:

Pastor Rodríguez

Maquetaxe:



Impresión:

Gráficas Garabal

Comisariado exposición:

Xoán Pastor Rodríguez Santamaría

ISBN:

978-84-126543-6-3

Depósito Legal:

C 1768 - 2023

PORTADA: Fragmento do linogravado da artista Ana Rodríguez Barberá



ÍNDICE

Agradecementos / Agradecimientos.....	4
Román Rodríguez González	6
Luis Pérez Barral	8
NO CINCUENTENARIO DA MORTE DE PICASSO. UNHA HOMENAXE / EN EL CINCUENTENARIO DE LA MUERTE DE PICASSO. UN HOMENAJE	
Xoán Pastor Rodríguez Santamaría.....	11
LINOGRABADO CON PROCESADO DIXITAL. HOMENAXE A PABLO PICASSO / LINOGRABADO CON PROCESADO DIGITAL. HOMENAJE A PABLO PICASSO	
José Fuentes Esteve	17
Artistas participantes. Obras	69
O GRAVADO GALEGO	
Xoán Pastor Rodríguez Santamaría.....	125
O LINÓLEO EN GALICIA, DA ESCOLA DE PONTEVEDRA Á ILUSTRACIÓN GRÁFICA REVOLUCIONARIA	
Carlos L. Bernárdez	129
O GRAVADO EN RELEVO EN GALICIA. A LINOLOGRAFÍA	
J. Daniel Buján Núñez.....	133

AGRADECEMENTOS

Unha vez que ten concluído o curso de *Linogravado con procesado dixital*, podó asegurarse que estou plenamente satisfeito cos resultados obtidos. Isto non tería sido posible sen a participación, o apoio e o financiamento dunha serie de persoas e institucións ás que estou profundamente agradecido. Refírome especialmente, e en primeiro lugar, ás institucións da Xunta de Galicia, á Deputación de A Coruña, ao Concello de Ribeira e á Fundación Museo de Artes do Gravado á Estampa Dixital polo apoio a este proxecto no que confiaron dende un principio e que sen cuxa achega económica non se podería ter realizado.

Tamén quero agradecer ao director do Museo do Gravado, D. Xoán Pastor Rodríguez Santamaría, o seu apoio incondicional, a súa entrega constante e o seu entusiasmo con este proxecto e cos cursos anteriores que temos organizado.

Por suposto, agradecer de corazón aos meus colaboradores, docentes e artistas, Antonio Navarro, Isabel Carralero e Concha Sáez, cos que puiden formar un equipo inmellorable, sen cuxa axuda e experiencia non poderíamos

ter alcanzado os resultados obtidos debido á complexidade dos obxectivos deste curso.

Finalmente, quero felicitar a todos os artistas participantes pola gran calidade das súas obras e agradecer a súa actitude colaborativa e a súa receptividade, aspectos decisivos que fixeron realidade este proxecto de creación artística de homenaxe a Picasso con linogravado dixital.

Grazas a todos e a todas e ata a vista.

José Fuentes Esteve

AGRADECIMIENTOS

Una vez que ha concluido el curso de *Linograbado con procesado digital*, puedo asegurar que estoy plenamente satisfecho con los resultados obtenidos. Esto no hubiera sido posible sin la participación, el apoyo y la financiación de una serie de personas e instituciones a las que estoy profundamente agradecido.

Me refiero especialmente, y en primer lugar, a las instituciones de la Xunta de Galicia, la Diputación de A Coruña, el Concello de Ribeira y la Fundación Museo de Artes del Grabado a la Estampa Digital por el apoyo a este proyecto en el que confiaron desde un principio y que sin cuya aportación económica no se podría haber realizado.

También quiero agradecer al director del Museo, D. Xoan Pastor Rodríguez Santamaría, su apoyo incondicional, su entrega constante y su entusiasmo con este proyecto y con los cursos anteriores que hemos organizado.

Por supuesto, agradecer de corazón a mis colaboradores, docentes y artistas, Antonio Navarro, Isabel Carralero y Concha Sáez, con los

que he podido formar un equipo inmejorable, sin cuya ayuda y experiencia no habiéramos podido alcanzar los resultados obtenidos debido a la complejidad de los objetivos de este curso.

Finalmente, quiero felicitar a todos los artistas participantes por la gran calidad de sus obras y agradecer su actitud colaborativa y su receptividad, aspectos decisivos que han hecho realidad este proyecto de creación artística de homenaje a Picasso con linograbado digital.

Gracias a todos y a todas y hasta pronto.

José Fuentes Esteve

TEXTO PENDENTE

@@ texto duns 1.300 caracteres @@.

Román Rodríguez González

Conselleiro de Cultura, Educación

Formación Profesional e Universidades

TEXTO PENDIENTE

@@ texto de unos 1.300 caracteres @@.

Román Rodríguez González

Conselleiro de Cultura, Educación

Formación Profesional e Universidades

SAÚDA

@@ texto de unos 1.300 caracteres @@.

Luís Pérez Barral

Presidente FMAG

Alcalde de Ribeira

SALUDA

@@ texto de unos 1.300 caracteres @@.

Luís Pérez Barral
Presidente FMAG
Alcalde de Ribeira

EN EL CINCUENTENARIO DE LA MUERTE DE PICASSO. UN HOMENAJE

Xoán Pastor Rodríguez Santamaría
Director
Museo del Grabado

En 1973 fallecía una de las figuras centrales de la Historia del Arte del siglo XX, Pablo Picasso. Siempre más allá de lo obvio, siempre experimentando, siempre innovando. Pintor, escultor, poeta, fue también importante grabador y, precisamente, esa faceta de Picasso ha sido la que el Museo del Grabado de Artes ha querido homenajear con varias actividades: exposiciones, talleres, catálogos, siempre centrados en la estampa y, sobre todo, en la técnica del linóleo. El linóleo como material para revestimientos de suelos fue inventado por Walter Walton en el siglo XIX. El linóleo, para revestimiento de suelos, es un material más económico que la madera. Este material es un producto sintético, resultado de la oxidación de la fibra vegetal del yute con aceite de linaza y harina de cortiza. Material barato, dúctil, pero que no permite matices. Serán los expresionistas alemanes, a principios del siglo XX quienes la utilizaron por primera vez, al ser un material alternativo a la madera más dúctil y fácil de tallar. A Galicia llegó de la mano de Castelao tras su viaje europeo en 1921; esta aportación creó escuela en Pontevedra, de donde ha pasado al

NO CINCUENTENARIO DA MORTE DE PICASSO. UNHA HOMENAXE

Xoán Pastor Rodríguez Santamaría
Director
Museo do Gravado

En 1973 falecía unha das figuras centrais da Historia da Arte do século XX, Pablo Picasso. Sempre máis alá do obvio, sempre experimentando, sempre anovando. Pintor, escultor, poeta, foi tamén importante gravador e, precisamente, esa faceta de Picasso foi a que o Museo do Gravado de Artes quixo e quere homenaxear con varias actividades: exposicións, obradoiros, catálogos, sempre centrados na estampa e, sobre todo, na técnica do linóleo. O linóleo como material para revestimentos do chan foi inventado por Walter Walton no século XIX. O linóleo para revestimentos do chan é un material máis barato que a madeira. Este material é un produto sintético, resultado da oxidación da fibra vexetal do xute con aceite de liñaza e fariña de cortiza. Material barato, dúctil, mais que non permite matices. Serán os expresionistas alemáns, a principios do século XX quen a utilizan por primeira vez, ao ser un material alternativo á madeira máis dúctil e fácil de tallar. A Galicia chegou da man de Castelao tras a súa viaxe europea en 1921; esta achega creou escola en Pontevedra, de

onde pasou ao resto de Galicia, con nomes como Maside, Pintos, Portela, Méndez, Sesto, Torres, Turas...

Pablo Picasso, que xa fixera un par de linogravados antes de 1950, realizará a gran achega a esta técnica entre 1951 e 1968, creando 199 estampas de naturezas mortas, touradas, espidos, retratos... Reinterpreta os vellos mestres e logra non só magníficos resultados en obras de gran simplificación formal, senón que tamén consegue aportar innovacións e alternativas ao linogravado, innovacións que, como lembra o profesor Fuentes Esteve, son achegas obxectivas transmisibles, obxectivables. E esta foi a base sobre a que traballou José Fuentes nas cinco sesións do obradoiro de linogravado con procesado dixital impartidas no Museo do Gravado de Artes (Ribeira), mais sen limitarse a transmitir as técnicas de Picasso, pois engadiu solucións novas da súa invención.

Os cursos impartidos fórono de dúas técnicas: o linogravado con liña negra e o linogravado con procesado dixital. O linogravado con liña negra talla sobre linóleo en positivo, sobre os tons negros, o que facilita a espontaneidade e a expresividade dos resultados artísticos. Emprégase a gubia e estámpase con tinta negra sobre papel das mesmas medidas da imaxe e sobre ese fondo imprímese con

resto de Galicia, con nombres como Maside, Pintos, Portela, Méndez, Sesto, Torres, Turas...

Pablo Picasso, que ya había realizado un par de linogravados antes de 1950, realizará la gran aportación a esta técnica entre 1951 y 1968, creando 199 estampas de naturalezas muertas, corridas de toros, desnudos, retratos... Reinterpreta a los viejos maestros y logra no solo magníficos resultados en obras de gran simplificación formal, sino que también consigue aportar innovaciones y alternativas al linogravado, innovaciones que, como recuerda el profesor Fuentes Esteve, son aportaciones objetivas transmisibles, objetivables. Y esta ha sido la base sobre la que ha trabajado José Fuentes en las cinco sesiones del curso de linogravado con procesado digital impartidas en el Museo del Gravado de Artes (Ribeira), pero sin limitarse a transmitir las técnicas de Picasso, pues ha añadido nuevas soluciones de su invención.

Los cursos impartidos han sido de dos técnicas: el linograbado con línea negra y el linograbado con procesado digital. El linograbado con línea negra talla sobre el linóleo en positivo, sobre los tonos negros, lo que facilita la espontaneidad y la expresividad de los resultados artísticos. Se emplean la gubia y se estampa con tinta negra sobre papel de las mismas medidas de la imagen y sobre ese fondo se imprime con

tinta branca a matriz, pero a esta solución picassiana el profesor Fuentes ha añadido en los cursos una modalidade: el emprego de tinta de prata en vez de tinta negra para conseguir así un tono claro de los fondos, sin grises, para manter la luminosidad.

Otra de las técnicas de linograbado utilizadas por Picasso es el método puzzle, en el que se corta la matriz en varias partes para entintarlas de modo independente con colores distintos para lograr la yuxtaposición sin mezclar los colores. Picasso explora la complejidad cromática, y no combina el proceso de línea negra con el método puzzle, es decir, emplea la técnica *reductiva*, llamada también de *plancha perdida*. Pero el profesor Fuentes mezcla ambas técnicas y de ahí la técnica del linograbado con procesado digital: la imagen inicial se descompone en varias matrices sustituyendo el sistema de calco directo por el proceso de imagen digitalizada previamente y llevada al linóleo, y así las matrices no se pierden como en la técnica de la plancha perdida. Esta novedad técnica permite obtener estampas con distintas relaciones de grises y de colores hasta determinar cual es el mejor resultado para la imagen creada y poder editarla.

Picasso ha introducido lijas gruesas y herramientas dentadas que dejan estrías muy juntas que imitan los grises. En los

tinta branca a matriz, pero a esta solución picassiana o profesor Fuentes engadiu nos cursos unha modalidade: o emprego de tinta de prata no canto de tinta negra para conseguir así o ton claro dos fondos, sen grises, para manter a luminosidade.

Outra das técnicas de linograbado utilizadas por Picasso é o método crebacabezas, no que se corta a matriz en varias partes para entintalas de xeito independente con cores distintas para lograr a xustaposición sen mesturar as cores. Picasso explora a complexidade cromática, e non combina o proceso de liña negra co método crebacabezas, é dicir, emprega a técnica *reductiva*, chamada tamén de *plancha perdida*. Mais o profesor Fuentes mestura ambas as dúas técnicas e de aí a técnica do linograbado con procesado dixital: a imaxe inicial descomponse en varias matrices substituíndo o sistema de calco directo polo proceso de imaxe dixitalizada previamente e levada ao linóleo, e así as matrices non se perden como na técnica da plancha perdida. Esta novidade técnica permite obter estampas con distintas relacións de grises e de cores ata determinar cal é o mellor resultado para a imaxe creada e poder editala.

Picasso introduciu lixas grosas e ferramentas dentadas que deixan estrías moi xuntas que

emulan os grises. Nos cursos, o profesor Fuentes ofreceu outras dúas posibilidades gráficas: o trazado de liñas moi finas cunha punta seca de folla cadrada e sección romboidal e unha estrutura de gran irregular creada con ruletas esféricas de diferentes tamaños. A estampaxe das imaxes a cor no linograbado dixital, usando polo menos dúas matrices, permite unha maior complexidade e riqueza cromática nas estampas partindo da posibilidade de establecer, ou ben as relacións harmónicas de cor ou efectos de vibración desta cor usando relacións con dobres complementarios. Tamén se obteñen resultados moi interesantes entintando en bandas de cores que permiten fundidos con transicións cromáticas de cores fundidos.

Os resultados destes cursos poden agora gozarse nesta exposición, a mellor homenaxe ao Picasso gravador, mais tamén ao anovador das artes, ao artista que rexeitou sempre o estatismo e a arte rutineira, que non ignorou nunca os grandes mestres do pasado, recreándoos e dándolles nova vida.

cursos, el profesor Fuentes ha ofrecido otras dos posibilidades graficas: el trazado de líneas muy finas con una punta seca de hoja cuadrada y sección romboidal y una estructura de grano irregular creada con ruletas esféricas de diferentes tamaños. La estampación de las imágenes a color en el linograbado digital, usando al menos dos matrices, permite una mayor complejidad y riqueza cromática en las estampas partiendo de la posibilidad de establecer, o bien las relaciones armónicas de color o efectos de vibración de este color usando relaciones con dobles complementarios. También se obtienen resultados muy interesantes entintado en bandas de colores, que permiten fundidos de colores con transiciones cromáticas de colores fundidos.

Los resultados de estos cursos pueden ahora disfrutarse en esta exposición, el mejor homenaje al Picasso gravador, pero también al innovador de las artes, al artista que ha rechazado siempre el estatismo y el arte rutinario, que no ha ingnorado nunca a los grandes maestros del pasado, recreándolos y dándoles una nueva vida.

**LINOGRABADO CON
PROCESADO DIXITAL**

**LINOGRABADO CON
PROCESADO DIGITAL**

LINOGRABADO CON PROCESADO DIGITAL HOMENAJE A PABLO PICASSO

José Fuentes Esteve

*Artista y Catedrático de Grabado por
la Universidad de Salamanca*

Con motivo de la celebración del homenaje a Pablo Picasso en Galicia, el Museo de Artes do Gravado á Estampa Dixital de Ribeira, Coruña, se ha sumado a este evento con varias propuestas. Entre las actuaciones previstas por el Museo estaba la de realizar varias ediciones de un curso dedicado a una técnica a la que Picasso prestó mucha atención: el linograbado. Debido a la gran demanda de solicitudes, el curso se tuvo que programar en cinco ediciones que tuvieron lugar en el taller de grabado de este Museo.

Picasso, durante su larga y fecunda trayectoria artística, exploró en el campo de la obra gráfica, donde encontró un medio de creación alternativo al dibujo y a la pintura, además de permitirle una mayor difusión de su obra, ya que la obra gráfica posibilita obtener varias estampas iguales a partir de una misma imagen-matriz.

LINOGRABADO CON PROCESADO DIXITAL HOMENAXE A PABLO PICASSO

José Fuentes Esteve

*Artista e Catedrático de Gravado pola
Universidade de Salamanca*

Con motivo da celebración da Homenaxe a Pablo Picasso en Galicia, a Fundación Museo de Artes do Gravado á Estampa Dixital de Ribeira, A Coruña, sumouse a este evento con varias propostas. Entre as actuacións previstas polo Museo do Gravado estaba a de realizar varias edicións dun curso dedicado a unha técnica á que Picasso lle prestou moita atención: o linograbado. Debido á grande demanda de solicitudes, o curso tívose que programar en cinco edicións que tiveron lugar no taller de gravado deste Museo.

Picasso, durante a súa longa e fecunda traxectoria artística, explorou no campo da obra gráfica, onde atopou un medio de creación alternativa ao debuxo e á a pintura, ademais de permitirlle unha maior difusión da súa obra, xa que a obra gráfica posibilita obter varias estampas iguais a partir dunha mesma imaxe-matriz. Entre as técnicas que despertaron o seu interese, atópase o linograbado, medio co que realizou 199 imaxes.

A súa inqueda personalidade creadora fixo que, ademais de poñer en valor esta técnica, que era considerada de carácter menor no campo da gráfica, tamén incorporou un interesante repertorio de achegas gráficas xenuínas que se concretaron en procesos técnicos e métodos de linogravado anovadores. Unha das razóns da ampla produción de linogravados que realizou Picasso foi o progresivo descubrimento de posibilidades e alternativas creativas que lle aportaba esta técnica. Por un lado, representaban novas linguaxes de creación persoal e, por outro, reforzaban a singularidade e riqueza do linogravado, podendo equipararse a calidade dos seus resultados a outros procesos de creación de imaxes a cor como a xilografía sobre madeira, a serigrafía ou a litografía.

Un dos legados máis interesantes dos linogravados de Picasso é o carácter obxectivo dos procesos técnicos que levou a cabo para obter as súas estampas. Isto implica que son procesos que para xerar as matrices seguen unhas pautas técnicas concretas, sistemáticas e que por isto, son obxectivables e comunicables.

A pesar da grande popularidade de Picasso e ás numerosas publicacións sobre os seus linogravados, os seus achados técnicos non

Entre las técnicas que despertaron su interés se encuentra el linograbado, medio con el que realizó 199 imágenes.

Su inquieta personalidad creadora hizo que, además de poner en valor esta técnica, que era considerada de carácter menor en el campo de la gráfica, también incorporó un interesante repertorio de aportaciones gráficas genuinas que se concretaron en procesos técnicos y métodos de linograbado innovadores.

Una de las razones de la amplia producción de linograbados que realizó Picasso fue el progresivo descubrimiento de posibilidades y alternativas creativas que le aportaba esta técnica. Por un lado, representaban nuevos lenguajes de creación personal y por otro, reforzaban la singularidad y riqueza del linograbado, pudiendo equipararse la calidad de sus resultados a otros procesos de creación de imágenes en color como la xilografía sobre madera, la serigrafía o la litografía.

Uno de los legados más interesantes de los linograbados de Picasso es el carácter objetivo de los procesos técnicos que llevó a cabo para obtener sus estampas. Esto implica que son procesos que para generar las matrices siguen unas pautas técnicas concretas, sistemáticas y que por ello, son objetivables y comunicables.

Pese a la gran popularidad de Picasso y a las numerosas publicaciones sobre sus linograbados, sus hallazgos técnicos no han tenido una amplia difusión y tampoco han sido bien explicados, probablemente por la escasa información escrita que dejó. Los documentos más interesantes son las numerosas pruebas de estado de algunas de sus imágenes que nos revelan el modo de proceder de Picasso en cada caso concreto.

Con la propuesta al Museo de este curso sobre linogravado hemos querido rendir homenaje a este maestro universal del arte y para ello en el curso se desarrollaron dos técnicas: el linogravado con línea negra y el linogravado con procesado digital, dos procedimientos con los que los artistas participantes realizaron dos imágenes diferentes.

Estas dos técnicas constituyen dos alternativas a los procesos que aplicó Picasso al linogravado y que pasamos a explicar.

EL LINOGRABADO CON LÍNEA BLANCA

Los primeros contactos de Picasso con el linogravado fueron con la técnica tradicional de línea blanca, la cual obtenía tallando el linóleo con gubia y entintando a rodillo con tinta negra sobre papel blanco. De esta forma

tuvieron unha ampla difusión e tampouco foron ben explicados, probablemente pola escasa información escrita que deixou. Os documentos máis interesantes son as numerosas probas de estado dalgunhas das súas imaxes que nos revelan o modo de proceder de Picasso en cada caso concreto.

Coa proposta ao Museo do Gravado deste curso sobre linogravado quixemos render homenaxe a este mestre universal da arte e para isto no curso manexáronse dúas técnicas: o linogravado con liña negra e o linogravado con procesado dixital, dous procedementos cos que os artistas participantes realizaron dúas imaxes diferentes. Estas dúas técnicas constitúen dúas alternativas aos procesos que aplicou Picasso ao linogravado e que pasamos a explicar.

O LINOGRABADO CON LIÑA BRANCA

Os primeiros contactos de Picasso co linogravado foron coa técnica tradicional de liña branca que se obtiña tallando o linóleo con gubia e entintando a rodete con tinta negra sobre papel branco. Deste xeito, a imaxe é creada tallando coa gubia as luces da imaxe e as partes non talladas corresponden aos tons escuros.

Imaxe 1. Pablo Picasso. 1957. 28 x 38 cm, linogravado. Nesta imaxe Picasso segue as pautas tradicionais de asociar as partes talladas aos elementos de luz da imaxe representada.

Imagen 1. Pablo Picasso. 1957. 28 x 38 cm, linogravado. En esta imagen Picasso sigue las pautas tradicionales de asociar las partes talladas a los elementos de luz de la imagen representada.

O LINOGRABADO CON LIÑA NEGRA

Posteriormente Picasso descubre un proceso distinto ao tradicional, podendo dicir que é oposto dende o punto de vista gráfico, xa que o que se talla sobre o linóleo non son os brancos ou as luces da imaxe senón os tons negros.

Trátase dun proceso moi singular xa que a imaxe se talla sobre linóleo en positivo. Isto é, tállase o propio trazo escuro ou negro co que se bosquexara a imaxe sobre o linóleo, facilitando tallar liñas cunha gran espontaneidade e cunha expresividade infrecuente no gravado en relevo. (*Imaxes 2 e 3*)



la imagen es creada tallando con la gubia las luces de la imagen y las partes no talladas corresponden a los tonos oscuros.

Esta técnica tiene sus antecedentes directos en Edvard Munch y los expresionistas alemanes, que introdujeron en la xilografía en madera el tallado con gubia, frente al tallado con cuchillo de los siglos anteriores. Algunos expresionistas alemanes ya usaron el linóleo como matriz, sustituyendo al taco de madera tradicional. Picasso, al igual que estos artistas, tallaba la imagen con gubia sustituyendo la madera por el linóleo (*imagen 1*).

EL LINOGRABADO CON LÍNEA NEGRA

Posteriormente Picasso descubre un proceso distinto al tradicional, pudiendo decir que es opuesto desde el punto de vista gráfico, ya que lo que se talla sobre el linóleo no son los blancos o las luces de la imagen sino los tonos negros.

Se trata de un proceso muy singular ya que la imagen se talla sobre el linóleo en positivo. Esto es, se talla el propio trazo oscuro o negro con el que se ha abocetado la imagen sobre el linóleo, facilitando tallar líneas con una gran espontaneidad y con una expresividad inusual en el grabado en relieve (*Imágenes 2 y 3*).

Cuando la imagen se crea tallando el fondo o contra-línea, como en el proceso tradicional, se generan trazos más torpes y con un carácter un tanto artificial o tosco, característica que tradicionalmente se ha identificado como propio o genuino del lenguaje xilográfico, para diferenciarlo de otras técnicas de multiplicación de imágenes.

Con este nuevo procedimiento de tallado con línea negra, los elementos gráficos que conforman la imagen se pueden abocetar en negro sobre el linóleo con útiles como rotuladores, lápices, plumas o incluso pinceles de distintos grosores. Los pinceles por ejemplo nos dan la posibilidad de plantear imágenes donde también intervengan efectos de manchas, lo que añade una mayor riqueza al lenguaje gráfico y expresivo de la imagen final. Por otro lado, el empleo de distintos útiles de abocetado aporta una diversidad gráfica muy a tener en cuenta por el creador. Por ejemplo: si al tallar la imagen respetamos el carácter gráfico del útil de abocetado, el resultado en

Cando a imaxe se crea tallando o fondo a contra-liña, como no proceso tradicional, xéranse trazos máis torpes e cun carácter un tanto artificial ou basto, característica que tradicionalmente se ten identificado como propio ou xenuíno da linguaxe xilográfica, para diferencialo doutras técnicas de multiplicación de imaxes. Con este novo procedemento de tallado con liña negra, os elementos gráficos que conforman a imaxe pódense bosquejar en negro sobre o linóleo con útiles como rotuladores, lapis, plumas ou incluso pinceis de distintos grosores. Os pinceis, por exemplo, dannos a posibilidade de propoñer imaxes onde tamén interveñan efectos de manchas, o que engade unha maior riqueza á linguaxe gráfica e expresiva da imaxe final. Por outro lado, o emprego de distintos útiles de bosquejado aporta unha diversidade gráfica moi a ter en conta polo creador. Por exemplo, se ao tallar a imaxe respectamos o carácter gráfico do útil do bosquexo, o resultado na estampa final será moi diferente se bosquejamos con rotuladores ou ben á pluma ou con pincel.

Outro aspecto que caracteriza as estampas obtidas por Picasso é o seu modo de estampaxe. O artista estampaba primeiro un fondo con tinta negra sobre o papel das mesmas medidas que a imaxe, e sobre ese fondo imprimía con tinta branca a matriz

Imaxe 2. Pablo Picasso, 1959, *A pica rota*, 32 x 38 cm, linograbado con liña negra. Picasso debuxou a imaxe directamente sobre o linóleo e tallouna cunha gubia en V. No tallado, Picasso, respectou coidadosamente o carácter uniforme das liñas na que se perciben pequenas variacións de grosor xeradas polo trazo espontáneo da gubia. Deste xeito xerou unha imaxe onde o esencial é o conxunto de elemento formais, representativos e expresivos das liñas.

Imagen 2. Pablo Picasso, 1959, *La pica rota*, 32 x 38 cm, linograbado con línea negra. Picasso dibujó la imagen directamente sobre el linóleo y la talló con una gubia en V. En el tallado Picasso respetó cuidadosamente el carácter casi uniforme de las líneas en la que se perciben pequeñas variaciones de grosor generadas por el trazado espontáneo de la gubia. De este modo generó una imagen donde lo esencial es el conjunto de elementos formales, representativos y expresivos de las líneas.

entintanda con rodete. No curso que nós propuxemos substituíuse a tinta branco por tinta prata, aproveitando o maior poder cubrinte da tinta metalizada e así obter un ton moi claro como fondo. Isto supuxo un gran avance xa que, cando estampamos en húmido tinta branco sobre tinta negra, mestúranse as dúas e no fondo prodúcese un gris, o que trae consigo unha gran perda de luminosidade, necesaria para resaltar os trazos negros da obra. Pola contra, cando empregamos a tinta metalizada prata case non se perde luminosidade, razón pola que procedemos á súa substitución.



la estampa final será muy diferente si hemos abocetado con rotuladores o bien a pluma o con pincel.

Otro aspecto que caracteriza las estampas obtenidas por Picasso es su modo de estampación.

El artista estampaba primero un fondo con tinta negra sobre el papel de las mismas medidas que la imagen, y sobre ese fondo imprimía con tinta blanca la matriz entintada con rodillo.

En el curso que nosotros planteamos se sustituyó la tinta blanca por tinta plata, aprovechando el mayor poder cubriente de la tinta metalizada y así obtener un tono muy claro como fondo. Esto supuso un gran avance ya que, cuando estampamos en húmido tinta blanca sobre tinta negra, se mezclan las dos y en el fondo se produce un gris, lo que trae consigo una



gran pérdida de luminosidad, necesaria para resaltar los trazos negros de la obra.

Sin embargo, cuando empleamos la tinta metalizada plata apenas se pierde luminosidad, razón por la que procedimos a su sustitución.

EL MÉTODO PUZLE

Este método se fundamenta en la acción de cortar la matriz en varias partes o fragmentos con el fin de poder entintarlos de forma independiente con distintos colores, de modo que se pueden yuxtaponer sin mezclarse. En la estampación, las partes cortadas se vuelven a encajar para poder imprimir toda la obra de una sola pasada por la prensa.

Imaxe 3. Mónica Montero, 2022, s.t., 29,7 x 42 cm, linogravado en liña negra. Estampa realizada no curso. Neste linogravado a autora empregou un amplo repertorio de caligrafías, incorporando tamén superficies de masas negras á imaxe.

Imagen 3. Mónica Montero, 2022, s.t., 29,7 x 42 cm, linogravado en línea negra. Estampa realizada en el curso. En este linogravado la autora ha empleado un amplio repertorio de caligrafías, incorporando también superficies de masas negras en la imagen.

O MÉTODO CREBACABEZAS

Este método fundaméntase na acción de cortar a matriz en varias partes ou fragmentos coa finalidade de poder entintalos de xeito independente con distintas cores, de modo que poden xustaporse sen mesturarse. Na estampaxe as partes cortadas volven encaixarse para poder imprimir toda a obra dunha soa pasada pola prensa.

Este método empregado por Picasso atopámolo con anterioridade nas xilografía en madeira de Edvard Munch, algunhas cunha gran efectividade gráfica. Picasso aplicouno ao linogravado e obtivo uns resultado moi interesantes en moitas das súas estampas. *(Imaxe 4)*

O que non fixo Picasso nos seus linogravados foi combinar o proceso de liña negra co

método crebacabezas, unha alternativa que nós introducimos no curso e que constituíu unha estratexia creativa fundamental con resultados xenuínos e complexos: primeiro tallábase a imaxe a gubia e logo cortábase o linóleo en fragmentos para arrequecer o resultado final da obra. (*Imaxe 5*)

Esta alternativa posibilitounos incorporar na mesma matriz distintas cores xustapostas, empregando sempre cores metalizadas que nos garantisen unha sobreimpresión no húmido sobre o negro co ton de claridade necesaria.

Imaxe 4. Pablo Picasso, *A bacanal*, 1959, 25 x 20 cm, linogravado co método crebacabezas. Para a creación da imaxe cortouse o linóleo en dous fragmentos que representan o ceo e a terra. Fíxose unha primeira impresión dos dous fragmentos: no fragmento do ceo aplicouse unha tinta gris moi clara e no fragmento da terra un negro. Posteriormente, no fragmento do ceo realizouse un raspado do linóleo para xerar modulacions suaves con liñas finas e entintouse cunha tinta azul clara. No fragmento do chan, talláronse con gubias figuras e entintouse o relevo cun marrón avermellado.

Imagen 4. Pablo Picasso, *La bacanal*, 1959, 25 x 20 cm, linogravado con el método puzle. Para la creación de la imagen se cortó el linóleo en dos fragmentos que representan el cielo y la tierra. Se hizo una primera impresión de los dos fragmentos: en el fragmento del cielo se aplicó una tinta gris muy clara y en el fragmento de la tierra un negro. Posteriormente, en el fragmento del cielo se realizó un raspado del linóleo para generar modulaciones suaves con líneas finas y se entintó con una tinta azul claro. En el fragmento del suelo se tallaron con gubia las figuras y se entintó el relieve con un marrón rojizo.

Este método empleado por Picasso lo encontramos con anterioridad en las xilografías en madera de Edvard Munch, algunas con una gran efectividad gráfica. Picasso lo aplicó al linogravado y obtuvo unos resultados muy interesantes en muchas de sus estampas (*Imagen 4*).

Lo que no hizo Picasso en sus linogravados fue combinar el proceso de línea negra con el método puzle, una alternativa que nosotros introducimos en el curso y que ha constituido una estrategia creativa fundamental con resultados genuinos y complejos: primero se tallaba la imagen a gubia y luego se cortaba el linóleo en fragmentos para enriquecer el resultado final de la obra (*Imagen 5*).





Esta alternativa nos posibilitó incorporar en la misma matriz distintos colores yuxtapuestos, empleando siempre colores metalizados que nos garantizasen una sobreimpresión en húmedo sobre negro con el tono de claridad necesario.

EL PROCESO DE PLANCHA PERDIDA

Entre las aportaciones de Picasso al linograbado se encuentra el llamado *método a plancha perdida o método reductivo*. Es un método pensado para obtener una imagen con varios tonos o colores empleando una sola matriz. Fue a partir de este principio como yo ideé el *linograbado con procesado digital*, que explicaremos más adelante, una técnica que incorporé a este curso para que los participantes realizaran una segunda obra con linograbado.

Para el método de la plancha perdida partimos de tallar primero solo las zonas de luz de la imagen y estampamos con una tinta de tono

Imaxe 5. Nuria Pena, s.t., 2022, linograbado con liña negra e co método crebacabezas. Nesta imaxe a autora primeiro talla a imaxe para o negro e despois cortou o linóleo en 6 partes, entintando o círculo central con tinta prata, o dobre círculo con tinta prata mesturada con tinta ouro e o resto con prata mesturada con tinta azul.

Imagen 5. Nuria Pena, s.t., 2022, linograbado con línea negra y con el método puzle. En esta imagen la autora primero talló la imagen para el negro y después cortó el linóleo en 6 partes, entintando el círculo central con tinta plata, el doble círculo con tinta plata mezclada con tinta oro y el resto con tinta plata mezclada con tinta azul.

O PROCESO DE PRANCHA PERDIDA

Entre as contribucións de Picasso ao linograbado atópase o chamado *método á plancha perdida* ou *método reductivo*. É un método pensado en obter unha imaxe con varios tons ou cores empregando unha soa matriz. Foi a partir deste principio como eu ideei o *linograbado con procesado dixital*, que explicaremos máis adiante, unha técnica que incorporarei a este curso para que os participantes realizaran unha segunda obra co linograbado.

Para o método da plancha perdida partimos de tallar primeiro só as zonas de luz da imaxe e estampamos cunha tinta de ton claro. Dende este momento estápanse todos os exemplares da edición, xa que a matriz vai ir desaparecendo a medida que

tallamos. Despois continuamos tallando o que corresponde aos grises claros e estampamos cun gris medio sobreimpreso sobre as probas anteriores. A continuación tallamos só os grises medios e estampamos cunha tinta gris escura. Finalmente tallamos os grises escuros, quedando a matriz só nas zonas de negro que son entintadas nesa cor. Con esta sobreimpresión final de negros complétase todo o proceso de creación. Polo tanto, o resultado da obra é a resta progresiva da superficie do linóleo e a suma progresiva dos tons e cores empregadas, ata que a matriz queda cos elementos mínimos correspondentes á última cor, xeralmente escura.

O método da prancha perdida permitiu a Picasso obter estampas dunha gran beleza e complexidade cromática. Varios acreditados historiadores coinciden en que no linogravado Picasso atopou o medio ideal para explorar a cor en toda a súa complexidade. Este método ten a vantaxe de que a imaxe se crea cunha soa matriz, o que representa, por unha parte, un aforro importante no material e, por outra, un control maior dos axustes na sobreimpresión. Pero o seu maior inconveniente é que nos obriga a realizar a edición completa de exemplares dende o comezo do tallado, o que imposibilita facer variacións de cor sobre a mesma imaxe, xa

claro. Desde este momento se estampan todos los ejemplares de la edición, ya que la matriz va a ir desapareciendo a medida que tallamos.

Después continuamos tallando lo que corresponde a los grises claros y estampamos con un gris medio sobreimpreso sobre las pruebas anteriores. A continuación tallamos solo los grises medios y estampamos con una tinta gris oscuro. Finalmente tallamos los grises oscuros, quedando en la matriz solo las zonas de negro que son entintadas con este color. Con esta sobreimpresión final de negros se completa todo el proceso de creación. Por tanto, el resultado de la obra es la resta progresiva de la superficie del linóleo y la suma progresiva de los tonos o colores empleados, hasta que la matriz queda con los elementos mínimos correspondientes al último color, generalmente oscuro.

El método de la plancha perdida permitió a Picasso obtener estampas de una gran belleza y complejidad cromática. Varios acreditados historiadores coinciden en que en el linogravado Picasso encontró el medio ideal para explorar el color en toda su complejidad. Este método tiene la ventaja de que la imagen se crea con una sola matriz, lo que representa, por una parte, un ahorro importante en material y por otra un control mayor de los ajustes en la sobreimpresión. Pero su mayor inconveniente



Imaxe 6. Pablo Picasso, *Muller reclinada e home con guitarra*, 1959, linogravado realizado co método de **plancha perdida**. Picasso usou unha tinta plana como base xeral de cor amarela. Logo sobreimprime cunha cor avermellada e finalmente estampou con negro.

Imagen 6. Pablo Picasso, *Mujer reclinada y hombre con guitarra*, 1959, linogravado realizado con el método de **plancha perdida**. Picasso usó una tinta plana como base general de color amarillo. Después sobreimprime con un color rojizo y finalmente estampó con negro.

es que nos obriga a realizar la edición completa de ejemplares desde el comienzo del tallado, lo que imposibilita hacer variaciones de color sobre la misma imagen, ya que la edición completa obliga a planificar la relación de colores desde el principio.

Un buen ejemplo de este proceso es la imagen 6.

EL LINOGRABADO CON PROCESADO DIGITAL DESCOMPOSICIÓN DE LA IMAGEN EN VARIAS MATRICES

El linogravado digital es una nueva forma de crear imágenes sobre linóleo usando los medios digitales en su procesado, donde la imagen inicial se descompone en varias matrices, sustituyendo el sistema tradicional de calcos directos por un proceso de imagen digitalizada previamente y reportada sobre linóleo.

que a edición completa obriga a planificar a relación de cores dende o principio. Un bo exemplo deste proceso é a imaxe 6.

O LINOGRABADO CON PROCESADO DIXITAL DESCOMPOSICIÓN DA IMAXE EN VARIAS MATRICES

O linogravado dixital é unha nova forma de crear imaxes sobre linóleo usando os medios dixitais no seu procesado, onde a imaxe inicial se descompón en varias matrices, substituíndo o sistema tradicional de calcos director por un proceso de imaxe dixitalizada previamente e reportada sobre o linóleo.

Este proceso foi ideado por min como alternativa ao proceso da prancha perdida de Picasso. Fundaméntase no mesmo proceso da prancha perdida con varios tons ou cores. A diferenza esencial é que neste novo proceso empréganse varias matrices de linóleo en vez dunha soa. Aquí, a matriz non se perde a medida que avanza o tallado da imaxe e isto é posible pola presenza do procesado dixital empregado. Este procesado dixital intervén só na primeira fase de elaboración, abarcando dous aspectos: as distintas orixes das imaxes que imos realizar e o modo como quedan definidas sobre o linóleo para tallalas posteriormente.

A orixe da imaxe que desexemos gravar pode ser de distintas naturezas. Podemos partir dun debuxo directo creado cunha determinada escala de grises. Tamén podemos partir dun debuxo dixital creado nunha tableta gráfica ou ben, pódenos interesar unha imaxe fotográfica, o que dá orixe a unha alternativa moi interesante que é o *foto-linogravado*. Esta opción aporta un carácter singular nas imaxes derivado da obxectividade fotográfica. Este carácter refórzase cando nunha mesma imaxe se combinan elementos fotográficos con outros de trazado directo como manchas ou liñas. En calquera destas tres alternativas, a imaxe inicial que elixamos procesarase dixitalmente

Este proceso fue ideado por mí como alternativa al proceso de la plancha perdida de Picasso. Se basa en el mismo principio de la plancha perdida con varios tonos o colores. La diferencia esencial es que en este nuevo proceso se emplean varias matrices de linóleo en vez de una sola. Aquí la matriz no se pierde a medida que avanza el tallado de la imagen y esto es posible por la presencia del procesado digital empleado.

Este procesado digital interviene solo en la primera fase de elaboración, abarcando dos aspectos: los distintos orígenes de las imágenes que vamos a realizar y el modo como quedan definidas sobre el linóleo para tallarlas posteriormente.

El origen de la imagen que deseemos grabar puede ser de distintas naturalezas. Podemos partir de un dibujo directo creado con una determinada escala de grises. También podemos partir de un dibujo digital creado en una tableta gráfica. O bien nos puede interesar una imagen fotográfica, lo que da origen a una alternativa muy interesante que es el *foto-linogravado*. Esta opción aporta un carácter singular en las imágenes derivado de la objetividad fotográfica. Este carácter se refuerza cuando en una misma imagen se combinan elementos fotográficos con otros de trazado directo como manchas o líneas.

En cualquiera de estas tres alternativas, la imagen inicial que elijamos se procesará digitalmente para posteriormente reportarla sobre la placa de linóleo mediante un proceso de transferencia. La imagen reportada constituye una guía visual de la obra muy precisa, lo que facilita enormemente el tallado sobre el linóleo y el seguimiento de la obra. Cada artista elegirá si el reporte va a ser solo una referencia para un tallado más libre e interpretativo, o si prefiere ajustarse fielmente a los elementos reportados.

El procesado digital permite reportar la misma imagen sobre varios linóleos para obtener varios tonos o grises, lo que facilita tallar cada tono en cada linóleo.

El Linograbado con procesado digital tiene la ventaja frente al método de plancha perdida de que no tenemos que hacer la edición completa desde el principio, ya que para los diferentes tonos tenemos varias matrices y no solo una. Además podemos hacer diferentes ensayos y pruebas de color para decidir la mejor alternativa en la edición final de la obra (*imágenes 7, 8 y 9*).

Hay que aclarar que el tallado del linóleo y su estampación posterior se realizan de forma manual, siguiendo el proceso tradicional de impresión en relieve.

para a continuación reportala sobre a prancha de linóleo mediante un proceso de transferencia. A imaxe reportada constitúe unha guía visual da obra moi precisa, o que facilita enormemente o tallado sobre o linóleo e o seguimento da obra. Cada artista elixirá se o reporte vai ser só unha referencia para un tallado máis libre e interpretativo, ou se prefire axustarse fielmente aos elementos reportados. O proceso dixital permite reportar a mesma imaxe sobre varios linóleos par obter varios tons ou grises, o que facilita tallar cada ton en cada linóleo.

O linograbado con procesado dixital ten a vantaxe fronte ao método de prancha perdida de que non temos que facer a edición completa dende o principio, xa que para os diferentes ton temos varias matrices e non só unha. Ademais, podemos facer diferentes ensaios e probas de cor para decidir a mellor alternativa na edición final da obra. (*Imaxes 7, 8 e 9*)

Hai que aclarar que a talla do linóleo e a súa estampaxe posterior realízanse de xeito manual, seguindo o proceso tradicional de impresión en relevo.

Imaxe 7. Alberto García Ramírez, *s.t.*, 2023, 29,7 x 42 cm, linogravado dixital creado con dúas matrizes e tres tons, considerando o branco do papel como un deles.

Imagen 7. Alberto García Ramírez, *s.t.*, 2023, 29,7 x 42 cm, linogravado digital creado con dos matrizes y tres tonos, considerando el blanco del papel como uno de ellos.



Imaxe 8. Daniel Buján, *s.t.*, 2023, 42 x 29,7 cm, linogravado dixital partindo dunha imaxe fotográfica sintetizada en tres tons: branco, gris e negro, tallados sobre dous linóleos.

Imagen 8. Daniel Buján, *s.t.*, 2023, 42 x 29,7 cm, linogravado digital partiendo de una imagen fotográfica sintetizada en tres tonos: blanco, gris y negro, tallados sobre dos linóleos.



Imaxe 9. Isabel Somoza, *s.t.*, 2023, 29,7 x 42 cm, linogravado dixital onde a combinou elementos de debuxo directo con elementos fotográficos.

Imagen 9. Isabel Somoza, *s.t.*, 2023, 29,7 x 42 cm, linogravado digital donde la autora ha combinado elementos de dibujo directo con elementos fotográficos.



LA ESCALA DE GRISES EN EL LINOGRABADO DIGITAL

En el campo del grabado y los procesos de imagen múltiple original, uno de los mayores retos es la obtención de variadas escalas de grises y tonos intermedios en las obras.

En el proceso tradicional de linograbado se ha ido resolviendo gráficamente de tres modos: tallando en la imagen líneas paralelas finas y próximas; cruzando líneas paralelas sobre líneas paralelas y también descomponiendo la imagen en varios tonos que se superimprimen en escala de grises. Esta última modalidad se llama *camafeo* y tiene su origen en el siglo XVI.

Picasso además introduce un modo distinto de producir grises en la imagen y lo hace por medio de lijas muy gruesas de número 40 o 60 y de herramientas dentadas que al trazar sobre el linóleo dejan unas estrías finas y muy juntas que emulan los efectos de grises. Este recurso fue usado por Picasso en numerosas imágenes, realizando algunas casi exclusivamente de este modo (*imágenes 10 y 11*).

Por nuestra parte, en el curso que impartimos, incorporamos dos alternativas para generar grises. Una fue usando una punta seca de hoja cuadrada y sección romboidal. Si colocamos

A ESCALA DE GRISES NO LINOGRABADO DIXITAL

No campo do gravado e os procesos de imaxe múltiple orixinal, un dos maiores retos é a obtención da variadas escalas de grises e tons intermedios nas obras. No proceso tradicional de linograbado foise resolviendo gráficamente de tres modos: tallando na imaxe liñas paralelas finas e próximas; cruzando liñas paralelas sobre liñas paralelas e tamén descompoñendo a imaxe en varios tons que se superimprimen en escala de grises. Esta última modalidade chámase *camafeo* e ten a súa orixe no século XVI.

Picasso, ademais, introduce un xeito distinto de producir grises na imaxe e faino por medio de lixas moi grosas de número 40 ou 60 e de ferramentas dentadas que, ao trazar sobre o linóleo, deixan unhas estrías finas e moi xuntas que emulan os efectos de grises. Este recurso foi usado por Picasso en numerosas imaxes, realizando algunhas case exclusivamente deste xeito. (*Imaxes 10 e 11*)

Pola nosa parte, no curso que impartimos, incorporamos dúas alternativas para xerar grises. Unha foi usando a punta seca de folla cadrada e sección romboidal. Se colocamos a sección frontal cara a diante, ao trazar arrincamos o linóleo da superficie, formando

liñas individuais máis finas que coas gubias en forma de V. *(Imaxe 12).*

O outro modo foi crear unha estrutura de gran irregular con ruletas esféricas de distintos tamaños. Os dentes das ruletas perforan e arrincan o linóleo formando unha estrutura de puntos irregulares que producen os valores de grises e as transicións tonais na imaxe. *(Imaxe 13)*

Imaxe 10. Pablo Picasso, *Muller mentireira e guitarrista*, 1959, 52 x 63 cm. Este linogravado creouse co método reductivo onde os brancos ou luces da imaxe obtivéronse de dous modos distintos: na figura da muller combináronse a talla a gubia con efectos de raspados directos e no guitarrista usouse só a gubia.

Imagen 10. Pablo Picasso, *Mujer mentirosa y guitarrista*, 1959, 52 x 63 cm. Este linogravado se ha creado con el método reductivo donde los blancos o luces de la imagen se han obtenido de dos modos distintos: en la figura de la mujer se han combinado el tallado a gubia con efectos de raspados directos y en el guitarrista se ha usado solo la gubia.

la sección frontal hacia delante, al trazar arrancamos el linóleo de la superficie, formando líneas individuales más finas que con las gubias en forma de V *(Imagen 12).*

El otro modo fue creando una estructura de grano irregular con ruletas esféricas de distintos tamaños. Los dientes de las ruletas perforan y arrancan el linóleo formando una estructura de puntos irregulares que producen los valores de grises y las transiciones tonales en la imagen *(Imagen 13).*





Imaxe 11. Pablo Picasso, *Jacqueline lendo*, 1962, 64 x 53 cm, linogravado. A imaxe obtívose coa sobreimpresión de dúas matrices: unha contén os valores de luces a base de raspados e estampando con tinta negra lixeiramente transparente. A segunda matriz, que contén los contornos, está tallada con gubia e sobreimpresa á primeira cunha tinta negra opaca.

Imagen 11. Pablo Picasso, *Jacqueline leyendo*, 1962, 64 x 53 cm, linogravado. La imagen se ha obtenido con la sobreimpresión de dos matrices: una contiene los valores de luces a base de raspados y estampando con tinta negra ligeramente transparente. La segunda matriz que contiene los contornos está tallada con gubia y sobreimpresa a la primera con una tinta negra opaca.



Imaxe 12. Concha Sáez del Álamo, s.t., 2022. Fragmento de imaxe de linogravado no que se ven os efectos do trazado de liñas finas creadas cunha punta de sección romboidal que modulan o fondo.

Imagen 12. Concha Sáez del Álamo, s.t., 2022. Fragmento de imagen de linogravado en el que se ven los efectos del trazado de líneas finas creadas con una punta de sección romboidal que modulan el fondo.



Imaxe 13. Isabel Pintado, s.t., 2023. Fragmento de imaxe. Linogravado con liña negra onde os tons intermedios se crearon cunha ruleta esférico que xera os punteados na imaxe.

Imagen 13. Isabel Pintado, s.t., 2023. Fragmento de imagen. Linogravado con línea negra donde los tonos intermedios se han creado con una ruleta esférica que genera los punteados en la imagen.

A ESTAMPAXE A COR NO LINOGRABADO DIXITAL

Neste curso propuxémonos crear imaxes que se descompuxeran en dúas matrices co fin de obter maior complexidade e riqueza cromática que se só empregáramos unha matriz. No curso exploramos as posibilidades da cor de distintas formas, ao igual que o fixo Picasso nos seus linogravados.

Unha forma foi aplicar dous principios xerais da cor á hora de elixir as tintas: por un lado, a estampaxe con relacións harmónicas de cor, baseada en cores afíns ou contiguos no círculo cromático e, por outro lado, as relacións de vibración de cor, baseadas na estampaxe con dobres cores complementarias. Un recurso moi interesante foi o entintado en bandas de cores. Aplícanse a rolo cores formando bandas que se van fundindo entre si para xerar transicións cromáticas moi sutís e suxestivas. Tamén incorporamos o recurso de entintado co método crebacabezas, o cal se aplica a unha das matrices que interveñen na imaxe, de xeito que a complexidade e riqueza da cor aumenta considerablemente. Con estas opcións, o artista tivo a posibilidade de experimentar nas súas próximas imaxes o potencial transformador e as posibilidades expresivas das cores no linogravado dixital.
[Imaxes 14 e 15]

LA ESTAMPACIÓN EN COLOR EN EL LINOGRABADO DIGITAL

En este curso nos planteamos crear imáxenes que se descompusieran en dos matrices con el fin de obtener mayor complejidad y riqueza cromática que si solo empleáramos una matriz.

En el curso exploramos las posibilidades del color de distintas manera, al igual que lo hizo Picasso en sus linograbados.

Una forma fue aplicar dos principios generales del color a la hora de elegir las tintas: por un lado, la estampación con relaciones armónicas de color, basada en colores afines o contiguos en el círculo cromático y por otro lado, las relaciones de vibración de color, basadas en la estampación con dobles colores complementarios.

Un recurso muy interesante fue introducir el entintado en bandas de colores. Se aplican a rodillo colores formando bandas que se van fundiendo entre si para generar transiciones cromáticas muy sutiles y sugestivas.

También incorporamos el recurso de entintado con el método puzle, el cual se aplica a una de las matrices que intervienen en la imagen, de



Imaxe 14. Pepe Míguez, *s.t.*, 2023, 42 x 29,7 cm, linogravado dixital con dúas matrizes ás que se lles aplicou o método crebacabezas para obter maior número de cores na estampaxe.

Imagen 14. Pepe Míguez, *s.t.*, 2023, 42 x 29,7 cm, linogravado digital con dos matrizes a las que se les ha aplicado el método puzzle para obtener mayor número de colores en la estampación.



Imaxe 15. Aida López, *s.t.*, 2023, 42 x 29,7 cm, linogravado dixital con dúas matrizes en sobreimpresión, onde se aplicou o método de cor dos dobres complementarios e o entintado a bandas en cada matriz: unha coas cores amarela e vermella con fundido. A outra con azul e verde, cores complementarios dos anteriores e con fundido en bandas.

Imagen 15. Aida López, *s.t.*, 2023, 42 x 29,7 cm, linogravado digital con dos matrizes en sobreimpresión, donde se aplicó el método de color de los dobles complementarios y el entintado a bandas en cada matriz: una con los colores amarillo y rojo con fundido. La otra con azul y verde, colores complementarios de los anteriores y con fundido en bandas.

modo que la complejidad y riqueza del color aumenta considerablemente.

Con estas opciones el artista tuvo la posibilidad de experimentar en sus propias imágenes el potencial transformador y las posibilidades expresivas de los colores en el linogravado digital. (Imágenes 14 y 15).

ALGUNHAS EXPERIENCIAS PERSOAIS CO LINOGRABADO

Antes do comezo deste curso, realicei unha exhaustiva investigación sobre os linogravados de Picasso. A experiencia seduciume tanto que decidín realizar unha serie de obras persoais onde experimentar esta técnica tan complexa e rica como proceso creativo. Antes de comezar o curso no Museo do Gravado de Ribeira realicei unha primeira serie baixo o título *Paisaxes líticas* con dous grupos de linogravados, un deles con 9 imaxes e unha soa matriz de linóleo. Nestes linogravados experimentei o proceso do linograbado con liña negra, onde xa substituí a tinta branca por tinta metalizada prata. Ademais, como recurso de entintando, incorporei o método crebacabezas nalgúnhas imaxes, entintando os fragmentos con tintas prata e ouro. *[Imaxes 16 e 17]*

Imaxe 16. José Fuentes, 2022, Serie *Paisaxes líticas*, 33 x 55 cm, linogravado en liña negra. Neste linogravado, antes de tallar, bosquexei directamente sobre o linóleo cun pincel de perfilar fino de pelo longo. Nalgúnha parte da imaxe, o trazo convértese en mancha que actúa integrándose coa liña de xeito natural. As oscilacións de grosor dalgúns trazos indícanos os útiles cos que se realizaron: o pincel e a capacidade da gubia ao tallar tratando de xerar un efecto similar.

Imagen 16. José Fuentes, 2022, Serie *Paisajes Líticos*, 33 x 55 cm, linograbado en línea negra. En este linograbado, antes de tallar, aboceté directamente sobre el linóleo con un pincel de perfilar fino de pelo largo. En alguna parte de la imagen el trazo se convierte en mancha que actúa integrándose con la línea de forma natural. Las oscilaciones de grosor de algunos trazos nos indican el útil con el que se han realizado: el pincel y la capacidad de la gubia al tallar de generar un efecto similar.

ALGUNAS EXPERIENCIAS PERSONALES CON EL LINOGRABADO

Antes del comienzo de este curso, realicé una exhaustiva investigación sobre los linograbados de Picasso. La experiencia me sedujo tanto que decidí realizar una serie de obras personales donde experimentar esta técnica tan compleja y rica como proceso creativo.

Antes de comenzar el curso en el Museo de Ribeira realicé una primera serie bajo el título “*Paisajes Líticos*” con dos grupos de linograbados, uno de ellos con 9 imágenes y una sola matriz de linóleo. En estos linograbados experimenté el proceso del linograbado con línea negra, donde ya sustituí la tinta blanca por tinta metalizada plata. Además, como recurso de entintado, incorporé el método puzle en





algunas imáxenes, entintando los fragmentos con tintas prata y oro (Imáxenes 16 y 17).

El otro grupo de obras que realicé dentro de la serie *Paisajes líticos* fueron 12 linogravados con procesado digital, siguiendo el proceso del linogravado digital que íbamos a desarrollar en el curso. En este caso empleé dos matrices de linóleo para cada obra. (imágenes 18 y 19).



Imaxe 17. José Fuentes, 2022, Serie *Paisaxes Líticas*, 33 x 55 cm, linogravado en liña negra. A imaxe foi bosquexada debuxando directamente sobre o linóleo cun lapis 4B. Combinouse con punteados xerados con ruletas de gran irregular e serra dentada. Apliquei o recurso de estampaxe do crebacabezas, recortando previamente o cubo dourado superior, que se entintou con cor ouro en contraste coa tinta prata do fondo xeral.

Imagen 17. José Fuentes, 2022, Serie *Paisajes Líticos*, 33 x 55 cm, linogravado en línea negra. La imagen fue abocetada dibujando directamente sobre el linóleo con un lápiz 4B. Se combinó con punteados generados con ruletas de grano irregular y sierra dentada. Apliqué el recurso de estampación del puzle, recortando previamente el cubo dorado superior, que se entintó con color oro en contraste con la tinta plata del fondo general.

O outro grupo de obras que realicei dentro da serie *Paisaxes líticas* foron 12 linogravados con proceso dixital, seguindo o proceso de linogravado dixital que íamos desenvolver no curso. Neste caso empreguei dúas matrices de linóleo para cada obra. (Imaxes 18 e 19)

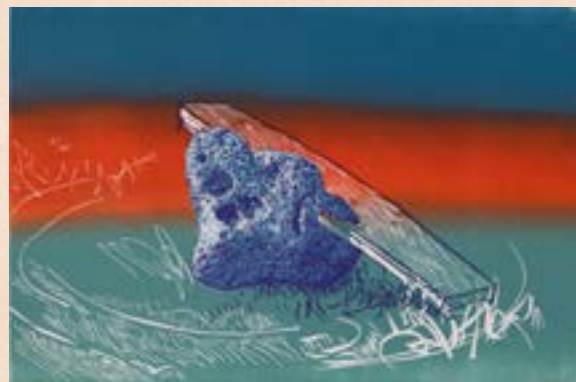
Imaxe 18. José Fuentes, 2022, Serie *Paisajes Líticas*, 33 x 55 cm. A imaxe componse de dúas matrices de linóleo. Transferiuse a mesma imaxe sobre ambos linóleos. A imaxe transferida contiña elementos directos: os trazos brancos e negros e un elemento fotográfico central, as pedras acumuladas. Sobre un dos linóleos talláronse as liñas brancas e as luces da pedra. Sobre o segundo linóleo eliminouse todo agás os trazos negros e as zonas escuras das pedras. A primeira matriz entintouse con tres cores a bandas e a segunda matriz entintouse con cor violeta na súa totalidade.

Imagen 18. José Fuentes, 2022, Serie *Paisajes Líticas*, 33 x 55 cm. La imagen se compone de dos matrices de linóleo. Se transfirió la misma imagen sobre ambos linóleos. La imagen transferida contenía elementos directos: los trazos blancos y negros y un elemento fotográfico central: las piedras acumuladas. Sobre uno de los linóleos se tallaron las líneas blancas y las luces de la piedra. Sobre el segundo linóleo se eliminó todo menos los trazos negros y las zonas oscuras de las piedras. La primera matriz se entintó con tres colores a bandas y la segunda matriz se entintó con color violeta en su totalidad.

Imaxe 19. José Fuentes, 2022, Serie *Paisaxes líticas*, 33 x 55 cm. A imaxe componse de dúas matrizes de linóleo. Transferiuse a mesma imaxe sobre os dous linóleos. A imaxe transferida contiña elementos directos: os trazos brancos e negros e un elemento fotográfico central: a pedra. Sobre un dos linóleos talláronse as liñas brancas e as luces da pedra. Posteriormente recortouse a pedra a modo de crebacabezas. Sobre o segundo linóleo eliminouse todo agás os trazos escuros e as zonas escuras da pedra. A primeira matriz entintouse con tres cores a bandas e a pedra recortada entintouse cun azul claro. A segunda matriz entintouse con cor azul escura na súa totalidade. Nesta imaxe pódese ver o preciso tallado da pedra, seguindo as pautas da imaxe fotográfica. Para a talla, empregouse unha gubia de “pico de gorrión” moi ben afiada para obter tantos detalles.

Imagen 19. José Fuentes, 2022, Serie *Paisajes Líticos*, 33 x 55 cm. La imagen se compone de dos matrices de linóleo. Se transfirió la misma imagen sobre los dos linóleos. La imagen transferida contenía elementos directos: los trazos blancos y negros y un elemento fotográfico central: la piedra. Sobre uno de los linóleos se tallaron las líneas blancas y las luces de la piedra. Posteriormente se recortó la piedra a modo de puzle. Sobre el segundo linóleo se eliminó todo menos los trazos oscuros y las zonas oscuras de la piedra. La primera matriz se entintó con tres colores a bandas y la piedra recortada se entintó con un azul claro. La segunda matriz se entintó con color azul oscuro en su totalidad. En esta imagen se puede ver el preciso tallado la piedra, siguiendo las pautas de la imagen fotográfica. Para el tallado se ha empleado una “gubia de pico de gorrión” muy bien afilada para obtener tantos detalles.

Logo de impartir o curso no Museo do Gravado en Ribeira, sentínome moi motivado para explorar outras alternativas do linograbado que deron lugar a dúas novas series: *Corpos Xacentes II* e *Terra Queimada II*. Na primeira experimentei coa relación entre a polpa de papel de cores e o linograbado dixital e, na segunda, co linograbado tradicional e a polpa. En ambas as dúas series as imaxes realizáronse cunha soa matriz para cada



Después de impartir el curso en Ribeira me sentí muy motivado para explorar otras alternativas del linograbado que dieron lugar a dos nuevas series: “Cuerpos Yacentes II” y “Tierra Quemada II”. En la primera experimenté con la relación entre la pulpa de papel de colores y el linograbado digital y en la segunda con el linograbado tradicional y la pulpa. En ambas series las imágenes se realizaron con una sola matriz para cada stampa, debido a que la pulpa de papel ya aportaba una base de distintos colores, al ser aplicada sobre la matriz siguiendo las pautas talladas en ella.

SERIE CUERPOS YACENTES II (Imágenes 20 y 21)

Estas dos imágenes pertenecen a una serie de doce obras realizadas con el mismo proceso técnico. En Photoshop se combinaron una parte de imagen de origen fotográfico (los fondos) con una imagen de origen analógico (las camas y los animales). Se transfirieron a un solo linóleo y se talló la imagen. Posteriormente se cortó en forma de puzle separando los tres elementos: el fondo, la cama y el animal yacente. Posteriormente se hizo la hoja de pulpa de papel con distintos colores, teniendo en cuenta cada uno de estos tres elementos. Finalmente, sobre la pulpa con los colores zonificados, se entintaron con distintos colores las distintas partes de la matriz para recolocarlas en la estampación y obtener la imagen final. Posteriormente sobre algunas estampas se aplicó un estarcido con relieve de pintura oro.



estampa, debido a que a pulpa de papel xa aportaba unha base de distintas cores, ao ser aplicada sobre a matriz seguindo as pautas talladas nela.

SERIE CORPOS XACENTES II (Imaxes 20 e 21)

Estas dúas imaxes pertencen a unha serie de doce obras realizadas co mesmo proceso técnico. En Photoshop combináronse unha parte da imaxe de orixe fotográfica (os fondos) cunha imaxe de orixe analóxica (as camas e os animais). Transferíronse a un só linóleo e tallouse a imaxe. Posteriormente cortouse en xeito de crebacabezas separando os tres elementos: o fondo, a cama e o animal xacente. Logo fíxose a pulpa de papel con distintas cores, tendo en conta cada un dos tres elementos. Finalmente, sobre a pulpa coas cores en zonas, entintáronse coas distintas cores cores as distintas partes da matriz para recolocalas na estampaxe e obter a imaxe final. Posteriormente sobre algunhas imaxe aplicouse un esterxido con relevo de pintura de ouro.

Imaxe 20. José Fuentes, *Serie Corpos Xacentes II*, 2022.
Medida da mancha: 33 x 50 cm. Linogravado dixital con pulpa de papel a cores.

Imagen 20. José Fuentes, *Serie Cueros Yacentes II*, 2022.
Medida de la mancha: 33 x 50 cm. Linogravado digital con pulpa de papel a colores.

Imaxe 21. José Fuentes, Serie *Cuerpos Yacentes II*, 2022.
Medida da mancha: 33 x 50 cm. Linograbado dixital con polpa de papel a cores e esterxido con relevo cor ouro.

Imagen 21. José Fuentes, Serie *Corpos Xacentes II*, 2022.
Medida de la mancha: 33 x 50 cm. Linograbado digital con pulpa de papel a colores y estarcido con relieve color oro.

SERIE TERRA QUEIMADA II (Imaxes 22 e 23)

A serie compoñe de doce imaxes das que se teñen rematado tres en 2023. Realizáronse debuxando directamente sobre o linóleo e tallándoo como no linograbado de liña negra. Logo, recortáronse a modo de crebacabezas as estruturas que emulan as bandas das montañas. Posteriormente preparouse a folla de papel que se fixo con polpa de papel branca e con cores nas bandas da imaxe tallada. A continuación entintouse o linóleo coas bandas por separado aplicando á zona do ceo un entintado con fundidos progresivos. Seca a tinta, recortáronse na polpa as formas das árbores e queimáronse os seus cantos. Pola parte posterior da polpa, nos ocos das árbores, aplicouse polpa laranxa, vermella e negra para emular o efecto do incendio vivo. Finalmente aplicouse un esterxido con relevo para acentuar a textura dalgunhas partes do primeiro termo das montañas.



SERIE TIERRA QUEMADA II (Imágenes 22 y 23)

La serie se compone de doce imágenes de las que se han concluido tres en 2023. Se realizaron dibujando directamente sobre el linóleo y tallándolo como en el linograbado de línea negra. Después se recortaron a modo de puzle, las estructuras que emulan las bandas de las montañas. Posteriormente se preparó la hoja de papel que se hizo con pulpa de papel blanca y con colores en las bandas de la imagen tallada. Posteriormente se entintó el linóleo con las bandas por separado aplicando a la zona del cielo un entintado con fundidos progresivos. Seca la tinta se recortaron en la pulpa las formas de los árboles y se quemaron sus cantos. Por la parte posterior de la pulpa en huecos de los árboles se aplicó pulpa naranja, roja y negra para emular el efecto de incendio vivo. Finalmente se aplicó un estarcido con relieve para acentuar la textura de algunas partes del primer término de las montañas.



Imaxe 22. José Fuentes, Serie *Terra Queimada I*. Medida da mancha: 33 x 50 cm. Linogravado en polpa de papel de cores.

Imagen 22. José Fuentes. Serie *Tierra Quemada I*. Medida de la mancha: 33 x 50 cm. Linogravado en pulpa de papel de colores.



Imaxe 23. José Fuentes, Serie *Terra Queimada I*. Medida da mancha: 33 x 50 cm. Linogravado en polpa de papel de cores.

Imagen 23. José Fuentes. Serie *Tierra Quemada I*. Medida de la mancha: 33 x 50 cm. Linogravado en pulpa de papel de colores.

DESCRIPCIÓN DOS PROCESOS TÉCNICOS

LINOGRABADO CON LIÑA NEGRA E LINOGRABADO DIXITAL A DÚAS PRANCHAS

A continuación, describiremos paso a paso cada unha destas dúas técnicas propostas no curso organizado polo Museo do Gravado de Ribeira, A Coruña.

O LINOGRABADO CON LIÑA NEGRA

1. O soporte-matriz

Usaremos un linóleo de cor gris de 3 mm. de grosor, xa que se visualiza mellor o que debuxamos sobre o linóleo e tamén durante a talla. O linóleo gris, ademais, ten un granulado de superficie máis fino que el linóleo de cor marrón.

2. O lixado

O linóleo gris ten unha lixeira textura na superficie. Dita textura fai que necesitemos máis capa de tinta para obter unha capa cubrinte na estampaxe. Isto implica o risco de que se obturen de tinta os pequenos detalles e se perdan na estampa final.

DESCRIPCIÓN DE LOS PROCESOS TÉCNICOS

LINOGRABADO CON LÍNEA NEGRA Y LINOGRABADO DIGITAL A DOS PLANCHAS

A continuación, describiremos paso a paso cada una de estas dos técnicas propuestas en el curso organizado por el Museo de Artes do Gravado á Estampa Dixital de Ribeira, Coruña.

EL LINOGRABADO CON LÍNEA NEGRA

1. El soporte-matriz

Usaremos un linóleo de color gris de 3 mm. de grosor, ya que se visualiza mejor lo que dibujamos sobre el linóleo y también durante el tallado.

El linóleo gris además tiene un granulado de superficie más fino que el linóleo de color marrón.

2. El lijado

El linóleo gris tiene una ligera textura en la superficie. Dicha textura hace que necesitemos más capa de tinta para obtener una capa cubrinte en la estampación. Esto implica el

riesgo de que se obturen de tinta los pequeños detalles y se pierdan en la estampa final.

Para eliminar la textura de la superficie lo haremos con lana de metal de número 0000. Frotamos por toda la superficie del linóleo en círculos para conseguir una superficie lisa y deberemos insistir para obtener una finura regular en toda la superficie.

3. El dibujo

Procederemos al dibujado directo sobre el linóleo. Podemos tener al lado un dibujo-boceto de referencia que nos sirva de guía.

Debemos tener en cuenta la inversión izquierda-derecha de la imagen, ya que la imagen tallada se invierte al ser estampada.

Podemos hacer un dibujo inicial de referencia sobre el linóleo usando un lápiz de 6B, es decir, muy blando para que no dañe la superficie del linóleo. También podemos usar barras de grafito de 4B o 6B. Este dibujo puede servir como referencia para interpretar la imagen en el tallado o para seguirla con la mayor precisión posible.

Para eliminar a textura da superficie, farémolo con la de metal de número 0000. Fretamos por toda a superficie do linóleo en círculos para conseguir unha superficie lisa e deberemos insistir para obter unha finura regular en toda a superficie.

3. O debuxo

Procederemos ao debuxado directo sobre o linóleo. Podemos ter ao lado un debuxo-bosquexo de referencia que nos sirva de guía.

Debemos ter en conta a inversión esquerda-dereita da imaxe, xa que a imaxe tallada invértese ao ser estampada.

Podemos facer un debuxo inicial de referencia sobre o linóleo usando un lapis de 6B, é dicir, moi brando para que non dane a superficie do linóleo. Tamén podemos usar barras de grafito de 4B ou 6B. Este debuxo pode servir como referencia para interpretar a imaxe na talla ou para seguila coa maior precisión posible.

Sobre o debuxo a lapis podemos completar máis o debuxo definitivo e para isto podemos usar rotuladores de tinta permanente negra de varios grosos. Tamén podemos debuxar

con pluma de cana de bambú usando tinta china ou ben pinceis finos para xerar trazos e manchas usando tinta china negra ou pintura acrílica negra. Neste caso deberemos desengraxar a superficie do linóleo fretando con talco aplicado con algodón, coa finalidade de que o linóleo non repela a tinta á agua ou a pintura acrílica.

Con papel de calco do tipo de máquina de escribir, tamén podemos calcar o debuxo inicial se este papel ten o mesmo tamaño que a imaxe definitiva.

4. A talla do linóleo

Unha vez seco o produto de debuxo procedemos á talla da imaxe.

Nesta técnica, o que rebaixamos é a propia liña ou masa negra que debuxamos, non o fondo como na xilografía tradicional.

Para tallar as liñas usaremos unha gubia en forma V denominada “*Pico de gorrión*”.

Estas gubias teñen a característica de que o ángulo entre os tabiques laterais é de 90°. As gubias normais soen ter unha abertura de 60°. A abertura de 90° vains permitir tallar

Sobre el dibujo a lápiz podemos completar más el dibujo definitivo y para ello podemos usar rotuladores de tinta permanente negra de varios grosores. También podemos dibujar con pluma de caña de bambú usando tinta china o bien pinceles finos para generar trazos y manchas usando tinta china negra o pintura acrílica negra. En este caso deberemos desengrasar la superficie del linóleo frotando con talco aplicado con algodón, con el fin de que el linóleo no repela la tinta al agua o la pintura acrílica.

Con papel de calco del tipo de máquina de escribir, también podemos calcar el dibujo inicial si este papel tiene el mismo tamaño que la imagen definitiva.

4. El tallado del linóleo

Una vez seco el producto de dibujo procedemos al tallado de la imagen.

En esta técnica lo que rebajamos es la propia línea o masa negra que hemos dibujado, no el fondo, como en la xilografía tradicional.

Para tallar las líneas usaremos una gubia en forma V denominada “*Pico de gorrión*”.

Estas gubias tienen la característica de que el ángulo entre los tabiques laterales es de 90°. Las gubias normales suelen tener una abertura de 60°. La abertura de 90° nos va a permitir tallar curvas y contra-curvas en la misma línea con toda facilidad.

En los trazos muy anchos tallaremos primero líneas finas en los laterales del trazo, esto es, su contorno, para después vaciar su interior, que se puede hacer con la misma gubia o usando otra en forma de U o aplanada.

Las mejores gubias en V con estas características son la de la marca Pfeil Perfil 13 con distintos números. El Nº 8 es adecuado para este fin.

Las gubias para desbastar en forma de U las podemos encontrar en la misma marca con la denominación de “gubias de cañón”.

5. El recortado de la matriz: método puzle

Entre los recursos del linograbado está el método puzle.

Este método se basa en la posibilidad de recortar el linóleo en trozos para poder entintarlos con tintas de distintos colores en cada fragmento.

curvas e contra-curvas na mesma liña con toda facilidade.

Nos trazos moi anchos tallaremos primeiro liñas finas nos laterais do trazo, isto é, o seu contorno, para despois baleirar o seu interior, que se pode facer coa mesma gubia ou usando outra en forma de U ou aplanada.

As mellores gubias en V con estas características son as da marca Pfeil Perfil 13 con distintos números. O número 8 é adecuado para este fin.

As gubias para desbastar en forma de U, podémolas atopar na mesma marca coa denominación de “*gubias de cañón*”.

5. O recortado da matriz: método crebacabezas

Entre os recursos do linograbado está o método crebacabezas.

Este método baséase na posibilidade de recortar o linóleo en anacos para poder entintalos con tintas de distintas cores en cada fragmento.

Entintadas as partes por separado, á hora de estampar, ensámbanse para obter unha imaxe con cores xustapostas que non se tocan nin manchan entre si nos seus lados contiguos.

O recortado pódese facer con serras manuais de pelo fino, pero pola brandura do linóleo non é o máis recomendable, xa que nos detalles pode romper o linóleo. O ideal é usar unha serra eléctrica de marquetería cunha serra de pelo fino. O ideal son as serras de pelo cilíndricas que cortan en calquera dirección.

A serra que eu aconsello é unha *“Proxxon 2228092. Serra de calar de dúas velocidades”*.

Cando o corte é interior, isto é, que non arrancamos cortando o linóleo dende un lateral, entón fáise un pequeno burato cunha coitela ou unha gubia en U, polo que se introduce a folla da serra e se inicia o corte dende ese punto.

Entintadas las partes por separado, a la hora de estampar se ensamblan para obtener una imagen con colores yuxtapuestos que no se tocan ni manchan entre sí en sus lados colindantes.

El recortado se puede hacer con sierras manuales de pelo fino, pero por la blandura del linóleo no es lo más recomendable, ya que en los detalles se puede romper el linóleo. Lo ideal es usar una sierra eléctrica de marquetería con una sierra de pelo fino. Lo ideal son las sierras de pelo cilíndricas que cortan en cualquier dirección.

La sierra que yo a consejo es una *“Proxxon 2228092. Sierra de calar de dos velocidades”*.

Cuando el corte es interior, esto es, que no arrancamos cortando el linóleo desde un lateral, entonces se hace un pequeño agujero con una cuchilla o una gubia en U, por el que se introduce la hoja de la sierra y se inicia el corte desde ese punto.

6. El material para la estampación

• La ventana de estampación

Este elemento es esencial para que al imprimir el linóleo no sufra una presión excesiva acumulada solo sobre su superficie. Con la ventana, la presión del rodillo se reparte en toda la línea de la ventana, no solo sobre el linóleo. Por otra parte, evitamos el salto que se produce cuando no hay ventana y el rodillo del tórculo entra en contacto con el grosor del linóleo al imprimir.

La ventana para imprimir deberá de ser de metacrilato transparente de 3 mm. de grosor, el mismo que tiene el linóleo.

El metacrilato transparente nos permite marcar por la parte posterior con rotulador la posición de la hoja de papel para que al estampar nos salga centrada en el papel.

La ventana deberá ser de tamaño mayor a las hojas de papel de estampación.

La ventana tendrá en el centro un rectángulo cortado en posición a lo largo de la ventana. El rectángulo cortado deberá tener 2 mm.

6. O material para a estampaxe

▪ A ventá da estampaxe

Este elemento é esencial para que, ao imprimir, o linóleo non sufra unha presión excesiva acumulada só sobre a súa superficie. Coa ventá, a presión do rolete repártese en toda a liña da ventá, no só sobre o linóleo. Por outra parte, evitamos o salto que se produce cando non hai ventá e o rolete do tórculo entra en contacto co grosor do linóleo ao imprimir.

A ventá para imprimir deberá ser de metacrilato transparente de 3 mm. de grosor, o mesmo que ten o linóleo.

O metacrilato transparente permítenos marcar pola parte posterior con rotulador a posición da folla de papel para que, ao estampar, nos saia centrada no papel.

A ventá deberá ser de tamaño maior ás follas de papel da estampaxe.

A ventá terá no centro un rectángulo cortado en posición ao longo da ventá. O rectángulo cortado deberá ter 2 mm. máis que o tamaño

do linóleo para que se poida colocar con facilidade no seu interior.

A peza de metacrilato deberá medir o longo do tamaño do linóleo máis 35 cm. a cada lado para que no avance e retroceso, o rolete superior estea sempre apoiado sobre a peza.

O mellor modo de facer unha ventá de metacrilato é cortar o oco interior con láser e encargalo a un taller especializado en plásticos e a súa manipulación.

▪ **A prensa para a estampaxe**

Para estampar a imaxe é necesaria unha prensa chamada tórculo.

Deberemos aplicar unha presión moderada para imprimir a imaxe controlando que sexa uniforme por igual en ambos os dous lados.

A presión ideal é a que, sendo a mínima, nos proporciona un entintado uniforme e sen puntos brancos ou calvas. Este aspecto é importante xa que a vida da matriz durante unha edición dependerá do maior ou menor sufrimento pola presión.

más que el tamaño del linóleo para que se pueda colocar con facilidad en su interior.

La pieza de metacrilato deberá medir el largo del tamaño del linóleo más 35 cm a cada lado para que en el avance y retroceso, el rodillo superior esté siempre apoyado sobre la pieza.

El mejor modo de hacer una ventana de metacrilato es cortar el hueco interior con láser y encargarlo a un taller especializado en plásticos y su manipulación.

• **La prensa para la estampación**

Para estampar la imagen es necesaria una prensa llamada tórculo.

Deberemos aplicar una presión moderada para imprimir la imagen controlando que sea uniforme por igual en los dos lados.

La presión ideal es la que, siendo la mínima, nos proporciona un entintado uniforme y sin puntos blancos o calvas. Este aspecto es importante ya que la vida de la matriz durante una edición dependerá del mayor o menor sufrimiento por la presión.

El tórculo estará provisto de dos mantillas para flexibilizar la presión y el contacto del rodillo con el papel.

- **El humedecido del papel**

Usaremos el papel de estampación para grabado, lo humedecemos bien por las dos caras y lo dejaremos reposar al menos 30 minutos para que se ablande bien la fibra.

Yo recomiendo papel blanco de la marca Arches de 250 gramos.

El papel se deberá humedecer con agua corriente aplicándola con una brocha ancha plana cubriendo bien las dos caras.

Deberemos secar el exceso de agua del papel colocándolo entre dos secantes y frotando el secante superior con la mano en círculos hasta que no haya restos de agua, es decir que no haya brillos en ninguna zona.

- **El entintado**

Aunque en esta técnica solamente empleamos una matriz para obtener la imagen, a la hora de la estampación necesitamos un acetato de 0,6 mm. y

O tórculo estará provisto de dúas mantillas para flexibilizar a presión e el contacto do rolete co papel.

- **O humedecido do papel**

Usaremos o papel de estampaxe para gravado, humedecémolo ben polas dúas caras e deixámolo repousar polo menos 30 minutos para que abrande ben a fibra.

Eu recomendo papel branco da marca Arches de 250 gramos.

O papel deberase humedecer con auga corrente aplicándoa cunha brocha ancha plana cubrindo ben as dúas caras.

Deberemos secar o exceso de auga do papel colocándoo entre dous secantes e fretando o secante superior coa man en círculos ata que non teña restos de auga, es dicir, que no teña brillos en ningunha zona.

- **O entintado**

Aínda que nesta técnica só empregamos unha matriz para obter a imaxe, á hora da estampaxe necesitamos un acetato de

0,6 mm. e de medidas iguais que o linóleo, para entintalo a rolete completamente con tinta negra, estampar e logo sobreimprimir a matriz de linóleo.

Primeiro entíntase o acetato a rolete en capa fina e cubrinte con tinta litográfica negra.

Despois entintamos o linóleo con tinta metalizada prata. En ambos os dous casos usaremos un rolete pequeno duns 10 cm. xa que se controla mellor a uniformidade e el grosor da capa de tinta sobre a superficie.

Mesturaremos a tinta prata cun pouco de aceite de liñaza para facela máis fluída e co rolete estenderémola sobre a mesa ata obter un plano uniforme e liso. Entón imos estendendo a tinta sobre a matriz de xeito sistemático, pasando o rolete en todas as direccións. Faremos probas previas para calibrar a cantidade aconsellable de capa de tinta, de xeito que ao sobreimprimir cubra de forma uniforme a tinta negra estampada anteriormente e que á súa vez non obture os detalles máis finos. Polo xeral, é aconsellable unha capa moi fina de tinta negra para o acetato e unha capa xenerosa de tinta prata para a matriz de linóleo.

de medidas iguais que el linóleo, para entintarlo a rodillo completamente con tinta negra, estampar y luego sobreimprimir la matriz de linóleo.

Primero se entinta el acetato a rodillo en capa fina y cubriente con tinta litográfica de negra.

Después entintamos el linóleo con tinta metalizada plata. En ambos casos usaremos un rodillo pequeño de unos 10 cm. ya que se controla mejor la uniformidad y el grosor de la capa de tinta sobre la superficie.

Mezclaremos la tinta plata con un poco de aceite de linaza para hacerla más fluida y con el rodillo la extenderemos sobre la mesa hasta obtener un plano uniforme y liso. Entonces vamos extendiendo la tinta sobre la matriz de forma sistemática, pasando el rodillo en todas las direcciones. Haremos pruebas previas para calibrar la cantidad aconsejable de capa de tinta, de modo que al sobreimprimir cubra de forma uniforme la tinta negra estampada anteriormente y que a la vez no obture los detalles más finos. Por lo general, es aconsejable una capa muy fina de tinta negra para el acetato y una capa generosa de tinta plata para la matriz de linóleo.

7. La estampación

Colocamos la ventana de estampación sobre la pletina del tórculo y a continuación colocamos las mantillas o fieltros de estampación.

Ajustamos en el tórculo una presión moderada. Lo ideal es conseguir una buena impresión de la obra con la mínima presión, para no dañar apenas el linóleo. Subimos las mantillas y centramos el papel de estampación sobre la ventana de metacrilato, tomando como referencias las marcas que hicimos por la parte posterior del mismo.

Sin bajar las mantillas, avanzamos el rodillo del tórculo hasta que queda sujeto el papel y lo levantamos sobre las mantillas.

Colocamos en el interior de la ventana el acetato entintado en negro.

Bajamos el papel y los fieltros y procedemos a la primera impresión con el color negro. Dejamos el papel sujeto por el lado de salida, levantamos papel y fieltros, retiramos el acetato de negro y colocamos la matriz con la tinta plata. Bajamos de nuevo el papel y los fieltros y procedemos a la segunda impresión con el color plata.

7. A estampaxe

Colocamos a ventá da estampaxe sobre a platina do tórculo e a continuación colocamos as mantillas ou feltros de estampaxe.

Axustamos no tórculo unha presión moderada. O ideal é conseguir unha boa impresión da obra coa mínima presión, para non danar apenas o linóleo. Subimos as mantillas e centramos o papel de estampaxe sobre a ventá de metacrilato, tomando como referencias as marcas que fixemos pola parte posterior do mesmo.

Sen baixar as mantillas, avanzamos o rolete do tórculo ata que queda suxeito o papel e levantámolo sobre as mantillas.

Colocamos no interior da ventá o acetato entintado en negro.

Baixamos o papel e os feltros e procedemos á primeira impresión coa cor negra. Deixamos o papel suxeito polo lado de saída, levantamos papel e feltros, retiramos o acetato de negro e colocamos a matriz coa tinta prata. Baixamos de novo o papel e os feltros e procedemos á segunda impresión coa cor prata.

Pasamos todo polo tórculo e levantamos a estampa final con coidado.

8. O secado e a pasada de ferro da estampa

Obtida a estampa e mentres está húmida, depositase sobre unha madeira porosa de DM de 5 mm. de tamaño maior que o papel da estampa.

Colócase un papel de seda coa cara máis brillante en contacto coa tinta para que non se pegue. Ponse enriba outra táboa e engadimos peso repartido por toda a superficie para que o papel quede sen engurras adecuadamente ao cabo de varios días.

Para facer presión uniforme pódense usar cinco garrafas de auga de cinco litros cada unha. Cada dous días cambiaremos as táboas mantendo a mesma presión sobre a estampa.

Repetiremos o cambio de táboas tres veces para asegurarnos de que a pasada de ferro do papel é completamente plana e a estampa está seca e lista para manipulala e gardala.

Lo pasamos todo por el tórculo y levantamos la estampa final con cuidado.

8. El secado y planchado de la estampa

Obtenida la estampa y mientras está húmeda, se deposita sobre una madera porosa de DM de 5 mm. de tamaño mayor que el papel de la estampa.

Se coloca un papel de seda con la cara más brillante en contacto con la tinta para que no se pegue. Se pone encima otro tablero y añadimos peso repartido por toda la superficie para que planche el papel adecuadamente al cabo de varios días.

Para hacer presión uniforme se pueden usar cinco garrafas de agua de cinco litros cada una. Cada dos días cambiaremos los tableros manteniendo la misma presión sobre la estampa.

Repetiremos el cambio de tableros tres veces para asegurarnos de que el planchado del papel es completamente plano y la estampa esta seca y lista para manipularla y guardarla.

EL LINOGRABADO DIGITAL A DOS PLANCHAS

1. El dibujo-boceto

Anteriormente decíamos que el origen de la imagen en el proceso del linóleo puede ser un dibujo directo, una imagen realizada en una tableta digital o una fotografía.

Describiremos a continuación un proceso en el que a modo de collage se fusiona lo directo y lo fotográfico en la misma imagen.

En primer lugar, realizaremos un dibujo que se adapte bien al proceso que vamos a seguir. Para ello usaremos de base una cartulina gris de tono medio, ni demasiado oscuro ni demasiado claro.

Las medidas de la cartulina deberán ser las mismas que la imagen final, esto es 29,7 x 42 cm. Este será el tamaño de la imagen final.

Iniciaremos el dibujo sobre la cartulina gris trazando con pintura acrílica negra aplicada a pincel, en aquellas partes de la imagen que vayan en negro o zonas más oscuras de la imagen. Para dibujar podemos usar pinceles de cualquier grosor, teniendo en cuenta que con pinceles finos podemos obtener efectos caligráficos o lineales.

O LINOGRABADO DIXITAL A DÚAS PRANCHAS

1. O debuxo-bosquexo

Anteriormente dicíamos que a orixe da imaxe no proceso do linóleo pode ser un debuxo directo, unha imaxe realizada nunha tableta dixital o unha fotografía. Describiremos a continuación un proceso no que a modo de colaxe se fusiona o directo e o fotográfico na mesma imaxe.

En primeiro lugar, realizaremos un debuxo que se adapte ben ao proceso que imos seguir. Para isto usaremos de base unha cartolina gris de ton medio, nin demasiado escuro nin demasiado claro.

As medidas da cartolina deberán ser as mesmas que a imaxe final, isto é , 29,7 x 42 cm. Este será o tamaño da imaxe final.

Iniciaremos o debuxo sobre a cartolina gris trazando con pintura acrílica negra aplicada a pincel, naquelas partes da imaxe que vaian en negro ou zonas máis escuras da imaxe. Para debuxar podemos usar pinceis de calquera grosor, tendo en conta que con pinceis finos podemos obter efectos caligráficos ou lineais.

Una vez seca a pintura acrílica negra, aplicaremos a pincel pintura acrílica branca, xerando así os elementos claros, bancos ou de luz.

É importante que a pintura branca sexa ben cubrinte.

Deste modo teremos obtido tres tons: un fondo xeral gris medio (a cartolina), elementos negros e elementos brancos.

Podemos tamén engadir elementos con imaxe fotográfica a modo de colaxe.

A imaxe fotográfica pódese pegar á cartolina con pegamento en barra ou en spray. Pódese introducir en calquera momento da creación da imaxe, podendo trazar coa pintura acrílica sobre ela.

Os elementos fotográficos pódense obter con recortes de periódicos, revistas ou impresións de impresora en B/N ou a cor.

2. A dixitalización do debuxo directo

Concluído o debuxo sobre a cartolina, é o momento de dixitalizalo e para isto podemos pasalo polo escáner ou ben fotografalo.

Una vez seca la pintura acrílica negra, aplicaremos a pincel pintura acrílica blanca, generando así los elementos claros, blancos o de luz.

Es importante que la pintura blanca sea bien cubriente.

De este modo habremos obtenido tres tonos: un fondo general gris medio (la cartulina), elementos negros y elementos blancos.

Podemos también añadir elementos con imagen fotográfica a modo de collage.

La imagen fotográfica se puede pegar a la cartulina con pegamento en barra o en spray. Se puede introducir en cualquier momento de la creación de la imagen, pudiendo trazar con la pintura acrílica sobre ella.

Los elementos fotográficos se pueden obtener con recortes de periódicos, revistas o impresiones de impresora en B/N o color.

2. La digitalización del dibujo directo

Concluido el dibujo sobre la cartulina, es el momento de digitalizarlo y para ello podemos pasarlo por el escanear o bien fotografiarlo.

Si fotografiamos deberemos procurar que la luz sea uniforme por toda la superficie, que esté en un plano perpendicular a la cámara y que la cámara esté apoyada en un trípode que la mantenga totalmente inmóvil, con el fin de obtener la máxima resolución.

3. El tratamiento con Photoshop

Una vez tenemos la imagen en un archivo digital, lo tratamos con el programa de Photoshop, siguiendo estos pasos:

- IMAGEN / MODO y en Modo: ESCALA DE GRISES.
- Regresamos a IMAGEN / AJUSTES / NIVELES.
- En Niveles nos aparece una ventana en la que podemos modificar los tonos generales de la imagen, contrastándola, aclarándola u oscureciéndola.
- Regresamos de nuevo a IMAGEN / AJUSTES / POSTERIZAR.
- En Posterizar aparece una ventana en la que nos indica el número de grises en los que queremos convertir la imagen.
- Donde pone NIVELES pondremos un 3.

Se o fotografamos, deberemos procurar que a luz sexa uniforme por toda a superficie, que estea nun plano perpendicular á cámara e que a cámara estea apoiada nun trípode que a manteña totalmente inmóvil, co fin de obter a máxima resolución.

3. O tratamento con Photoshop

Unha vez temos a imaxe nun arquivo dixital, tratámolo co programa de Photoshop, seguindo estes pasos:

- IMAXE / MODO e, en Modo: ESCALA DE GRISES.
- Regresamos a IMAXE / AXUSTES / NIVEIS.
- En Niveis, aparécenos unha ventá na que podemos modificar os tons xerais da imaxe, contrastándoa, aclarándoa ou escurecéndoa.
- Regresamos de novo a IMAXE / AXUSTES / POSTERIZAR.
- En Posterizar aparece unha ventá na que nos indica o número de grises nos que queremos converter a imaxe.
- Onde pon NIVEIS poñeremos un 3.

- Deste xeito a imaxe quedaranos traducida a tres tons: o branco, un gris medio e o negro.
- Se nesta tradución tonal o gris medio nos queda un pouco escuro ou un pouco claro, debemos retroceder ao paso ESCALA DE GRISES para aclarar ou escurecer, co fin de que os tres tons se diferencien ben.
- Gardamos a imaxe nun arquivo dixital e procedemos á súa impresión.

4. A impresión en tóner

Para imprimir a imaxe usaremos unha impresora láser en B/N de tóner para formatos de papel DIN A3.

Para realizar o seguinte paso de transferencia non serven as impresoras láser de cor. No noso curso usamos unha impresora da marca HP LÁSER JET 700, que permite imprimir DIN A3.

Procedemos a imprimir 2 copias da mesma imaxe sobre folio de papel branco de 80 gramos.

- De este modo la imagen nos quedará traducida a tres tonos: el blanco, un gris medio y el negro.
- Si en esta traducción tonal el gris medio nos queda un poco oscuro o un poco claro, debemos retroceder al paso ESCALA DE GRISES para aclarar u oscurecer, con el fin de que los tres tonos se diferencien bien.
- Guardamos la imagen en un archivo digital y procedemos a su impresión.

4. La impresión en tóner

Para imprimir la imagen usaremos una impresora láser en B/N de tóner para formatos de papel DIN A3.

Para realizar el siguiente paso de transferencia no sirven las impresoras láser de color. En nuestro curso hemos usado una impresora de la marca HP LÁSER JET 700, que permite imprimir DIN A3.

Procedemos a imprimir 2 copias de la misma imagen sobre folio de papel blanco de 80 gramos.

5. La transferencia del dibujo a los linóleos

Tendremos preparados dos linóleos que previamente habremos lijado para tener una superficie muy fina y suave, sin rugosidad. Para comenzar con el proceso de transferir el dibujo a la superficie del linóleo, colocamos una de las impresiones boca abajo sobre uno de los linóleos y la sujetamos por el borde más corto con cinta de carroceros, sin invadir mucho la imagen.

Colocamos el linóleo en el hueco de la ventana de estampación, con el lado que hemos fijado en la parte más alejada del rodillo para poder manipular bien la hoja impresa.

Levantamos unos 45° la hoja por el lado opuesto al que está sujeta al linóleo y con una brocha de pelo de cabra le aplicamos disolvente universal en bandas yuxtapuestas, procurando que el disolvente se superponga entre las bandas solo un poco.

Empapamos toda la superficie de la hoja y la bajamos cuidadosamente sobre el linóleo.

La operación del impregnado de disolvente universal debe hacerse con cierta rapidez para

5. A transferencia do debuxo aos linóleos

Teremos preparados dous linóleos que previamente teremos lixado para ter unha superficie moi fina e suave, sen rugosidade. Para comezar co proceso de transferir o debuxo á superficie do linóleo, colocamos unha das impresións boca abaixo sobre un dos linóleos e suxeitámola polo borde máis curto con cinta de carroceiro, sen invadir moito a imaxe.

Colocamos o linóleo no oco da ventá da estampaxe, co lado que fixamos na parte máis apartada do rolete para poder manipular ben a folla impresa.

Levantamos uns 45° a folla polo lado oposto ao que está suxeita ao linóleo e cunha brocha de pelo de cabra aplicamos disolvente universal en bandas xustapostas, procurando que o disolvente se superpoña entre as bandas só un pouco.

Empapamos toda a superficie da folla e baixámola coidadosamente sobre o linóleo.

A operación do impregnado de disolvente universal debe facerse con certa rapidez

para que non seque, xa que evapora moi rapidamente, sobre todo en verán.

Baixamos os feltros e pasamos todo pola prensa coa presión habitual para imprimir linóleo. Finalizada a impresión, separamos la folla do linóleo e agardamos 15 minutos a que seque ben o tóner reportado sobre o linóleo.

Podemos acelerar o secado aplicando aire quente cun secador de pelo.

Repetimos a mesma operación para facer a transferencia ao segundo linóleo.

Deste xeito obtemos a mesma imaxe reportada sobre dous linóleos distintos.

6. A talla dos linóleos

O seguinte método de talla constitúe unha das innovacións máis importantes que introducín para a técnica do linograbado dixital, xa que se refire ao proceso de creación de imaxe-matriz.

É moi importante que o tallado siga estas dúas regras:

que no seque, ya que evapora muy rápidamente, sobre todo en verano.

Bajamos los fieltros y pasamos todo por la prensa con la presión habitual para imprimir linóleo. Finalizada la impresión, separamos la hoja del linóleo y esperamos 15 minutos a que seque bien el tóner reportado sobre el linóleo.

Podemos acelerar el secado aplicando aire caliente con un secador de pelo.

Repetimos la misma operación para hacer la transferencia al segundo linóleo.

De este modo obtenemos la misma imagen reportada sobre dos linóleos distintos.

6. El tallado de los linóleos

El siguiente método de tallado constituye una de las innovaciones más importantes que introduje para la técnica del linograbado digital, ya que se refiere al proceso de creación de imagen-matriz.

Es muy importante que el tallado siga estas dos reglas:

- En uno de los linóleos tallamos solamente los blancos, que corresponden a las luces del dibujo.
- En el otro linóleo tallaremos todo menos los negros (rebajaremos las zonas que están en blanco y también las que están en gris).

El tallado lo haremos con la gubia en forma de V de “Pico de gorrión”.

Estas gubias tienen la característica de que el ángulo entre los tabiques laterales es de 90°. Las gubias normales suelen tener una abertura de 60°. La abertura de 90° nos va a permitir tallar curvas y contra-curvas en la misma línea con toda facilidad.

En los trazos muy anchos tallaremos primero líneas finas en los laterales del trazo, esto es, su contorno, para después vaciar su interior, que se puede hacer con la misma gubia o usando otra en U o aplanada.

Las mejores gubias en V con estas características son la de la marca Pfeil Perfil 13 con distintos números. El Nº 8 es adecuado para este fin. Las gubias para desbastar en forma de U las podemos encontrar en la misma marca con la denominación de “gubias de cañón”.

- Nun dos linóleos tallamos só os brancos, que corresponden ás luces do debuxo.
- No outro linóleo tallaremos todo agás os negros (rebaixaremos as zonas que están en branco e tamén as que están en gris).

A talla farémola coa gubia en forma de V de “Pico de gorrión”.

Estas gubias teñen a característica de que o ángulo entre os tabiques laterais é de 90°. As gubias normais soen ter unha abertura de 60°. A abertura de 90° vailos permitir tallar curvas e contra-curvas na mesma liña con toda facilidade.

Nos trazos moi anchos tallaremos primeiro liñas finas nos laterais do trazo, isto é, o seu contorno, para despois baleirar o seu interior, que se pode facer coa mesma gubia ou usando outra en U ou aplanada.

As mellores gubias en V con estas características son as da marca Pfeil Perfil 13 con distintos números. O número 8 é adecuado para este fin. As gubias para desbastar en forma de U podémolas atopar na mesma marca coa denominación de “gubias de cañón”.

7. Os recursos gráficos complementarios

▪ As ruletas esféricas dentadas

O modo tradicional de emular grises ou tons medios tanto na xilografía como no linogravado foi con tallas a coitelo para xerar liñas negras paralelas ou puntos e/ ou gubias en V para xerar puntos brancos sobre negro ou liñas brancas.

Neste curso propuxemos outros modos de xerar efectos de grises que resultan interesantes, xa que proporcionan efectos gráficos alternativos que enriquecen as imaxes. Unha destas alternativas consiste en puntear a superficie do linóleo cunha ruleta esférica dentada. Hai no mercado ruletas de distintos tamaños de esferas e de distinta densidade e granulado.

Para linogravado eu recomendo a fresa xiratoria esférica Kutzall Extreme. Moi grossa, de 25,4 mm. de diámetro, mediana de 9,5 mm. de diámetro e fina de 6,3 mm. de diámetro. O mango para a máis grossa pódese mercar na seguinte empresa: <http://matthieucoulanges.fr/boutique/fr/44-divers>

7. Los recursos gráficos complementarios

• Las ruletas esféricas dentadas

El modo tradicional de emular grises o tonos medios tanto en la xilografía como en el linogravado ha sido con tallas a cuchillo para generar líneas negras paralelas o puntos o gubias en V para generar puntos blancos sobre negro o líneas blancas.

En este curso hemos propuesto otros modos de generar efectos de grises que resultan interesantes, ya que proporcionan efectos gráficos alternativos que enriquecen las imágenes. Una de estas alternativas consiste en puntear la superficie del linóleo con una ruleta esférica dentada. Hay en el mercado ruletas de distintos tamaños de esferas y de distinta densidad y granulado.

Para linogravado yo recomiendo la fresa giratoria esférica Kutzall Extreme. Muy gruesa de 25,4 mm. de diámetro, mediana de 9,5 mm. de diámetro y fina de 6,3 mm. de diámetro. El mango para la más gruesa se puede comprar en la siguiente empresa: <http://matthieucoulanges.fr/boutique/fr/44-divers>

Los mangos para las ruletas mediana y la fina se pueden comprar en Amazon. Son los Tereee2018 Micro Grinder, Micro Air Set 65000 RPM.

Las ruletas esféricas se usan presionando la fresa sobre el linóleo haciendo un movimiento triple: de desplazamiento lateral, de presión vertical y de presión con avance hacia delante.

Sabremos que estamos perforando eficazmente cuando veamos que se desprenden pequeñas virutas de linóleo, al ser arrancadas por los dientes de la ruleta. Al terminar, repasaremos con un cepillo de uñas consistente para vaciar bien de virutas las tallas punteadas.

- **La punta seca romboidal**

Sobre la superficie del linóleo podemos conseguir líneas muy sutiles raspando con una punta seca romboidal.

Es una punta de metal cuadrada con mango de madera que tiene la hoja biselada a 45 ° formando un romboide.

Os mangos para as ruletas mediana e a fina pódense mercar en Amazon. Son os Tereee2018 Micro Grinder, Micro Air Set 65000 RPM.

As ruletas esféricas úsanse premendo a fresa sobre o linóleo facendo un movemento triplo: de desprazamento lateral, de presión vertical e de presión con avance cara adiante.

Saberemos que estamos perforando eficazmente cando vexamos que se desprenden pequenas lascas de linóleo, ao ser arrincadas polos dentes da ruleta. Ao rematar, repasaremos cun cepillo de uñas consistente para baleirar ben de labras as tallas punteadas.

- **A punta seca romboidal**

Sobre a superficie do linóleo podemos conseguir liñas moi sutís raspando con unha punta seca romboidal.

É unha punta de metal cadrada con mango de madeira que ten a folla biselada a 45° formando un romboide.

Para trazar, colócase a punta seca coa cara afacetada en posición frontal, cara adiante e arrastramos a punta cara a nós. Ao facelo realizamos sucos onde o linóleo se elimina producindo trazos máis finos que os da gubia en V.

Procuraremos tallar nesa posición para asegurarnos de que facemos un suco limpo no linóleo.

Este útil e a ruleta esférica non son aconsellables para a técnica do linograbado con liña negra xa que, ao producir efectos de talla tan sutís, tenden a cegar ao sobreimprimir a capa de tinta prata e desaparecen.

▪ **A fresadora con fresa cónica**

Outra alternativa interesante é usar un lapis-fresador cunha punta cónica de metal.

Hai fresadoras pequenas ás que se pode acoplar un mango para poder manexalas a modo de lapis.

Úsase unha punta metálica en forma de cono que, á máxima velocidade, permítenos

Para trazar se coloca la punta con la cara afacetada en posición frontal, hacia adelante y arrastramos la punta hacia nosotros. Al hacerlo haremos surcos donde el linóleo se elimina produciendo trazos más finos que los de la gubia en V.

Procuraremos tallar en esa posición para asegurarnos de que hacemos un surco limpio en el linóleo.

Este útil y la ruleta esférica no son aconsejables para la técnica del linograbado con línea negra ya que al producir efectos de talla tan sutiles, se tienden a cegar al sobreimprimir la capa de tinta plata y desaparecen.

• **La fresadora con fresa cónica**

Otra alternativa interesante es usar un lápiz-fresadora con una punta cónica de metal.

Hay fresadoras pequeñas a las que se puede acoplar un mango para poder manejarlas a modo de lápiz.

Se usa una punta metálica en forma de cono que, a máxima velocidad, nos permite tallar líneas en cualquier dirección y grosor

y también hacer puntos de distinto grosor para enriquecer los efectos texturales de la imagen.

Una fresadora de estas características es la DEWINNER, MINI AMOLADORA ELÉCTRICA.

- **El recurso del recortado de la matriz: el método puzle**

Esta alternativa ha sido descrita en el punto 5 del proceso anterior de linograbado con línea negra. En esta técnica se aplica de modo similar.

8. El material para la estampación

En este punto se siguen las mismas pautas que las descritas en el punto 6 del proceso de linograbado con línea negra en estos apartados, a excepción del entintado:

- La ventana de estampación.
- La prensa para la estampación.
- El humedecido del papel.

tallar líneas en calquera dirección e grosor, e tamén facer puntos de distinto grosor para enriquecer os efectos de textura da imaxe.

Unha fresadora destas características é a DEWINNER, MINI AMOLADORA ELÉCTRICA.

- **O recurso do recortado da matriz: o método crebacabezas**

Esta alternativa foi descrita no punto 5 do proceso anterior de linograbado con liña negra. Nesta técnica aplícase de modo similar.

8. O material para a estampaxe

Neste punto séguense as mesmas pautas que as descritas no punto 6 do proceso de linograbado con liña negra nestes apartados, a excepción do entintado:

- A ventá da estampaxe.
- A prensa para a estampaxe.
- O humedecido do papel.

9. O entintado

As dúas matrizes entíntase á súa vez para se estampar consecutivamente.

A matriz na que tallamos só os brancos entintámola cunha tinta dun gris medio obtido da mestura de tinta branca e tinta negra.

A matriz na que se tallou todo agás os negros, entintarémola con tinta negra.

Para o entintado con rolete seguiremos as mesmas pautas que as descritas no punto 6. O material para a estampaxe, o da técnica do linograbado con liña negra.

10. A estampaxe

Primeiro imprímese a matriz de negros e logo sobreimprímese a de gris, seguindo as mesmas pautas que as descritas no punto 7 do linograbado con liña negra.

11. Recursos da estampaxe

Ademais da estampaxe en gris e en negro, para aproximarnos ao debuxo inicial do

9. El entintado

Las dos matrizes se entintan a la vez para estampar consecutivamente.

La matriz en la que tallamos solo los blancos la entintamos con una tinta de un gris medio obtenido de la mezcla de tinta blanca y tinta negra.

La matriz en la que se talló todo menos los negros la entintaremos con tinta negra.

Para el entintado con rodillo seguiremos las mismas pautas que las descritas en el punto 6, El material para la estampación, de la técnica del linograbado con línea negra.

10. La estampación

Primero se imprime la matriz de negros y luego se sobreimprime la de gris, siguiendo las mismas pautas que las descritas en el punto 7 del linograbado con línea negra.

11. Recursos de estampación

Además de la estampación en gris y en negro para aproximarnos al dibujo inicial del boceto,

también podemos introducir otras variantes en la estampación, buscando otras relaciones de color interesantes que modifiquen la idea inicial. Para ello podemos aplicar recursos de entintado como los siguientes:

- A) Respetando los tonos claro para la matriz de grises y los oscuros en la de negros, se pueden sustituir por colores distintos.

Estos colores pueden ser en gama, por ejemplo: tonos naranjas en la matriz de claros y rojo oscuro en la matriz de negros. O también podemos introducir el criterio de complementariedad: color naranja para la matriz de claros y color azul para la matriz de oscuros.

- B) Podemos entintar las matrices con bandas de colores de modo que se fundan entre ellos en las zonas tangenciales formando un transiciones suaves y vaporosas.
- C) Otra opción es entintar como un monotipo, donde se introducen a rodillo distintos colores en cada una de las matrices, de modo que al sobreimprimirse se multiplican los tonos de la imagen y todo en una prueba única (no multiplicable).

bocexo, tamén podemos introducir outras variantes na estampaxe, buscando outras relacións de cor interesantes que modifiquen a idea inicial. Para isto podemos aplicar recursos de entintado como os seguintes:

- A) Respectando os tons claros para a matriz de grises e os escuros na de negros, pódense substituír por cores distintas.

Estas cores poden ser en gama, por exemplo: tons laranxas na matriz de claros e vermello escuro na matriz de negros. Ou tamén podemos introducir o criterio de complementariedade: cor laranxa para a matriz de claros e cor azul para a matriz de escuros.

- B) Podemos entintar as matrices con bandas de cores de modo que se fundan entre eles nas zonas tanxenciais formando transicións suaves e vaporosas.
- C) Outra opción é entintar como un monotipo, onde se introducen a rolete distintas cores en cada unha das matrices, de modo que ao sobreimprimir se multiplican os tons da imaxe e todo nunha proba única (non multiplicable).

D) A estas alternativas engádese a posibilidade de introducir o método crebacabezas de entintado para xerar un gran número de relacións cromáticas contando só con dúas matrices.

12.O secado e pasada de ferro da estampa

Neste punto seguiremos as mesmas pautas que as descritas no punto 8 do linogravado con liña negra.

D) A estas alternativas se añade la posibilidad de introducir el método puzle de entintado para generar un gran número de relaciones cromáticas contando solo con dos matrices.

12.El secado y planchado de la estampa

En este punto seguiremos las mismas pautas que las descritas en el punto 8 del linogravado con línea negra.

ARTISTAS PARTICIPANTES

OBRAS

Carmen Alonso | J. Daniel Buján Núñez | Sonia Cabello | Yolanda Carbajales
Isabel Carralero | Dolores Cela Castro | Ruth Chércoles | Alfonso Costa
Xerardo Crusat | Antonio Fernández Roca | Rosa Fierro
Manuel Ángel García González | Alberto García Ramírez
Rafael Gómez Miguel | Carmen Hermo | Yolanda Herranz | J. Antonio Lijó Pose
Aida López Fernández | María Teresa López Meijide | María Adoración López Morán
Fernando Mardones Berasaluce | Mar Mendoza Urgal | María José Merino Andrés
Pepe Míguez | Mónica Montero | Íñigo Muniozguren Martínez | Antonio Navarro
María José Nieto Clemente | Marian Paredes | Nuria Pena | Antonio Pérez
Manuel Pérez Abalo | Isabel Pintado | X. Poldras | Raquel Puerta
Rosa Rico Fernández | Ester Rincón Benzalá | Delio Rivadulla | Pastor Rodríguez
Ana Rodríguez Barberá | Lucía Rodríguez Mesa | Alba Roqueta
Vicente Ruíz Soldevilla | Concha Sáez | Isabel Somoza | Andrés Touceda
Alejandra Touceda Suárez | Veiras Manteiga
Pura Villar | Carla Vizcaya Chouza | María del Carmen Zaragoza Soriano



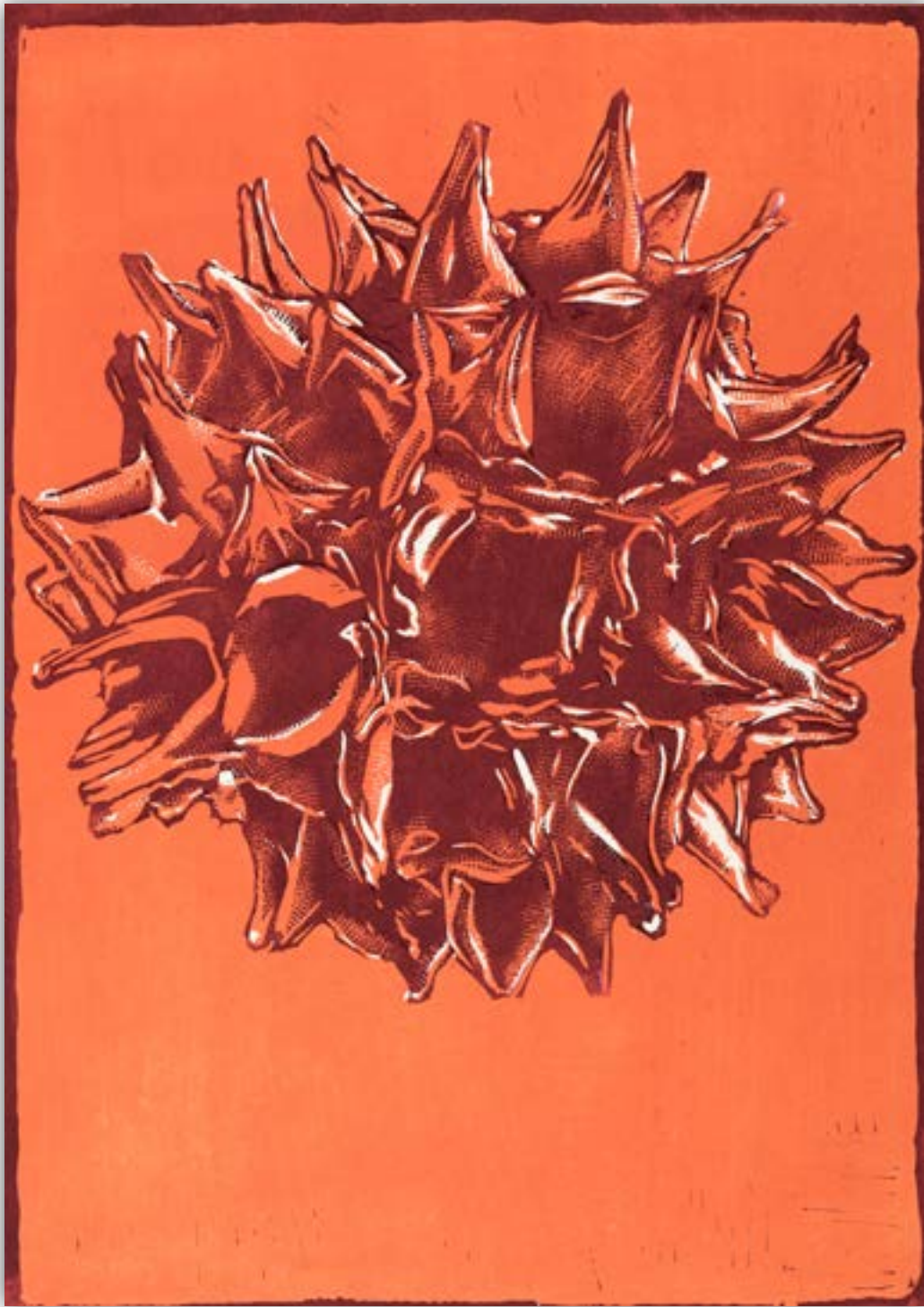
CARMEN ALONSO

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



J. DANIEL BUJÁN NÚÑEZ

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



SONIA CABELLO

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2023



YOLANDA CARBAJALES

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2023



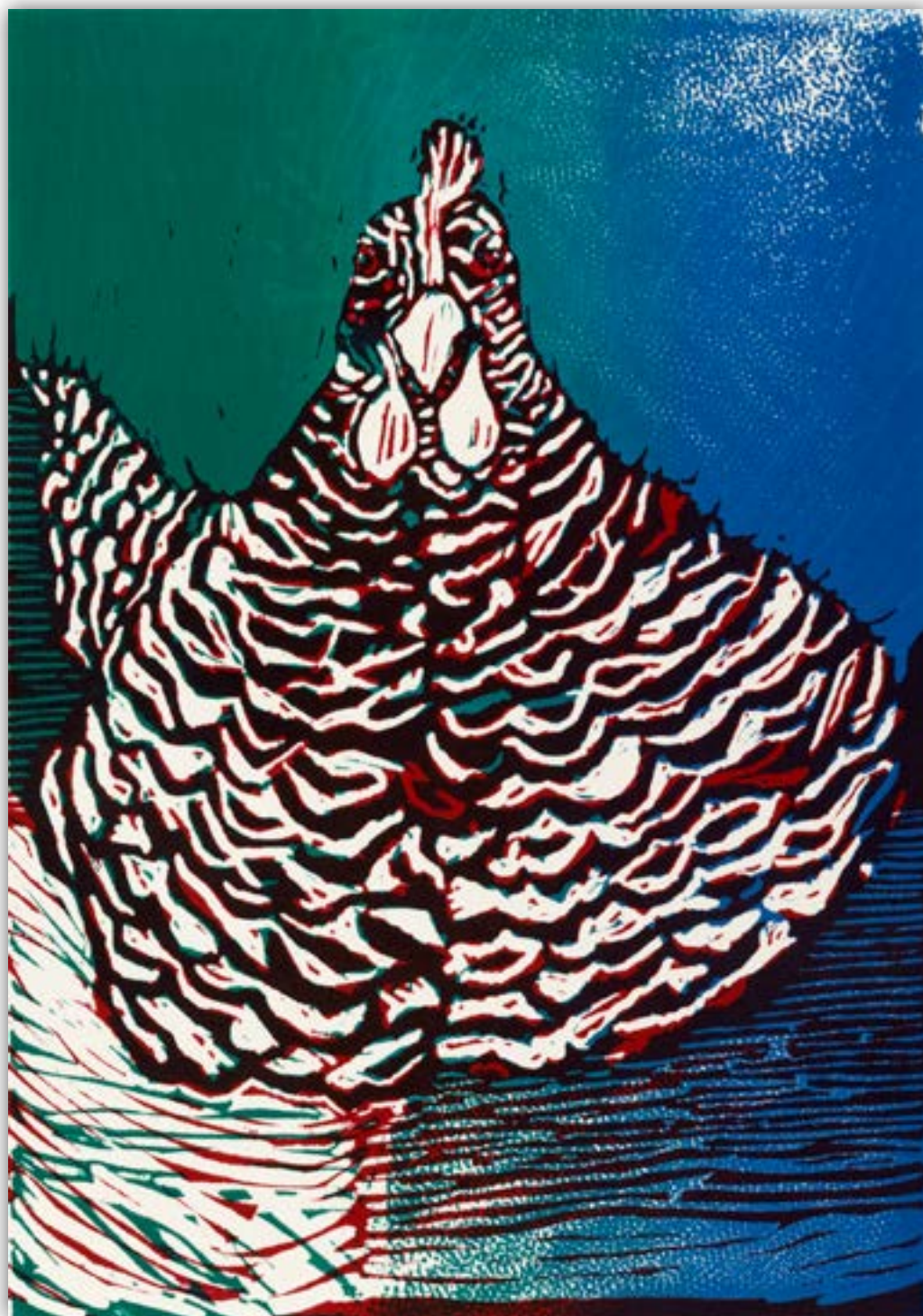
ISABEL CARRALERO

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2023



DOLORES CELA CASTRO

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



RUTH CHÉRCOLES

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2023



ALFONSO COSTA

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2023



XERARDO CRUSAT

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



ANTONIO FERNÁNDEZ ROCA

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



ROSA FIERRO

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



MANUEL ÁNGEL GARCÍA GONZÁLEZ

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2023



ALBERTO GARCÍA RAMÍREZ

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2023



RAFAEL GÓMEZ MIGUEL

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



CARMEN HERMO

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2023



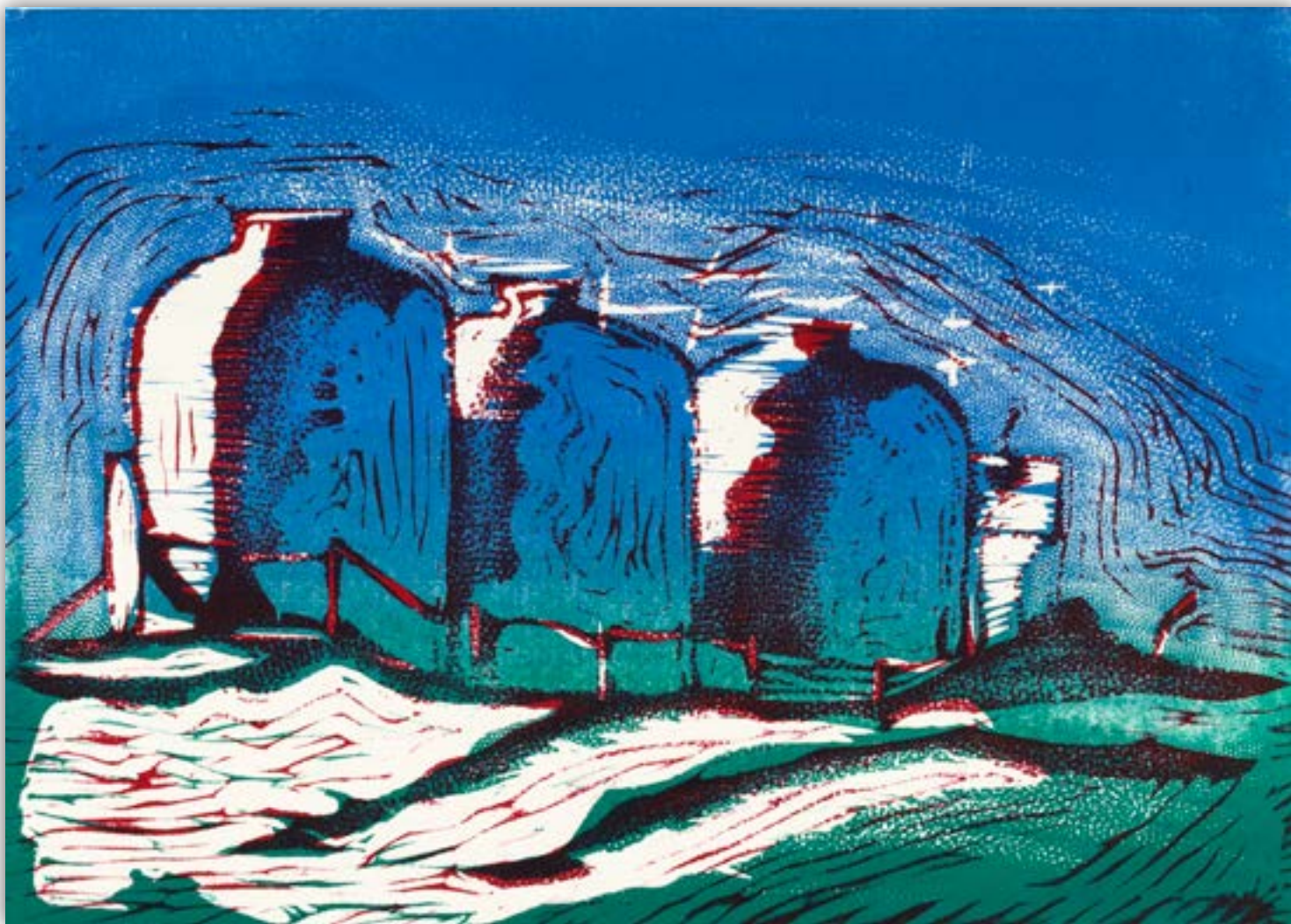
YOLANDA HERRANZ

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2023



J. ANTONIO LIJÓ POSE

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2023



AIDA LÓPEZ FERNÁNDEZ

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



MARÍA TERESA LÓPEZ MEIJIDE

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2022



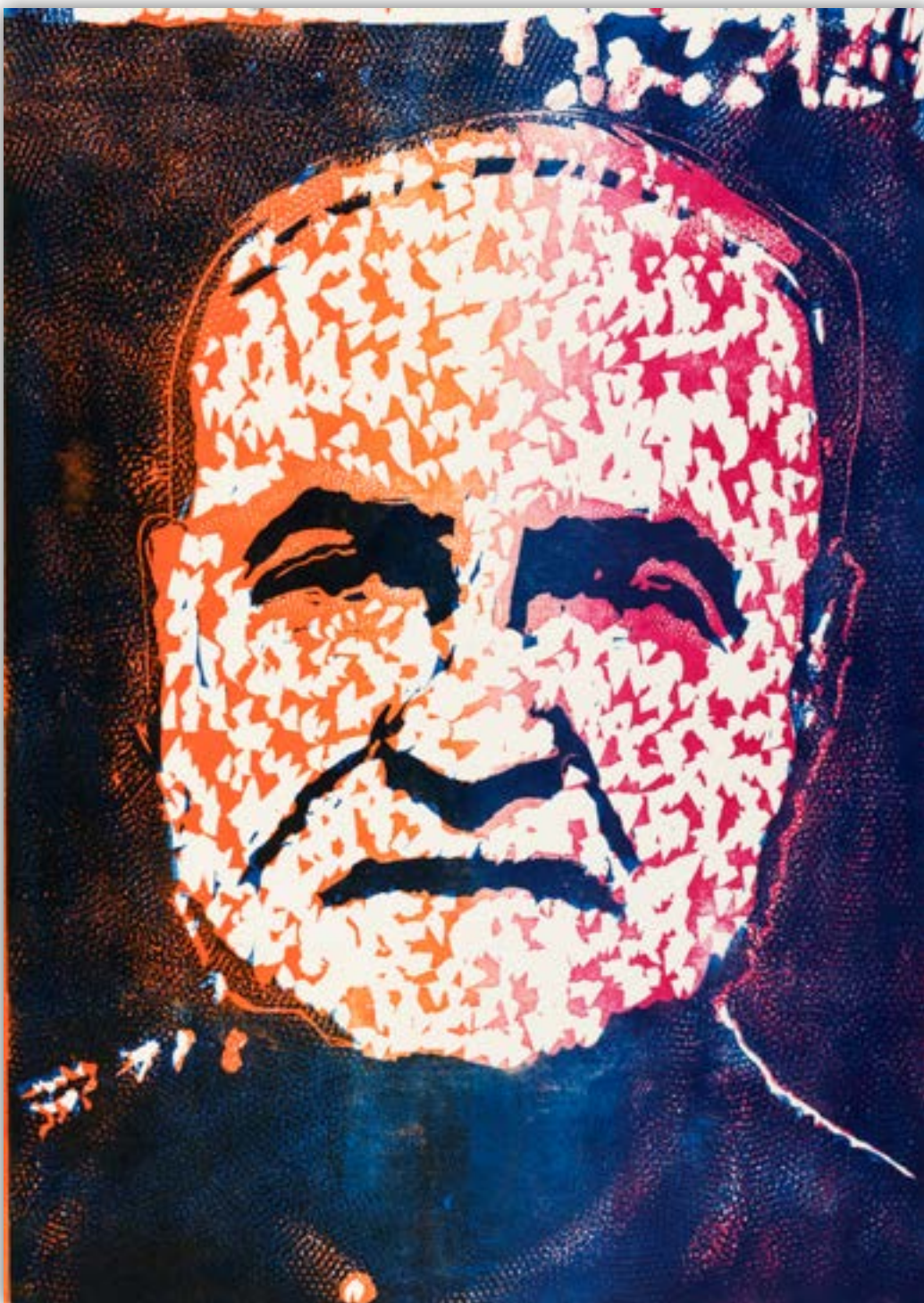
MARÍA ADORACIÓN LÓPEZ MORÁN

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2023



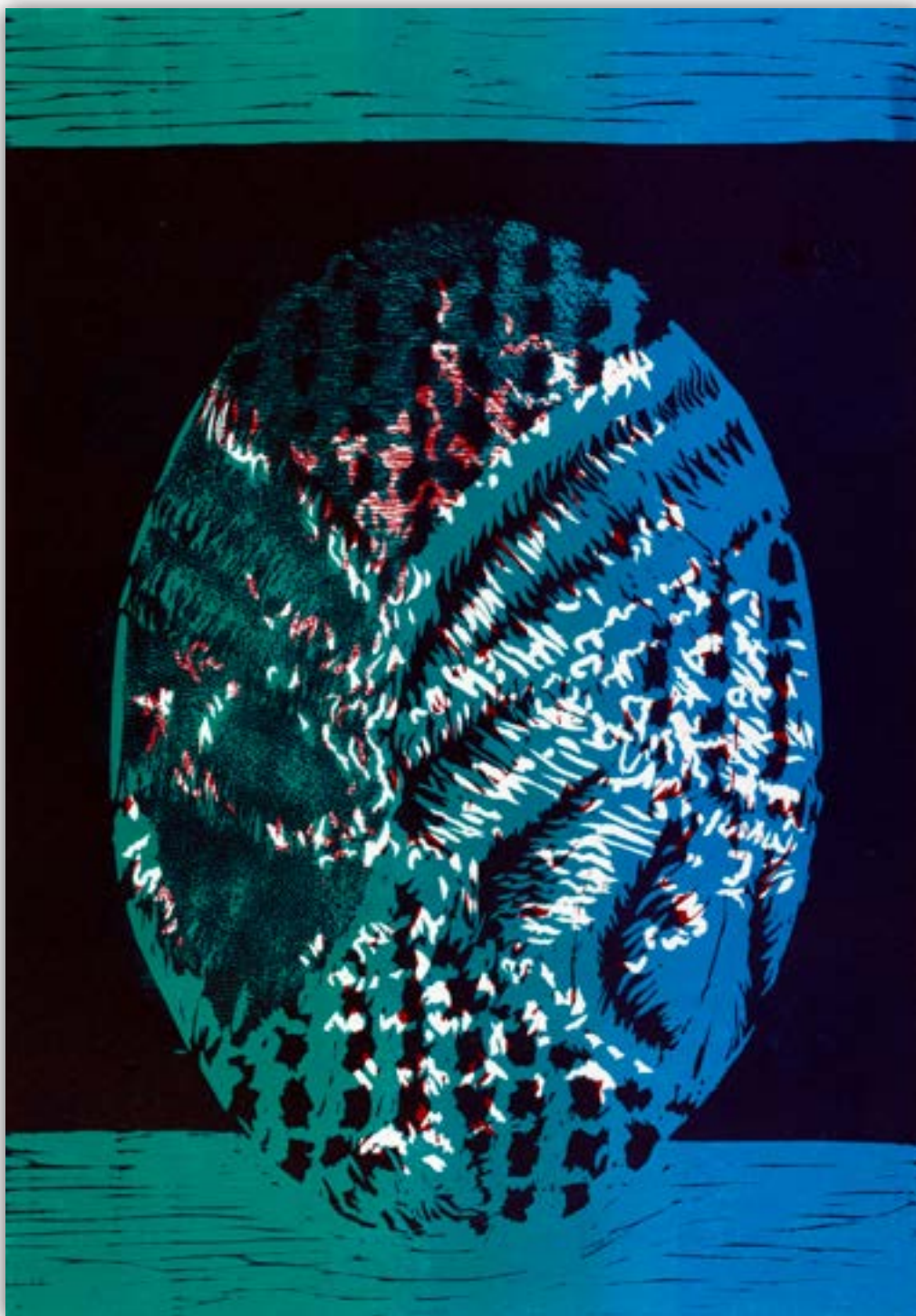
FERNANDO MARDONES BERASALUCE

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



MAR MENDOZA URGAL

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



MARÍA JOSÉ MERINO ANDRÉS

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2023



PEPE MÍGUEZ

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



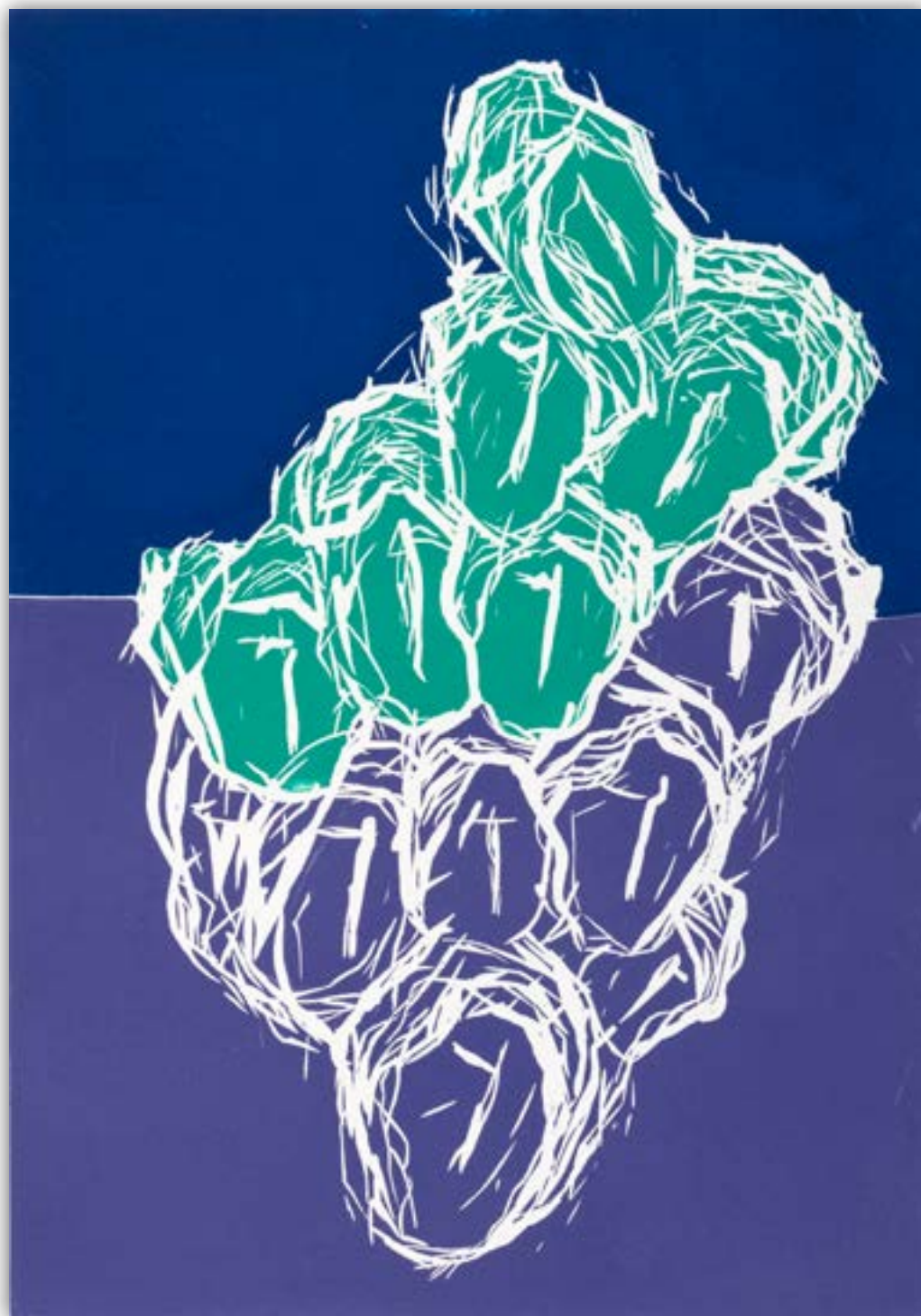
MÓNICA MONTERO

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



ÍÑIGO MUNIOZGUREN MARTÍNEZ

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



ANTONIO NAVARRO

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2023



MARÍA JOSÉ NIETO CLEMENTE

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2022



MARIAN PAREDES

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2022



NURIA PENA

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2023



ANTONIO PÉREZ

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2022



MANUEL PÉREZ ABALO

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



ISABEL PINTADO

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



X. POLDRAS
S/T

Linogravado
29,5 x 41,5 cm
2023



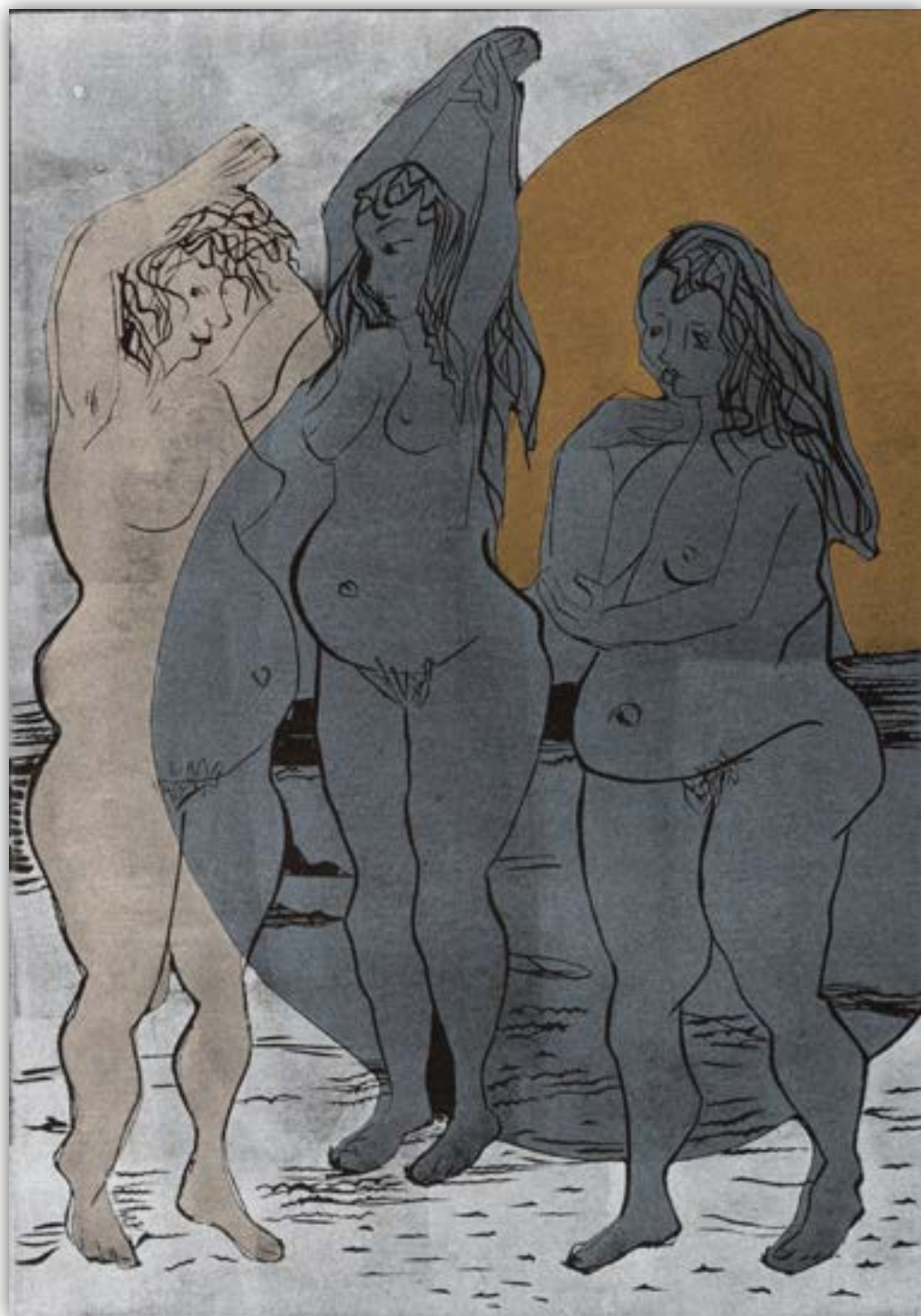
RAQUEL PUERTA

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



ROSA RICO FERNÁNDEZ

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



ESTER RINCÓN BENZALÁ

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2023



DELIO RIVADULLA

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2022



PASTOR RODRÍGUEZ

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



ANA RODRÍGUEZ BARBERÁ

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2022



LUCÍA RODRÍGUEZ MESA

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



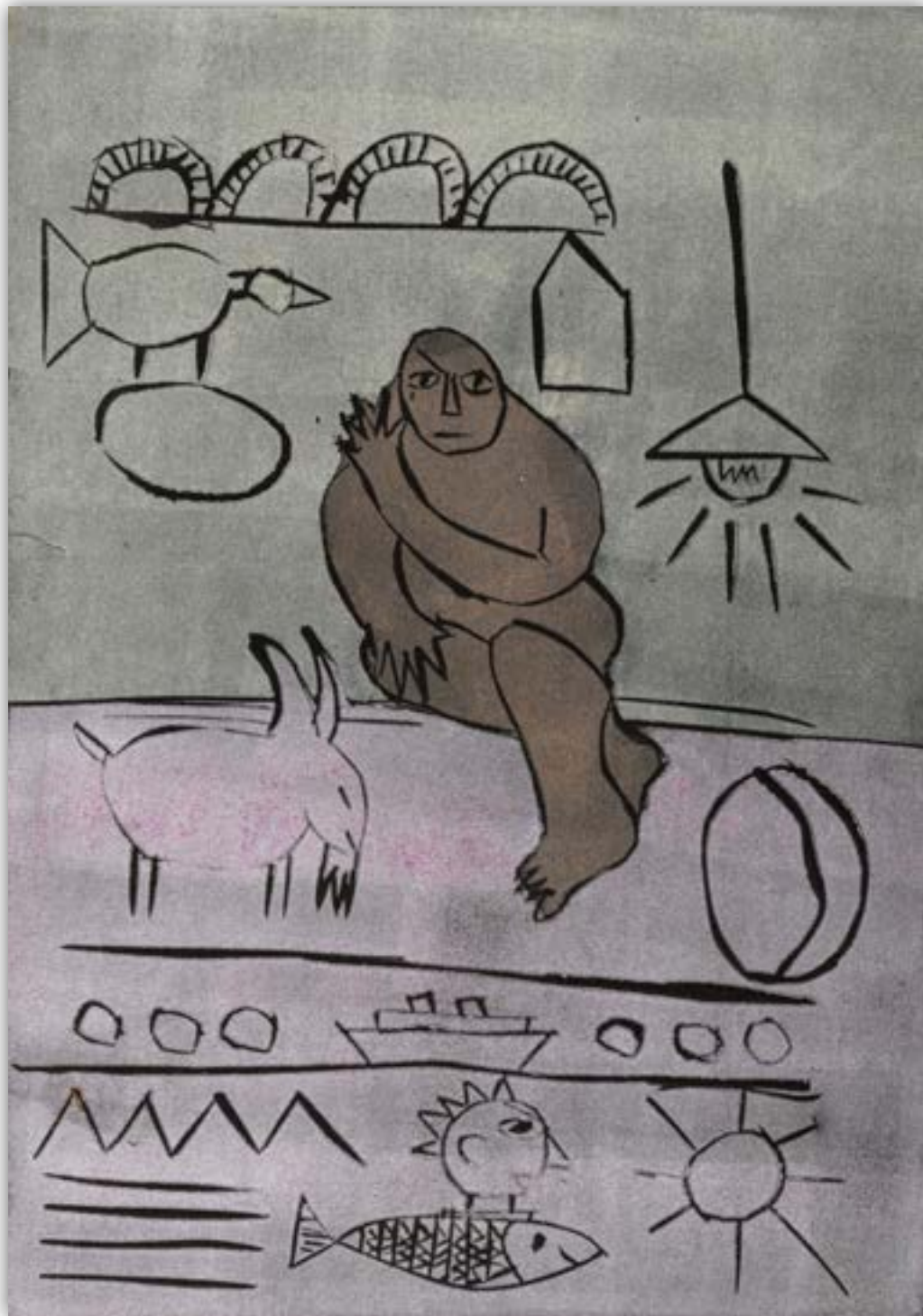
ALBA ROQUETA

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2022



VICENTE RUÍZ SOLDEVILLA

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



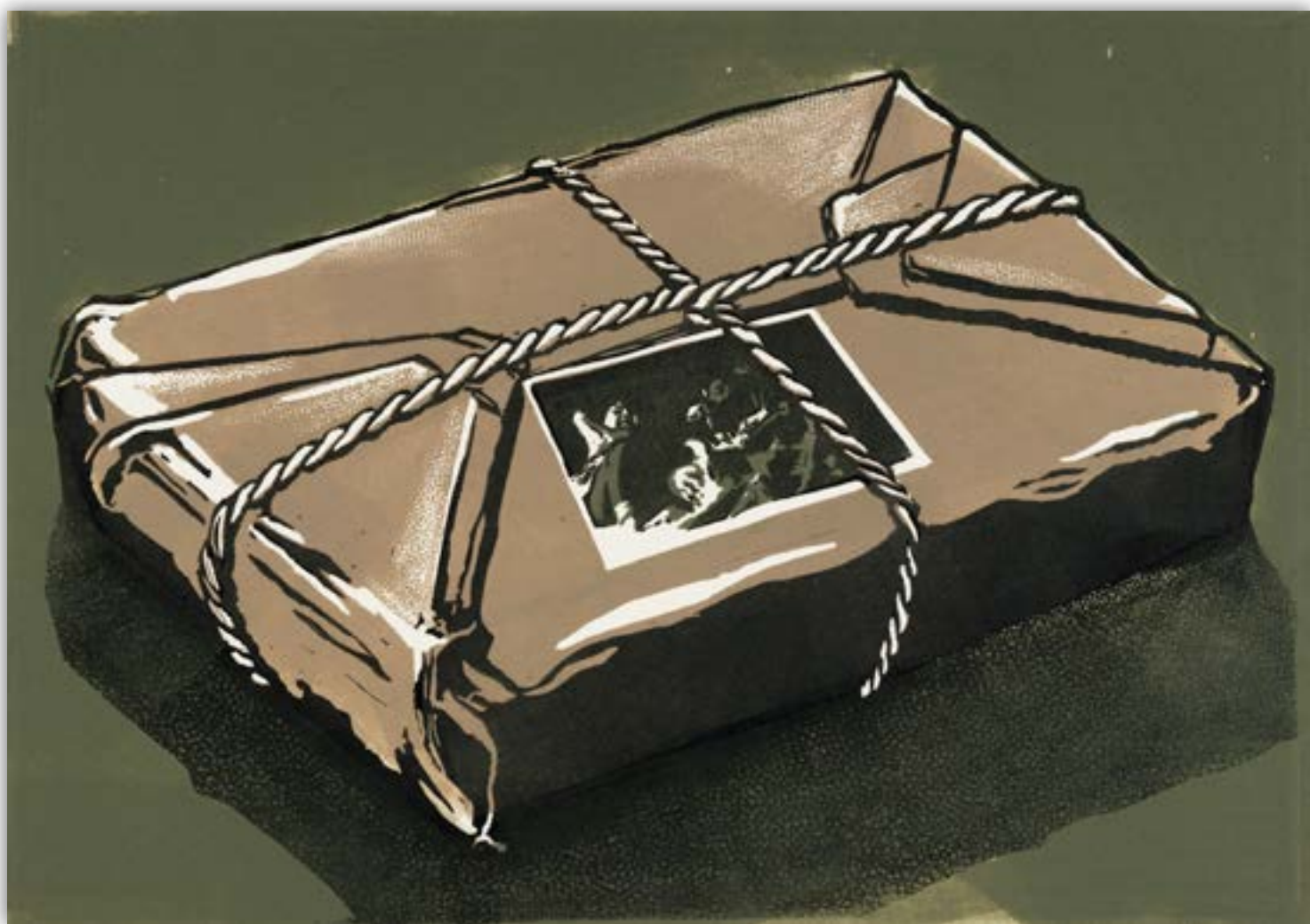
CONCHA SÁEZ

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2022



ISABEL SOMOZA

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2023

2023



ALEJANDRA TOUCEDA SUÁREZ

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023



VEIRAS MANTEIGA

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2022



PURA VILLAR

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2022



CARLA VIZCAYA CHOUZA

S/T

Linogravado

29,5 x 41,5 cm

2022



MARÍA DEL CARMEN ZARAGOZA SORIANO

S/T

Linogravado

41,5 x 29,5 cm

2023

O GRAVADO GALEGO

Xoán Pastor Rodríguez Santamaría

Director

Museo do Gravado

O gravado galego ten unha longa tradición, con momentos brillantes, cando menos dende comezos do século XVI, mais é certo que tivo varias pexas: a ausencia de imprenta nas cidades galegas, agás no caso de Compostela, a falla de investigación sobre a estampa ata 1942, a perda de exemplares pola pouca consideración desta arte fronte a outras artes.

A especificidade de Compostela como lugar de peregrinación e de culto ao Apóstolo, fai que sexa unha cidade aberta aos camiños de Europa, o que, en principio, sería unha facilidade para a chegada da xilografía, mais esa apertura a Europa escurece as orixes do gravado galego, pola dispersión, a perda documental, a destrución...

Os primeiros exemplos conservados de 1504 non parecen propios de Galicia, pero teñen o valor de ir fixando a imaxe de Santiago como peregrino e cabaleiro en camiño. Os verdadeiros gravados composteláns do Apóstolo son serodios, como mestre sedente, como cabaleiro e logo a aparición do Pilar. Así, é o tema xacobeo o dominante na estampa galega ata o século XIX. Outros usos do gravados están vinculados á arquitectura ou á pratería, mais non se documentan ata o derradeiro cuartel do século XVII. Ata o século XVIII ningún ten en Galicia o oficio de gravador en exclusiva e a estampa galega abala entre o refinado e o popular: dun lado amosa a mestría dos decoradores barrocos e doutra banda as limitacións da tradición pictórica galega.

A falta de profesionalidade no gravado compostelán determinou diferentes tentativas e técnicas, e así da xilografía pasouse ao uso do buxo de pé fronte ao buxo cortado en sentido lonxitudinal e que permitiu pasar do coitelo ao buril. O tránsito do século XVII ao XVIII daría xa gravadores moi hábiles como Lope de Aguirre e logo Jacobo Piedra.

O século XVIII no gravado compostelán foi estudado polo miúdo por Yolanda Barriocanal López en 1996 e mostra xa a riqueza da estampa galega e aínda que predomina a iconografía relixiosa, existen xa bos exemplos de retratos, ilustracións científicas e escudos de armas. A estudosa sinalará aínda dous feitos: a pobreza de medios na imprenta e a convivencia do oficio de gravador cos de prateiros, escultores, arquitectos e pintores. Pasan de dúas dúas os gravadores composteláns do XVIII, ás veces con pouca obra, quizais por perda. Entre eses gravadores están Melchor de Prado, Fernández Arosa, Mateo Aguirre, Miguel de Romy, Peiteado, Luís Piedra, José dos Santos, Fernández Lombardero, Gregorio Montenegro ou Jacobo de la Piedra. É a familia De la Piedra a que marca a plenitude do gravado compostelán do século XVIII e a transición ao século XIX con Luís Fernández Piedra, nado en 1796 e que traballou tamén en Portugal. É xa un gravador prerromántico que supera o neoclasicismo de Fernández Arosa e Melchor de Prado. Con el destacan Juan Domingo López, Cayetano Jordán e Felipe de Castro.

A partir de 1856 comeza a escola litográfica compostelá con J. Núñez Castaño, J. Domínguez, Osterberger ou Botana Calvelo. O gravado xilográfico non desaparece malia todo e está moi presente nas follas devocionarias e os pregos de cordel. Mais o esplendor do gravado galego chegará no século XX coa **linoleografía** que Castelao trouxo da súa viaxe por Europa, verdadeira orixe da escola pontevedresa que chegará ata 1962, moi presente na ilustración de revistas como

Alborada, Alfar, Cristal, Nós, ou Spes. Ademais de Castelao e Maside, destacará o nome de Xaime Prada.

Esta é a técnica da que trata o amplo estudo de **Daniel Buján Núñez**, gran coñecedor do mundo da estampa e que significa tamén unha homenaxe a Pablo Picasso, anovador no emprego do linóleo. Mais a historia do gravado galego non queda contada no linóleo ou na escola pontevedresa e cómpre lembrar que xa na preguerra van ser moi coñecidos dous gravadores galegos: Manuel Castro Gil (1891 – 1963) e Julio Prieto Nespereira (1896 – 1991), quen deixaron moitos discípulos.

Se na vangarda cultivaron o gravado Méndez, Torres, Maside, Rivas Briones, Castelao, logo virán Castro Arines, Colmeiro, Díaz Pardo e na primeira xeración de posguerra nomes tan coñecidos como Seoane, Úbeda, Jorge Castillo, Leopoldo Nóvoa. A eles deben engadirse Conde Corbal, Manuel Facal, Alfonso Costa, Concha Ibáñez, Fernando Paz, Xaime Quessada, Ortiz Alonso, R. Patiño, Xaime Ortiz, os nomes da Estampa Popular Galega. Non poden deixar de nomearse gravadores como Antón Pulido, Doroteo Arnáiz, Roberto González, Correa Corredoira, Din Matamoro, Quintana Martelo... Non escasean no Museo do Gravado os novos gravadores galegos, que contan, ademais, cun catálogo específico.

Cremos que o traballo de Daniel Buján Núñez é unha importante contribución aos estudos sobre a estampa galega e, ademais, unha forma clara e acertada de comprendermos a importancia do linóleo no gravado galego.

O LINÓLEO EN GALICIA, DA ESCOLA DE PONTEVEDRA Á ILUSTRACIÓN GRÁFICA REVOLUCIONARIA

Carlos L. Bernárdez

Ensaísta e crítico de arte

No século XX a historia do gravado galego ofrece páxinas de enorme riqueza, se callar, a máis relevante manifestación da nosa estampa moderna foi a coñecida como “Escola de linóleo de Pontevedra”.

A orixe deste fenómeno está na viaxe de formación de Castelao a Francia, Bélxica e Alemaña en 1921. Xa na solicitude que presenta á “Junta de Ampliación de Estudios” o rianxeiro subliñaba o desexo de estudar diferentes técnicas de gravado como a augaforte ou a litografía. En París ve gravado clásico e estampas xaponesas e compra material para gravar e, en Múnic aprende a técnica da linoleografía. Tratábase dun tipo de estampaxe que tiña como soporte un material industrial feito de iute que permitía unha elaboración rápida, con facilidade de traballo, que favorecía a realización de obras moi sintéticas, adecuadas para crear ilustracións baratas. Estas características facían do linóleo un instrumento perfecto para a ilustración de revistas, carteis e libros de baixo custe, como eran, en xeral, os volumes galegos desta altura.

De volta a Pontevedra, Castelao vai ensinar a técnica a artistas da súa cidade e o novo tipo de gravado vai ter axiña unha importante presenza en diversas publicacións. O rápido espallamento da técnica é unha historia ben coñecida, contada por Xosé Filgueira Valverde que foi testemuña deste fenómeno e estudada en datas máis recente por José Daniel Buján Núñez. Castelao e o seu amigo o pintor Carlos Sobrino desenvolven e melloran o traballo no novo medio, técnica que tamén é aprendida por un núcleo de artistas locais: Pintos Fonseca, Manuel Méndez, Xosé Sesto, Ventura de Dios, “*Turiñas*”... Rapidamente a técnica é tamén utilizada por artistas do movemento renovador da arte galega como Manuel Torres en Pontevedra, Cándido Fernández Mazas e Xaime Prada en Ourense, Luís Huici e Francisco Miguel na Coruña ou Ánxel Johán en Lugo.

Desde o punto de vista formal, a propia técnica vai favorecer unha arte máis afastada da tradición figurativa máis convencional. Por exemplo, o propio Castelao realiza xa en 1922 un cartel *Esposición Castelao*, un autorretrato dun expresionismo manifesto, algo que tamén se percibe nas ilustracións do seu libro *Un ollo de vidro*. Nesta liña, os

artistas máis novos van aproveitar o sintetismo que o este tipo de estampa favorece para adecualo a linguaxes de corte vangardista.

O primeiro medio que acolle sistematicamente linóleo é a revista literaria *Alborada*, publicada en Pontevedra en 1922 con obras gráficas de Castelao e Manuel Méndez. Este último destaca por ser autor dalgunha das mellores mostras da ilustración galega desta altura, como as espléndidas capas dos libros *Proel* (1927) e *O galo* (1928) do poeta Luís Amado Carballo; de colaxes de influxo cubista e dunha obra gráfica brillante da que son exemplos as colaboracións coa revista *Alborada*, onde aplica un sintetismo vangardista a temas tradicionais e medievais, como na ilustración do relato “*Esfinxes*” de Luís Amado Carballo (1922). Na propia Pontevedra revistas posteriores como *Cristal* (1932) contan coa obra linoleográfica do pintor Manuel Torres ao tempo que presentan linóleos de mozos como *Turiñas* ou o futuro arquitecto Alejandro de la Sota. Posteriormente continúan esta nova tradición *Spes* (1934-1962) e *Sal Lux* (1951-1965), editadas polos monxes de Poio.

Outro destacado cultivador do linóleo en Pontevedra será Luís Pintos Fonseca, ilustrador de revistas como *Cristal* (desde 1929) e *Spes* (desde 1934) e paisaxista preocupado por captar matices luminosos dentro dunha linguaxe en xeral conservadora.



O linóleo terá tamén unha importante peso no ambiente artístico doutras cidades, destacando a presenza na revista coruñesa *Alfar*, onde realizan este tipo de gravados artistas como Luís Huici, Francisco Miguel ou Cándido Fernández Mazas, neles percíbese un esquematismo primitivista moi do gusto da vangarda do momento algúns cun acusado interese pola plasmación do ritmo e do dinamismo e outros dun marcado planimetrismo case construtivista. Francisco Miguel une a estas calidades o influxo da estampa xaponesa e da arte africana peneirada polo cubismo. Este tipo de gravados non só aparecen en *Alfar*, senón que mesmo teñen presenza en publicacións dun perfil

Ánxel Johán. Linóleo da revista *Guión*, (1931)

cultural —e ideolóxico— distinto como é o caso da revista *Nós* onde tamén colaboran Huici ou Fernández Mazas.

Xa na época da República, o linóleo será utilizado por artistas de forte carga social como o lugués Ánxel Johán que xa o probara en ilustracións da revista *Ronsel* (1924) e que nas revistas *Guión* (1931) e *Yunque* (1931-1932) crea obras ligadas ao construtivismo. En concreto, o traballo de Ángel Johán conecta co deseño construtivista soviético, moi achegado, en particular ao que realizan El Lissitsky e Aleksandr Ródchenko nos anos vinte en diferentes libros e revistas, cunha tipografía moi semellante, feito que podemos constatar ao compararmos o deseño de *Yunque* cos que se reproducen en *El libro ruso de vanguardia 1910-1934* (Madrid-New York: Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía- The Museum of Modern Art, 2003). O seu deseño da cabeceira de *Yunque* é tipograficamente de grande potencia, cunha composición dinámica e ao tempo equilibrada, que segue os principios construtivistas contrastando o branco e o negro —ou o vermello e branco nunha espectacular páxina 4-5 do número 1, ilustrando un artigo de Francisco Lamas (Lugo, 1905- Madrid, 1987)— e reflectindo un contido proletario, representando a bigornia á que alude o nome da publicación. En *Guión* e *Yunque* utilízase unha linguaxe artística estandarizada, ao servizo de imperativos sociais e políticos que o ideal das publicacións recolle —nitidamente esquerdista—, eludindo a figuración e o simbolismo tradicional.

A conexión do labor de Ánxel Johán co de El Lissitsky dos anos 1922-23 maniféstase no común criterio de basear o deseño na invención tipográfica. Nel a tipografía determina, conforma e ordena o esquema compositivo, como é evidente na cabeceira e nas follas publicitarias de *Yunque*. Os elementos son distribuídos creando unha liña de movemento continuo e en construcións asimétricas e equilibradas. Como a de El Lissitsky, a tipografía da revista luguesa parte da concepción de que o texto debe ter —como dicía o pintor soviético— unha expresividade «óptica»; ser un transmisor visual das presións e as tensións da voz na súa dimensión fonética. Ao seu modo



Ánxel Johán. Linóleo revista *Yunque*, (1931)



Luís Seoane. Linóleo revista *Claridad*, (1934)

gravados ao linóleo en cor vermella que se utilizan como fondo na primeira e na última páxina; na primeira unha esquemáticas figuras masculinas e femininas cos brazos estricados e unha con bandeira vermella cuns textos que din: “¡¡Viva nuestra República!!” e “Crisis de Estado”, e na última: “Viva la República”. O traballo gráfico lembra a técnica e o efecto realizado polo deseñador Ánxel Johán en 1931 no número 1 de *Yunque*, revista publicada en Lugo en que colaborou tamén Luís Seoane. Ambas publicacións plasman sinxelas composicións dinámicas e ao tempo equilibradas de forte afinidade. Seoane recordaba en 1957 de xeito especial esta obra ao repasar esta etapa creativa: “*Fixen para semanarios revolucionarios e autonomistas, como Claridad e Ser, os meus primeiros intentos de composición tipográfica (...) O gravado en linóleo atravesaba de vez en cando, como a franxa dunha bandeira, a primeira páxina de Claridad*”. O linóleo cumpría así un papel non só renovador no formal senón tamén dunha fonda intensidade temática. Os artistas van facer usos del en intensa camaradaría cun fato de mozos —moitos universitarios— que acreditaban nunha literatura, un xornalismo e unha arte que conxugase o compromiso político e a modernidade estética.

de ver, a representación tipográfica do contido verbal e emocional era o que definía o libro como obxecto funcional. A tipografía da sección «Metralla» de *Yunque* é un exemplo perfecto desta concepción.

O labor de deseño de Ánxel Johán cómpre valoralo como autenticamente excepcional no contexto galego, amosando unha calidade e unha vontade de modernidade que o conecta co máis avanzado do deseño europeo dos anos vinte e trinta.

Nesta liña están tamén os impresionantes linóleos que crea Luís Seoane para *Claridad*, publicación compostelá de forte carga política. No número 17, de significativa data de 14 de abril, 1934, Seoane elabora unha das obras de maior intensidade desde o punto de vista plástico do seu traballo destes anos. Son dous

**O GRAVADO EN RELEVO EN GALICIA
A LINOLOGRAFÍA**

José Daniel Buján Núñez

As técnicas non predeterminan, pero exercen unha importante influencia nos estilos ou nos resultados artísticos, e é innegable que a evolución e os resultados do gravado en relevo en Galicia, especialmente no período que antecede á guerra civil, son marcadamente novos e diferentes dos que resultan do gravado calcográfico. Xúntanse para iso varias circunstancias. En primeiro lugar, as derivadas do feito de que mentres o gravado en oco é empregado por galegos, pero non en Galicia, o gravado en relevo alcanza na nosa terra un notable éxito e unha ampla expansión, que o converte no sistema máis tipicamente galego e máis empregado en Galicia durante moitos anos. Polas circunstancias da propia técnica e polas súas características de estampaxe, tanto a xilografía como o gravado sobre linóleo son técnicas sinxelas, baratas e que non presentan problemas para a súa impresión. O fundamento do sistema é, ademais, similar ao da tipografía, e a estampaxe pode realizarse conxuntamente. Moitas publicacións, e en especial moitas revistas, o adoptaron como sistema de ilustración creándose unha ampla demanda que permite a proliferación de obras e de artistas que ensaian, nalgún momento da súa traxectoria artística, esta técnica de gravado. A xilografía e a linoleografía son os principais responsables da aparición e expansión definitiva en Galicia da figura do pintor-gravador, o artista que aínda que non se adica de forma exclusiva ao gravado, non dubida en dedicarlle de vez en cando parte dos seus esforzos como unha vía máis de expresión artística.

O gravado en relevo contaba xa cunha longa tradición en Galicia, non sempre brillante, pero de constante produción. A estampa popular, especialmente a de carácter relixioso, fora durante moito tempo o destino de tales realizacións, e só na segunda metade do século XIX estendérase algún tipo de innovación coa chegada e implantación do gravado a contrafibra.

A nova expansión do sistema de gravado en relevo ten sen embargo orixe foráneo. A renovación desta técnica, que conduciría o seu renacemento como técnica artística a finais do século XIX e primeiros anos do XX, comeza, como no caso do gravado

en oco, a causa dunha serie de circunstancias sociais e artísticas entre as cales o desenvolvemento da reprodución fotográfica xogaba un importante papel. Durante o século XIX a xilografía a contrafibra convertérase no sistema preferido de reprodución e ilustración en moitos ámbitos polo seu baixo prezo e a sinxeleza da estampaxe. O desenvolvemento do fotogravado supón a súa práctica desaparición, ao tempo que se abre o camiño a novas formas, máis creativas e artísticas de tallar a madeira. Xoga niso un importante papel o gravado xaponés, que chega a Europa a mediados do século XIX e que produce importantes efectos sobre a arte europea. O gravado xaponés aportaba novas e diferentes concepcións estéticas que terán gran influencia sobre o gravado en relevo que se realizará en Europa a partir do século XX. Aparte do uso da cor, estampada mediante a utilización de varias pranchas, o gravado xaponés, coas súas liñas claras, de contornos definidos, coa simplificación das formas, os contrastes entre trazos e planos, coa carencia de medias tintas, de claroscuros ou de formas plásticas que xerasen relevo nas figuras, aportaba unha forma completamente nova de ver a arte que vai colaborar substancialmente na transformación da xilografía europea.

O gravado moderno en relevo, é completamente diferente xa do entón practicado a contrafibra. Xa non interesa acadar o minucioso detalle da reprodución nin a longa tirada das publicacións periódicas, de forma que se retorna ao método tradicional: madeira cortada a fío e coitelas e gubias para baleirar os espazos libres de debuxo. Estilo, ás veces, deliberadamente rudo, utilización da propia textura da madeira, emprego de varias pranchas para obtención da cor e utilización dos fortes contrastes e ricos xogos entre superficies uniformes, brancas e negras, ou de cores planas, marcan o novo camiño aberto ante os artistas. Félix Vallotton, Gauguin e Edward Munch, xa a finais do século XIX marcan as primeiras pautas, que terán especial éxito en Alemaña, onde os expresionistas a adoptan atraídos pola sinxeleza, austeridade, primitivismo e expresividade do medio, así como pola forza inherente nos seus fortes contrastes.

Existía xa entón en Galicia un ambiente propicio, na procura dunha vía axeitada ás inquietudes artísticas tan florecentes no período de entreguerras. Filgueira Valverde, unha das testemuñas daquela época, recorda as buscas e inquietudes de Castelao, que tanta transcendencia tería no desenvolvemento do gravado moderno en relevo no noso país:

“Dende a chegada a Pontevedra interesouse moito polas ilustracións do libro que, sobre todo, cultiva en portadas e viñetas de obras de amigos. Non lle era doado traballa-la litografía, para a que non tiña materiais nin preparación, nin o mester calcográfico que requiría o se adicar de cheo a el e dispor dun tórculo -que en toda Galicia penso que soamente o tiña Enrique Mayer, en Compostela-. Mercou gubias, formóns e trenchas, andou con Pintos e comigo a procurar tacos de buxo... para dar un tento á xilografía, na que logrou pezas tan belidas como as ilustracións da “Estrela do Apóstolo”, de Risco.”¹

A data clave neste proceso é a do ano 1921, en que Castelao recibe unha bolsa de estudos da “Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE)” que lle permite realizar unha viaxe de estudos por Francia, Bélxica e Alemaña. Castelao tiña xa coñecemento da renovación nas técnicas do gravado, e cando pide a pensión faino “para estudar principalmente aguafuerte, litografía y grabado”². O estudo desta técnica convértese, de feito, nun dos seus principais obxectivos. Visita exposicións, busca mestres e aprende en Baviera unha nova técnica que desperta o seu inmediato interese: a linoleografía.



Castelao. Xilografía, buxo. Ilustración para A Estrela do Apóstolo

O linóleo era un produto sintético, resultado do endurecemento por oxidación dunha mestura de fibra vexetal de xute, aceite de liñaza e fariña de cortiza, inventado na segunda metade do século XIX por F. Walton, e utilizado xeralmente polas súas virtudes como illante de certa flexibilidade, para pavimentos impermeables. A súa uniformidade, a súa brandura, e a facilidade que ofrecía ao ser tallado en calquera dirección, atraeu os gravadores en relevo, que pensaron atopar nel un vantaxoso

¹ FILGUEIRA VALVERDE, José: Introducción á edición facsímile da revista *Alborada*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Edicións, 1980

² FILGUEIRA VALVERDE, José: Introducción á edición facsímile da revista *Alborada*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Edicións, 1980, p. XIV

substituto da madeira, máis dúctil e compacto ca ela, aínda que menos dotado para sutilezas e matices. Trátase, polo tanto, dunha técnica en todo similar á xilografía e cun desenvolvemento estético paralelo á mesma. En Alemaña coñece Castelao esta técnica e de alí a trae a Galicia, creando en Pontevedra un núcleo de gravadores que se converterá no xerme da posterior expansión polo país. O linóleo vai ter durante anos unha vinculación especial con Galicia, configurando un estilo propio e persoal en moitas das publicacións galegas, en portadas, ilustracións e, sobre todo, en publicacións periódicas. En ningunha outra rexión española o sistema coñece o éxito, a aceptación e o progreso técnico e estilístico que acada na nosa. En ningún outro sitio se produce esta sintonía profunda que parece existir entre a sinxeleza e expresividade da técnica artística e a alma sobria e emotiva da terra galega.

Coa chegada do linóleo a Galicia iníciase un dos momentos máis felices do gravado galego, unha época especialmente rica en artistas e en innovacións, variada e complexa, ás veces incluso contraditoria, e resultado dunha efervescencia que no campo artístico e, en concreto, no mundo da estampa, abre Galicia, de forma definitiva, á modernidade.

Non deixa de practicarse, de forma illada, e sobre todo fóra de Galicia, a calcografía, pero é no gravado en relevo onde se vai producir ese especial namoramento-entre unha técnica e un amplo grupo de artistas que dará co tempo orixe ao magnífico e amplo corpus de gravados realizado neses anos en Galicia.

O linóleo non é, de feito, o único material utilizado para o gravado en relevo, pois segue utilizándose a madeira, de longa tradición. O buxo, un tanto esquecido trala aparición do fotogravado, volve de novo a resucitar, coincidindo co desenvolvemento do gravado en linóleo. Cada artista ten, de feito, as súas preferencias, hai quen traballa habitualmente na madeira e hai quen o fai no linóleo, e hai quen alterna os dous materiais. O linóleo é máis sinxelo, e, sen dúbida, o máis utilizado, pero ten algo menos de consideración, como proban as palabras de Castelao, que compara a madeira coa pedra, mentres que o linóleo *“éche o mesmo como o cemento na arquitectura”*³.

De calquera xeito, o linóleo supoñía un desafío que moitos artistas ían aceptar con agrado. A mesma sinxeleza e “humildade” do material, a súa accesibilidade, a

³ FILGUEIRA VALVERDE, José: Introducción á edición facsímile da revista Alborada, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Edicións, 1980, p. XV

facilidade que ofrecía para o traballo e para a súa impresión, a valoración, que xa o modernismo fixera de artes consideradas menores ou artesanais, como a decoración de libros ou revistas con iniciais, viñetas, cabeceiras, ilustracións e todo tipo de adornos, son factores que participan no relanzamento do gravado e na ampla participación nel de artistas e, sobre todo, pintores que consideran estes traballos dignos de atención e non vén na dedicación aos mesmos ningún tipo de rebaixa de categoría artística. O mesmo medio empregado para a difusión dos traballos, que é en Galicia, de forma predominante, o das revistas e publicacións periódicas de todo tipo, literarias, culturais ou poéticas, que tanto proliferan nestes anos, favorece o ensaio, a experimentación e a innovación que poderían parecer maior ousadía na obra pictórica. O momento é, ademais, propicio como poucos: había desexo de cambio; estaban a producirse en Europa significativos cambios e importantes achegas renovadoras no campo da arte, e había cada vez maiores contactos con este mundo exterior a través de publicacións e a través de viaxes, contactos persoais e das bolsas que institucións como a Deputación de Pontevedra outorgaba a moitos e no futuro importantes artistas.

Canto aos resultados artísticos, o efecto deste cúmulo de circunstancias vai ser variado. O gravado en relevo galego do século XX servirá de vehículo a diversos estilos e a diferentes xeracións artísticas, desde o rexionalismo de Sobrino Buhigas, pasando polo modernismo de Castelao, as innovacións vangardistas de Méndez, Huici ou Francisco-Miguel, o expresionismo de Maside ou, xa na posguerra, o tradicionalismo do grupo de *Spes* ou a arte persoal e innovadora de Luís Seoane.

A utilización do linóleo nas publicacións periódicas galegas

No vehículo de todos estes estilos, que supoñen no seu conxunto o renacer do gravado galego, xogan un papel especial as publicacións periódicas que ofrecen as súas páxinas á ilustración en madeira ou linóleo. Convértense así, moitas delas, no medio preferido por moitos artistas para a difusión da súa obra gravada. Xogan tamén, ás veces, o papel de escola –así sucederá con *Spes*– ou de foco de cohesión para grupos ou para estilos renovadores –tal é o caso de Alfar– ou, simplemente, como escaparate circunstancial para artistas que envían de tempo en tempo, colaboracións.



Méndez. Linóleo



Castelao. Linóleo

Pontevedra agrupa, posiblemente, o grupo máis coñecido e amplo de linoleístas, aínda que a súa fama se asente, sobre todo, na produción dos anos trinta e corenta e, especialmente, na produción da revista *Spes*, escaparate de innumerables artistas e traballos, e promotora da famosa exposición de linóleos celebrada en Madrid. Nos anos vinte, nos que Castelao ocupaba a praza de profesor de debuxo no Instituto de Pontevedra, comezara a formar en torno seu un grupo de discípulos (Méndez, Pintos Fonseca, José Luís, Liste Naveira, Portela Paz, Turas e Sesto), que formarán o xermolo da futura escola (a eles habería que engadir artistas xa formados como Sobrino Buhigas ou de formación máis comprometida coas vangardas como Torres e, incluso Maside publica nalgunha ocasión nas publicacións pontevedresas). A primeira revista que acolle os seus traballos foi *Alborada*, unha publicación de carácter literario, que só chegou a editar uns poucos números durante o ano 1922, impresos no obradoiro de Peón. Alí publicaron gravados: Castelao e Méndez “*ofrecendo o contraste da figuración expresionista de Castelao co futurismo, cubista-ultraísta, de Manuel Méndez*”⁴.

Esta introdución do vangardismo non será, sen embargo, característica da que

⁴ FILGUEIRA VALVERDE, José: Introducción á edición facsímile da revista *Alborada*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Edicións, 1980, p. XIII

será co tempo a chamada escola linoleísta de Pontevedra que, polo contrario, rematará decantándose por un estilo xeral arredado de vangardismos e innovacións. Artistas como Sobrino Buhigas, adscrito a un rexionalismo realista e de formas tradicionais ou Pintos Fonseca, de estilo minucioso e persoal, pero máis próximo ao academicismo que as correntes renovadoras da época, marcan unhas pautas nas que o cubismo de Méndez non-deixan de ser a excepción. A postura de maior transcendencia respecto dos vangardismos é, sen embargo, o do xefe de filas do grupo, Castelao, que xoga un papel reitor, tanto no campo teórico como no práctico de enorme transcendencia.

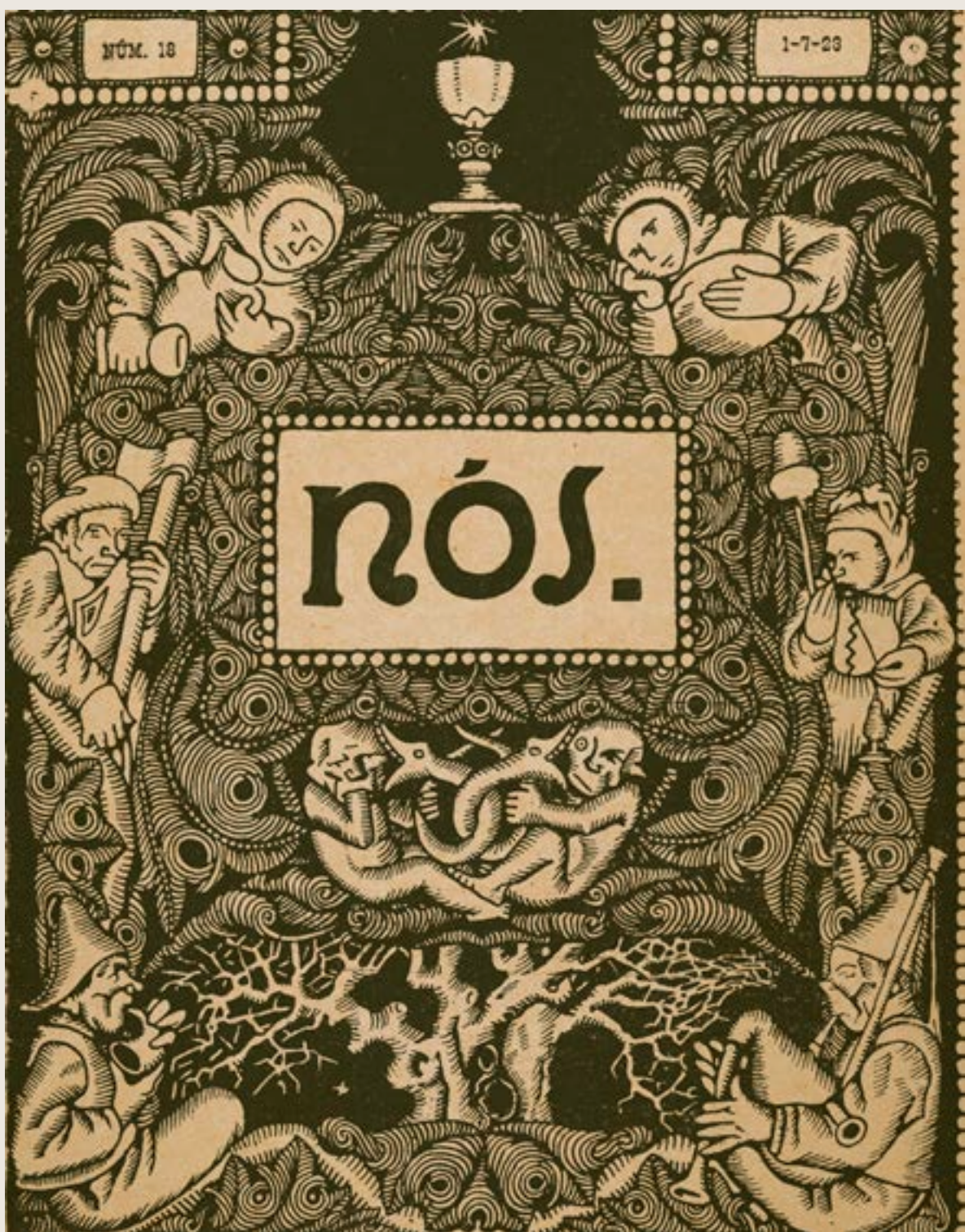
O nacionalismo galego, que tan ben encarna Castelao en múltiples ámbitos, non adopta na arte un papel radicalmente vangardista. Como sinala Antón Castro, Castelao sitúase, en calquera caso, un tanto á marxe da realidade plástica que por entón recorría Europa: *“Galleguismo artístico significaba en su vocabulario [...] compromiso absoluto de cualquier manifestación plástica, función social, inteligibilidad popular, mensaje fácil de leer y semiótica política de contenidos sencillos para arengar con la imagen a la masa. [...] Su posición teórica condicionaría así gran parte del arte gallego posterior a través de un mensaje teórico que vinculaba el arte al nacionalismo, que imponía obligaciones éticas a la estética, remitiéndola a una operatividad que debía ser siempre política, social y popular”*⁵.

A exaltación que esta visión da arte nacionalista, representada entre outros por Castelao e por Vicente Risco, comportaba do “enxebrismo”, da raza e da terra galegas como elementos fundamentais dunha teoría estética na procura dunha arte nacional e comprometida, afastada de vangardas artísticas de carácter “formal” (estaba claro que a carencia de contido social e a intelixibilidade afastaba este tipo de arte dunha poboación á que se consideraba importante chegar coa mensaxe nacionalista), fomentan de feito as permanencias rexionalistas da arte galega de entón, que atoparía en afirmacións como as de Vicente Risco *“un cultivo extraordinario para continuar con el toque peculiar del realismo académico...”*⁶

De entre as revistas que adoptan o linóleo nestes primeiros anos como forma exclusiva ou parcial de ilustración, será, posiblemente, **NÓS** que expresará mellor que ningunha, no teórico e no práctico, a estética realista e afastada de experimentacións formais

⁵ CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antón: *Arte y nacionalismo: la vanguardia artística gallega: 1925-1936*, Sada, Edicións do Castro, 1992

⁶ CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antón: *Ibídem*



Portada da revista *Nós*

radicais representada especialmente polas múltiples achegas, de carácter modernista cun alento local de barroquismo, de Castelao, quen realiza ilustracións de todo tipo: iniciais, viñetas, cabeceiras..., onde publica páxinas do seu famoso *Diario* e onde realiza algunhas das súas primeiras experiencias en linóleo. Neste sentido, a revista preséntase como ligada á filosofía nacionalista de Castelao ou Risco respecto á arte, especialmente no que se refire a artigos de opinión. Con todo, a importancia de Nós está máis no campo literario e histórico-antropolóxico que no estritamente artístico. De feito, e, á parte da constante presenza de Castelao na decoración, o elenco de artistas que traballan enviando debuxos ou gravados é máis aberto ás diferentes concepcións artísticas do que poderían facer pensar as bases teóricas e as opinións sobre arte verquidas na publicación, e, no fondo, tampouco é excesivamente diferente da de *Alfar*, paradigma do vangardismo español e europeo. Mostra diso é a participación xa na etapa ourensán, a primeira de todas, de artistas vangardistas como Huici ou Fernández Mazas, que publican na revista gravados *“que constitúen o primeiro exemplo de renovación do gravado galego e que proba a inqueda dos novos artistas”*. Neste senso insisten as distintas opinións verquidas en estudos sobre a revista. María Victoria Carballo-Calero indica que *“participan artistas de vanguardia, aunque la tónica general es conservadora”*⁷ e Antonio Bonet Correa resalta que *“todos los movimientos de la época están allí presentes: expresionismo y poscubismo, purismo y realismo objetivo se mezclan al simbolismo y al modernismo aún decorativistas y románticos, de cargados sentidos emocionales”*⁸.

A maior parte dos gravados publícanse na primeira etapa da revista, a ourensá, especialmente entre abril de 1922 e xullo de 1923. Nese pouco máis dun ano publícanse gravados de Xulio Prieto Nespereira, Castro Gil, Luis Huici e Castelao, á parte dun linóleo sen sinatura que María Victoria Carballo-Calero atribúe a Cándido Fernández-Mazas. A partir de entón a publicación de gravados é realmente escasa: un par de buxos de Pintos Fonseca, en 1928 e 1930, e un de Maside no ano 1934, ademais dun pequeno de Vidarte. Esta notable diferenza entre a etapa ourensá e as restantes é común tamén cos adornos, viñetas, cabeceiras e iniciais. A decoración da revista vén marcada polos deseños de Castelao para esta primeira etapa que se seguen a repetir nas demais.

⁷ CARBALLO-CALERO RAMOS, María Victoria: *La ilustración en la revista Nós*, Ourense, Deputación, 1983, p.19

⁸ BONET CORREA, Antonio: *“Prólogo”*, en CARBALLO-CALERO RAMOS, María Victoria: *La ilustración en la revista Nós*, Ourense, Deputación, 1983

É, sen embargo, a revista **Alfar** a que marca e adopta as posturas máis vangardistas e máis abertas ás correntes artísticas que por entón xurdían e dominaban en Europa, e non só a nivel crítico e literario, senón tamén a través da extraordinaria nómina de artistas que participan na ilustración dos seus números. *Alfar* comeza a súa publicación en 1923, na cidade da Coruña, dirixida polo cónsul de Uruguai na cidade, J. Casal, e adopta dende os seus comezos unha postura inequivocamente aberta ás novas investigacións formais-chegadas en boa parte de Europa e que supoñen no seu conxunto a opción non nacionalista máis coherente e libre de prexuízos na Galicia da época. Nela publican linóleos ou xilografías gravadores afincados na cidade herculina como Luis Huici ou Francisco Miguel, ambos os dous unidos polo cruel destino dunha morte trágica na guerra civil española. A carón deles, un escollido grupo de gravadores ligados ao movemento ultraísta, patente de forma notable na revista coruñesa como movemento poético e literario, pero que tamén atraeu a varios artistas, algúns dos cales atoparon na xilografía un inmejorable vehículo.-Estaba entre eles Norah Borges, irmá do mundialmente coñecido escritor, que aprendera a técnica en Suíza “*onde traballaba Franz Masereel e era moi apreciada a arte do gravado en madeira alemán*”⁹. Tamén Francisco Bores, unha das figuras máis importantes na renovación do gravado en relevo da época. Exunto a eles, Josep Obiols, Frederic Massé, E. Didier, Xulio Prieto, Fernández Mazas, Cebreiro e os aguafortistas Mateos e Castro Gil.

Luis Huici é, ao que parece, o responsable ou polo menos un dos responsables da incorporación á revista de varios notables escritores e artistas ourensáns, algúns deles con interesante obra gravada. Huici viaxaba con frecuencia a Ourense con motivo da súa actividade profesional como representante da xastrería Huici-Freire, e asistía con frecuencia ao faladoiro que no Café Royalty celebraban figuras locais como Montes, Francisco Luís Bernárdez, Méndez ou Fernández Mazas¹⁰. A técnica do linóleo fora introducida na cidade das Burgas por Manolo Méndez, que a causa dos seus estudos vivía parte do seu tempo en Pontevedra, e onde, como vimos, se convertera nun dos discípulos de Castelao. El aprenderíalle a técnica ao seu bo amigo Fernández Mazas, que con Xulio Prieto e o mesmo Méndez forman un núcleo de gravadores con gran influencia no desenvolvemento da linografía galega en Ourense. Na mesma cidade

⁹ BONET, Juan Manuel: “*Aproximación al grabado español moderno*”, en *La Estampa Contemporánea en España (150 Artistas Gráficos)*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1988

¹⁰ FERNÁNDEZ MAZAS, Armando: *Ourense: Atenas de Galicia*, Ourense, 1989

atoparán algúns deles un novo escaparate na revista **La Zarpa**, publicación agrarista publicada entre 1921 e 1936, fundada por Basilio Álvarez e onde a ilustración xoga un importante papel. Alí colaboran Xulio Prieto Nespereira, Manolo Méndez, Castro Gil, Cándido Fernández Mazas, Máximo Ramos, Daniel Rodríguez Castelao ou Xaime Prada, nomes todos eles fundamentais na ilustración e no gravado galegos anteriores á guerra civil. Boa parte das ilustracións son debuxos reproducidos fotomecanicamente, pero tamén hai gravados entre as súas páxinas. Fernández Mazas é, se cadra, o que máis a miúdo utiliza o linóleo como medio de expresión, aínda que tamén o usa Prieto Nespereira. Castro Gil publica algunha augaforte.

En certo modo ligada a *Alfar* pola súa apertura de miras e o seu vangardismo aparece en Lugo **Ronsel** no ano 1924, revista de arte que só chega a publicar seis números cunha ampla e aberta participación artística, coincidente en moitos casos coa publicación coruñesa. Mostra, coma *Nós* e *Alfar*, preocupación e interese polo aspecto gráfico da revista, en consonancia coa renovada importancia que desde había anos se viña outorgando ás artes do libro. Basilio Losada destaca “*as dificultades que presentaba unha laboura tan axustada dende unha cidade de limitada tradición na arte gráfica*” e define a estética de *Ronsel*, fronte ás propostas de tradición barroca de *Nós*, por moverse “*nun terreo marcado xa pola experiencia lineal do cubismo, un arte moi dos anos vinte, cunha pretensión cosmopolita, ‘arte Hollywood’, ca nitidez e a claridade como norma*”¹¹. A revista, neste espírito de apertura, abriu as súas páxinas ao linóleo, tirando gravados sobre papel de cor e pegándoos posteriormente na revista, co que se lograban “*curiosos e sorprendentes efectos*”¹². Este método, que tamén vemos noutras revistas como *Nós*, terá gran éxito entre os linoleístas, especialmente na escola pontevedresa, en revistas nadas nos anos trinta como *Cristal* ou *Spes*. O grupo de *Ronsel*, aínda que máis reducido, recorda o de *Alfar*: Francisco Miguel, Norah Borges ou Frederic Macé.

Outras revistas participan neste amplo movemento. Antes da publicación de *Alfar* ou do *Boletín de Casa América-Galicia* –que é como se denomina nos seus primeiros números, ou coincidindo con ela–, algunhas publicacións, de curta vida, recolleran xa as inxenuidades dalgúns dos artistas que logo aparecerían ilustrando esta ou outras revistas galegas dos anos vinte. *Vida* foi unha delas, con colaboracións críticas e artísticas

¹¹ LOSADA, Basilio: Basilio: Introducción á edición facsímile *Ronsel*. *Revista de Arte*, Barcelona: Sotelo Blanco, 1982

¹² CORREA CALDERÓN, Evaristo: “*Cincuenta años después: Pequeña historia de una revista*”, na edición facsímile de *Ronsel*. *Revista de Arte*, Barcelona: Sotelo Blanco, 1982

de Huici, Francisco Miguel e Castro Gil, entre outros. Tamén na Coruña apareceron as revistas *Gráfica* (tres números) con colaboración artística de Castelao, Castro Gil ou Cebreiro, e a revista *Luz*, que graficamente segue mantendo “o mesmo espírito anovador cás anteriores”¹³. En Ferrol *Céltiga* publica traballos de Castelao e Fernández



PINAL, linóleo
de CASTELAO

“Pinal”, linóleo de Castelao

Mazas e en Vigo, o diario “*Galicia* publica algún linóleo, pero de forma ocasional (o habitual son debuxos, viñetas cómicas ou caricaturas, sobre todo de Castelao, pero tamén de Méndez, Cebreiro e outros). A influencia chega incluso fóra de Galicia. En Burgos, a revista *Parábola* acolle a artistas involucrados nesta nova técnica.

Estas e outras publicacións que esporadicamente abren as súas portas ao linóleo, crean, durante estes anos, unha certa marca de orixe, un certo estilo artístico e editorial que confire un sinal de identidade a boa parte das publicacións galegas da época e configuran, na década dos anos vinte, o que podemos considerar como primeira etapa do amplo movemento linoleísta e xilográfico da nosa terra. De feito, e xa no

período que antecede e segue inmediatamente á guerra civil, existen dous momentos diferenciáveis dentro desta rica corrente técnica do gravado en relevo galego. O primeiro é, claramente, o inmediatamente posterior á chegada de Castelao, procedente da súa viaxe por Europa. A nova técnica e a nova estética é acollida con entusiasmo. Moitos autores a ensaian e as revistas galegas enchen as súas follas con gravados. Prodúcese ademais a enriquecedora achega de autores foráneos como Norah Borges ou Francisco Bores. Os anos álxidos deste primeiro momento son 1922 e 1923, nos que se produce a maior e máis interesante produción da década. Tras este primeiro momento, o entusiasmo parece decrecer. Algúns casos son sintomáticos, como o de Castelao, introdutor do linóleo, pero que a partir de 1923 só esporadicamente se dedica

¹³ MOLINA SÁNCHEZ, César Antonio: *Prensa literaria en Galicia (1920-1960)*, Vigo, Edicións Xerais, 1989

ao gravado. Tampouco Méndez o practica durante moito tempo. O último linóleo de Francisco Miguel en *Alfar* é de febreiro de 1925 e as colaboracións de Huici son tamén dos primeiros tempos da revista. Fernández Mazas deixa o gravado a partir de 1927. O álbum que se anuncia de Ángel Johán en 1924 non se chega a publicar e Xulio Prieto abandona o linóleo a partir de 1926. Xaime Prada, que publica o seu *Álbum* en 1927 parece durar un pouco máis, pero a tendencia é xeneralizada. Nós, por exemplo, non publica ningún gravado entre 1923 e 1928. *Ronsel* non pasa de 1924. *Alfar*, practicamente, deixa de publicar gravados na última etapa da revista e, o interese que por algún tempo parecía haber por dignificar as producións impresas coa introdución de gravados, parece perder terreo ante as vantaxes prácticas do fotogravado. Este primeiro momento do linóleo, aínda que curto, é extraordinariamente rico e é, ademais, unha das épocas felices da experimentación artística, que se ve reflectida no gravado a través dos diferentes “ismos” que tanto proliferan na Europa de entreguerras e nos que Galicia participa nun dos momentos máis atractivos da súa historia artística. É unha das etapas máis abertas, pese as tendencias en sentido contrario, aos vangardismos que veñen de Europa, sobre todo o expresionismo e o cubismo, este último de forma especial nos anos 1922 e 1923, nos que se producen as experiencias de Méndez, Francisco Miguel, Fernández Mazas e, en certo modo, Huici e Xulio Prieto. En todos eles aprécianse ou claras influencias-cubistas nestes anos ou polo menos unha certa influencia nalgún dos seus traballos gravados.

Nos anos trinta, coa aparición en escena de novas figuras como Maside ou Torres, e sobre todo, co desenvolvemento da escola linoleísta de Pontevedra, o xerme da cal está na década anterior, pero que florece realmente nesta década, en revistas como *Cristal*, *Vida Gallega*, *Finisterre* e, sobre todo, *Spes*, prodúcese unha segunda floración da técnica, menos innovadora (agás os primeiros citados), de maior duración



Retrato de Castelao, por Maside. Linóleo

grazas á continua achega da citada revista e que é máis coñecida a nivel nacional. Hai outros momentos nos que o gravado en relevo desperta o interese colectivo de artistas galegos, como no movemento da “Estampa Popular Galega” e, en calquera caso, non faltan desde este resucitar da técnica, gravadores que dediquen parte ou a maioría dos seus esforzos á xilografía ou ao linóleo, pero o punto de partida de todas estas correntes está naqueles brillantes anos nos que se poñen as bases de toda a evolución posterior.

Os artistas do linóleo nos anos vinte: Castelao e Méndez

Castelao merece, por obvias razóns, encabezar a relación de artistas que nalgún momento dedicaron o seu esforzo e a súa inspiración artística á arte do gravado en relevo contemporáneo. O papel que xoga Castelao na arte galega é amplo e complexo. Dos seus presupostos críticos xa comentamos algunha cousa, especialmente no senso da súa postura crítica ante os vangardismos formais europeos. Pero no campo do gravado, e diferentemente doutras áreas do seu labor artístico, como a pintura, a obra do artista e intelectual rianxeiro, sen introducirse nas experimentacións formais dalgúns poucos artistas galegos do seu tempo, é innovadora, moderna e non está pechada a influencias chegadas dalgúns vangardismos do seu tempo. É un feito que, pese a criticar o expresionismo polo seu suposto afastamento da natureza e de ter palabras realmente duras para algúns dos membros do movemento, algunhas das frases do seu diario son dun ton realmente descualificador: *“Por iso unha chea de pintores ‘ensayistas’ de calquera sitio do mundo, que sacan obras da súa cabeza com’as arañas o fío do cú, empezan a chamarse ‘expresionistas’...¡Canté!” [...] “Kandinsky rompeu as súas relacións co-a Natureza y eu non podo nin quero atendelo. [...] Kandinsky non pode interesarme mais que isas obras que fan os rapaces esmagando cabezas de moscas na doblés d’un papel” [...] “... e Oskar Kokoschka esmagando mavarróns cooreados riba d’un lenzo”.*

Con outros artistas do grupo, como Max Pechstein ou Frank Marc, ten posturas máis positivas non se libra de todo das influencias do mesmo, sen o radicalismo dalgúns traballos de Maside, pero cunha clara vontade de subliñar e realzar a mensaxe do gravado a través da forza expresiva que lle dá, se non a deformación das imaxes, si os efectos de luz que provocan os característicos contrastes de brancos e negros. A limpeza do debuxo, o respecto á natureza e, en certo modo, os canons de proporción

na forma que esta impón, e que lle impiden maior rotura vangardista, están máis en consonancia, sen embargo, coa forte influencia do modernismo na súa obra, un modernismo patente en moitos dos seus traballos –o amplo e persoal papel que xoga na ilustración da revista *Nós*, creando iniciais, viñetas, cabeceiras, orladuras, etc. É, se cadra, un dos mellores exemplos–, pero que se tempera tamén un tanto cando ten que someterse ás esixencias e demandas dunha técnica como o gravado en relevo.

A arte de Castelao a comezos da década dos anos vinte parece polo demais ter as características perfectas para adaptarse ás esixencias do moderno gravado en relevo. Un debuxo como “*A Roda de San Xoan*”, editado no primeiro número de *Nós*, ou a mesa de pedra e cruceiro do número seis, ou varios dos pequenos debuxos, cabeceiras, iniciais e viñetas que marcan o estilo das primeiras entregas desta revista, mostran xa os trazos de expresividade, transmisión e simplicidade de deseño que serán característicos do seu traballo en linóleo ou madeira ata o punto que, ás veces, é difícil de distinguir se é gravado ou debuxo reproducido. O xogo de siluetas, con grandes luces e expresionistas sombras, a ausencia de medios tons, a limpeza e nitidez do trazo, son elementos básicos dunha técnica que Castelao domina desde os seus primeiros traballos. Esta curiosa perfección, este talento especial para a xilografía e o linóleo, o seu saber facer e a súa habilidade para sacar partido da simplicidade imposta polo material proceden, sen dúbida, da súa longa práctica como debuxante, e sobre todo, do momento no que a evolución da súa obra se atopa cando realiza á súa viaxe de estudos a Europa e onde coñece directamente a arte alemá e europea e a trae a Galicia.

Nesta evolución estética, son bastantes os nomes que nun lugar ou outro se teñen citado para sinalar influencias ou paralelismos na obra de Castelao. A influencia alemá na súa obra como debuxante é circunstancia aceptada de xeito común por practicamente todo os estudosos da súa obra. Aínda que estas influencias afectarían máis á súa obra viñetista ou de álbums de estampas (non gravados), como os de guerra, que á propiamente gravada, en linóleo ou madeira, posiblemente máis ligada á estética modernista e expresionista.

Por esa razón teñen especial interese, en canto á súa obra gravada, os paralelismos que María Victoria Carballo-Calero ten sinalado con gravadores como Félix Vallotton. Felix Vallotton (1865-1925) era membro do grupo dos Nabis, e moitos o consideran precisamente o pioneiro do moderno gravado xilográfico. Proviña precisamente do

mundo profesional do gravado en madeira a contra fibra, que fai evolucionar desde o detalle propio do seu fin ilustrativo ata as formas simplificadas baseadas en brancos e negros con fortes contrastes e sen medias tintas nin texturas. Influenciado pola estampa xaponesa, interésase a partir da década de 1890 pola corrección e nitidez do debuxo, polos contornos claros e pola ausencia de relevo, comezando a produción dunha ampla obra de importante influencia posterior e que abre o camiño á moderna xilografía. As súas primeiras madeiras son, de feito, anteriores ás de Paul Gauguin e ás de Edward Munch, os outros pioneiros da nova técnica xilográfica.

Xa antes de aprender a linoleografía, Castelao practicou a xilografía, especialmente sobre buxo, que nunca abandonou de todo, pero a data fundamental no proceso que conduce a Castelao ao gravado é a viaxe que en 1921 realiza por Alemaña, Bélxica e Francia, grazas a unha bolsa de estudos outorgada pola “Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, JAE” da Deputación Pontevedresa. Alí coñece o linóleo, polo que sente un inmediato interese, e o trae a Galicia, comeza a utilizalo e convértese ademais no impulsor do que será amplo movemento linoleísta.

Será no linóleo no que atopará un vehículo perfecto polas súas posibilidades expresivas e a súa inmediatez na comunicación e na transmisión de mensaxes ao público.



“O cego”, linóleo de Castelao

E será, dende entón, o medio preferido para os seus gravados: *“Mol, madioso á gubia e ó repenico, era moi axeitado para un traballo barateiro e feito a presa. Castelao confesoume que esta facilidade, que tanto o atraía, restaba calidade. ...Mais vía nel un posible renovo da ilustración gráfica á procura”*¹⁴

No ano 1922 publica na revista pontevedresa *Alborada* varios linóleos: un sinxelo gravado dun sol poñente para ilustrar o relato de Losada Diéguez titulado “*Camiñantes*”, un Santiago cabaleiro no número extraordinario adicado á “*festa*

¹⁴ FILGUEIRA VALVERDE, José: Introducción á edición facsímile da revista *Alborada*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Edicións, 1980, p.XV

do noso Sant-Iago, grande día da Raza e da Terra de Gael”, un expresivo e de xusto trazo paisaxe, cun casal e un piñeiral, unha fermosa cruz de cruceiro, de rápido, ancho, destro e expresionista corte, un piñeiral semellante ao que publicará máis tarde na revista *Ronsel*, e un extraordinario rostro de cego mostra da súa ampla gama de recursos artísticos, e da elaborada técnica que mostra xa nestes primeiros traballos sobre o novo material.

No mesmo ano, Castelao ilustra a súa obra *Un ollo de vidro: Memorias d'un esquelete*, con seis fermosos e pequenos gravados e mais un sétimo engadido á cuberta. Son gravados sinxelos, de clara influencia modernista e unha das máis fermosas achegas de Castelao á arte da ilustración do libro galego. O gravado a dúas cores da portada, coa caveira cun ollo de vidro, é unha das obras máis orixinais expresivas e emblemáticas do autor. Un retrato, “o enterrador, meu amigo”, que



Castelao. Linóleo



“Meu amigo enterrador”, linóleo de Castelao



“Un ollo de vidro”, Castelao. Cuberta do libro. Linóleo a dúas cores

recorda a técnica empregada no cego de *Alborada*, e cinco pequenas ilustracións que recordan na súa simplicidade e na concepción temática, os vellos gravados de Holbein.

Na revista *Nós*, que dirixe artisticamente e para a que realiza todo tipo de adornos e decoracións, realiza en 1923 algúns gravados: un grupo de imaxes da virxe das Angustias ou Piedade “*enclavadas en el reverso de moitas cruces de pedra*” ou as ilustracións en buxo para *A estrela do Apóstolo*, de Vicente Risco. Participa con certa asiduidade no diario *Galicia*, publicado en Vigo. Son obras súas a “*Hornacina do Arco de San Ero de Armenteira*”, publicada en 1924 ou a portada do número de aninovo de 1926 (A adoración dos pastores).

O cartelismo tamén atraeu a Castelao como vehículo propagandístico e como soporte de conceptos estéticos.

“Alemania, Austria, Suíza, presentaban a comezos de século grandes exemplos de grabado en linóleo, máis que nada adicados ao cartel de propaganda política ou comercial...” [...] “O dibuxo nestes afiches estaba alumeado con grandes tons planos, non soamente pra conseguir o efecto sintético que destacaba o afiche nas paredes, sinón pra facilitar o procedimento de impresión. Pra acadar efectos semellantes foi polo que Castelao propugnaba o gravado en linóleo para a confección de cartéis, que, ademais, resolvía o problema, no caso dos partidos políticos de Galicia, da escasez de fondos de propaganda, da baratura do precio” ¹⁵.

Un cartel realizado por el, do cal se conserva a prancha de linóleo no Museo de Pontevedra, é o que anuncia unha exposición da súa obra, cun autorretrato seu tocado con sombreiro de ala ancha.

O interese de Castelao polo gravado non é, en calquera caso, demasiado longo. A maior parte da súa obra en linóleo ou en buxo está realizada trala súa volta de Alemaña, especialmente no ano 1922, e é xa escasa no 1923. A partir de entón e só de forma esporádica dedica os seus esforzos ao gravado. É sintomático que cando se realiza a campaña do Estatuto de 1936, e mentres Maside utiliza o gravado para a realización de cartéis, Castelao, que fora o promotor deste hábito, fai debuxos e xa non linóleos. Así e

¹⁵ SEOANE, Luís: “Castelao, artista gráfico”, en *Grial*, nº 65, (1979)

todo, a obra que fai neste curto período de tempo representa un dos momentos máis brillantes do gravado galego.

Castelao é, sen dúbida, un extraordinario debuxante e gravador, dos máis destros dentro da historia da arte galega, superior na súa obra gráfica ou gravada aos seus traballos como pintor. Os seus linóleos son, practicamente desde o comezo do seu labor como gravador, mostras de extraordinaria destreza e talento e, xa nos seus máis temperáns traballos, ofrece unha rica gama de recursos e uns felices resultados consecuencia sen dúbida dun sólido coñecemento da técnica, dunha innata sensibilidade na explotación dos seus medios materiais e dunha evolución estética, como xa vimos, que parecía ter como meta lóxica, o gravado en relevo.



Cartaz da *Exposición Castelao*, linóleo de Castelao

Castelao abre o camiño a unha amplísima serie de gravadores, na súa maior parte pintores-gravadores. Algúns dos máis temperáns, como Pintos, ou como Sobrino, que xa tenteara o gravado en relevo antes da traída do linóleo a Galicia, verémolos máis tarde despregando a súa actividade nas revistas *Cristal* e *Spes*, e conformando o grupo que se deu en chamar a escola linoleísta de Pontevedra, de xeito que aínda que xa traballan na década dos vinte, a maior e máis importante parte do seu traballo gravado o fai a partir da década seguinte.

Manuel Méndez Rodríguez é, de entre o amplo grupo dos alumnos de Castelao, o primeiro en decidirse a publicar traballos nas revistas da época. Tivo unha curta vida como artista, apenas os poucos anos que van desde 1922, en que comeza a publicar e realiza a súa primeira exposición, e o ano 1928 en que parece remata as súas relacións

co debuxo e a pintura¹⁶. Natural de Ourense, onde nacera no ano 1903, trasládase coa súa familia a Pontevedra onde estuda o bacharelato e onde se converte nun dos alumnos favoritos e máis tarde amigo persoal de Castelao. Con el aprende a técnica do linóleo e con el comeza a publicar gravados con matrices deste material na revista *Alborada*. Iso convérteo nun dos pioneiros do seu uso en Galicia, mérito tanto maior canto que é, ademais, o primeiro que introduce o vangardismo, no seu caso de influencia cubista, no gravado galego.

No mes de maio de 1922 sae á luz o primeiro número de *Alborada*. Nel publica Ramón Cabanillas “O cabaleiro do Sant Grial” con portada gravada en linóleo por Méndez. Volve realizar no número de xuño outra portada, a de “Camiñantes”, un relato de Losada Diéguez. De maior interese son as ilustracións e a portada de *Maliaxe* (Pontevedra, 1922), de Amado Carballo, unha das primeiras e escasas mostras da influencia do cubismo en Galicia. Súa é tamén, sen dúbida, a inicial do relato, co que inaugura o que será hábito de moitos artistas do linóleo e a madeira, gravar fermosas series de iniciais nun dos máis ricos momentos da imprenta galega.



Méndez. Linóleo



Méndez. Linóleo

¹⁶ CARBALLO-CALERO RAMOS, María Victoria: “Dibujantes ourensanos en la revista *Alfar*”, El Museo de Pontevedra, nº XXXIII, (1983), pp. 387-395

Xunto co seu mestre Castelao, ilustra o número extraordinario da revista, publicado con motivo do Día de Galicia. Publica nel, un gravado coa imaxe de Santiago do Pórtico da Gloria a base de incisións anchas que a modo de pregos crean un impresionista efecto de luces e volume. Son tamén seus, unha esquemática paisaxe, un gravado con figuras, que mostra de novo a influencia cubista e xeometrizante, a sinxela e expresiva árbore solitaria, equilibrada e sobria composición que acompaña o artigo de Paz Andrade “O pino de Beni-Hassan”, e unha última estampa co artigo “Esfinxes”.

En Nós, colabora como debuxante, e nese mesmo ano, 1922, realiza a súa primeira exposición na sociedade La Oliva, de Vigo, nos días 17 a 22 de decembro. Alí expón xunto a debuxos e caricaturas, dous gravados.

En 1923 colabora en *Alfar*, cun debuxo, “Exégesis”, que recorda a técnica do gravado en relevo. No número 37 do ano seguinte realiza o debuxo que preside a portada. En 1924 realiza a portada de *Proel*, de Amado Carballo, e a do poemario *Orto*, de Francisco Luís Bernárdez.

Tamén en 1924 comeza a súa colaboración na revista burgalesa *Parábola*. Volve expoñer en 1925, en Palencia, e en 1928, tras varias colaboracións, realiza o seu derradeiro debuxo para a publicación. Deixa, a partir de entón, a arte para dedicarse ao Dereito, chegando a ser Decano do Colexio de Avogados ourensán. A súa relación co gravado parece pois



Méndez. Linóleo



Méndez. *Alfar*



Méndez. Linóleo

paralela á do seu mestre. Os seus traballos sobre linóleo réalízaos, sobre todo, no ano posterior á chegada de Castelao a Galicia trala súa viaxe e son esencialmente traballos na revista *Alborada*. Tras este primeiro período de interese, o debuxo, a caricatura e a pintura parecen ocupar un posto máis importante entre as súas preferencias, en detrimento do gravado.

Os artistas de *Alfar* e *Ronsel*

Norah Borges, irmá do famoso escritor arxentino Jorge Luis Borges, chegara a España xunto coa súa nai e irmán, colaborador tamén da revista *Alfar*, onde publica varios poemas e un artigo. Norah Borges casou con Guillermo de la Torre,

quen tamén colabora asiduamente na revista e de quen son as frases que no número 27, de marzo de 1923, se dedican á artista arxentina, xunto cun dos seus linóleos.

“Norah Borges, formada en las normas del expresionismo suízo-alemán, merced a su residencia en Ginebra durante la guerra. Se asimila la intención constructiva del cubismo. Así, se encuentra de regreso, con otros que aún van recortando puzzles... Dotada



Norah Borges. *Alfar*



Norah Borges. *Alfar*



Norah Borges. *Alfar*

de una iridiscente sensibilidad femínea. Que aspira a conservar sin mixtificaciones cerebrales. Su ingenuidad temperamental insufla un encantador ritmo lineario a sus composiciones. “Cada una de sus líneas es una fibra de su alma”, que vibra en esos paisajes urbanos y en esas cadenciosas figuras de mujeres apasionadas. Se dirían hermanas de las sirenas en que se desdobra Marie Laurencín, de ojos rasgados y sonrisas crueles, y de los saltimbanquis picassianos de Irene Lagut. Otras figuras de Norah tienen un ‘aire candoroso y torturado’ –como en glosas pretéritas señalé– que evocan el contorsionamiento patético de las figuras creadas por María Blanchard. Norah Borges, amazona de los meridianos, cabalga ahora sobre el océano desde sus praderas natales, en Buenos Aires, para reintegrarse a Europa. Con su sonrisa romántica y un stock de paisajes inéditos, esperamos nos traiga la otra mitad del arco iris arrancado con sus dientes-buzos del fondo del mar...”¹⁷

Norah Borges aporta ao panorama galego nun transcendental momento, un impulso de modernidade que se concretiza nos varios gravados seus –é a artista que máis gravados publica en *Alfar*– que aparecen nas publicacións galegas. Na revista *Ronsel* publica un único gravado, “*Juerga flamenca*”, “*de una fuerza dinámica que contrastaba con las demás de la revista, más estáticas, y de un emotivo lirismo que define muy bien a Ronsel*”¹⁸

A maior parte da obra aquí publicada, atópase, sen embargo, en *Alfar*, ou na *Revista de Casa América-Galicia*, que é como se chama nos primeiros números. Os seus traballos publícanse entre marzo de 1923, en que comeza a súa colaboración gravando a portada do número 27, ata abril de 1925, en que publica o seu último gravado “*Aldeanas de Luso*”. Son, polo xeral xilografías, algunhas de pequeno tamaño, case como viñetas, outras grandes e algún traballo tamén en linóleo. Nas súas obras destaca sempre a presenza humana, con personaxes e rostros estáticos, como de monecas, que configuran un dos aspectos máis característicos de Norah Borges.

Francisco Bores, representante destacado da vangarda madrileña, é un dos máis importantes renovadores do gravado na España dos anos vinte. A súa colaboración en *Alfar* data dos anos 1923 e 1924 (o seu primer traballo é publicado en maio de 1923 e o último en novembro de 1924), antes de trasladarse en 1925 a París. Nesa época traballa

¹⁷ TORRE, Guillermo de: “Retrato”, en *Revista de Casa América-Galicia*, nº 27, marzo (1923)

¹⁸ BONET CORREA, Antonio: “*Ronsel y el arte de vanguardia*”, en *Ronsel. Revista de Arte. Número conmemorativo do cincuenta aniversario da súa publicación, 1924-74*, Lugo, 15/01/1975, pp. 9-13

en varias publicacións para as que realizaba xilografías, como *España, Índice* e a propia *Alfar*. Encárgase tamén da realización de portadas. En *Alfar* realiza as do número 32, de setembro de 1923 (a dúas cores) e a do número 36, de xaneiro de 1924, na liña que comezara en *La Revista de Occidente*, na que colaborara precisamente na realización de viñetas de portada. Á parte destes traballos, Bores realiza para a publicación coruñesa catro xilografías máis.

A participación de **Josep Obiols** en *Alfar* é máis anecdótica, pois só ilustra un poema en catalán de J. M. López-Picó, publicado na última etapa da revista, cando xa a aparición de gravados era máis anecdótica e espaciada. No primeiro número de 1926 publica tres fermosos “boixos”. Josep Obiols é un dos artistas responsables do florecemento da xilografía que se produce en Cataluña na segunda década do século. O seu estilo inscríbese dentro do-“Noucentisme”, con composicións sinxelas e equilibradas, de concepción realista, destreza técnica, sobriedade e claridade de liña cunha economía de recursos no tallado da madeira.

Frederic Massé, que publica un só gravado, E. Didier ou Mateos, con gravados de base realista e expresionismo paródico e caricaturizante, son outros foráneos e esporádicos colaboradores da revista.

Os gravadores galegos de *Alfar*

Francisco Miguel Fernández Moratinos, máis coñecido como **Francisco Miguel**, coruñés, crítico, pintor, debuxante e gravador, é unha das figuras máis descoñecidas do panorama galego dos anos vinte. Era coñecido na súa cidade natal como o “*mejicano*”, pois pasara varios anos no país americano. Alí coñeceu e colaborou con Siqueiros e Ribera, de quen se notará influencia en parte da súa obra, mentres outros exemplos o sitúan nunha atmosfera “*netamente surrealista*”¹⁹.

En 1923 atópase en París, desde onde manda colaboracións e un gravado en linóleo que se publica en *Ronsel* e que combina o expresionismo das luces e das perspectivas forzadas coa economía de liñas que vemos nos debuxos que pola mesma época publica

¹⁹ CASTRO, X. Antón: *Arte y nacionalismo: La vanguardia gallega (1925-1936)*, Sada, A Coruña, Edicións do Castro, 1992, p.120

en *Alfar*. Trazos sucintos que buscan a representación cun mínimo de liñas, marcando as siluetas e eliminando o volume dos corpos.



Francisco Miguel. Linóleo



Francisco Miguel. Linóleo



Francisco Miguel. Linóleo

O seu labor en *Alfar* é amplo e variado, convertíndose nun dos elementos fundamentais na decoración gráfica da revista. Realiza cabeceiras, iniciais, portadas (súa é a concisa portada con só o nome de *Alfar* que serve de escaparate a boa parte dos números da publicación) e varios gravados en linóleo e en madeira. Nalgunhas das portadas que realiza, a do número de novembro de 1922, bicolor, e a de xaneiro de 1923, realiza deseños fortemente xeometrizantes, de inspiración cubista e con perspectivas e figuras violentamente rotas. Nesa dirección de rotura realiza o linóleo con danzantes de febreiro de 1925, máis en consonancia co seu gusto pola liña e co interese por plasmar o dinamismo e o movemento que vemos noutros artistas da época como Huici. Os outros dous gravados, a portada do número 33 e o gravado “*Magnolias*”, publicado en xaneiro de 1924, mostran influencias, especialmente na talla das figuras, do artista Francisco Bores, tamén asiduo colaborador de *Alfar*. Francisco Miguel foi asasinado durante a guerra civil.



Francisco Miguel. Xilografía



Francisco Miguel.
Iniciais para *Alfar*



Francisco Miguel.
Iniciais para *Alfar*



Francisco Miguel.
Iniciais para *Alfar*

Luis Huici, de orixe madrileña, ten un destino paralelo ao de Francisco Miguel pola súa opción vangardista e polo seu dramático fin na guerra civil. Instalado na Coruña, xastre de profesión, pero cun interese e vocación artísticas de enorme forza, Huici xoga un importante papel cultural pola súa constante presenza en proxectos, como o grupo ADLAN, que preside, o ateneo Germinal da Coruña, en faladoiros, tanto da Coruña como de Ourense, na prensa –era redactor de *El Noroeste*– e no panorama político, desde onde loita pola autonomía galega nas filas do seu partido, Izquierda Republicana. Tal significación cultural e política custoulle a vida nos primeiros tempos da guerra civil, sendo un dos primeiros asasinados da cidade herculina.

A obra de Huici, como a de Francisco Miguel, é bastante descoñecida e a carencia de datos impide a realización de estudos máis profundos. Participou como pintor na Exposición de Barcelona de 1929, onde enviou dous cadros: “*Semana Santa*” e “*El ciego*”, fortemente expresionistas. Este último cadro é precisamente o mesmo que serve como inspiración –aínda que a influencia ben pode terse producido no sentido inverso– para o coñecido gravado do mesmo título. Se cadra, por este descoñecemento da súa obra, Luis Huici é especialmente valorado polos traballos gráficos dos que nos quedou mostra impresa. Huici colaborou como ilustrador na revista coruñesa *Vida*, e logo en *Alfar*, da que é un dos principais colaboradores. Do seu traballo nesta última publicación habería que destacar a existencia dunha busca expresa do movemento, manifesta



Huici. Ilustración en *Alfar*

incluso na elección de temas como “Ritmo flamenco” ou “La Muiñeira”, motivos baseados na danza. Temas dinámicos, especialmente adecuados para dar expresión ás inquietudes vangardistas de aire futurista que inquietan a Huici nestes primeiros traballos. E se non é o movemento, é o ritmo, como en “Plástica del pudor”, onde as repetidas e onduladas figuras crean un tempo musical propio dun desfile de bacantes.

En Nós publica, en xuño de 1922, un sinxelo, estático e vangardista linóleo titulado “Anxelus”. Colabora tamén no periódico ourensán *La Zarpa* e é, de feito, un dos puntos de contacto entre o grupo ourensán que se reunía no Café Royalty e a revista *Alfar*.



De Luis Huici tamén se destacou, e isto é común con moitos gravadores da época, as influencias expresionistas. Como di X. Antón Castro: “Su obra se mueve entre un expresionismo muy simplificado, casi esquemático, y una atmósfera invadida por los elementos del realismo mágico, aunque en el grabado radicaliza la primera opción, aproximándose a la estética de los alemanes, tan en boga en aquellos años”²⁰.

²⁰ CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antón: *Arte y nacionalismo: La vanguardia gallega (1925-1936)*, Sada, A Coruña, Ediciós do Castro, 1992, p.120

Falar do gravado galego nos anos vinte implica volver unha e outra vez ao repetitivo comentario acerca das vidas e carreiras truncadas pola guerra civil. **Cándido Fernández Mazas**, como outros tantos sofre o dramático destino que ten como resultado inmediato, senón a morte física, que en calquera caso non tarda en chegar, si a morte da razón. Unha curiosa ou se cadra sintomática circunstancia une neste destino a boa parte das figuras decididamente vangardistas do momento, como Huici, Francisco Miguel ou Cándido Fernández Mazas.

Nace este artista e escritor en Ourense en 1902, e alí desperta e se desenvolve desde idade temperá a súa afección e a súa formación artística. Recibe a partir dos doce anos clases de debuxo dos irmáns Xesta, aínda que con pouca constancia, e máis tarde co pintor Virxilio, veciño seu. Pinta e debuxa, adoptando oseudónimo de “Dichi”, aínda que logo adoptará varios máis. Comeza axiña o seu interese polo gravado en relevo, co que ilustra obras de amigos seus como *La luna, el alma y la amada*, de Xavier Bóveda en 1922, ou *O vello mariñeiro toma o sol e outros contos*, de Eugenio Montes, para a que realiza a portada e dúas xilografías ilustrando os dous contos que acompañan o interior e o que aparece no título. Son das súas primeiras obras, claramente influenciadas polo cubismo. En 1923 ilustra *Estética da Muiñeira*, tamén de Eugenio Montes. En 1927, *Xornadas de Batián e Albor*, de Augusto de las Casas, ademais de *O vento Segrel*.

Fernández Mazas aprende o uso do linóleo do seu amigo Manolo Méndez, quen á súa vez o aprendera de Castelao. Por ese tempo tamén entra en relación coa revista *Alfar*²¹ colaborando nela nun par de ocasións. En Agosto de 1923 realiza unha ilustración que acompaña o poema de Eliodoro Puche titulado “*Bajo la nieve sepultada*”, e que aparece como “*Dibujo de Fernández Mazas*”. A ilustración ten, sen embargo, todas as características do gravado en madeira ou linóleo, polas grandes superficies negras ou a longa liña branca que marca o camiño, polo trazo das siluetas con liñas brancas e incluso polos clásicos sinais que marcan os restos ou relevos deixados pola gubia nas superficies brancas levantadas na matriz.

²¹ María Victoria Carballo-Calero Ramos sinala catro vías posibles de relación coa publicación coruñesa: a súa amizade con Huici; a través de Eugenio Montes e a relación deste con Guillermo de Torre, que puido coñecer a súa obra en Madrid; a súa amizade con Francisco Miguel, ou a que tiña con Marjan Paskievitz.

CARBALLO-CALERO RAMOS, María Victoria: *Dibujantes ourensanos en la revista Alfar*, en *El Museo de Pontevedra*, XXXIII, (1985), pp. 393-394.

Colabora tamén na revista *Nós* como debuxante e, probablemente, tamén como gravador. María Victoria Carballo-Calero atribúelle, de feito, un vangardista gravado, sen sinatura, que serve como propaganda para “*Aguas de Mondariz*”. Baséase para iso non só na similitude técnica con outro publicado en *Terra* polo citado autor, senón tamén pola circunstancia de que por aquelas datas acudira Fernández Mazas a Mondariz, ao enterro de Leonardo Rodríguez Díaz²².

O citado gravado, que publica no número 1 da revista *Terra*, de 25 de xuño de 1923, ilustra un conto de Eugenio Montes, con quen colabora frecuentemente. Esa xilografía é a mesma que aparece ilustrando o mesmo conto no número de *Céltiga* onde se publica “*O vello marineiro toma o sol e outros contos*”.

En 1925, recibe unha bolsa de estudos de 900 pesetas que lle concede a Deputación de Ourense para asistir en París á Academia da “Grande Chaumière”. Volve aos poucos anos especialmente interesado pola obra de Matisse. Dedícase cada vez máis á política, e é nese contexto no que comeza a súa colaboración no diario ourensán *La Zarpa*. onde publica, de feito, a parte máis ampla e numerosa da súa obra gravada. Entre 1925 e 1926 publica alí cerca dun centenar de traballos, na súa maioría con textos de contido político ou social. Tamén aparecen en ocasións traballos sen texto e de finalidade exclusivamente estética baixo o epígrafe “Nuestros Artistas” ou “Artistas gallegos”.

Os seus traballos en linóleo posteriores á viaxe a París son, curiosamente, menos vangardistas que os realizados con anterioridade a 1925. O mesmo carácter das colaboracións, de necesaria comunicación e de apoio a contidos de denuncia poder ter influído niso. Os gravados publicados en *La Zarpa* son de deseño sinxelo e liña concisa e ancha, ás veces resoltos en contrapostas superficies de límites netos e definidos, sobre todo nas obras sen pé, pero tamén en varias viñetas humorísticas, con maior preocupación polo detalle, non tanto en busca da creación de tons intermedios ou de ilusión de volume, canto na inclusión de variedade e complexidade no deseño. Tamén son habituais os linóleos realizados coa técnica tradicional de marcar as liñas negras, máis anchas do habitual, baleirando a superficie exterior ás mesmas. Desaparece case totalmente, agás algún caso illado, a vontade de expresar volume ou profundidade, que

²² CARBALLO-CALERO RAMOS, María Victoria: *La ilustración en la revista Nós*, Ourense, Deputación, 1983, p.66

nalgún momento apuntara, mediante os clásicos “peites” nos límites das superficies, nos seus primeiros gravados de influencia cubista.

En 1927 realiza unha segunda viaxe a París, da que volve seriamente afectado dunha forte depresión nerviosa. Abandona entón o seu labor como artista plástico e busca satisfacer as súas inquedanzas artísticas no campo da literatura. A partir de entón deixará tamén de gravar. Volverá máis tarde a realizar ilustracións, especialmente en *El Pueblo Gallego*, *Política* e *El Combatiente Rojo*, pero non se trata xa de gravados, senón de debuxos-fotogravados, de superficial, destra e expresiva “liña clara”. A súa saúde mental quedaría seriamente afectada pola guerra civil, aínda que o seu estado o libra dunha morte inmediata, esta non tarda en chegar, por hemorraxia cerebral, en novembro de 1942.

É posible que **Xaime Prada** sexa o artista galego do linóleo que máis fama adquire dentro e fóra de Galicia como gravador en relevo. Cando Estévez-Ortega publica o seu coñecido estudo sobre *Arte Gallego* en 1930, Xaime Prada é o único gravador deste tipo sinalado como tal (os outros gravadores que aparecen son Castro-Gil e Prieto Nespereira, pero como augafortistas, mentres que de Sobrino, Castelao, Suárez-Couto e outros non se destaca a obra gravada, senón a pintura ou o debuxo), fama que se debe esencialmente ao seu famoso *Álbum*.

Amancio Xaime Prada era natural de Vilamartín de Valdeorras. Alí nacera en setembro de 1891. Estudou bacharelato en Ourense e Medicina en Santiago de Compostela. Autodidacta na súa formación artística, influenciado por Sobrino Buhigas e Castelao, comeza a súa colaboración como humorista, caricaturista e debuxante en publicacións galegas e nacionais. Tralo abandono da actividade docente, que por algún tempo practicara no Ferrol, e do seu retiro ao seu pobo natal, comeza a súa dedicación á arte e, entre outras actividades, dedícase ao fai pouco introducido linóleo.

En 1923 comeza a publicar linóleos na revista *Parábola*, de Burgos. En 1925 colabora en *Céltiga*, de Buenos Aires e, en 1926 comeza a publicar en *La Zarpa* de Ourense.

A súa obra fundamental é o coñecido álbum “*Grabados en Linóleum por Xaime Prada*”, publicado na Coruña pola editorial Nós en 1927, e onde dezaioito linóleos de tema galego van acompañados cada un deles por glosas literarias de autores como Villar



Xaime Prada. Linóleo



Xaime Prada. Linóleo



Xaime Prada. Linóleo

Ponte, Vicente Risco, Florentino L. Cuevillas, Filgueira Valverde, Otero Pedrayo, Evaristo Correa Calderón e así ata 18 autores, moitos deles coñecidos e notables representantes da xeración Nós.

Xaime Prada explica na introdución da súa obra a opción pola técnica que introducira Castelao:

“O procedimento de grabado directo que eu escollín pareceume o mais axeitado para iste ouxeto pol-a súa sinxeleza e inxenuidade, anque as veces non sexa mais que aparente. Claro é que, como veredes, non se trata mais que de ensaios d’un procedimento ô que se debería dar un gran auxe e movemento na Galiza, en que xa os nomes de Castelao, Castro Gil e xulio Prieto figuran n’este aspecto rodeados d’aureola dos mestres. Paréceme que as nosas traxedias rústicas, as obras dos nosos poetas, as novelas e contos galegos, ilustrados por medio de grabados, terían o millor decorativo i-o millor xeito d’expresión.”



Xaime Prada. Linóleo



Xaime Prada. Linóleo

A obra pretende ser unha panorámica esquemática e gráfica da vida galega, articulada en seis trípticos: “A Terra”, “Os Elementos”, “Os Persoaxes”, “O Liño”, “O Mar”, e “A Emigración”.

Bo coñecedor das posibilidades técnicas e expresivas do linóleo, dentro da liña realista e de destreza na talla que hereda de Castelao, Xaime Prada é un artista tradicional “d’expresión e de tendencia literaria”, como sinalou Vicente Risco²³, preocupado polo contido narrativo dos seus gravados.

Xaime Prada comezara a súa actividade pictórica como acuarelista e de aí a influencia que sobre el exerce a obra de Sobrino Buhigas. Estévez-Ortega, con motivo deste álbum, anota a existencia dunha evolución do autor cara a un estilo máis persoal:

“Lejos se nos parece en esta obra el autor de sus riquezas cromáticas de otrora y de su factura a lo Sobrino Buhigas. Prada adquiere, con este álbum, en el que se pueden precisar maestrías técnicas indudables, una nueva personalidad estética, más personal y mejor definida y en la que quisiéramos verle persistir por como en el grabado directo vemos que ha encontrado su verdadera personalidad y el procedimiento mejor y más propicio a sus excelentes condiciones y facultades artísticas”²⁴.

Xaime Prada terá gran influencia na xeración dos linoleístas da escola pontevedresa, sobre todo a partir dos anos trinta, tanto en técnica de representación como nas formulacións estéticas xerais, e incluso na opción por unha temática rexionalista e relixiosa. A guerra terá, tamén para el consecuencias negativas no referente á súa dedicación artística. De ideoloxía falanxista, é sorprendido polo levantamento en Madrid onde está cerca de perder a vida e onde lle rouban tódolos seus traballos, libros e obras de arte. Cando finaliza a contenda, deixa definitivamente a arte, traballando como funcionario ata a súa morte en 1966.

Aínda que a fama e o recoñecemento nacional e internacional lle chegaran como augafortista, tamén **Xulio Prieto Nespereira** tentou o linóleo ao comezo da súa carreira artística. Ata 1926, en que definitivamente se decide pola calcografía, non só realiza linóleos para revistas, como o que publica no número de agosto de 1923 da *Revista de Casa*

²³ RISCO, Vicente: “Grabados en Linóleo por Xaime Prada”, en *Nós*, número 51, 15 marzal 1928

²⁴ ESTÉVEZ ORTEGA, E.: *Arte Gallega*, Barcelona, Lux, 1930, p. 128

América-Galicia, con lixeira influencia cubista, senón que incluso participa con eles en exposicións. Envía linóleos, xunto con debuxos, ao Salón de Humoristas, e na “Tercera Exposición de Arte Gallego”, celebrada na Coruña en 1923, expón catro linóleos, “¿Solos?”, “Domingueras”, “Danza” e “Escenario”, xunto con oito augafortes.

Ángel Juan Antonio González López, máis coñecido como **Ánxel Johán** nacera no mesmo Lugo, no ano 1901. Alí traballou como funcionario de Telégrafos ata que solicitou o seu traslado a Canarias en 1929. Ánxel Johán é tamén vítima da guerra civil, que o encarcera e destitúe do seu cargo público. Logra nas illas e logo de novo en Galicia fama como escritor, faceta da súa actividade pola que é máis coñecido, pero foi sempre un excelente debuxante (incluso deu clases de debuxo tralos duros anos de posguerra) e un dos temperáns practicantes do gravado en linóleo. A súa produción non é moi ampla. Na revista *Ronsel*, onde colabora como ilustrador, é onde realiza a maior parte das portadas, publica o linóleo a cor titulado “Nouturnio”.



“Nouturnio”. Ánxel Johán. Linóleo

En novembro de 1924, no derradeiro número da revista *Ronsel*, o catálogo da editorial da revista anunciaba, dentro do seu apartado de “Álbums artísticos”, a obra “20 gravuras” por Ángel Johán, que indicaba estar en prensa, pero que non chegou a publicarse.

A Ánxel Johán atribúelle Antonio Bonet Correa²⁵ o mérito de enlazar o gran grupo de *Ronsel*, no que era o máis xove colaborador, con “*lo mejor de las tendencias artísticas que 20 años mas tarde, pese a la guerra civil y al olvido que con ella vino de la vanguardia, volvió a fecundar el arte español*”. Ánxel Johán morreu en Madrid no ano 1965.

²⁵ BONET CORREA, Antonio: *Ronsel y el arte de Vanguardia*, en *Ronsel 1924-1975, número conmemorativo. Cincuentenario de su publicación*, Lugo, 1975

OS ANOS TRINTA. OS NOVOS E O GRAVADO. A ESCOLA LINOLEÍSTA DE PONTEVEDRA

Os novos

Ao redor dos anos trinta prodúcese no panorama artístico galego a aparición dun novo grupo de artistas que, sen desmarcarse do movemento nacionalista nin



Linóleo. Maside



Linóleo. Maside

da inspiración popular, especialmente no temático, abren máis as súas miras aos movementos vangardistas europeos. Os artistas galegos, en calquera caso, marcan unha certa distancia respecto aos movementos máis radicais achegándose, de xeito especial, aos movementos do novo realismo vixente na Europa de entreguerras, que recollía anteriores experiencias e se axustaba perfectamente ao panorama galego, política e esteticamente desconfiado de experimentacións estritamente formais e, á vez, necesitado dunha renovación artística que o achegase á arte do momento no continente.

O grupo formábano Carlos Maside, o maior deles, nacido en 1897, Manuel Colmeiro, Arturo Souto, Manolo Torres, e José Otero Abeledo, Laxeiro. Tamén é habitual incluír neste grupo a Seoane e a Fernández Mazas.

Os denominados novos non son, de feito, un grupo totalmente compacto, que puidera considerarse un xerme ou un núcleo de escola ou grupo. A súa postura ante o gravado é, polo demais, diferente

e persoal en cada un dos casos. Maside e Torres, son os que sen dúbida contan con máis ampla obra gravada, especialmente en linóleo e madeira. Ambos os dous, sobre todo Torres, participan amplamente nos traballos do grupo linoleísta de Pontevedra, onde estudaremos a este último. A dedicación de Souto ou Colmeiro ao gravado ou á litografía é esporádica e reducida, e a de Laxeiro tardía. En canto a Seoane, o máis xove dos tradicionalmente incluídos no grupo, o seu labor gravador é posterior á guerra civil, mentres que a de Fernández Mazas realízase nos anos vinte.

Maside

Pese a a que a súa produción non é excesivamente ampla, polo menos comparada con outros gravadores, Maside ocupa un lugar propio e fundamental na historia do gravado galego, e algunhas das súas producións, as ilustracións para *Retrincos* ou as paisaxes de Compostela por exemplo, representan o cumio artístico do movemento que na década dos anos vinte revolucionara o mundo do gravado en relevo galego. **Carlos Maside** é figura fundamental no renacemento artístico da arte galega, no que participa xa activamente dende o último tramo dos anos vinte, e sobre todo, a partir da década seguinte, cunha rica participación en diversos campos da pintura, e, ademais, con persoal e significativa participación no do gravado, esencialmente en relevo, así como no cartelismo e no viñetismo político, tan querido a moitos dos artistas galegos da época.



Linóleo. Maside



Linóleo. Maside

A súa formación artística, que lle permite adquirir na súa posterior obra gráfica unha sólida formación como debuxante, iniciáraa xa na súa xuventude en Madrid, con Federico Ribas, e que se consolidará en debuxos, caricaturas e gravados que, xa en Galicia, publicara primeiro no *Faro de Vigo*, e dende 1926 en *El Pueblo Gallego*.

Maside recibe, como xa lle ocorrera a Castelao e a outros moitos artistas significativos do momento, unha bolsa da Deputación de Pontevedra para “*ampliar a súa cultura artística en París e Munich, e para estudar ó mesmo tempo a técnica do gravado*”, cun monto de 2.500 pta., e por un tribunal onde estaban, entre outros, Castelao e Carlos Sobrino²⁶. Está xa, pois, o gravado nos proxectos artísticos de Maside cando viaxa a París, o que é, en calquera caso, mostra dun interese previo que aínda que non producise polo momento obra, parece que xa despertara polas súas posibilidades un forte interese no artista.

Non chega a ir a Munich, cancelando esta viaxe en 1926, de forma que permanece en París nos anos 1926 e 1927. Alí toma contacto con correntes, técnicas e posicionamentos estéticos que terán gran influencia no seu posterior discorrer artístico, abríndolle novas vías ou confirmándolle en intuicións e intereses apuntados xa antes da súa viaxe. O construtivismo pre-cubista de Cezánne, o libre cromatismo de Matisse, Gauguin, o Art Déco e o orientalismo tan de moda no momento, e de forma especial os expresionistas e obxectivistas alemáns no que á súa obra gravada atinxe, aportan, cada un polo seu lado, boa parte dos elementos do crebacabezas cos que Maside construírá a súa estética nos anos seguintes á súa estancia parisina.

A través destas influencias, das que non debería excluírse as que lle veñen da propia Galicia, en especial Castelao e a súa forma de concibir o papel do artista na sociedade, Maside acadará unha forma propia e persoal dentro dos gravadores galegos, cunha evolución cara a forma expresiva, chea de forza e dramatismo característica das ilustracións de *Retrincos*, que incluso afecta, dotando de vitalidade e movemento, ás estáticas pedras das rúas compostelás, nos seus fermosos e coñecidos gravados inspirados na cidade do apóstolo.

²⁶ CASTRO, Antón: “*Carlos Maside e a ideoloxía estética da Vangarda Histórica galega*”, en *Carlos Maside*. Auditorio de Galicia, Santiago de compostela, 1992

Niso é significativo o distanciamento da influencia modernista que representara Castelao, e que de feito marca parte das súas primeiras obras gravadas. Habería que sinalar nese senso tanto a influencia da estampa xaponesa, que coñecera directamente en París, e das que traería a Galicia algunhas reproducións, como a da estética do Art Nouveau. De todo iso resulta unha notable nitidez na liña, unha certa busca de claridade e definición, acrecentada pola corrección do debuxo e pola precisión das formas e dos a miúdo inexistentes xogos de luces, así como no desinterese pola perspectiva e o volume.

Nalgúns dos primeiros gravados que realiza Maside a finais da década dos anos vinte, como a xilografía dunha muller sentada, feita en 1929, é notable esta tendencia, polo demais coincidente coa das súas “*estampas*”. Estas estampas, que non son realmente gravados, e que por iso non son de cores planas, manteñen, sen embargo, esa liña clara e de articulación de superficies uniformes. O tema dos tecidos e o xogo de retallos nas teas das saias e corpiños das campesiñas, tan do seu gusto nesta época, ofrece un perfecto marco e orienta ás inquedanzas estéticas e expresivas do Maside á súa volta de París. Acada agora fermosos e logrados contrastes, de clara filiación xaponesa, entre os rostros brancos, sin sombras nin detalle, limpamente definidos pola liña da silueta e os ricos deseños dos estampados que en xeométricos retallos dan enorme riqueza e fina complexidade a esta parte da composición. As denominadas “*estampas*”, coa estética das cales se corresponden estas xilografías de mulleres campesiñas, non son realmente gravados ou estampas, aínda que o autor lles deu ese nome pola influencia dos gravados en madeira xaponeses. Son obras centradas na temática rural, a miúdo en escenas que lle permiten acumular figuras femininas e lle ofrecen a desculpa perfecta para multiplicar deseños e cores en teas e vestidos. Si o son aquelas, feitas sobre madeira e con acertados logros en branco e negro.

O realismo crítico e a busca dunha linguaxe que non só sirva como vehículo de sensacións estéticas, senón tamén como voceiro de opinións políticas e de sentimentos e concienciacións de carácter social, orienta a súa obra cara a camiños xa ensaiados en Europa, e incluso en Galicia, e para os que o expresionismo centroeuropeo ofrecera xa unha alternativa técnica e artística de contrastado éxito e acerto. O uso do linóleo e da madeira, a forza dos contrastes, a utilización de perspectivas rotas ou artificialmente esaxeradas, a utilización da luz e das sombras como medio expresivo, a busca de temas

na realidade cotiá. Especialmente a temática de carácter e acento social, a sinxeleza e primitivismo en mensaxes de fácil comprensión popular, ofrecían a Maside unha base de traballo sobre a que investigar e unha linguaxe na que expresar con facilidade as novas inquiredanzas dunha arte, que sen deixar de ser decididamente vangardista, non renunciaba á súa finalidade social e á súa decisión de compromiso.

Nesta particular faceta do seu traballo creador, as viñetas realizadas para a revista *Nueva España* marcan un momento fundamental na plasmación gráfica dos presupostos estéticos que vimos de expoñer. Maside, que trala volta de París alterna as súas estadías entre Galicia e Madrid, e que colabora na capital española con varios diarios, semanarios e revistas, comeza a súa colaboración con *Nueva España* no ano 1930. A revista, fundada por José Ortega en 1929, reunía un amplo grupo de intelectuais, boa parte deles de recoñecido prestixio, concienciados política ou socialmente, e cunha certa comunidade de ideas e analoxía de valoracións, ideas e influencias concretada nunha postura marcadamente esquerdista²⁷. Esta postura chega a supoñer para Maside como para varios dos seus compañeiros de publicación, incluso o cárcere a finais de 1930, e por uns poucos días no seu caso²⁸.

O procedemento empregado para estas viñetas non é, en calquera caso, gravado, pese a súa aparencia de xilografía ou linoleografía, senón “*cartulina al yeso*”, unha técnica menos laboriosa que o gravado en relevo e con resultados esteticamente similares ata o punto de que é fácil e usual a confusión entre ambas as dúas técnicas. Este traballo en *Nueva España* supón a introdución dos elementos formais e temáticos que asimilara do expresionismo. Entre os primeiros a dureza das liñas “*como excabadas á forza sobre a superficie da prancha*”, os tensos contrastes entre o branco e o negro e a distorsión violenta do espazo, buscando a “*deformación agresiva de las imágenes*”²⁹. Entre as formais, a aparición das masas como protagonistas, en loita cos poderes establecidos, o simbolismo de moitas das imaxes e a representación patente do conflito e enfrontamento social.

²⁷ RODRÍGUEZ LOSADA, M. Esther: *Carlos Maside e o xornalismo político*, en *A época da IIª República vista por Carlos Maside*, Pontevedra, Xunta de Galicia, Consellería de Educación e Política Lingüística, 1989

²⁸ RODRÍGUEZ LOSADA, M. Esther: *Carlos Maside*, A Coruña, Deputación da Coruña, 1993, p. 78

²⁹ MASIDE, Carlos: *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela, Silveiro Cañada, 1974

A influencia fundamental neste aspecto da súa obra parece ser o de expresionistas como George Grosz que asumiran no seu momento, aparte do papel transcendente e testemuñal do artista, unha postura particular cara á prensa e os medios de masas que ven como o escaparate ideal, polo múltiple e popular, para dar saída á súa mensaxe crítica e satírica. O expresionismo, que xa xogara un papel importante en anteriores gravadores, volve xogar un importante papel na vangarda galega a través de Maside. Non só Grosz, tamén Frans Masereel –de ambos os dous trae Maside monografías de París– inflúe na concepción artística do artista galego.

A partir de 1932 Maside instálase de novo en Santiago, onde comeza a traballar a partir de 1933 como profesor na Escola de Artes e Oficios. A cidade convértese entón en motivo de moitos dos seus gravados feitos a partir dos abundantes debuxos e apuntes que constantemente toma do natural.

Renova tamén a súa colaboración con *El Pueblo Gallego*, onde publica algúns gravados. Tamén o fai en publicacións composteláns como *Resol*, *Universitarios*, ou na revista luguesa *Yunque*. Na Pontevedresa *Cristal* publica un fermoso gravado, en vermello, que serve como portada do número 6 da revista.



Portada da revista *Cristal*. Maside



Ilustración para *Retrincos*. Maside

Colabora con Castelao no seu libro *Retrincos*, para o que realiza seis xilografías. Os gravados de *Retrincos*, pola súa forza expresiva, polo seu dramatismo e polo uso maxistral do medio, representan uns dos momentos máis felices do gravado en oco galego e, posiblemente, a obra máis representativa do traballo de Maside como gravador. Realiza gravados e carteis para a campaña publicitaria do Estatuto de Autonomía de Galicia, finalmente votado en 1936. Nese mesmo ano leva o segundo premio de gravado na “Exposición nacional de Bellas Artes” celebrada en Madrid. En 1938 inaugura no Salón de El Faro de Vigo unha exposición na que xunto a pinturas expón 3 gravados. Tralo illamento imposto pola guerra civil, Maside practicamente abandona o gravado, aínda que esporadicamente realice algún traballo. En 1955 realiza unha xilografía, de sinxela e xeométrica concepción, para a cuberta de *Terra Brava*, de Ánxel Fole.

A escola linoleísta de Pontevedra

Durante a década dos anos 30, a técnica cala de forma especialmente sólida na cidade de Pontevedra. Alí nacera na década anterior e alí se configura o que viría en chamarse “Escola linoleísta de Pontevedra”. Un grupo de artistas, moitos deles antigos alumnos ou compañeiros de Castelao, que atopan nunha serie de revistas editadas na cidade o campo propicio onde xermolará con especial forza a semente plantada varios anos atrás polo artista rianxeiro.

Cristal é a primeira revista en aparecer en Pontevedra trala xa citada *Alborada*. Nace en 1932 como revista de vocación poética e nela publican Torres, Turas, José Luís, Maside, Pintos Fonseca, Portela e Sesto, o xove grupo que volverá aparecer pouco despois en *Spes* e que ensaia con distinto resultado o novo medio de expresión. Gravados, nalgúns casos, como en Pintos, que sinalan aínda os primeiros tenteos, aínda rústicos, do que será anos despois unha extraordinaria destreza técnica e, se cadra, un maior espírito de modernidade e vangardismo do que se poderá observar nas súa sucesora *Spes*, especialmente visible nalgúns autores como José Luís ou Sesto.

Spes recolle, trala súa saída á luz en 1934, o mellor da tradición linoleísta existente en Pontevedra, e subliña a súa vocación artística co empeño e firme propósito, herdado polo demais das súas antecesoras, de ilustrar as súas páxinas “*única e exclusivamente*” con gravados en linóleo, opción na que parece ter un papel importante o que sería o seu

director desde a súa fundación ata a súa morte, Gabriel Méndez: A longa continuidade desta publicación, a súa perseveranza na defensa da nova técnica da estampaxe, o seu papel na propagación da mesma, servindo de continuo escaparate e organizando mesmo importantes exposicións, como a celebrada en Madrid, na Asociación de Escritores y Artistas Españoles a finais do ano 1944, converten a revista na verdadeira forxadora da escola pontevedresa de linoleístas. Nos case trinta anos que dura a publicación –o derradeiro número aparece en 1962– créase unha verdadeira academia de gravadores e desenvólvese a carón das súas prensas. Nas súas páxinas, teñen cabida desde as obras dos autores consagrados ata os primeiros tenteos dos autores noveis que atopan no calor e estímulo dos seus mestres, unha guía e unha orientación que os motiva e os conduce a novas experimentacións no campo expresivo do linóleo. *Spes* ten unha gran transcendencia no desenvolvemento artístico do amplo grupo de artistas que pasan polas súas páxinas dentro dun estilo, polo xeral, conservador e tradicionalista. *Spes* é ante todo, unha revista de contido relixioso e é importante ter en conta esta circunstancia para comprender unha das características máis notables da escola pontevedresa. Esta espiritualidade en torno á publicación, unida ao catolicismo de moitos dos seus integrantes, ten como natural consecuencia unha gran abundancia de obras de temática relixiosa, que conforman, coa paisaxe rural e urbana, tampouco exenta a miúdo dunha certa espiritualidade, a maior parte da obra publicada.

Respecto ao seu tradicionalismo estético, nunha liña descritiva, sen demasiadas aventuras formais e o rexeitamento das correntes contemporáneas, non só era patente nos gravados, senón que incluso era confesado abertamente polo director da revista nun artigo escrito con motivo da morte de Turas nos comezos da guerra civil:

“...y en estos tiempos, en que el arte no es suficientemente cristiano; hora indefinible de superrealismos y de vanguardia, no son muchos los artistas que nos hablan al corazón, a nuestra sensibilidad, y no hacen torturar nuestra mente. Ahora el que no traduce la belleza según concepciones de Picasso, le niega al arte su función social. No admiten a la moral como control. Es el moderno afán de independencia, que hace nido en el espíritu. Pero Turas, que añoraba el contenido místico de los siervos de Dios, grababa a menudo el pensamiento asceta y beatífico de nuestro santoral, para que la

*manera cristiana se hiciese sentir. Así caminaba en su arte, por vías de fe y de amor. Y así también se hizo admirar*³⁰.

A historia da revista *Spes* é unha historia longa, que recolle polo menos dúas xeracións de artistas, coincidindo o substituíndose nas páxinas da revista. Pintos e Turas son os primeiros, e logo Paisa, a partir de 1936 e coincidindo coa morte de Turas. Nese mesmo ano comezan a traballar na revista Torres e Agrelo, este último de fugaz presenza. No ano 1937 aparecen as primeiras colaboracións na revista de Sesto e no ano 38 as de Portela. Pouco a pouco van incorporándose os demais artistas, algúns para formar parte do equipo, como Liste Naveira a partir de 1940 e outros con presenza só ocasional e testemuñal como Isidro Conde ese mesmo ano.

O grupo de *Cristal* e *Spes*

Os discípulos de Castelao (e Sobrino Buhigas)

Xa falamos de Castelao e Méndez, os máis temperáns en publicar, e que incluímos nas correntes dos anos vinte. Castelao non participa xa nesta etapa de *Cristal* e *Spes* como

³⁰ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Gabriel: "A la memoria de Turas", en *Spes*, número 24, decembro, (1936), pp. 3-4



Pintos Fonseca. Liinóleo

tampouco o fai Manolo Méndez. Eles son o xermolo da escola, pero esta desenvólvese a partir da década dos trinta. Os seus representantes son numerosos; primeiro os discípulos do artista rianxeiro, logo unha infinidade de continuadores con maior ou menor talento.

Pintos Fonseca é algo máis que o nexo destes comezos do linóleo coa floración pontevedresa dos anos trinta. É tamén un modelo ao alcance das xoves xeracións que fornecarán nos anos corenta para substituír os gravadores da primeira xeración de discípulos e compañeiros de Castelao. A súa longa traxectoria artística, desde os primeiros e ás veces bastos gravados na revista *Galicia*, no *Faro de Vigo* e en *Cristal*, primeiros tenteos a miúdo faltos de elaboración, ata as soberbias demostracións de dominio técnico que podemos admirar nos seus traballos de *Spes* dos anos corenta. É, sen dúbida, un dos fitos do gravado galego. Pintos non é un autor revolucionario nin mostra especial interese polas vangardas artísticas e, se cadra, este podería ser o seu principal defecto. Pero a súa dedicación case relixiosa aos pequenos recunchos da paisaxe galega fai da súa obra un pequeno, aínda que sinxelo, tesouro de expresividade e correspondencia espiritual entre unha obra e unha terra.

É discípulo nos seus anos mozos doutro gran artista, tamén extraordinario linoleísta: Carlos Sobrino. Pero é Castelao, amigo íntimo da familia, quen o introduce no mundo do gravado, primeiro a través da xilografía e logo da viaxe de aquel por Europa (no que, por certo, parece que pensou en levar ao xove artista consigo, ao que se opuxo seu pai). Tralos estudos de bacharelato acode por unha tempada á Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1923, con dezasete anos, participa na súa primeira exposición marcada polo xénero paisaxístico que constituirá a dedicación de toda a súa vida. Publica tamén por aqueles anos a súas primeiras xilografías, como ilustración do libro de poesías *Seara*, da escritora Herminia Fariña e a novela de Filgueira Valverde *Os nenos*, marcado nestes primeiros tempos polo modernismo que recibe a través de Castelao³¹. Comeza entón tamén a publicación dalgún linóleo no diario *Galicia* onde coincide con Castelao e onde atopamos traballos seus no número de 22 de novembro de 1923 e no número do 22 de novembro de 1925³². Ambas as dúas paisaxes de sinxela,

³¹ TILVE JAR, María Ángeles: "Luís Pintos Fonseca (1906-1959). Notas biográficas", en *Luís Pintor Fonseca*, Pontevedra, Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra, 1991

³² RODRÍGUEZ OTERO, Ramón: "La escuela linoleísta de Pontevedra", *El Museo de Pontevedra*, XXXIV, (1980), pp. 301-350

pero acertada composición e técnica de equilibrio de manchas con cortes amplos de superficies brancas.

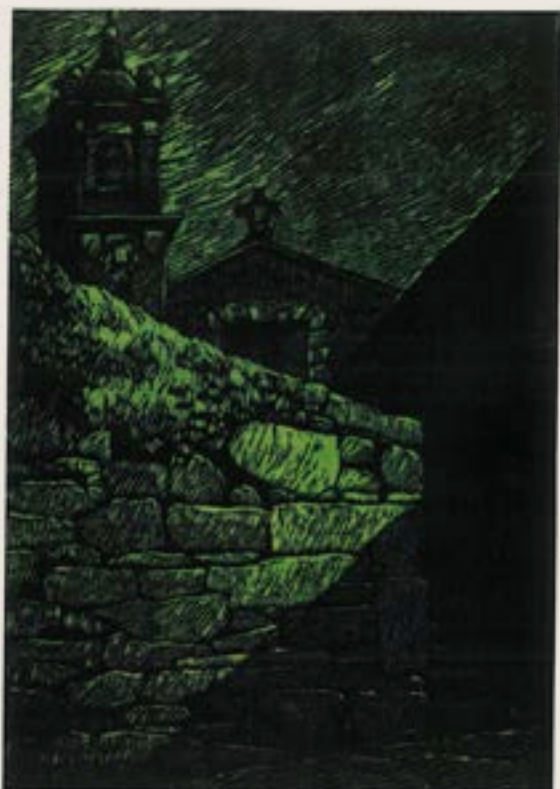
Colabora igualmente no *Faro de Vigo*. Tamén en exposicións como a da *Arte Galego*, celebrada en Santiago en 1926, expón seis linóleos de notable calidade técnica e sobrio e equilibrado xogo de luces e manchas.

En 1928 está datado un linóleo titulado “*Paisaxe con árbores*” conservado no Museo de Pontevedra e xa coas características da súa obra: tema paisaxístico, destreza na talla, talento na composición e acertado equilibrio entre zonas de fino detalle e áreas de forte contraste entre luces e sombras.

A súa dedicación artística, estimulada pola concesión dunha bolsa de estudos para asistir á Real Academia de San Fernando, é completa. Pinta, debuxa, grava, estuda, participa en mostras, sobre todo de pintura. É a partir da década dos anos trinta cando a súa dedicación ao linóleo é maior. Ilustra libros como a *Guía de Pontevedra* de Filgueira Valverde, pero é sobre todo, nas revistas que entón comezan a súa andadura onde atopa

un escaparate óptimo para expresar as súas inquiredanzas e mostrar as súas destrezas no campo do gravado.

Comeza a colaborar na revista *Cristal* a partir no número 3 de setembro de 1932 con linóleos de tema predominantemente paisaxístico, aínda un tanto rudos no corte, pouco elaborados –algúns non son máis que unhas liñas para definir as figuras–, pero que xa mostran na súa simplicidade equilibrios e composicións que con maior elaboración acadarán no futuro obras máis logradas. Hai en calquera caso, unha forte base de debuxo e un tenteo e busca aínda en etapa de aprendizaxe das posibilidades



Pintos Fonseca, lióleo, 1945

do linóleo. Volve colaborar posteriormente, sendo de destacar o cruceiro do número seis, de decembro dese ano.

Son anos aínda de tanteos técnicos e, de feito na produción da época anterior a *Spes*, incluída a que realizará na revista *Cristal*, pódese sinalar unha certa irregularidade nos resultados. Hai abundantes traballos aínda rústicos e faltos de especial calidade, pero xunto a eles aparecen obras que están realizadas con maior elaboración e coidado e que conseguen moito mellores resultados. Os gravados máis elaborados desta época, de feito os que presenta en exposición, teñen xa a marca da gran sensibilidade e calidade da súa obra posterior, con coidada e acertada composición e con sinxelo e hábil tratamento das manchas. Se cadra, diferenciaríanse da obra da súa época máis madura por un maior tradicionalismo no encadre e por un menor desenvolvemento do detalle ao que nos últimos anos da súa participación na revista *Spes* recorrerá a miúdo en superficies definidas por finos e múltiples cortes.

Primeiro en *Cristal* e logo, e sobre todo en *Spes*, convértese en figura esencial pola súa calidade, pola constancia e dedicación coa que realiza viñetas, pequenos gravados, cubertas e grandes estampas a páxina enteira, ás veces ilustrando números enteiros. É polo papel que xoga ante as novas xeracións que comezan a súa andadura na revista pontevedresa. Traballa alí ata practicamente o ano 1948, aínda que as súas viñetas, usadas unha e outra vez, volven aparecer a miúdo nos posteriores números da revista. Colabora tamén en *Finisterre* e en *Sonata Galega*.

Pintos foi sempre un pintor e un gravador tradicionalista, case diríamos con empeño, e por enriba de críticas, que non faltaron, e rexeitamentos á súa carencia de inquiredanzas innovadoras. Os seus traballos de madurez destacan esencialmente pola súa destreza técnica e bo gusto tanto en



Pintos Fonseca, linóleo

viñetas como en gravados grandes e medianos. Tamén o extraordinario reflexo dos efectos lumínicos, cunha enorme destreza no corte das luces, que utiliza como un elemento máis de expresión. Utiliza con frecuencia o xogo da contraluz, con paisaxes luminosas de fondo e cruceiros, piñeiros, cipreses ou castiñeiros cos bordes iluminados no primeiro plano e con longas sombras e luces que conseguen escaparse entre elas en melancólicos atardeceres.

Pintos crea un mundo especial coa paisaxe polos temas elixidos e pola persoal forma de velos nunha evolución sempre tendente cara a sutileza e o xogo de matices. É un mestre na procura e representación de sinxelos e humildes recunchos, con composicións orixinais, con vellas casas e chans empedrados, con luces que apenas resaltan as pedras. Pintos é fiel á súa temática. Non emprega practicamente nunca a figura humana. Busca o monumento sinxelo visto desde unha óptica que atope os seus escondidos encantos, resaltados polo brillo das pedras. Pintos é o pintor das pedras, do recollemento, dun sentido case relixioso da soidade, do retiro e da paz espiritual. É, se cadra, o máis sensitivamente galego. É tamén o máis espiritual no tratamento da paisaxe: cruceiros, camposantos, igrexas. Pintos é o poeta dunha espiritualidade popular e profunda, inscrita nas pedras e na escuridade das esquinas e das rúas, nas pequenas capelas, nos claustros.

Pintos Fonseca é un magnífico debuxante e un extraordinario gravador. Manexa como poucos os contrastes entre brancos e negros, entre luces e sombras. Coñece as diversas técnicas: o trazo lixeiro, do tipo feito polo buril, de liñas que recordan a vella técnica do gravado a contrafibra ou o corte amplo da gubia, característico do moderno gravado en relevo; creador de impresionistas efectos de luz. Leva, co seu á vez minucioso e sinxelo baleirado, as esixencias técnicas do linóleo ata os límites da sutileza cunha capacidade de suxestión que lle permite dotar de matices un material en principio pouco apto para eles e demostra unha enorme habilidade na definición das superficies e nos trazos das gubias, ademais dunha grande destreza na expresión dos contrastes entre grandes luces, sombras e medios tons.

Sobrino

Carlos Sobrino é un caso sobresaínte pola súa calidade e polo temperán da súa dedicación ao gravado en relevo e á linoleografía. Coñece xa a técnica e practícaa

desde a época en que Castelao, con quen coincidira en París, a trouxera a Galicia. A súa participación na revista *Spes* é, sen embargo, tardía. Antes fixera unha serie de estampas soltas, iluminadas ao gouache, pero as súas primeiras ilustracións na revista pontevedresa son dos anos 40, a primeira, un fermoso debuxo da Praza da Leña en setembro de 1944, cinco gravados máis en 1945 e unha derradeira achega en decembro de 1946. Curta produción en comparación coa doutros colaboradores, pero de gran valor e interese pola súa orixinalidade e elaborada técnica de tallado.

Boa parte da súa calidade como gravador provén, sen dúbida, da súa ampla formación artística, con múltiples premios e recoñecementos a un labor do que afortunadamente quedan na súa cidade natal abondas probas. Foi alumno de Alejandro Ferrant, pero as súas paisaxes, polo menos as realizadas en linóleo, terminan por elaborar un estilo persoal, centrado en composicións onde a atención se centra en figuras humanas, situadas como ao azar, pero que conforman unha forma de visión natural, lonxe da composición artificial e elaborada doutros traballos e que se achega máis á instantánea fotográfica e a captación casual dun momento circunstancial. Hai unha certa diferenza niso entre a súa pintura, acusada ás veces de afectación, especialmente no que se refire ás posturas e actitudes dos personaxes nas súas obras máis complexas e os gravados de temas máis puntuais e sinxelos, cos personaxes máis naturalmente incluídos na escena, como se se introduciran nela ao azar do momento en que foron retratados. Son, ademais, como na pintura obras exentas de dramatismo e de contido literario.

Do seu labor pictórico e acuarelista hai abundante referencia. Do seu labor como gravador menos, se cadra pola pouca abundancia da súa produción e, pese ao seu temperán interese pola arte do gravado en relevo. Pese ás súas afinidades temáticas con Pintos –ambos os dous gustan do



Carlos Sobrino, linóleo, 1945

ambiente rural galego e del sacan boa parte da súa inspiración- Sobrino ten un gusto particular pola figura humana. A súa depurada técnica como paisaxista, a súa extraordinaria destreza e orixinalidade no debuxo e na elección de motivos, o seu longo oficio na composición de temas e no manexo da liña, son virtudes longa e pacientemente traballadas que se reflicten no seu traballo sobre linóleo.

Sobrino conta cunhas características técnicas que marcan tamén unhas certas diferenzas con respecto os seus compañeiros de escola. O gravado en relevo sofre, ao longo dos séculos, unha evolución que, en calquera caso, se basea sempre no baleirado de superficies para permitir que as que queden en relevo produzan a imaxe desexada. Por iso, e xa desde o século dezanove, é o máis tradicional o predominio da liña branca, que é a que marca as siluetas, o que se abre en superficies amplas para sinalar as luces. O corte de Sobrino está máis inspirado na xilografía tradicional e é máis similar ao primitivo en canto que busca destacar e definir o debuxo coa liña negra. Sen excluír a técnica do debuxo en negativo, creando brancos sobre negro e modelando as figuras en base ás luces e ás sobras resultantes. Sobrino baleira a miúdo o linóleo debuxando a liña que se pretende que quede resaltada e baleirando o resto da superficie. O resultado, máis próximo ao debuxo, é o predominio do negro nas liñas e do branco nas superficies.

Ademais da orixinalidade técnica na obra de Sobrino, o seu trazo é único dentro do grupo de linoleístas galegos. É, sen dúbida, o máis destro dos artistas que se achegan ao gravado en relevo, o máis variado nos cortes, o que mellor consegue lograr efectos e texturas, o de máis seguro e orixinal debuxo. O seu trazo é diferente ao resto dos linoleístas, as súas manchas e as súas liñas menos netas, de bordes menos nítidos e cortantes, como pinceladas que se esfuman en efectos case pictóricos. Unha aparente facilidade, produto dunha longa práctica artística e un aire impresionista de trazos inacabados, de falsa carencia de detalle que non é máis ca unha enorme habilidade para lograr ser sinxelos trazos dunha curiosa perfección na definición de obxectos e figuras.

Iso non é óbice, sen embargo, para que Sobrino saiba tamén definir os elementos e as figuras dunha composición de forma maxistral, a través do apunte duns básicos trazos de luz, cunha mestría que o distancia en pericia técnica dos seus compañeiros

e que ten o aire de proceder máis da súa pericia pictórica que dunha longa práctica de gravador.

Turas

“Turas”, Ventura de Dios López, discípulo tamén de Castelao, é, como moitos dos seus compañeiros, artista de evolución enormemente marcada. A súa curta e fecunda obra acadaría sen dúbida máis altos cumios se a súa xove vida non quedase temperamente truncada por unha inesperada morte na fronte de Madrid, practicamente nos comezos da guerra civil. Pese a iso, a súa obra exerce notable influencia en moitos dos seus compañeiros e varias das súas técnicas son asumidas e desenvoltas trala súa desaparición por outros gravadores da escola pontevedresa.

Turas colabora coa revista *Cristal* a partir do número de novembro de 1932, con gravados aínda pouco logrados, de experimentación e aprendizaxe e temática aínda non tan abocada ao relixioso. Publica algún gravado a toda páxina, como o do número de Nadal de 1932 ou o curioso “1.800...” de febreiro de 1933. No número seguinte publica “Acordeón”, cun sinxelo xogo da superficie branca da figura sobre o fondo negro, e “Vento pol-o río”, de simple e sucinto xogo de liñas onduladas e acertado efecto de movemento.

Nas súas primeiras obras publicadas en *Spes*, son característicos os trazos paralelos, delineando as figuras a través dos planos de luz que a acumulación destas liñas provoca. É a mesma técnica que máis tarde usará Paisa, sen cruce de liñas, xogando esencialmente coa diferente profundidade e anchura do corte. Predomina nestes primeiros traballos o negro,-sobre o que destacan, a modo de curtos escintileos de luz, as figuras realzadas polas luces



TURAS. Linóleo para a revista *Cristal*, febreiro (1933)

definidas no raiado. Sen abandonar de todo esta forma de facer, vai enriquecendo a súa gubia con baleirados máis amplos, de superficies definidas e xogo de luces expresionistas, con cruce de liñas e cunha maior economía de trazos, mostra dun progresivo dominio do medio. Non é, en principio, un extraordinario debuxante, aínda que consegue a miúdo realizar traballos de correcto acabado. As liñas horizontais diminúen a súa lonxitude, limitándose a realzar e dar luz ás liñas brancas das siluetas, á vez que as superficies brancas van gañando espazo co que logra un equilibrio e unha harmonía cada vez maior. A súa obra gaña en variedade, enriquecese en recursos e ábrese a influencias de autores como Castelao ou como Xaime Prada á vez que o seu debuxo gaña en calidade. Nas súas derradeiras obras publicadas en *Spes* xa se adiviña unha autonomía nos logros que non nos fan máis que confirmar a crenza de que unha máis longa vida chegaría a ofrecernos resultados aínda máis excelentes dos ata entón obtidos. O fermoso perfil de “*Meditación*”, con claras influencias do mestre de Rianxo, ou as sinxelas figuras de “*Popular*” ou do “*Fillo mariñeiro*” e “*Faena mariñeira*”, cunha economía de liñas e unha combinación de siluetas e realces de liñas paralelas, que veremos tamén nalgúns traballos de Torres Martínez, están entre as súas principais achegas á arte do gravado galego. Tradicionalista, como a maior parte dos seus compañeiros, a súa obra é de temática predominante e de profundo sentido relixioso, con incursións no mundo popular mariñeiro.

José Luís

José Luís Alonso Fuentes, un dos máis temperáns linoleístas da escola pontevedresa, comeza a traballar na revista *Cristal* cunha concepción estética de certa modernidade, temática profana e gusto pola xeometría e o movemento que recorda os vangardismos da anterior década. A súa primeira ilustración, a portada do número dous, non é o mellor da súa obra e, aínda así, percíbese unha certa inseguridade coa gubia. A pesar deste aire de aprendizaxe, as colaboracións de José Luís na revista *Cristal* teñen, na súa vontade de experimentación e busca de xogo coas posibilidades do medio, un aire de innovación moito maior que as posteriores obras, sobre todo as de *Spes*, sen dúbida máis logradas, pero se cadra máis frías. Nas ilustración de *Cristal* utiliza, ademais, temas como a figura humana espida, e influencias como a cubista que irán desaparecendo na posterior etapa do artista. Volve colaborar nos números de outubro, novembro e decembro de 1932 –con ilustracións a media páxina–; no de xaneiro de 1933, onde

publica a toda páxina o gravado “Cirque”, o máis logrado, interesante e innovador posiblemente de toda a súa obra; no de febreiro de 1933, onde fai a portada de perfecta e sinxela técnica e debuxo e o linóleo “Colombina e Arlequín”, e no de marzo-abril-do citado ano, onde volve facerse cargo da portada, co mesmo acerto, e dun linóleo en páxinas centrais, “Ejemplo”, que anticipa, coa súas figuras da paixón, o que será no futuro a inspiración e fondo temático da súa obra.

O seu paso pola revista *Spes*, na que comeza a traballar xa desde os seus inicios, supón un cambio en canto abandona calquera intención innovadora tras dunha simplificación de formas e economía de medios máis acorde co que se podería considerar unha busca case relixiosa da sinxeleza. Os traballos de José Luís en *Spes* inclínanse, ademais, sobre todo pola temática relixiosa. Concepción sucinta e simple. Trazo destro e solto de liña sinxela e fina, sen volume moitas veces e outras co apunte imprescindible do mesmo, en busca das formas cargadas de espiritualidade habituais deste gravador. Nese senso, José Luís sabe perfectamente utilizar o debuxo de liña, combinando a destreza no debuxo, tan importante neste tipo de gravado, coa inclusión de zonas, polo xeral pequenas, de cortes máis amplos, que proporcionan equilibrio ás composicións e completan unha lixeira impresión de volume xa apuntada coa destreza do debuxo.

Noutros casos, como na portada de xuño de 1960 (feita en realidade anos atrás), de tema esta vez realista, –un xove posiblemente mariñeiro, mirando á ría– a sinxeleza de concepción e debuxo non impide a presenza de volume e perspectiva, que agora se plasma nun acertado e limpo xogo de luces. É, en calquera caso, un estilo diferente aos dos seus compañeiros, cun predominio da liña, aínda agora claramente visible no resalte que do trazo e a silueta provoca a ampla superficie branca do mar. Morre en 1947.

Torres

Manuel Torres expón linóleos desde temperás datas, en concreto desde 1932, en que realiza a súa primeira exposición, o mesmo ano en que comeza a súa participación na ilustración da revista literaria *Cristal*, onde precisamente, e no seu derradeiro número, se fai referencia á mostra e o notable “*dominio da técnica*” do que fai gala na arte do gravado³³. No número 4 de outubro de 1932, realiza para a portada da mesma unha imaxe

³³ BARREIRO VÁZQUEZ, Ramón: “Torres-Eiroa”, *Cristal*, número 9, marzo-abril, (1933)



Portada da revista *Cristal*. Torres, 1932

portuaria de típico estilo seu, con casas debuxadas con liñas brancas e realizadas con superficies de liñas horizontais para crear volumes de aire cubista. Torres é, seguramente, no momento de edición de *Cristal* o gravador pontevedrés dos que participa na publicación de estilo máis asentado e de técnica máis elaborada, sendo os seus linóleos os de aspecto máis logrado. No número de xaneiro de 1933 publica un novo gravado dunha muller con cesta na cabeza, tamén a base de trazos simples de liña realizados con pequenas e múltiples liñas paralelas e perpendiculares á silueta, como fondo que axuda a crear a ilusión de volume. Unha última colaboración no número de marzo-abril de 1933 co título de “*Fornada*” presenta un diferente estilo con maior xogo das manchas e superficies, con figuras definidas con amplos cortes en

lugar de liñas e con moito máis marcado dinamismo e aire cubista.

Torres é un dos primeiros colaboradores de *Spes*, xa polo menos desde 1936, aínda que a súa achega a esta última revista sexa relativamente curta, dedicado sobre todo a viñetas e pequenos gravados, que non sempre asina, e só excepcionalmente a gravados de formato grande, dos que poucos publica na revista relixiosa pontevedresa. Especialmente valorado como renovador da pintura e da arte galegas, investigador e innovador de formas e técnicas, a parte máis coñecida da súa obra é, sen dúbida, a pictórica: óleos, gouaches e acuarelas. É, sen embargo, tamén un excelente debuxante e un destro linoleísta, material no que atopa unha nova vía de expresión na que experimentar novas posibilidades de creación artística. Torres móvese continuamente na sinxeleza da liña ou na procura da expresividade a través dun claro dominio do

debuxo. Nese senso Sánchez Cantón³⁴ sinala acertadamente a súa destreza na análise e na investigación dos elementos expresivos da forma. De maior sobriedade que compañeiros como Pintos, de obra máis sinxela e sobria, buscando a harmonía e a expresividade do debuxo, domina como poucos o movemento e o ritmo das liñas, onde a curva predomina e onde se crean correspondencias rítmicas a través de trazos sinuosos e ondulantes. Hai nalgúns aspectos da súa técnica influencias de Xaime Prada e da súa sobriedade na composición de superficies.

É un gran técnico, de variados recursos, utiliza a liña branca, que matiza, ás veces, con pequenos cortes perpendiculares que realzan e proporcionan corpo á silueta; os cortes finos para modular volumes a modo de punteado, sen cruce de liñas, ou os cortes máis anchos da gubia en trazos curtos ou en liñas longas marcando destramente luces e formas.

Destaca de Torres, en calquera caso, a súa capacidade para experimentar diferentes técnicas e probar coas diferentes posibilidades do linóleo, sempre cunha extraordinaria base de debuxante e cunha enorme sensibilidade na elección da técnica a empregar. O mesmo compón un rostro a base de múltiples e pequenos cortes, que utiliza liñas longas para definir siluetas sen volume, o mesmo fai pequenos apuntes de corporeidade con liñas horizontais, que fai amplos cortes para definir figuras a base de superficies ou combina diferentes posibilidades nun xogo creativo sempre fértil e sempre innovador.



Paísa Gil, *Os soportais*, linóleo

³⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, F. Javier: "Sugerencias en torno a una exposición", en *La linoleografía en Galicia*, Pontevedra, Ediciones de la Revista *Spes*, 1946

Paisa Gil é un colaborador incansable na revista *Spes*. É, xunto con Pintos, o máis prolífico, con moito, dos que acompañan á revista desde os seus inicios. O máis constante, e o máis duradeiro destes primeiros ilustradores.

A súa evolución é marcada e, como Pintos, termina co tempo por acadar un estilo propio e unha gran habilidade técnica que alcanza as súas mellores cotas de expresión cara a década dos anos corenta. Os primeiros gravados, pequenas ilustracións polo xeral, que aparecen por primeira vez na revista no número de maio-xuño de 1936, son aínda bastos, de aprendizaxe e cun estilo peculiar que non termina callando. Son obras de debuxo aínda pouco destro, no que marca os brancos con pequenas roturas, a modo de punteado, non sempre logrado. A súa evolución técnica vén marcada a partir de entón,, sobre todo pola influencia de Turas, con quen apenas coincide a causa da temperán morte daquel, pero do que recolle as formas de facer para ir confeccionando pouco a pouco un estilo propio e persoal de notable calidade e orixinalidade. Destaca axiña por unha notable mestría na realización de retratos e para o debuxo de rostros (a miúdo de perfil). Ten unha temática propia, onde non falta a paisaxe ou o debuxo de monumentos, que realiza con esmero e sinxela mestría e onde consegue bos resultados e encadres correctos, pero onde predomina a figura humana, elemento clave da súa obra gravada. Paisa, é niso o menos enxebre dos gravadores da primeira etapa de *Spes*, o máis inclinado á escena relixiosa ou á escena doméstica, urbana, da vida cotiá, e sobre todo ao retrato.

Proba nalgún momento a realización de figuras a base de siluetas brancas sobre negro, realizadas con liñas perpendiculares ao trazo. Marca con claridade as superficies, ben definidas, con fortes contrastes entre negros e brancos, sen apenas tons intermedios ou con liñas sen intención de modelado. Paulatinamente vai creando unha forma

característica de progresión entre superficies brancas e negras, cun dentado a modo de peites nos que as liñas de ambos tons van dando paso unhas a outras nun mutuo encaixe de formas (que xa nalgunha ocasión



Paisa Gil. Linóleo

intentara Turas) e que suaviza o paso e o contraste entre as manchas dunha e outra superficie.

Paisa é tamén, na maior parte da súa obra gráfica, un debuxante tradicionalista non tan destro no debuxo e na talla do linóleo como Pintos ou Sobriño, pero de indubidable orixinalidade e progresivo dominio do medio. As súas figuras, en principio planas, menos preocupadas polo moldeado e a representación das luces que xogan, como polo demais é típico do linóleo, co contraste e a relación entre superficies planas, polo xeral amplas e delimitadas, con curtos espazos de progresión dunha a outra, cando non se converten nos clásicos peites. Con todo, non carece ás veces de afán experimentador, aínda que non pase de tenteos máis ou menos felices. Rompe a superficie do debuxo, cruza motivos e inclina figuras en traballos de aire cubista ou realiza retratos de corpo enteiro con trazos curvos de sabor expresionista e maior modernidade que moitos outros dos seus traballos. A falta de modelado supéraa en certo modo co tempo, co paulatino desenvolvemento dunha técnica de definición das formas, que xa usara Turas e que Paisa desenvolve tecnicamente a base de largos trazos horizontais que se estenden marcando co progresivo grosor das liñas o volume, a luz ou o sentido do plano. Son así peculiares os seus rostros definidos por liñas brancas paralelas cortadas pola gubia e que seguen como liñas topográficas os relevos dos rasgos, recordando os gravados a contrafibra sobre todo de debuxos de Doré.

A súa principal achega estilística radica, sen embargo, na súa ampla experimentación do gravado a cor, realizado con máis dunha prancha. É, posiblemente, aquí onde consegue os seus mellores resultados e as obras de maior interese.

Portela Paz

Portela Paz participa na revista *Cristal* no derradeiro número da mesma, o número dez, cun linóleo dun novizo. Acada, en temática e en técnica un estilo persoal e característico que dota de especial personalidade toda a súa obra gravada. A figura humana é o tema central dos seus traballos, os personaxes populares, sinxelos e cotiás da campesiña, da pescadora, do neno nos maios ou do acólito, en composicións exentas de dramatismo e cargadas por contaxio da humildade dos seus protagonistas. Rostros redondos, románicos, en figuras sólidas e fortemente asentadas. Carencia, polo xeral,

de fondos ou escenarios, só ás veces apuntados ou tácitos no negro do fondo ou na claridade apuntada por un raiado. Só nalgúns casos composicións máis complexas, con paisaxe e perspectiva, como na fermosa crucifixión editada pola revista en folla á parte. Unha técnica de cortes rápidos e definidos, con trazos francos, enérxicos e vigorosos, coas luces esenciais, sen renunciar a un principio de modelado. Portela participa na revista *Spes* dende 1938, case ao principio da publicación, pero as súas colaboracións son esporádicas e pouco abundantes, apenas media ducia. Son, con todo, unha das achegas de maior calidade nas páxinas da revista.

Xosé Sesto

Ten unha curta participación na revista *Cristal*, no número de Nadal de 1932, cunha viñeta de pequeno tamaño pero aire innovador.

Colabora na revista *Logos*. Sesto participa tamén pouco tempo na revista *Spes*, durante o ano 1937. Participa na exposición de linóleos que se celebra en Madrid. Seguridade no debuxo, na composición e na explotación dos recursos do linóleo. Estilo estudado e coidado. Gusta do corte profundo, pero de límites e formas máis coidadas e menos impresionistas, buscando a forma limpa e regular.

Liste Naveira

Liste Naveira ten tamén unha reducida participación como ilustrador da revista, especialmente centrada no ano 1940 en que publica, en febreiro, un gravado da fonte que actualmente adorna a pontevedresa praza da Herrería, fronte a San Francisco, non demasiado logrado; e un segundo en abril, que será o mesmo que logo será exposto en Madrid na citada exposición de linóleos da revista. De corte menos destro e variado, ás veces consegue xogos máis gratos de luces e sombras, como no linóleo exposto en Madrid.

Ademais destes nomes dunha certa regularidade en canto a súa presenza e dunha certa maior dedicación ao linóleo, polo menos coñecida, habería que sinalar algúns nomes máis de aparición esporádica ou puntual, dos que ás veces non temos máis constancia que a dunha sinatura nalgunha das ilustracións aparecidas nestas revistas:

Alejandro de La Sota, que participa así mesmo na dirección artística da revista, asina a portada do primeiro número da revista *Cristal*, cun fermoso debuxo dunha muller cunha moneca ou neno nas mans, bastante orixinal e ben tallado; Agrelo, Isidro Conde e algúns poucos e esporádicos máis.

O GRAVADO GALEGO EN RELEVO NA POSGUERRA

Trala guerra civil, o panorama en Galicia decántase polo tradicionalismo de orixe rexionalista da escola linoleísta de Pontevedra ou dos traballos que nesa época fan os calcógrafos consagrados como Castro Gil e Prieto Nespereira ou os seguidores do seu estilo e forma de facer. A enorme rotura que supón a contenda civil ten como primeira consecuencia a desaparición, por morte ou exilio (polo xeral exterior, pero, ás veces tamén interior, como con Maside ou Torres) dos que no seu tempo foran representantes do vangardismo galego, e que practicamente, no caso dos sobreviventes, apenas practican o gravado trala contenda (caso aparte é o de Seoane. Colmeiro realiza algunha carpeta e obra illada; Laxeiro non fará practicamente nada de gravado ata a década dos setenta, Maside tamén o deixa e o mesmo fai Souto, agás algún traballo illado námbolos dous casos e aínda que este último non se dedicara tampouco antes moito ao gravado). O gravado sobre linóleo ou madeira, que tan rica floración tivera nos anos anteriores á guerra civil, queda practicamente circunscrito ao grupo que en Pontevedra mantén a chama do gravado en oco a través da revista *Spes* e dalgunhas poucas máis. Non é un grupo de feito que naza trala guerra ou como consecuencia dela, senón que polo contrario ten as súas raíces moito antes, no grupo de xoves gravadores que se forman en torno a Castelao e o seu tradicionalismo está patente, polo menos en moitos dos seus principais representantes, xa desde comezos da súa andadura. É algo parecido ao que ocorre coa calcografía, o academicismo da cal viña arrastrándose desde moito atrás. A diferenza que marca o término da guerra española está en que a desaparición dos elementos que nun momento dado puideran encabezar o posible cambio estético, atrasan a introdución de innovacións e posibles correntes vangardistas que achegasen a arte galega ao que naquel entón comezaba a facerse no resto do mundo. O mellor exemplo no campo do gravado estaría no inmenso labor que nestes anos comezaría a facer Luís Seoane, de quen o afastamento físico e político imposto polo novo réxime, impediría un efectivo coñecemento en Galicia ata bastantes anos despois. Mentres,

en Galicia, a nova situación produce un panorama peculiar, non falto de interese, pero un tanto coxo e remiso ás innovacións polos motivos apuntados. Esta situación manteríase ata finais da década dos anos cincuenta e comezos da dos sesenta en que novos valores apuntan novas ideas e incluso en figuras xa recoñecidas como Prieto Nespereira. Nótase a necesidade dunha evolución artística.

A Escola linoleísta de Pontevedra

A contenda civil non supón para a revista *Spes*, que nacera pouco antes, un excesivo cambio aparte da triste morte de Turas nos comezos da mesma. Tanto no que se refire aos artistas como á temática e estilos das linoleografías, mantense durante a guerra e despois dela, a liña marcada nos seus comezos. O cambio xeracional prodúcese un pouco máis tarde, durante a década dos anos corenta, pero nin tan sequera isto supón un cambio estético. Dende a súa creación ata a súa desaparición, *Spes* mantén practicamente invariables as liñas estéticas herdadas polo demais dos comezos da escola pontevedresa, a través dunha clara influencia dos que podemos considerar mestres (Pintos, Paisa, Sobrino, etc.) sobre a última xeración de linoleístas da revista.

Merecen recordarse, con todo, algúns elementos e feitos de interese nesta nova etapa, na que a publicación chega a transcender fora dos límites de Galicia. Hai, en efecto un acontecemento na historia da publicación pontevedresa que marca en certo modo un fito na traxectoria artística da revista e no linóleo galego: a exposición de gravados nese material celebrada en Madrid no mes de novembro de 1944. É posible que por aquelas datas o máis interesante do gravado en relevo galego tivera quedado atrás na década dos anos vinte e nalgúns autores desapareceran na tormenta da guerra civil ou na héxira do exilio que lle seguiu. A mostra recollía, en calquera caso, a situación do linóleo galego do momento, e esa era, sen dúbida, *Spes*.

A historia que estaba detrás da exposición era curiosa, ademais de ser claro síntoma da reticencia que o novo sistema encontrara no seu momento nos círculos “oficiais” do gravado. No mes de outubro de 1943, Francisco Esteve Botey, catedrático entón na Escuela Central de Bellas Artes e autor de varios manuais de gravado, entre eles un compendio de técnicas en 1914 e unha historia en 1935. Este autor publica no diario

madrileño Arriba un curioso artigo titulado “La xilografía en España”³⁵, onde mostraba unha certa prevención cara o novo sistema de gravado en relevo. É moi posible que Esteve Botey, polo demais gran coñecedor das técnicas de gravado, ignorase nese momento non só as posibilidades do novo medio, senón tamén os resultados artísticos a que xa facía anos viña dando lugar. O feito é que o ve como unha falsa imitación e critica fortemente no seu artigo os “atrevidos” que valiéndose do linóleo pretenden conseguir “como una mistificación más de nuestro tiempo” a aparencia impresa do gravado en madeira.

Spes recolle prestamente o facho e no número de decembro do mesmo ano publica un artigo asinado polo director da revista, Gabriel Méndez Rodríguez, e titulado “Exaltación: el grabado en linoleum” que era, á súa vez, un repaso e unha constatación do éxito en Galicia, e especialmente en Pontevedra, da técnica en cuestión e unha reafirmación da opción realizada pola revista:

*“...como publicación católica, ofrece inagotable caudal de sugerencias y temario abundante para plasmar la inspiración en bellísimos grabados en linóleo, que publica como única y exclusiva ilustración de sus páginas. Es aquí, en esta revista, donde la técnica del procedimiento y la perfección del arte se valora en más quilates”*³⁶.

Critica tamén Méndez no artigo a vinculación do gravado artístico a unha determinada clase de materiais polo seu avolengo e tradición, así como a exclusión doutras que “como el linóleo, aínda que produto relativamente reciente de la industria, es apto en demasía para ser utilizado por la gubia y el buril”³⁷. O gravado en linóleo ten as súas cualidades propias, e, sobre todo, son pranchas realizadas directamente polo gravador sen a utilización de ningún medio alleo como o clixé do fotogravado.

O artigo, xunto con algúns números de Spes, foi enviado a Esteve Botey, que non só matiza e corrixe as súas opinións, senón que se converterá co tempo en asiduo colaborador da revista –como articulista, non como gravador; unicamente un gravado na portada dun pequeno folleto seu sobre José Ribera e o dos contos titulados “Perrerías” poderían ser da súa man–, ata a súa morte en 1955, e un dos principais defensores

³⁵ ESTEVE BOTEY, F.: “La xilografía en España”, Arriba, Madrid, 1 de outubro de 1944

³⁶ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Gabriel: “Exaltación: El grabado en linóleo”, en Spes, decembro, (1943), pp. 9-11

³⁷ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Gabriel: “Exaltación: El grabado en linóleo”, en Spes, decembro, (1943), p. 10

do labor realizado por *Spes* no campo do gravado. Esteve Botey escribe na revista de diversos temas e toca tamén de vez en cando o tema do gravado, como nos seus estudos sobre os gravados de Goya, sobre José-Ribera gravador ou sobre temas anexos como os exlibris. Tamén aparece como colaborador Luís Alegre Núñez, discípulo de aquel, que escribe con frecuencia como correspondente en Italia e que participa tamén con artigos relacionados co gravado como o que publica sobre as orixes da técnica da calcografía.

O 15 de febreiro de 1944 saía un novo artigo no ABC, baixo o título “*Spes y sus grabados en linóleo*”, enxalzando a corrente linoleísta galega e rehabilitando a técnica. Como resultado do mesmo chegan á redacción multitude de cartas e, entre elas, unha dun pontevedrés, Eladio Portasany Vidal, periodista no rotativo madrileño, onde por primeira vez se brindaba a iniciativa dunha exposición de gravados en linóleo publicados en *Spes*, Esteve Botey, converso ao novo sistema, ofrece asesoramento e colaboración material e o proxecto ponse en marcha.

O local escollido para a exposición é o da “Asociación de Escritores y Artistas Españoles” e alí, co apoio e ánimo de autoridades e institucións oficiais, e coa asistencia de numerosos artistas e críticos, inaugúrase finalmente a mostra o 25 de novembro de 1944. A exhibición, a primeira que se celebraba en España exclusivamente de gravados en linóleo, presentaba 56 estampas, de nove artistas gravadores, todos eles colaboradores da revista. Eran estes: José Luís (4 estampas), Liste Naveira (1 estampa), Paisa Gil (15 estampas), Pintos Fonseca (17 estampas), Portela Paz (2 estampas), Sesto (1 estampa), Carlos Sobrino (4 estampas), Torres Martínez (3 estampas) e Turas (9 estampas), practicamente todo o equipo, incluído o desaparecido Turas, que colaborara coa revista desde a súa aparición ata a realización da mostra, e cun número de obras máis ou menos proporcional ás que realizaran, durante eses anos, para a revista. Os gravados estampáranse nos obradoiros tipográficos C. Peón, e “*iban pegadas sobre cartulina blanca, algunas sobre gris, perfilando sus contornos con líneas en recuadro hecho con lápices de colores*”³⁸. Trinta e unha delas ían en negro, 15 con fondo de cor e 10 mediante varias pranchas acordadas, para lograr gravados en diferentes tons ou cores.

Era a primeira vez que o gravado realizado en Galicia saía desta forma colectiva das súas fronteiras e aportaba ao gravado nacional realizacións concretas e innovadoras,

³⁸ “*Crónica de la exposición de grabados en linóleo de Spes*”, en *Spes*, número 121, xaneiro, (1945)

aínda que non esteticamente, si tecnicamente, que se ofrecían como exemplo e como modelo. Por iso tamén a exposición non se limitaba á simple mostra dos gravados, senón que se rodeaba de actividades paralelas de difusión. Xa na inauguración e entre os discursos das autoridades e promotores da exposición, Pintos Fonseca deu unha lección práctica do procedemento, destacando as súas posibilidades plásticas e características dos materiais. O día 28 de novembro comezou mesmo un ciclo de conferencias. Abriuno, curiosamente, Francisco Estebe Botey, quen co seu artigo de 1943 abrira o proceso que conduciu finalmente á exposición, falando sobre a “*Linoleografía e a revista Spes*”. Seguírono outros conferenciantes: Rafael Laínez Alcalá, profesor da Universidade e da Escuela Central de Bellas Artes; Manuel Sánchez Camargo, escritor e crítico de arte; José Prados López, Secretario General de la Sociedad de Pintores y Escultores, e crítico de arte; e por fin o crítico de arte do ABC e escritor Cecilio Barberán. O día 18 de decembro clausurouse a exposición cunha última conferencia de Sánchez Cantón. Un tanto no ronsel deste acontecemento, *Spes* publica en 1946 un libro sobre *La linoleografía en Galicia*, con gravados de Turas, Pintos, Sobrino, Paisa, Portela e José Luís, cunha introdución do director da revista e coas conferencias realizadas durante a exposición madrileña.

A realización da exposición é colocada por algúns autores como Rodríguez Otero como punto de inflexión entre as dúas xeracións de artistas da revista, pero despois dela aínda son os gravadores tradicionais, Paisa, Sobriño ou Pintos, quen marcan por algún tempo a estética da publicación. A morte do seu primeiro director, Gabriel Méndez Rodríguez, en 1947, e a nova etapa iniciada polo seu sucesor Jesús María Muíños, aínda que en si mesma non teña posiblemente relación especial co cambio, si coincide (o mesmo Rodríguez Otero tamén sinala esta posible data) coa substitución definitiva dos gravadores máis veteranos polo grupo de artistas xoves que dominarán na ilustración da revista ata a desaparición desta en 1962.

No seu asumido e, sempre recordado na mesma revista, papel de defensora e promotora do gravado, en especial do linóleo, a revista convocou, para celebrar as súas vodas de prata en 1959, un concurso de gravados nesta técnica, xunto con outros dous concursos de ensaios históricos sobre o gravado e de reportaxes retrospectivas. Cada un dos premios estaba dotado con 700 pta. Os traballos para o concurso de gravado debían de ser inéditos, de calquera tamaño, a unha soa tinta ou a varias ata un máximo

de tres. No caso de que o concursante tivese dificultade en conseguir linóleo –a revista traíao desde Madrid a dirección de *Spes* podería proporcionár lleo. Canto ao concurso sobre traballos históricos, preferíanse, como é natural, os estudos sobre linoleografía.

O fallo do xurado agardou ata o ano seguinte. O concurso de gravado foi gañado finalmente por Enrique Regueiro Cidrón, de Pontevedra, que xa era neses momentos colaborador da revista e que presentara un gravado con Cristo e os Evanxelistas baixo o tema “*Durero*”. Os outros dous concursos quedaron desertos.

A participación na revista dunha nova xeración de gravadores que pouco a pouco vai substituíndo o grupo de discípulos de Castelao é paulatina, aínda que algúns autores sinalan a exposición citada como punto de inflexión do cambio.

Dentro desta nova xeración, nun grao posiblemente maior que coa anterior, hai unha notable diferenza de calidade entre algúns autores, de manifesta formación artística e correcta realización dos traballos e outros gravadores, máis próximos á definición de artista afeccionado e con máis vontade que acerto en boa parte das obras. Esta xeración, ten ademais, sobre as súas costas o criticable peso de manter un estilo descritivo, tradicional e sen apenas matices de innovación, limitándose polo xeral a continuar, con menos calidade agás excepcións, os camiños xa trillados dos seus antecesores. O certo é que a calidade acadada polo primeiro grupo de gravadores formados no linóleo en torno a Castelao non se mantén no mesmo grao a partir de finais da década dos corenta e sobre todo nos anos cincuenta e sesenta, en que a nova xeración substitúe os Pintos, Sobrino, Paisa, Xosé Luís, Torres e demais artistas do grupo. Non faltan algunhas achegas correctas e algúns momentos incluso de calidade, pero o ton medio e notablemente inferior.

Tres irmáns, Lina, Tomás e José Luís González Arís Bolívar, naturais de Cangas de Morrazo, forman parte do novo grupo, comezando a súa participación nos anos 1946 e 1947.

Lina González Bolívar é unha das artistas que van pouco a pouco configurando esta segunda xeración da revista á sombra de gravadores como Pintos Fonseca, dos que a maioría intentan tomar parte das súas ensinanzas. Lina González Bolívar, sen alcanzar en ningún momento a calidade dos seus mestres, con menor dominio da técnica

do debuxo e menos habilidade no xogo de contrastes e na definición dos volumes a través da luz, logra polo demais correctos resultados, dun aire máis impresionista e contrastado, como no fermoso gravado dunha posta de sol sobre o mar publicado no número de decembro de 1947 ou o de setembro de 1949. Temática paisaxística e gusto polos temas mariños. Na temática relixiosa, figuras planas de menor interese que as de paisaxes, aínda que nalgúns gravados de composición máis realista e inspirada en obras pictóricas logra bos resultados. Tamén nas viñetas e pequenos gravados realiza algún traballo correcto. É dos tres irmáns a de máis frecuente e duradeira presenza.

Tomás G. Bolívar, irmán da anterior, ten un estilo similar de intención descritiva, de corte se cadra máis profundo e impresionista e espazo máis aberto. José Luís González Bolívar, tamén gusta, como os seus irmáns, dos temas de contido mariñeiro, como en *“Reparando las redes”*. Corte enérxico, pouca preocupación polos contornos e pola nitidez a costa dun maior interese pola impresión xeral dos contrastes e xogos de luz.

Miguel Ángel Conradi colabora na revista no número de maio de 1950 cun linóleo de destra liña e orixinal composición, dentro da temática rexionalista e dun estilo que recorda especialmente a obra gravada de Sobrino. Personaxes campesiños nunha escena cotidiá, destreza no corte con certo predominio da liña negra da xilografía tradicional e corrección e dominio do debuxo, limpo e proporcionado.

Bernardo Vázquez Gil é dos primeiros autores do segundo grupo en aparecer nas páxinas da revista. Asina xa un gravado en decembro de 1944 e outro en febreiro de 1945, dúas paisaxes urbanas de influencia entre o detalle de Pintos e o xogo de superficies de Paisa e coa lóxica distancia técnica de quen comeza a andadura artística, pero é de feito a partir de 1946 que as súas obras se fan habituais entre as dos artistas xa tradicionais de Spes. É artista de gusto pola temática paisaxística, con influencia do primeiro grupo de Spes, pero con maior timidez e menor expresividade e habilidade coa gubia. A composición e o corte son, ás veces, inseguros e en termos xerais hai unha gran diferenza en canto a debuxo, composición, xogos de luces e contrastes. Son máis interesantes os seus traballos con presenza de grupos, onde reflicte, ás veces, temas populares ou mariñeiros como *“El último embarque”*, de 1949 ou *“La divina peregrina”* publicada en agosto do mesmo ano.

Rafael Núñez González comeza a traballar en *Spes* a finais de 1947, aínda que a súa sinatura aparece xa nun gravado de finais de 1944. Ten influencia e inspiración de Pintos en paisaxes e temática relixiosa. Pedras e recunchos de igrexas. Crepúsculos e contraluces en árbores ou cruceiros. Gusta de marcar as figuras con finos e leves cortes de luz que nunca cruza e que apenas deixan entrever as siluetas en fondos escuros de aire tenebrista. A súa falta de enerxía no debuxo, faino a miúdo tan sumamente sutil que moitas das súas obras apenas son perceptibles, aínda que nalgúns casos vai superando a súa inicial torpeza e timidez no corte do linóleo con incisións máis longas e decididas. Cando introduce cortes de maior profundidade e maior efecto de luz, logra mellores resultados. Un bo exemplo desta progresión pode ser o gravado da sala do mosteiro de Oseira, publicado na portada do número de setembro de 1955. Acertada combinación de cortes pequenos e descritivos e cortes das gubias de maior luz e forza e acertado contraste.

Ángel Bravo Cuevas. Natural de Turégano, Segovia. Gusta do apunte do natural que logo traspasa ao linóleo. Ángel Bravo Cuevas é posiblemente un dos gravadores que mellor técnica e talento acada entre os últimos colaboradores de *Spes*, pola súa maior orixinalidade na composición, variedade e dominio no corte da prancha, dominio e corrección no debuxo, e coñecemento das posibilidades da técnica en relevo. Como moitos dos gravadores da revista, que comezan xoves na mesma e se van formando co traballo de colaboración a través dos anos, os seus primeiros traballos son bastante irregulares, ás veces incluso manifestamente frouxos, pero xunto a eles nunca faltan estampas máis acertadas e rasgos dunha calidade técnica que non fará máis que crecer co tempo.

É, como boa parte dos seus compañeiros, seguidor de Pintos no que se refire ao abundante recurso da paisaxe. Tratamento das pedras e das luces máis frío e esquemático que o seu mestre, con efectos menos conseguidos e inspirados, de menor sensibilidade e destreza; ás veces irregular e incluso pobre, pero outras eficaz e correcto. Posible influencia na composición de paisaxes do gravado calcográfico da época, dominado polos galegos Castro Gil e Prieto Nespereira, especialmente o barroquismo e gusto polo trazo dramático do primeiro. Os seus últimos gravados deste tema publicados na revista están máis logrados, como a catedral santiaguesa de xullo de 1957, as paisaxes

de xuño de 1956, o de novembro de 1958 ou a fachada de San Bartolomé de agosto de 1960.

O xénero onde acada maior calidade é, sen dúbida, nos retratos e reprodución de imaxes, especialmente os da última época da revista –xa comentamos que os primeiros traballos pecan ás veces de inmadurez técnica– sempre de gran corrección e acertado e persoal tratamento. Orixinalidade e destreza no debuxo e na definición dos cortes dos rostros. Acertado contraste, como no rostro da portada de marzo de 1955 entre a ampla superficie de luz que define a fronte e a parte iluminada coa cara e os finos cortes da barba e cabelo. Nalgúns retratos, como o Cristo agonizante da portada de abril de 1952 ou o da portada de semana santa de 1957; composicións de grupos como na portada de marzo de 1953 ou figuras coma a Purísima do número de novembro-décembro de 1954. Mostra un estilo persoal de corte enérxico e dinámico, con aire de talla en madeira barroca e acertado xogos de liñas, dotando as figuras dunha enerxía e movemento que as fai destacar sobre as dos outros gravadores desta época da revista.

Participa tamén a miúdo con pequenas viñetas e ilustracións, sempre correctas, aínda que ás veces algo descoidadas e simples.

Jesús Rodríguez Otero. Natural de Ponteareas. Seminarista no Seminario Conciliar de Tui desde onde envía os seus linóleos á revista. Ordenado sacerdote en 1951, é un dos colaboradores mais fieis e continuos da revista a partir de finais da década dos anos corenta. O estilo de Jesús Rodríguez Otero vén marcado pola dobre influencia de José Luís na temática relixiosa, con abundante recurso á liña plana e sen volume, a miúdo branca sobre negro, e de Pintos na Paisaxe. Está, sen embargo, por debaixo deles tanto na técnica como na composición e no debuxo. Intenta á veces o gravado en camafeo. É un dos máis habituais nas portadas da revista e realiza tamén abundantes viñetas e pequenas ilustracións no seu interior, de menor calidade. Ilustra, en 1951, con linóleos a obra *Doas de vidro*, de Faustino Rey Romero.

Jesús Paz Ferreiro. Publica en febreiro de 1952 unha figura con crucifixo de non demasiada calidade. Aparece a súa sinatura nalgún gravado pequeno máis. Irregular, algunhas cousas bastante boas e outras non tanto. Polo xeral é correcto e de debuxo e composición proporcionados. Ténselle comparado con Turas. É amigo da incisión fina, pero longa e abundante. Nalgúns casos utilízaa para crear fondos ou superficies en base

a multiplicar as liñas brancas, curvas e paralelas, en combinación con espazos negros e medios tons de menor densidade de liñas, como en “*Custodio e guía*”, de outubro de 1949. Mostra nese senso unha certa variedade no corte, máis na procura de efectos planos de texturas que de volume, que tamén traballa, con aceptables resultados en gravados como o de *San Francisco* que serve de portada no número de febreiro de 1949.

María Figuerola Rubio, “Mafiru”, barcelonesa, forma parte tamén do derradeiro grupo de colaboradores que decoran a revista ata a súa desaparición en 1962. Filla do director do Instituto Catalán de las Artes del Libro, comeza en firme a súa colaboración con *Spes* no número de xuño de 1950 cunha reprodución da “*Madonna del Cardellino*”, xa de destra execución e dominio do medio e varios pequenos gravados.

Mafiru mostra, desde os seus comezos unha boa formación como debuxante, que plasma en deseños sinxelos, ás veces incluso de composición xeométrica e, polo xeral, de sucinta liña negra sobre branco ou viceversa. Sinxela e sobria, busca nestes traballos máis o deseño ou o equilibrio das luces que o volume, cunha corrección no

debuxo que tende ás veces a economía e o resultado plano da liña escueta.



Rafael Úbeda. Linóleo para a revista *Spes*, abril (1955)

Ás veces, sen embargo, realiza traballos máis elaborados, retratos con volume definido a base de liñas negras paralelas ou fermosas paisaxes de equilibrada e fermosa composición. Cando Mafiru emprega o volume, con medios tons uniformes e limpos a base de liñas paralelas horizontais, logra resultados de calidade. O seu estilo está claramente diferenciado do dos seus compañeiros de publicación, sen dúbida por proceder de diferente tradición artística. Na súa simplicidade, na exactitude do debuxo e na limpeza dos gravados máis elaborados recorda un pouco ás xilografías noucentistas catalás.

Traballa tamén como gravadora, afeccionada igualmente ao gravado relixioso, na súa terra. Recibe en 1955 o premio establecido pola Academia de Bellas Artes de San Jorge, en Barcelona para o concurso de Artes Suntuarias-Gravado por tres xilografías, ilustracións do libro de Berceo *Milagros de Nuestra Señora*.

Rafael Úbeda Piñeiro, que comeza a colaborar moi xove coa revista, realiza algúns traballos, aínda que non moitos, para a mesma. Algunha pequena ilustración, de trazos rápidos e descoidados e algunha portada de realización máis elaborada. Súas son a do número de abril de 1955, dunha sucinta cruz co santo sudario movido polo vento e a do número de outubro-novembro de 1960, dun peregrino xacobeo, con orixinal xogo de luces, expresiva economía e concepción do medio do linóleo máis acertada que en anteriores traballos. Esta última colaboración de Úbeda apuntaba innovacións e evolucións estilísticas que xa non puideron ser recollidas pola revista pontevedresa, que ía desaparecer ao pouco tempo, pero que se plasmarían na brillante e importante carreira artística que no futuro ía desenvolver o pintor e gravador pontevedrés.

Consegue, tras rifada oposición, ser pensionado pola Deputación de Pontevedra para estudar na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Consegue en 1961 o Premio de Gravado na Exposición de Alumnos da Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando. Comeza moi xove a participar na revista *Spes*. A “*Igrexa da escravitude*” é un pequeno debuxo no número de setembro de 1954. Aire de esbozo, simplemente catro trazos rápidos sobre unha silueta en negro. Realiza a portada de abril de 1955, un crucifixo con tea.

Enrique Regueiro Cidrón

A finais de 1957 comeza a traballar Enrique Regueiro na revista *Spes*, cun novo aire anovador que ilustrará, coa calidade dos seus traballos, os últimos anos da revista. Tanto seu pai como seu avó colaboraran no seu momento coa publicación, un como administrador e outro como colaborador literario. A entrada na revista do novo membro da familia vén avalada sen embargo por unha calidade ou orixinalidade que nalgúns aspectos, e xa desde a primeira participación a toda páxina, “*Estudio*”, de agosto-setembro de 1957, promete novas formas e preocupacións que rompen un tanto coa liña sen cambios que estaba adoptando a publicación pontevedresa. No

seu curto paso pola revista, expresa un tratamento das superficies e das luces máis acorde coas posibilidades do linóleo, con cortes amplos, claros e definidos e sinxelos contrastes en figuras definidas sen recurso ao detalle. Regueiro posiblemente é, dentro da curta marxe de manobra na revista Pontevedresa, un gravador con certos rasgos de innovación e con promesa de maior orixinalidade e evolución que a desaparición da publicación en 1962, ao pouco tempo de iniciar este a súa colaboración, impediu sen dúbida a súa evolución e desenvolvemento estético nese medio impreso das publicacións periódicas.

É de liña e debuxo seguros e sobrios, con acertado equilibrio de luces. Logra bos resultados na reprodución de cadros relixiosos, onde reflicte con acerto a través de amplos cortes os longos roupaxes cheos de pregos e as inclinacións e movemento barrocos das figuras. Noutros casos, os gravados relixiosos son composicións propias sinxelas e de estilizada e espiritual liña. Realiza tamén pequenos gravados de ilustración. Os resultados dunha gubia manexada con destreza e talento artísticos son comúns ao gravado relixioso e á paisaxe de concepción sinxela máis próxima a Paisa ou Torres que a Pintos. Aмосa gran destreza xa desde as súas primeiras participacións na revista, o que sen dúbida favorece a súa constante presenza xa en portadas e gravados a toda páxina no interior, ás veces realizando el só os principais gravados dalgún número.

Regueiro foi o artista premiado no concurso de *Grabados en linóleo* organizado pola revista polo gravado *Cristo y los Evangelistas*, publicado posteriormente na portada do número de abril de 1960, ano do premio.

A escola terá mesmo algo que poderíamos chamar un ultimo capítulo complementario no convento mercedario de Poio, onde se instalará un pequeno obradoiro que a través da revista *Sal Lence* ofrece, aínda que cos restritivos condicionamentos da súa limitada difusión, e con máis boa vontade que profesionalidade artística, unha nova ventá e unha nova mostra do profundo interese que despertara a técnica do linóleo na cidade e entorno de Pontevedra.

Luís Seoane

Luís Seoane é unha figura fundamental na historia do gravado galego, pola calidade da súa obra, pola magnitude que logra o seu traballo impreso cunha dedicación de

moitos anos á arte e á estampa, e sobre todo pola transcendencia que supón a súa total integración na vangarda internacional, a súa constante modernidade paralela á súa constante fidelidade a tradición galega e, polo seu especial papel como referencia para Galicia en épocas de acusada aridez artística.

Seoane cumpre ,ademais, un papel de especial relevancia na arte galega do gravado: é o nexo e o punto de contacto entre os movementos vangardistas e innovadores de antes da guerra civil desaparecidos ou espallados trala contenda, e as novas xeracións de artistas que tralo período conservador de posguerra volven mirar e retomar os camiños iniciados pola arte galega na década dos anos vinte e trinta e intentan superar o empobrecemento estético e a carencia de inquietudes renovadoras que as circunstancias impuxeran durante algún tempo.

Con todo, as variadas e innovadoras técnicas utilizadas polo artista, especialmente importantes no que a súa estética atinxe, van dirixíndose especialmente cara á xilografía, no referente o gravado en relevo, salvo nos primeiros momentos de xuventude nos que tentea o uso do linóleo.

Seoane precisaría por si so un capítulo enteiro na historia do gravado galego, o que xa excede o intento deste traballo de centrarse sobre todo no traballo en linóleo. Aínda así hai algúns paralelismos, políticas e conceptos comúns que non está de máis destacar

Seoane comezara a súa andadura artística nos anos estudantís en Compostela, onde conecta tamén por primeira vez coa tipografía, coas artes gráficas e co gravado. O seu contacto con Ánxel Casal e coa imprenta compostelá Nós, é nese sentido fundamental. Alí realiza os seus primeiros intentos de composición tipográfica e alí comeza a utilizar o linóleo como ilustración en portadas da revista *Yunque* ou impreso en negro sobre papel de color, atravesando algunha que outra vez “como a franxa dunha bandeira” a primeira páxina de *Claridad*. Tamén coñece a súas posibilidades para carteis:

“Os nosos carteis, os que facíamos para pegar nas paredes, burlando a vixilancia policial, ou como anuncio dalgunha conferencia universitaria, estaban realizados polo procedemento de estarcido e tamén gravados ao linóleum, ás veces dun xeito basto e rudo, que anos despois gustaría aos partidarios de Juan Dubuffet e a súa ‘arte bruta’”.

Seoane é herdeiro en moitos aspectos do camiño emprendido por Castelao e seguido por Maside. De ambos, a quen coñece en Santiago, aprende a utilización do gravado como forma e medio de comunicación, especialmente o gravado en relevo, que cos seus fortes contrastes ofrece unha mensaxe directa, sinxela, enérxica e facilmente comprensible e asimilable polo público xeral. O gravado non só é múltiple, evitando así ese aire de elitismo e inaccesibilidade que usualmente se lle aplica á obra de arte. Nalgúns casos, como no da xilografía existe ademais unha secular relación entre o pobo e este tipo de gravado, o único accesible a baixos prezos e o máis apropiado pola inmediato dos resultados estéticos e polo popular dos seus temas para un público xeral. El mesmo confesa ver nesta técnica *“un xénero dos máis úteis para establecer unha comunicación cos homes do seu pobo”*, tanto máis canto na súa busca hai tamén unha preocupación moral e ética que provén xa de Castelao e dos presupostos nacionalistas da arte, e será manifesta ao longo de toda a súa obra.

As influencias dos artistas galegos que coñece en Santiago non son as únicas que afectan ás súas obras nestes temperáns anos, pois tamén nesta época comeza o seu interese polos autores expresionistas alemáns e polos artistas vangardistas do momento. Os álbums e monografías de Picasso, Paul Klee, Grosz ou Otto Dix mesturábanse na súa mesa de estudante, segundo as súas propias palabras, cos libros de texto de Dereito. A través dalgúns destes autores coñece aspectos formais e de contido que terán importancia na súa posterior obra gráfica, como o primitivismo, ou se confirmará nas súas posturas de compromiso social-e no seu descubrimento da idoneidade das técnicas gráficas para a transmisión de ideas e mensaxes.

“Nosotros apreciábamos el expresionismo alemán, Kirschner, Heckel, Schmidt-Rottluff, naturalmente también Barlach y Kollwitz. Pero no fué solamente la pintura de fuertes colores la que personalmente me impresionó. Fué la expresión de mentes que con escasas formas se concretaba en xilografías”³⁹.

Este primeiro contacto coa arte, aínda que importante polo fundamental das influencias recibidas, é curto e de só anecdótica produción gravada. A guerra civil supón un abrupto corte que obriga a Seoane a esconderse e, aproveitando o seu pasaporte

³⁹ SEOANE, Luís: Declaraciones citadas por Sigwart Blum na introdución de *“Grabados de Luis Seoane / Die Graphik von Luis Seoane*, Buenos Aires, Esquema XX, 1961

arxentino (Seoane nacera na Arxentina, fillo de emigrantes), fuxir para Buenos Aires. É alí, de feito, onde Seoane vai desenvolver o seu extraordinario labor como editor de innumerables coleccións, de enorme transcendencia na historia do libro galego, de deseñador e ilustrador, de escritor, de pintor, de muralista e de gravador.

Reimundo Patiño

Patiño foi artista inqueda e pioneiro. Atento ao papel político e social que o momento requiría ao creador. Investigador constante nas achegas teóricas dos novos movementos informais e nas máis amplas posibilidades de comunicación coa sociedade que as artes como o gravado ou o cómic ofrecían ao artista.

Conxugou, pese ao seu afastamento temporal de Galicia, unha participación constante no panorama galego, como artista, como activo nacionalista, como escritor, como estudoso e crítico da arte galega e como aglutinador de movementos e grupos de traballo.

A postura ante a arte de Raimundo Patiño recupera a tradición dos antigos galeguistas enraizándose en artistas e gravadores como Castelao, Maside ou Seoane. A Seoane a Maside únelle o afán de conectar cos movementos innovadores da época e cos tres citados a conciencia social ante a situación política de Galicia e a adopción do gravado como medio óptimo de expresión e comunicación. Raimundo Patiño enlaza, tralo paréntese da guerra e da obrigada atonía da posguerra, coa xeración dos “Novos”, que tanta importancia tivera na nosa arte e que quedara truncada pola contenda que lanzara á diáspora os seus compoñentes.

A súa relación de amizade e colaboración con Luís Seoane é especialmente significativa. Existe con Seoane unha mutua comprensión e admiración que nace dunha paralela evolución no campo do nacionalismo e no do interese polas vangardas e no estudo-crítico da arte en xeral e da arte galega en particular. Úneos tamén a importancia que dan ao seu labor de gravadores –ambos os dous optan, ademais, preferentemente polo gravado en relevo– entroncado nunha fértil relación de mutua influencia con outras artes como a pintura e, no caso de Patiño, o cómic.

Con linóleos ilustra “5 *elexías*” de Novoneira, na colección “*O trovador i o caos*”. Ilustra tamén dous poemas galegos do mesmo autor na colección italiana “*Il Cortegiano*”. A partir do ano 1986 o seu interese polo gravado, especialmente o gravado en relevo, aumenta, coincidindo coa creación do colectivo “Estampa Popular Galega”, da que é o principal responsable teórico. Os gravados realizados para este movemento supoñen un maior esforzo de comunicar con maior presenza de rostros ou figuras humanas de marcado expresionismo pero de figurativismo asumible polo público xeral, nas que non faltan explícitos contidos de carácter político.

Estampa Popular Galega

A historia do linóleo en Galicia vaise manter, xa non tanto a través de escolas, grupos ou revistas que xuntan e atraen a diversos artistas, senón xa a través de obras individuais de gravadores que se ven atraídos polas posibilidades expresivas do gravado en relevo. Quer a xilografía quer a linoleografía.

Pero antes de poñer o punto final a este breve estudo non se pode deixar de citar un movemento que nos anos sesenta retoma, non só a filosofía que fai do gravado en relevo o medio idóneo para a comunicación e a propaganda política, senón que tamén fai uso do linóleo como medio idóneo para a talla das matrices para a estampaxe de carteis e gravados.

Estampa Popular é un movemento colectivo que transcende de feito a área xeográfica galega, pois a súa orixe está fóra e o desenvolvemento do amplo grupo de artistas que nalgún momento chegan a integralo acada amplitude nacional. O grupo galego non é máis que unha das manifestacións, polo demais algo tardía deste grupo.

Estampa Popular recolle os impulsos dun ambiente crítico e de denuncia, claramente contrario ao réxime imperante, que vai facéndose notar cada vez máis en movementos sociais e artísticos con rasgos de compromiso ou de interese polo desenvolvemento dunha estética colectiva, como o de “El Paso”, ou o “Equipo 57”, algúns dos membros dos cales se incorporan tamén ao colectivo de Estampa Popular. Neste sentido inscríbese nunha corrente de arte politicamente comprometido, intelectual e esquerdista que é común co resto de Europa nos anos anteriores ao nacemento do movemento. Hai unha procura constante na realidade social que se pretende reflectir nos gravados non

só como testemuño, senón tamén como denuncia non exenta de intencionalidade práctica. Varios dos compoñentes do movemento de Estampa Popular estaban de feito ligados ao Partido Comunista de España ou a outros movementos marxistas ou nacionalistas (como Raimundo Patiño) e vían na arte unha vía popular máis para a transformación da sociedade. O movemento, con todo, superaba o ámbito particular dun partido concreto, *“y aparecía como uno de los ejes de las concepciones artísticas y culturales vigentes tras la segunda guerra mundial, en el marco de lo que en Europa se conocía con el nombre de arte antifascista”*⁴⁰.

Esta intencionalidade política consubstancial coa existencia dunha comunicación real e ampla coa sociedade á que se dirixía a mensaxe atopa no gravado, sobre todo no gravado en relevo sobre madeira ou linóleo, o vehículo ideal de expresión. O gravado, en base á súa característica de obra orixinal pero múltiple, adaptábase como poucos ás esixencias do novo movemento, polo accesible dos seus materiais, polo seu carácter popular e polas súas posibilidades de comunicación. A expresividade e forza da estética dominante no gravado en relevo aumentaba ademais o seu atractivo. Había, pois, unha remota orixe no gravado expresionista alemán, ou como sinala Luís Seoane, do Taller de Gráfica Popular de México, creado en 1937 por Leopoldo Méndez⁴¹.

Valeriano Bozal sitúa o nacemento da “Estampa” no ano 1957, en que José Ortega, a quen se pode considerar como promotor e creador do colectivo, realiza unha exposición na Galería Alfil de Madrid. Nela aparecen por primeira vez as bases do que posteriormente sería o realismo social. A primeira exposición de “Estampa Popular” realízase na capital española no ano 1960, viaxando posteriormente por varias cidades do país e coa participación de autores como Francisco Mateos ou Antonio Saura. Nacen posteriormente varias “Estampas” máis. En Bilbao, o movemento créase en torno a Agustín Ibarrola. Xorde tamén en Andalucía e en Cataluña. O movemento que se cadra acadou máis transcendencia foi o de “Estampa Popular de Valencia” de onde xurdirá o equipo “Crónica”.

⁴⁰ BOZAL, Valeriano: “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”, en *El grabado en España (siglos XIX y XX)*, tomo XXXII de *Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 435

⁴¹ SEOANE, Luís: Presentación da “Exposición de grabados de Estampa Popular Gallega” organizada polo Patronato da Cultura Galega de Montevideo, 1970

O nacemento de “Estampa Popular Galega” é relativamente tardío, pois non se concreta ata 1968 e é de curta duración, esencialmente por causas externas de carácter político. A pesar desta curta vida e da pouca transcendencia que adquire a nivel nacional, “Estampa Popular Galega” ten unha importancia grande para o gravado galego en canto supón a recuperación dunha tradición nacida con Castelao e perdida, polo menos temporalmente, coa guerra civil. A dimensión social da arte, propugnada polo autor rianxeiro e sostida pola visión nacionalista da arte, afecta directamente ás xeracións posteriores, especialmente á denominada dos Novos, máis aberta ao vangardismo, pero fortemente-influída pola concepción da arte como mensaxe e do artista como elemento de especial responsabilidade social. Esta visión nacionalista e concienciada sofre, sen embargo, de forma dramática, a derrota republicana na guerra civil, que cando non provoca a desaparición ou o silencio obrigado dos artistas, os envía a un exilio que os illa practicamente do panorama interior galego. Por esa razón, o nacemento dun movemento que recupera ese dobre nesgo de vangardismo e de contido político, reinicia o camiño esquecido e recupera tendencias que con figuras como Maside, estaban comezando a producir os seus mellores froitos cando a contenda civil os cortou de raíz e que a partir de entón só Seoane mantiña afastado de Galicia. Incluso a utilización case exclusiva do linóleo por parte dos artistas do grupo galego ten algo de rememoración e de homenaxe a aqueles tempos e a aqueles artistas que fixeran do humilde material traído por Castelao unha insignia de comunicación artística coa sociedade galega. Non é por iso tampouco estraño que a principal figura impulsora do movemento sexa Raimundo Patiño, quen xa facía anos viña aportando unha clara vontade de vangardismo á arte galega, sen por iso esquecer os seus fortes compromisos co movemento nacionalista.

No manifesto que con motivo da primeira exposición publica o grupo, expóñense as liñas mestras do movemento, destácase o illamento existente entre a arte e o pobo e xustifícase o seu nacemento como reacción ante este divorcio e ante o antagonismo entre as artes elitistas de entón e unha sociedade cada vez máis ás costas das artes.

Estas contradicións das correntes artísticas imperantes na época e o intento de superar do movemento é remarcado tamén por Isaac Díaz Pardo, que terminaría participando tamén nas exposicións do grupo:

“Es un noble empeño el propósito de nuestros amigos de “Estampa Popular Galega”. En si entraña un llamado de conciencia que trasciende el arte, esta víctima ya no sólo de un sistema socio-económico que los arrincona en las casas particulares dejando huérfanos de él al pueblo, porque cuando este se tecnifica (en la tecnocratización que está padeciendo nuestro tiempo de un lado al otro del planeta) recoge la herencia inmediata de desvinculación con toda manifestación artística que vivieron sus padres, presentándonos al tecnócrata de primera mano o de primera generación, como un individuo vacío y estéril, que a si mismo se llama práctico y funcional, pero que deja sin sentido el espíritu humano y hasta la misma vida. Afortunadamente isto cura máis adelante porque el espíritu humano reacciona y recupera la servidumbre que le han de prestar todas las cosas, también la técnica”⁴².

O movemento da Estampa Popular mantense apartado de posibles connotacións elitistas e dos circuítos tradicionais da arte, polo que soe desenvolver as súas exposicións en salas e espazos alternativos. É nunha taberna compostelá onde se realiza a primeira mostra galega coa participación de Ribas Briones, Laxeiro, Grandío, Beatriz Rey, Ánxel Sevillano, Vicente Vázquez Diéguez, Pedro Agrelo, Xosé I., Xosé Pardo Pedrosa, Alfonso Gallego Vila, Xavier Pousa, Xulio Maside e Raimundo Patiño.

A exposición acompáñase de coloquios e viaxa posteriormente por diversas vilas galegas: A Coruña, Parga, Monforte, Vigo, Tui e A Garda, pero o contido explícito dun dos gravados expostos, do lucense Pardo Pedrosa desgusta os poderes públicos e carrega o peche da exposición por orde gubernativa. O linóleo en cuestión titulado *“Cos mortos no peito”*, era unha especie de díptico con dúas figuras, unha á esquerda con diversas condecoracións e outra á dereita con só a silueta en negro e cinco figuras deitadas, a modo de medallas en pequenos círculos sobre o peito. Non había mención algunha a país concreto pero a posible alusión a un exército era suficiente como para espertar as iras oficiais e para deter incluso o autor da obra.

Quedan, con todo, abertas as portas de América (parece que Díaz Pardo é quen leva esta exposición a América). No verán de 1969 o Patronato da Cultura Galega de Montevideo organiza unha mostra con varios dos artistas que xa estiveran presentes na primeira exposición compostelá e algúns máis que se foran incorporando ao

⁴² DÍAZ PARDO, Isaac: “A Estampa Popular Galega”, En *La Voz de Galicia*, 16 de xuño de 1968

movemento. Estaban entre os primeiros Raimundo Patiño, Alfonso Gallego, Beatriz Rey, Pardo Pedrosa, Xavier Pousa e Vázquez Diéguez e, entre os segundos, Alberto Datas, Xosé Lodeiro, Díaz Pardo, (con xilografías) e Ortiz Alonso, (con litografías). Os demais practicamente todos con linóleos. Aínda volverá repetirse a experiencia en 1970, en homenaxe a Castelao co gallo da conmemoración do seu pasamento, esta vez con debuxos e colaxes ademais de obras gravadas e con algunhas novas presenzas como Federico Calabuig, Alberto Corazón ou Francisco Escalada que crearán con Patiño o obradoiro e galería de arte “Redor”, ou Rosendo Díaz. En ambas as dúas exposicións Seoane participará como presentador e introdutor das mostras.



Linóleo de Cebreiro para *O poema do mar* de Vicente Risco

BIBLIOGRAFÍA

ESTE LIBRO
REMATOU DE SE IMPRENTAR
O 15 DE NOVEMBRO DE 2023



