

MANUEL MARTÍNEZ VELA

GRANADA a la PLANCHA





MANUEL MARTÍNEZ VELA

Jiennense de nacimiento y granadino de adopción, es Catedrático de Dibujo y profesor de este Instituto desde el año 1988. Ha sido también profesor Asociado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada. Ha impartido cursos de serigrafía para artistas en el Centro Andaluz de Arte Seriado, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Centro Murciano de Arte Gráfico, etc.

Participó en la creación del primer taller de serigrafía artística de Granada (Taller Laguada), en 1981, participando años más tarde en la fundación del Taller Experimental de Grabado "Realejo", en esta misma ciudad.

Desde 1996 a 2005 dirigió el Centro Andaluz de Arte Seriado. Ha sido invitado a participar como jurado en diferentes certámenes como los Premios Nacionales de Grabado, convocados por el Museo del Grabado Español Contemporáneo, o el premio NuevoArte, de Sevilla.

Como artista ha expuesto su obra en numerosas ocasiones, en toda España y otros países, habiendo sido galardonado en importantes certámenes nacionales como el de Caja Castilla-La Mancha o la Fundación Focus de Sevilla, entre otros.

Su obra se encuentra representada en colecciones públicas y privadas como la Universidad de Jaén, la Diputación de Jaén, Calcografía Nacional, Universidad de Granada, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Caja de Ahorros de Ávila, etc.

Experto en arte gráfico, se ha especializado en serigrafía. Ha participado en congresos y mesas redondas con ponencias sobre arte gráfico colaborando con instituciones como el CEP de Granada, Museo de Jaén, etc. Su tesis doctoral lleva por título "Serigrafía artística: Proceso evolutivo, difusión y enseñanza de una técnica gráfica aplicada a la creación plástica".

Edita: I.E.S. Padre Manjón. Granada

Portada: Manuel Martínez Vela, sobre un grabado de Ana Villén
(Taller de Grabado *Bon à Tirer*, Granada)

Diseño y Maquetación: P&V

ISSN: 1889-304X

Dep. Legal: GR 4484-2011

Impresión: Ediciones Alsur SCA

GRANADA A LA PLANCHA

APROXIMACIÓN A LA
OBRA GRÁFICA Y SUS TÉCNICAS
A TRAVÉS DE ESTAMPAS
DE TEMA GRANADINO

MANUEL MARTÍNEZ VELA



LECCIÓN INAUGURAL DEL CURSO 2011/2012
7 de octubre de 2011

I.E.S. PADRE MANJÓN
GRANADA

Presentación

Queridos profesores y profesoras, alumnos y alumnas, personal no docente, padres y madres, amigos y amigas...

Mis primeras palabras tienen que ser de sincera gratitud para nuestro Director, don José Olivares, por haberme invitado a impartir esta lección inaugural, y para nuestra Vicedirectora, doña Matilde Wood, por sus amables palabras de presentación. El poder dirigirme a todos vosotros esta mañana supone para mí, además de una gran satisfacción, un reto que espero poder superar con éxito.

Quiero aclarar que, aunque por el título pudiera parecer otra cosa, esto no va a ser una charla sobre gastronomía granadina. No voy a dar recetas sobre cocina de esta tierra, entre otras cosas porque soy muy mal cocinero, así que si alguien ha venido con esa idea le pido disculpas y espero que, a pesar de todo, cuando acabe mi intervención no tenga la sensación de haber perdido el tiempo.

Una de las principales misiones de los que nos dedicamos a la docencia es la de transmitir el conocimiento: dar respuestas a las preguntas de nuestros alumnos y despertar en ellos la curiosidad y el espíritu de investigación sobre temas que a priori desconocían. Yo voy a intentar cumplir hoy estos dos objetivos con todos vosotros:

dar respuestas y despertar curiosidad sobre un tema que espero sea de vuestro interés. Intentaré, dentro del limitado tiempo de que dispongo, aclarar dudas y contribuir a ampliar en lo posible el conocimiento sobre un campo de las artes plásticas que por su propia naturaleza tiene una gran difusión pues precisamente nació con esta finalidad. Me refiero al arte gráfico, a lo que comúnmente conocemos como grabado, aunque a continuación veremos que no todo lo que consideramos grabado es tal y que existen muchas técnicas y procedimientos, que se desarrollaron en diferentes épocas y que poseen unas características peculiares y diferenciadas.

Para conseguir mi propósito os invito a que os dejéis llevar de la mano de artistas gráficos que han usado Granada como fuente de inspiración. Ellos, los que llevaron Granada del corazón a la plancha, serán quienes nos acerquen con sus obras a este mundo tan cercano y a la vez tan desconocido para una inmensa mayoría como es el arte gráfico.



Granada a la plancha

Granada ha sido, y es, fuente de inspiración para multitud de artistas. Fruto de esta mutua atracción entre estos y la ciudad han surgido imágenes como las que aparecen en las páginas siguientes (fig. 1 y 2) y que supongo que muchos de vosotros habréis visto alguna vez.

Es probable que, incluso habiéndolas contemplado en más de una ocasión por separado, alguno ni siquiera se haya dado cuenta hasta ahora de que, aunque parecidas, se trataba de dos imágenes distintas.

Las dos representan el mismo motivo y están realizadas a partir de un mismo boceto. El tema, es evidente, es la Torre de Comares de la Alhambra y su autoría corresponde al artista escocés David Roberts, quien visitó Granada en 1833. Las dos son **estampas**, pero cada una de ellas está realizada utilizando una técnica distinta. La primera imagen es un **grabado** al acero y la segunda una **litografía**. A simple vista no hay una gran diferencia entre ellas pero a continuación veremos que sí y que esta es mucha.



Fig. 1. *Tower of Comares*. Grabado al acero publicado en *The Tourist in Spain: Granada*, de Thomas Roscoe. Robert Jennings & C^o, Londres, 1835. Grabado por J. Fisher a partir de un dibujo de David Roberts.



Fig. 2. Tower of Comares, Fortress of the Alhambra. Litografía publicada en *Picturesque Sketches in Spain taken during the years 1832 & 1833*. Hodgson and Graves, Londres, 1837. Dibujado y litografiado por David Roberts.

Grabado, litografía, estampa....

...son palabras que todo el mundo conoce y ha utilizado en algún momento, pero no siempre se sabe exactamente qué significan.

En primer lugar veamos de qué tipo de obras estamos hablando: en general habría que englobarlas dentro de la categoría de **obra gráfica**.

¿Qué entendemos por obra gráfica?

Es una expresión que se suele usar para designar genéricamente a los grabados, litografías, serigrafías, etc.

¿Qué diferencia a la obra gráfica del resto de las técnicas artísticas?

Lo podríamos resumir en dos ideas básicas: su carácter indirecto y la multiplicidad.

Carácter indirecto:

Un dibujo o una pintura los realiza el artista directamente sobre el papel o el lienzo. Sin embargo, la obra gráfica no surge sobre el papel como consecuencia de la intervención directa del artista sobre este. El artista realmente trabaja sobre un soporte previo que llamaremos matriz. Esta matriz puede ser una lámina metálica (lo que comúnmente conocemos como plancha), un taco de madera, una piedra, una pantalla de tela... hasta un soporte informático.

Por lo tanto, estampas como las que vimos en las páginas anteriores son el resultado final de un proceso, más o menos complejo, que se inicia con el trabajo sobre la matriz y que culmina cuando el trabajo realizado sobre ella es transferido a otro soporte que en la

mayoría de los casos es papel. O sea, que la imagen que aparece en la hoja impresa, en la estampa, es la huella dejada por la matriz después de ser entintada y transferida por el medio adecuado.

Este proceso, al que llamaremos estampación, puede repetirse en múltiples ocasiones con lo cual es posible obtener un sinnúmero de estampas a partir de una misma matriz.

De aquí la segunda de sus características:

Multiplicidad:

Debido a sus posibilidades para lograr imágenes múltiples o, si se quiere, para repetir una misma imagen multitud de veces, las técnicas gráficas se fueron desarrollando con una finalidad esencialmente repetitiva.

Pensemos en la Europa del siglo XIV: todavía no ha aparecido la imprenta de Gutenberg pero el papel ya se conoce y se usa desde hace tiempo. Procedente de China llega a Europa de la mano de los árabes y en 1150 se establece en Játiva (Valencia) la primera fábrica de papel del continente. Cuando el uso del papel se extiende se puede empezar a producir libros, imágenes religiosas, hasta naipes, de un modo más asequible y generalizado.

Con este soporte nuevo el reto que se plantea es encontrar la forma de reproducir los textos y las imágenes por un medio mecánico de modo que no haya que escribir o ilustrar cada página una y otra vez a mano como ocurriría con los textos y las miniaturas de los códices medievales. Se empieza a usar el grabado en madera para este fin. Los primeros textos se tallan directamente en la misma madera que los dibujos. Posteriormente se incorporaría la tipografía con tipos de plomo móviles y aparecerían otras técnicas que permitirían conseguir imágenes más sutiles y detalladas.

¿Obras de creación o de interpretación y reproducción?

Cuando pensamos en una obra gráfica actual, como las que podemos encontrar en cualquier galería de arte o colgada en alguna pared de nuestras casas, pensamos en una obra firmada y numerada por su autor, una obra de arte que no tiene una finalidad distinta de la que puede tener un cuadro o una escultura: transmitir una serie de sensaciones o emociones, un determinado sentido de la belleza, un mensaje más o menos obvio y hasta una finalidad decorativa.

Sin embargo las primeras imágenes impresas tenían un propósito más funcional que artístico. Para ilustrar libros (fig. 4), difundir la



Fig. 3. *Torre blanca*, serigrafía realizada para la Fundación Rodríguez Acosta, firmada y numerada. Manuel Vela, 2006.



Fig. 4. *Tiemas quejas de Jesús al alma pecadora en las doce estaciones.*
Libro ilustrado con grabados sobre madera. Mauro Martí, Barcelona, 1746.

imagen de un determinado santo, divulgar un triunfo militar o un hecho notable o imprimir modestos naipes (fig. 5), se recurrió al ingenioso método de crear la imagen sobre un bloque de madera o una plancha de cobre, por medio de procesos mecánicos o químicos, y, tras entintarla, transferirla posteriormente al soporte final mediante la estampación.

Por supuesto que estas imágenes impresas estaban imbuidas de un cierto carácter estético pero su misión última no era exactamente la de servir de cauce a la expresividad del artista: tenían una finalidad antes práctica que artística.



Fig. 5. Naipes de la Real Fábrica de Macharaviaya (Málaga), 1786. Para la impresión de la línea se utilizaron tacos de madera grabados en relieve, mientras que el color se aplicó mediante la técnica del estarcido o trepa.

Los grabadores, en la mayoría de los casos, eran, más que artistas, artesanos. En muchas ocasiones se limitaban a transcribir sobre el bloque de madera o la plancha metálica el dibujo que había realizado otro artista (fig. 6). Salvo excepciones muy notables, como Durero, Rembrandt, Goya, etc., los grabadores no jugaban en la primera división de la historia del arte. Incluso en algún caso ni siquiera jugaban en esta liga, como le ocurrió al alemán Aloys Senefelder que a finales del siglo XVIII creó y desarrolló la técnica de la litografía como un medio económico para reproducir escritos y partituras, algo que no tenía nada que ver con el arte.



Fig. 6. *Las Hilanderas*, de Velázquez. Grabado por Francisco Muntaner a partir de un dibujo de Agustín Esteve. 1796. Buril y aguafuerte. Pertenece a la serie «Colección Real de Pintura» editada por la *Compañía para el Grabado de los Cuadros de los Reales Palacios*. Fundada en Madrid en 1789, sus socios eran en su mayor parte miembros de la nobleza madrileña y contaba con el apoyo del rey. Funcionó hasta 1797.

El panorama cambia cuando a finales del siglo XIX aparecen los sistemas de reproducción fotomecánica. Las revistas y libros empiezan a llenarse de imágenes obtenidas por medios fotográficos y trasladadas a las planchas de impresión del mismo modo. El trabajo de los artesanos grabadores, que en determinados casos llegaban a alcanzar unos grados de virtuosismo extraordinarios, empieza a no ser ya tan necesario. Los fotograbados comienzan a sustituir a los grabados y litografías. Como ocurrió con la pintura cuando apareció la fotografía, que permitió a los artistas liberarse de la esclavitud de tener que representar obligatoriamente la realidad y abrió la puerta a las vanguardias, el grabado, las técnicas gráficas en general, sufrieron lo que hoy llamaríamos una fuerte reconversión. Al liberarse de su carácter funcional se convirtieron en un poderoso medio de expresión artística y abrieron nuevas puertas a la creatividad.

La firma

Los grabados actuales suelen aparecer firmados por el autor (fig. 7). La firma, que puede ir acompañada de la fecha, se coloca generalmente justo debajo de la huella o mancha, es decir, debajo de la imagen impresa. Además de la firma aparece una numeración que identifica al ejemplar.



Fig. 7. Detalle de un grabado al aguafuerte firmado y numerado.

¿Por qué se suele firmar con lápiz?

La firma con lápiz responde a razones prácticas. Por ejemplo, el lápiz permite escribir sobre el papel aunque todavía esté un poco húmedo. También permite hacer correcciones en caso de error. Pensemos en un autor que está firmando una edición de un cierto número de ejemplares y se equivoca al numerar uno de ellos, repitiendo un número. El lápiz le permite subsanar el error. Hay otra razón que afecta a la conservación: el grafito es más resistente a la luz que muchas de las tintas, que con el tiempo pueden terminar desvaneciéndose. Además, el trazo del lápiz permanece inalterable aun en el caso de que la estampa se vea sometida a la acción del agua por causas accidentales o por un tratamiento de restauración.

¿Desde cuando se firman las estampas?

Hasta el siglo XV los grabados occidentales no suelen llevar ninguna referencia que identifique al autor. Poco a poco empiezan a aparecer indicaciones como símbolos, anagramas, iniciales que, grabadas en la propia plancha, informan sobre el autor del grabado (fig. 8). Con posterioridad, esta información se va ampliando para indicar además del autor de la plancha, si esta se ha realizado a partir de una imagen de otro artista, quién es el editor, etc. (fig. 9).

Cuando a finales del s XIX aparecen los medios de reproducción fotomecánicos, los grabados se empiezan a firmar a mano para asegurar que es una obra original y no una copia obtenida por medios fotomecánicos.

Dicho lo anterior es importante insistir en que la numeración es un añadido relativamente reciente. Los grabados de Durero o Rembrandt, o los que hemos visto de Roberts, no están numerados y ni si-

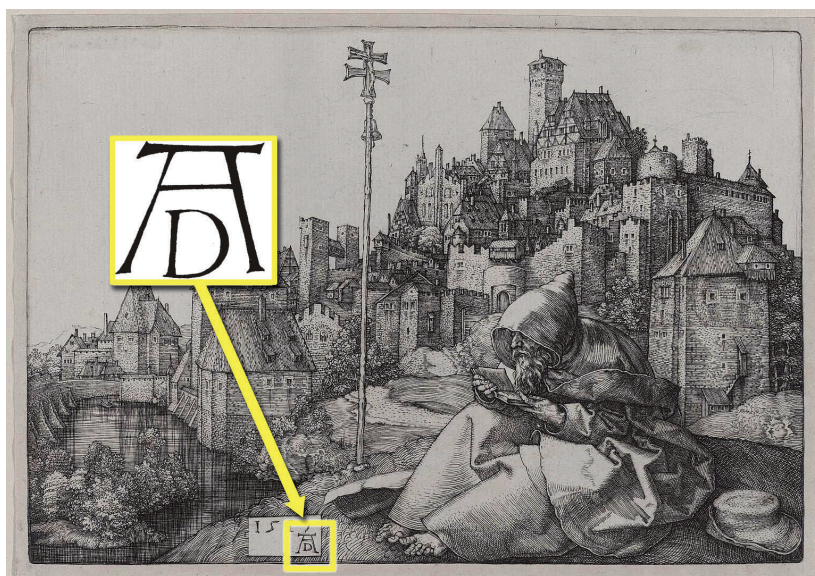


Fig. 8. Anagrama de Alberto Durero en un grabado (aguafuerte y buril) sobre papel titulado *San Antonio*. 1519

quiera se sabe cuantas estampas se hicieron a partir de cada plancha. No importa; los grabados de estos artistas tienen un valor intrínseco independiente de otros factores como la numeración o la firma autógrafa. En definitiva es lo que debería apreciarse antes de nada en cualquier obra gráfica: la calidad y las cualidades artísticas y técnicas.

La numeración de las estampas

Junto a la firma suele aparecer otra indicación que generalmente es un número o una abreviatura. Es la indicación del número de ejemplares estampados con la misma matriz. La numeración ha terminado generalizándose en el arte gráfico contemporáneo al adquirir la estampa la consideración de obra de arte y, como tal, de objeto de mercado. Además de los números pueden aparecer otras indicaciones de las cuales veremos a continuación las más usuales.



Fig. 9. Alcalá el Real (sic.) grabado al acero, publicado en *The Tourist in Spain: Granada* (Londres, 1835) en el que se aprecia el nombre del autor del dibujo, David Roberts, y el del grabador, James B. Allen.

Pruebas numeradas:

La mayor parte de las estampas van numeradas con un quebrado que expresa el número del ejemplar y el número total de la edición. Si en un grabado, como el de la fig. 7, aparece la numeración 5/25 nos indica que la edición consta de 25 ejemplares y que esta estampa es la número 5. Esta numeración se refiere a la parte de la edición que se considera venal, es decir, que está destinada a la venta.

PA

Sigla que indica que es una **Prueba de Artista**. El término ‘prueba’ se emplea aquí como sinónimo de estampa, pues las pruebas de artista son tan definitivas como las venales. En teoría son ejemplares que se reserva el artista para su colección o para depósito legal. El número de pruebas de artista no debe exceder del diez por ciento de la tirada. Deben ir también numeradas aunque se suele hacer con números romanos (fig. 10).

Fig. 10. Detalle de una serigrafía firmada como *Prueba de artista*.



BAT

Significa **Bon à tirer** es decir, bueno para estampar. Cuando el artista ha terminado el trabajo sobre la matriz se hacen varias pruebas, denominadas pruebas de ensayo (no confundir con las pruebas de estado) para determinar las tintas adecuadas, el tipo de impresión, papel, etc. La prueba que se considera definitiva, la que servirá de modelo para el resto de la tirada, se marca con la sigla BAT.

HC

Iniciales de **Hors Commerce**, es decir, fuera de comercio. Es una prueba definitiva de una tirada, como las venales o las pruebas de artista, pero no está destinada a la venta sino para exponerse o ser regalada a un organismo o institución.

PE

Iniciales de **Prueba de Estado**. Son las pruebas que realiza el artista para ir viendo la evolución de la matriz (fig.11 y 12). Son únicas, por lo que son muy valoradas por los coleccionistas. Pueden aparecer numeradas para indicar en orden cronológico la evolución de la matriz.

Otras indicaciones

En los grabados antiguos podemos encontrar otras siglas como **C.P.R.** (Cum Privilegis Regis) para proteger a las estampas de la censura. En otras ocasiones encontramos palabras, abreviadas a veces, como **delineavit** (dibujo para grabar), **pinxit** (pintor), **fecit** (grabador), **sculpsit** (grabador), **excudit** (editor), antepuestas al nombre del correspondiente autor del dibujo original, del grabador de la plancha, o del editor.



Fig. 11. *Portrait de Françoise à la Résille*, de Picasso (1953). Pruebas de estado.

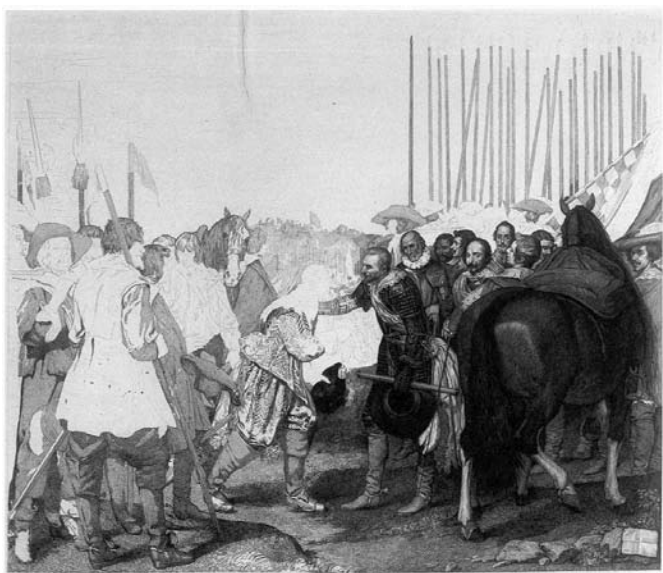


Fig. 12. *Las lanzas*, de Velázquez. Grabado por Bartolomé Maura, 1876.
Arriba, estampa definitiva (obtuvo la Primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876.
500 x 580 mm. Buril y aguafuerte). Debajo una *prueba de estado* (Aguafuerte).

¿Tienen más valor unas estampas que otras?

Algunas estampas, como las *pruebas de estado*, son únicas por lo que pueden tener un valor más elevado en el mercado. Con respecto a las estampas de la edición venal su valor dependerá, además de la valoración del artista en el mercado, de otros factores como el número total de ejemplares de la tirada. Estampas similares tendrán un valor inversamente proporcional al número de ejemplares de que conste la edición. Cuanto menos ejemplares tenga la tirada más elevado será el precio de cada uno. La numeración de la estampa no tiene por qué coincidir necesariamente con el orden en el que ha sido impresa.

Durante el proceso de estampación de ciertos grabados, la plancha se ve sometida a un continuo proceso de entintado, limpieza, presión por el tórculo, etc. que puede suponer un desgaste, que terminará afectando a detalles sutiles y delicados. Este fenómeno se puede manifestar con mayor claridad en grabados a la punta seca o en aguatinas. En este caso las ediciones serán más reducidas. El autor responsable sólo firma las estampas que considera óptimas y descarta las que presentan defectos.

¿Lámina o estampa?

Existe una cierta controversia semántica con el término lámina. Una lámina es una plancha de metal que se graba para ser estampada. En los manuales y tratados de grabado anteriores al siglo XIX la palabra lámina aparece referida siempre con este significado. Sin embargo, actualmente se emplea el término lámina como sinónimo de estampa. Aunque el propio DRAE recoge esta acepción, para ser precisos el término estampa debería aplicarse a la hoja impresa mientras que lámina debería emplearse exclusivamente para referirse a la plancha de metal grabada.

Imagen repetida, imagen invertida

Como ya hemos visto, las técnicas gráficas permiten reproducir una misma imagen multitud de veces. De hecho se desarrollaron con esa finalidad. Pero hay otra característica que no debemos olvidar, y que es fundamental a la hora de preparar la matriz. Me refiero a la relación entre la imagen de la matriz y la transferida a la estampa. Si observamos la fotografía de la portada podemos entender, sin necesidad de muchas explicaciones, que entre ambas existe una relación de simetría. Lo que en una está a la derecha en la otra aparece a la izquierda.

Esto ocurre en la mayoría de los procedimientos salvo en uno, la serigrafía. Más adelante veremos que la impresión serigráfica se efectúa a través de un especie de plantilla que coincide en orientación con la imagen impresa. Algunas variantes de otros procesos, como la litografía offset, permiten obtener la plancha con la misma orientación que el resultado final. En este caso, la tinta no se transfiere directamente de la plancha al papel sino que se hace con la intermediación de una mantilla de goma que al recoger la tinta de la plancha la invierte y luego la transfiere al papel donde se vuelve a invertir para salir con la orientación correcta.

Por lo tanto, en la mayoría de los casos, el artista, el grabador o litógrafo, debe trabajar la matriz al revés para que la imagen impresa salga con la orientación deseada.



LAS TÉCNICAS

Las numerosas técnicas y procedimientos que se emplean en el arte gráfico se clasifican tradicionalmente en cuatro grupos, en función de cómo se deposita la tinta en la matriz y de qué modo se transfiere al soporte:

▼ Técnicas de grabado en relieve:

- ▶ Grabado de madera “a la fibra”
- ▶ Grabado de madera “a contrafibra” o “a testa”
- ▶ Linograbado
- ▶ Aguafuerte en relieve

▼ Técnicas de grabado en hueco:

- ▶ Buril
- ▶ Punta seca
- ▶ Manera negra (mezzotinta)
- ▶ Aguafuerte
- ▶ Aguatinta
- ▶ Barniz blando
- ▶ Técnicas aditivas
- ▶ Nuevos materiales (fotopolímeros, plásticos, etc.)

▼ Técnicas planográficas:

- ▼ Litografía:
 - ▶ sobre piedra.
 - ▶ sobre aluminio.
 - ▶ sobre poliéster.

▼ Técnicas plantigráficas o permeográficas:

- ▶ Estarcidos (Trepá o Pochoir)
- ▶ Serigrafía

A estos grupos hay que añadir otro de reciente incorporación que se basa en soportes electrográficos e informáticos:

▶ Copy-art y técnicas digitales:

A continuación veremos de un modo resumido, pues la limitación de espacio así lo impone, las características y peculiaridades de algunas de ellas. Recurriremos a estampas de tema granadino para que nos ilustren sobre las posibilidades técnicas, expresivas y creativas de cada procedimiento, así como sobre su evolución. No obstante también veremos algunas obras de otros artistas que, aunque no se refieren a Granada, he considerado interesante incluirlas por su importancia histórica o artística.

► GRABADO EN RELIEVE

GRABADO DE MADERA “A LA FIBRA” (ENTALLADURA)

La matriz consiste en un taco plano de madera cortado al hilo, o sea, en la dirección de la fibra, que se trabaja tallando la superficie mediante gubias, cuchillas o escoplos hasta dejar en relieve solo las partes correspondientes al dibujo. El artista trabaja eliminando de la superficie los blancos de la imagen (fig. 13).



Fig. 13. Gubias para tallar la madera. A la derecha tallado de un taco de madera.



Fig. 14. Representación esquemática de la estampación de un grabado en relieve. En este tipo de grabado se deja en relieve la forma que se quiere imprimir. A continuación se entinta, se coloca el papel y finalmente se aplica presión para que la tinta se transfiera al papel. (Ilustración MMV)



Fig. 15. Tacos de madera grabados "a la fibra" (siglos XVII y XX).

Hasta el siglo XVIII esta técnica se denominó entalladura. Se suelen emplear maderas duras y con vetas poco marcadas como peral, cerezo, nogal, manzano, etc. aunque a veces pueden usarse otro tipo de maderas o incluso aprovechar veteados más marcados con una finalidad creativa. En la actualidad también se usan contrachapados y aglomerados.

En el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Francia se conserva la matriz más antigua de un grabado en madera occidental. Se trata de la denominada *Madera Protat*, datada entre 1370-1380 (fig. 16). El nombre procede del impresor Jules Protat, quien la compró tras descubrirse a finales del s. XIX en la Abadía de La Ferté, al este de Francia.



Fig. 16. *Le Bois Protat*.

Fragmento de un grabado en madera de nogal atribuido a Bernard Milnet, c. 1370-80.
Izquierda, taco de madera tallado. Derecha, impresión sobre papel.

Con respecto a Granada, una de las primeras representaciones impresas de la ciudad es la que publica el clérigo y cosmógrafo sevillano Pedro de Medina en su *Libro de las Grandezas y Cosas Memorables de España*, impreso por Doménico de Robertis en 1548 (fig. 17). Es un grabado en madera que representa la ciudad de un modo esquemático y estereotipado.

Sebastian Münster edita otra de las primeras imágenes impresas en la que encontramos una representación de la ciudad de Granada.



Fig. 17. Granada, grabado sobre madera y tipografía. Pedro de Medina. Impreso en Sevilla en 1548.



Fig. 18. *Granata*, grabado en madera, editado por Sebastian Münster (1545-48).

Es, como la anterior, una imagen en la que la ciudad aparece representada de un modo esquemático y poco riguroso. El grabado sobre madera está basado en un dibujo de Hans Holbein y se incluye en la obra *Cosmographia* (fig. 18).

Otro trabajo, interesante por su simplicidad cercana a lo naif, es el que salió de la prensa del taller de Baltasar de Bolívar, en 1657. El grabado, que representa un altar con una imagen de la virgen y el niño, delata su procedencia por los símbolos de las granadas que aparecen a ambos lados del retablo (fig. 19).

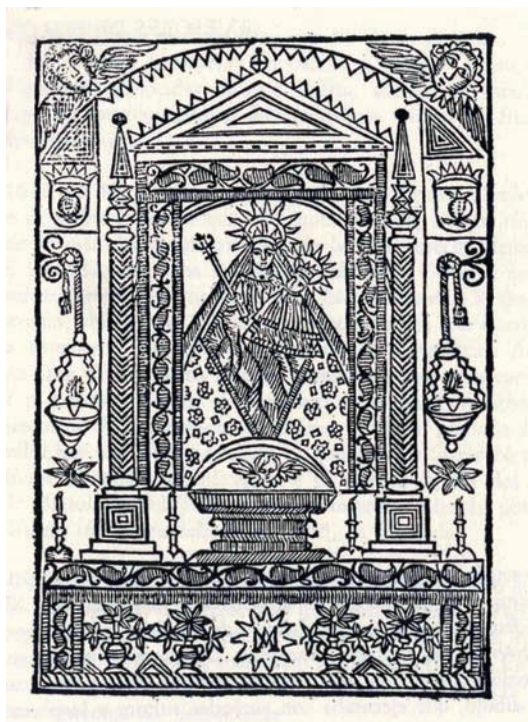
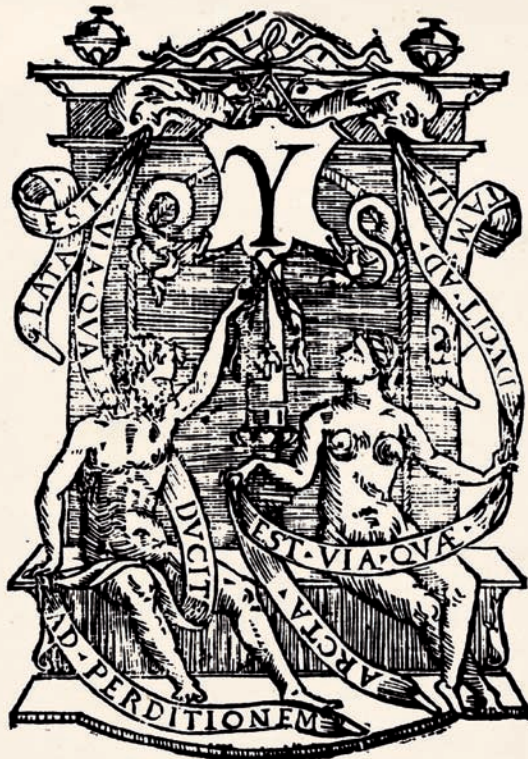


Fig. 19. Imagen de tema religioso grabada en madera e impresa en el taller de Baltasar de Bolibar, 1657.

Los hijos de Antonio Nebrija, Sebastián y Sancho, fundaron en Granada una imprenta, el taller de Ainadamar, del que, según Gómez Moreno, surgieron algunas de las mejores impresiones que se realizaron en España durante el siglo XVI. Fue, además, la cantera de un grupo de impresores importantes como García de Briones o René Rabut. La fig. 20 muestra una viñeta incluida en la primera edición granadina de los *Canones et decreta sacrosancti oecumeneci et generalis Concilii Tridentini, sub Paulo III, Julio III, Pio IV, Pont. Max.* Esta obra fue impresa en este taller en 1564, simultáneamente con otras ediciones en Alcalá de Henares, Barcelona, Sevilla, Salamanca, Valencia, Valladolid y Zaragoza.



Granatæ

Apud Antonium Nebrissensem
& Garciam Brionidem,
Prædic Non. Nouembris Annia Natiuitate Dñi
M.D.LXIII.

Fig. 20. Ilustración que aparece en los *Cánones del Concilio de Trento*, obra impresa en el taller de Antonio Nebrija y García Briones, 1564.



Fig. 21. *Alhambra*, grabado en madera de Hermenegildo Lanz, 1928.

La técnica del grabado en madera se ha seguido usando hasta nuestros días, aunque desde que aparecieron los sistemas de reproducción fotomecánica abandonó su carácter funcional, dejó de ser exclusivamente un medio de reproducción de imágenes, y se convirtió, al igual que el resto de las técnicas gráficas, en un medio de expresión que los artistas pudieron utilizar ya con total libertad. Un ejemplo más cercano en el tiempo que los que hemos visto antes lo encontramos en los trabajos de un artista como Hermenegildo Lanz, de quien he seleccionado esta deliciosa interpretación de la Alhambra, un grabado en madera datado en 1928 (fig. 21).

La Alhambra tuvo una poderosa influencia en la obra del artista holandés M. C. Escher. Muchas de sus conocidas composiciones geométricas de división regular del plano y repetición modular están realizadas con la técnica del grabado en madera, de la que Escher fue un gran maestro. A continuación vemos una de ellas en la que la influencia alhambrena es más que evidente (fig. 22).



Fig. 22. *División regular del plano II*. Grabado en madera de M. C. Escher. 1957.

GRABADO “A CONTRAFIBRA” O “A TESTA” (XILOGRAFÍA)

El término xilografía se ha venido usando tradicionalmente como sinónimo de grabado en madera. Sin embargo este es un vocablo que fue acuñado durante el siglo XIX para referirse a un tipo determinado de grabado, inventado a finales del siglo XVIII por Thomas Bewick y que consiste en rebajar mediante buriles (instrumentos que se usan para grabar el cobre) un taco de madera cortado a testa, es decir, cortado perpendicularmente a la dirección de la fibra (fig. 23). La madera que se suele emplear es el boj. Estos tacos son más duros y compactos que los cortados a fibra por lo que permiten un trabajo más detallado, similar al conseguido sobre planchas de cobre. Por otro lado evitan el problema que surge con determinadas maderas cuando se trabaja perpendicularmente a la dirección de las fibras, lo que dificulta la obtención de líneas y bordes nítidos (fig. 24).



Fig. 23. Buriles para grabar y tacos de madera cortados a contrafibra.



Fig. 24. A la izquierda, grabado de la madera 'a fibra'. A la derecha grabado a 'contrafibra'.

Al igual que ocurría con el grabado a fibra, los tacos de madera podían hacerse con la misma altura que los tipos de imprenta, por lo que podían imprimirse al mismo tiempo que los textos; pero los grabados a contrafibra, debido a la dureza de las matrices, que resistían muy bien el desgaste, permitían editar un número muy elevado de ejemplares, lo que favoreció su rápida expansión.



Fig. 25. Dibujo de David Roberts, inspirado seguramente en la Puerta Monaita. Aparece al comienzo del capítulo V de *Tourist in Spain. Granada* (1835). La xilografía está firmada por 'W&F' y tiene unas dimensiones aproximadas de 85 x 65 mm.



Fig. 26. *Puerta de la Sala de la Justicia*. Xilografía de G.Laplante sobre dibujo de Gustavo Doré. Publicada en la obra *L'Espagne*, de Dauvillier (París, 1862-1873).



Fig. 27. Puerta de la Justicia, xilografía de H. Vizetelly. Viñeta publicada en *Plans, Elevations, Sections and Details from the Alhambra*, de J. Goury y Owens Jones. Londres, 1842-45.

Durante el siglo XIX fueron muchos los viajeros románticos que visitaron Granada, atraídos sobre todo por los innumerables restos de un pasado musulmán que habían convertido a nuestra ciudad en un paradigma del exotismo. Viajeros como Chateaubriand, Washington Irving, Alexandre Laborde, Guirault de Prangey, David Roberts, Richard Ford o Lord Byron pasaron por nuestra ciudad y de su visita surgieron libros llenos de leyendas y, sobre todo, ilustraciones que describían, en algunos casos de un modo exagerado, los paisajes, monumentos y personajes granadinos. Muchas de estas ilustraciones están realizadas en xilografía y de ellas he escogido varios ejemplos como las que aparecen reproducidas al principio de cada capítulo de la conocida obra *Tourist in Spain*, con textos de Thomas Roscoe e ilustraciones de David Roberts (fig. 25), las ilustraciones de Gustavo Doré en *L'Espagne* (fig. 26), o las pequeñas viñetas de H. Vizetelly en *Plans, Elevations, Sections...* de Owens (fig. 27).

LINOGRABADO

Es una técnica similar al grabado en madera donde en lugar de usar esta se emplea una plancha de linóleo. Este es un material compuesto de aceite de linaza, resinas de pino, corcho en polvo y colorantes. La pasta resultante se prensa y lamina sobre una tela de yute para darle cohesión. El procedimiento de grabado es semejante al de la madera, empleándose los mismos instrumentos, aunque las características especiales del soporte presentan algunas peculiaridades que lo diferencian de la madera.



Fig. 28. Juego de gubias para trabajar el linóleo.

Matisse y, especialmente, Picasso consiguieron excelentes resultados con este material. Este último desarrolló un método de-



Fig. 29. Planchas de linóleo.

nominado de la *plancha perdida* o *de reducción*, que consiste en ir grabando y estampando todos los colores en una misma plancha.

La estampación de las planchas de linóleo se efectúa del mismo modo que el resto de las técnicas de grabado en relieve, es decir, entintando las partes elevadas de la matriz mediante un rodillo y aplicando presión al papel colocado encima. El papel puede estar húmedo o seco. La impresión puede hacerse manualmente con un útil tan sencillo como una cuchara o con una prensa plana o cilíndrica (tórculo). En la siguiente ilustración (fig. 30) vemos una secuencia del proceso de impresión de un linóleo en el taller del Instituto.



Fig. 30. Práctica realizada con alumnos de 1º de bachillerato durante el curso 2005-2006.
1. Mojado del papel. 2. Ajuste del registro. 3. Entintado. 4. impresión con el tórculo. 5 y 6 . Resultado final.



Fig. 31. *Patio de los leones*, linograbado de Hanna Whiteman

La imagen superior (fig. 31) es un linograbado de la artista británica afincada en Almería, Hanna Whiteman. En este ejemplo se percibe con claridad la huella de las gubias con las que la artista ha eliminado de la superficie de la plancha las zonas que luego deberían quedar blancas en la impresión. Al igual que ocurre con el grabado en madera, el linóleo se trabaja en negativo, “dibujando” con las gubias las partes que no deben recibir la tinta.

Del pintor jiennense, aunque muy vinculado a Granada, Manuel Ángeles Ortiz, amigo y colaborador de Federico García Lorca, Falla o Alberti, integrante de la Escuela de París junto a Picasso, con una obra que se desarrolla entre el cubismo, el postcubismo y el surrealismo, he seleccionado una pieza muy representativa de los trabajos que realizó inspirados en Granada. Se trata de una “linografía” (así llamaba él a los grabados en linóleo) titulada *Albaycín*, que representa de un modo sintético el caserío apiñado de este famoso barrio granadino (fig. 32).



Fig. 32. Manuel Ángeles Ortiz, *Albaycín*. Está firmada como E/A (Épreuve d'artiste).

► GRABADO EN HUECO (CALCOGRAFÍA)

¿A qué nos referimos con “grabado calcográfico” o “calcografía”?

Hasta el siglo XIX el único metal usado para grabado en hueco era el cobre. El término calcografía procede del griego *Χαλκός* (*cal-cos*) que significa cobre. Actualmente se aplica a cualquier tipo de grabado en hueco, aunque se usen planchas de otros metales.

¿En qué consiste el grabado en hueco?

En todos los procedimientos de grabado en hueco se actúa al contrario de como se hacía en el grabado en relieve. En el caso anterior el artista debía trabajar eliminando de la superficie de la plancha las zonas correspondientes a los blancos de la imagen. En el grabado en hueco las incisiones se efectúan precisamente en los lugares que coinciden con la imagen, dejando éstas zonas más profundas que la superficie de la plancha. Posteriormente, la tinta se introducirá en estos surcos o zonas hundidas y mediante presión será transferida al papel.

Para conseguir que la tinta quede solamente en las partes profundas de la plancha se procede del siguiente modo: primero se entinta toda la superficie, procurando que penetre bien en las zonas profundas. A continuación se limpia la plancha frotando su superficie mediante un trozo de gasa especial llamada tarlatana, hasta dejarla limpia. La tinta debe quedar exclusivamente en las zonas hundidas. Para finalizar la limpieza se usan también hojas de papel fino, como papel de seda, o de otro tipo como hojas de periódicos o de guías telefónicas.

La transferencia al papel se efectúa mediante una prensa especial llamada tórculo (fig. 33 y 35). Consta en una superficie plana (platina) que se hace pasar entre dos rodillos que transmiten la presión. Sobre la platina se coloca la plancha entintada y el papel, humedecido previamente para eliminar la rigidez y facilitar la transferencia de la tinta a su superficie. Plancha y papel se cubren con unas piezas de fieltro cuya finalidad es la de amortiguar y distribuir uniformemente la presión que ejerce el rodillo superior.

En la fig. 34 (pág. 46) he representado esquemáticamente el proceso de entintado, limpieza de la plancha, colocación del papel e impresión por presión de una plancha de este tipo.



Fig. 33. Estampación en el tórulo. Grabado del siglo S.XVII. Abraham de Bosse (dib.); Soubeyran (grab.)

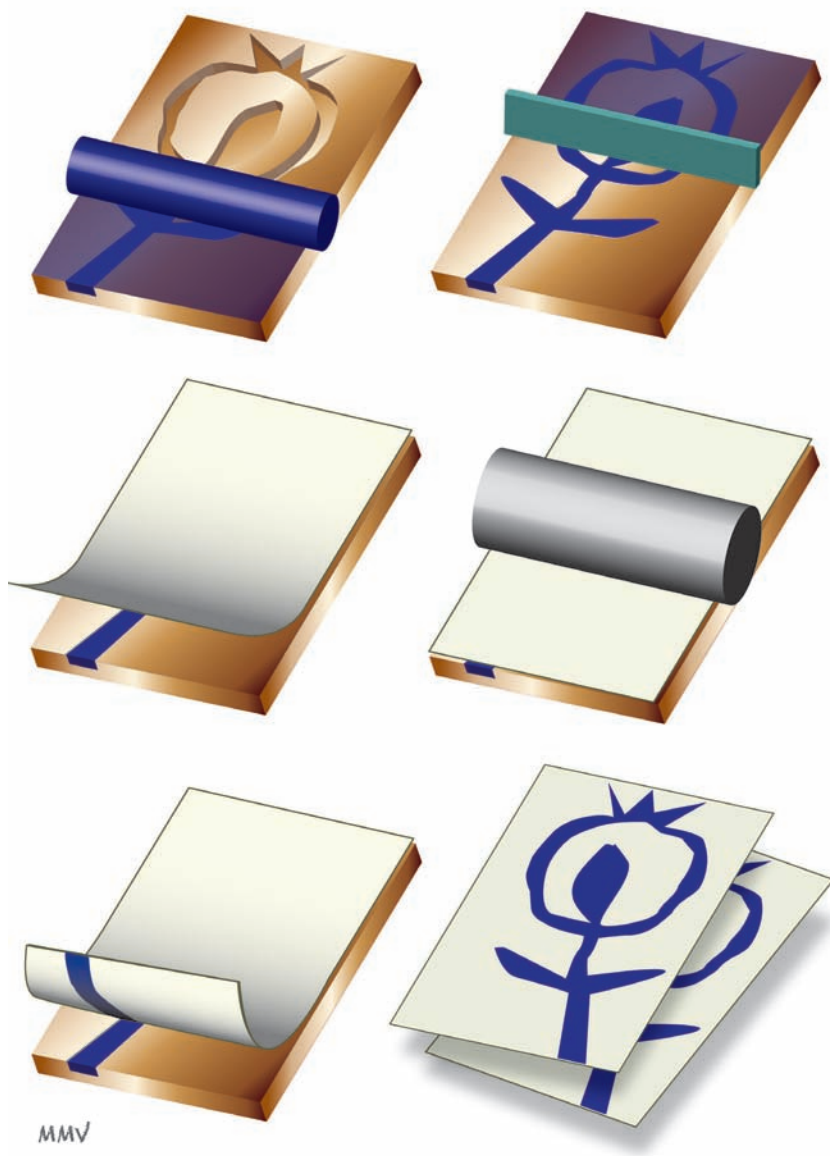


Fig. 34. Esquema del proceso de estampación de un grabado calcográfico: 1. Entintado de la plancha; 2. Limpieza de la superficie; 3. Colocación del papel; Transferencia de la tinta al papel por presión; 5 y 6. Resultado final. (Ilustración MMV)

En el grabado calcográfico se suelen usar tradicionalmente planchas de metal (cobre, cinc, acero, etc.) aunque durante las últimas décadas se han incorporado otros materiales como acetatos, metacrilatos, etc. Como vimos antes (esquema de la pág. 25) existen muchas técnicas de grabado en hueco, las cuales se diferencian entre sí, fundamentalmente, por el modo en que se graba la imagen sobre la superficie de la plancha. Esta operación se puede realizar por medios mecánicos o químicos. En el primer caso, el grabador utiliza instrumentos cortantes o punzantes que rayan o producen surcos sobre la superficie de la plancha. En el segundo, estas incisiones se producen al someter la plancha metálica a la acción corrosiva de ácidos o sales adecuados. En el primer grupo estarían el grabado a **buril**, la **punta seca** o la **manera negra** también llamada **mezzotinta**. En el segundo grupo encontramos técnicas como **aguafuerte**, **aguatinta**, **barniz blando**, etc. Como es lógico, en no pocas ocasiones se combinan diferentes métodos sobre la misma plancha.

Existen muchos más procedimientos que ofrecen variantes sobre lo anterior, como por ejemplo las técnicas aditivas, en las que la matriz se genera añadiendo material sobre la superficie, aunque luego, en lugar de entintar las zonas que sobresalen, se hace que la tinta penetre en las zonas deprimidas de dichos relieves. Finalmente, en los últimos años están apareciendo nuevos materiales y procesos basados en el uso de productos desarrollados para la industria como son los **fotopolímeros** o el **grabado electrolítico**. También estamos asistiendo a una progresiva sustitución de los productos altamente tóxicos que se han usado tradicionalmente en grabado (ácidos, disolventes, barnices, resinas, etc.) por otros menos peligrosos.

En las páginas siguientes veremos las características más destacables de algunas de estas técnicas.

Algunas características diferenciadoras del grabado calcográfico.

En la estampa aparece la huella de la plancha, rehundida, sobre la superficie del papel; es lo que se llama *cubeta* o *huella* (ver fig. 40).

Se aprecia un cierto relieve en los trazos pues son el negativo de los trazos excavados en la plancha, que es donde se aloja la tinta.

¿Qué es la talla dulce?

Es una expresión que se utilizaba originalmente para referirse al grabado a buril, aunque en la actualidad se ha extendido su uso al conjunto de las técnicas de grabado en hueco.



Fig. 35. Tórulo del Dpto. de Dibujo. I.E.S Padre Manjón.

GRABADO A BURIL

El nombre de esta técnica procede del instrumento que se usa, el buril. Consiste en una fina barra de acero templado, muy duro, con un extremo cortado en bisel y muy afilado. En el otro extremo tiene un mango, de madera, con forma de champiñón. La sección de la barra metálica puede ser romboidal, triangular, elíptica, etc., dependiendo del tipo de líneas que se quieran conseguir (fig. 36).

Mediante estas herramientas se obtienen surcos de mayor o menor profundidad o anchura sobre la superficie de la plancha, que retendrán la tinta en diferente grado y que producirán líneas de diversa intensidad en la estampación.

Es una técnica con la que se consiguen delicados matices que abarcan desde los grises más sutiles a los negros más intensos, usando exclusivamente líneas, más finas o más gruesas, más o menos cercanas y que pueden entrecruzarse.

Fig. 36. Detalle de una plancha de cobre grabada al buril (s. XVII) y buriles



El trabajo con buril es laborioso y complicado pues no permite errores. Pensemos que cuando se ha sacado una viruta de metal de una plancha ya no se puede corregir. Esto obliga a trabajar con meticulosidad, seguridad y paciencia. El dominio de esta técnica requiere de un aprendizaje largo y difícil. En la actualidad no son muchos los centros donde se puede aprender. Uno de ellos es la Escuela de Grabado de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, que goza de un gran prestigio internacional. Hay que tener en cuenta que uno de los usos tradicionales de esta técnica ha sido el de grabar las planchas originales para imprimir billetes.

Veamos a continuación un ejemplo de grabado a buril. Es uno de los más célebres debido al virtuosismo que derrocha su autor, Claude Mellan. Esta obra, titulada *El sudario de la Verónica*, (fig. 37 y 38) está

Fig. 37. Claude Mellan.
El sudario de la Verónica. 1649.
(42.8 x 32 cm.)



realizada a partir de un único surco que se inicia en el centro de la plancha y se va desarrollando en una espiral continua, creando con sus variaciones de intensidad el efecto de claroscuro. Debajo de estas líneas podemos observar un detalle ampliado de esta obra.

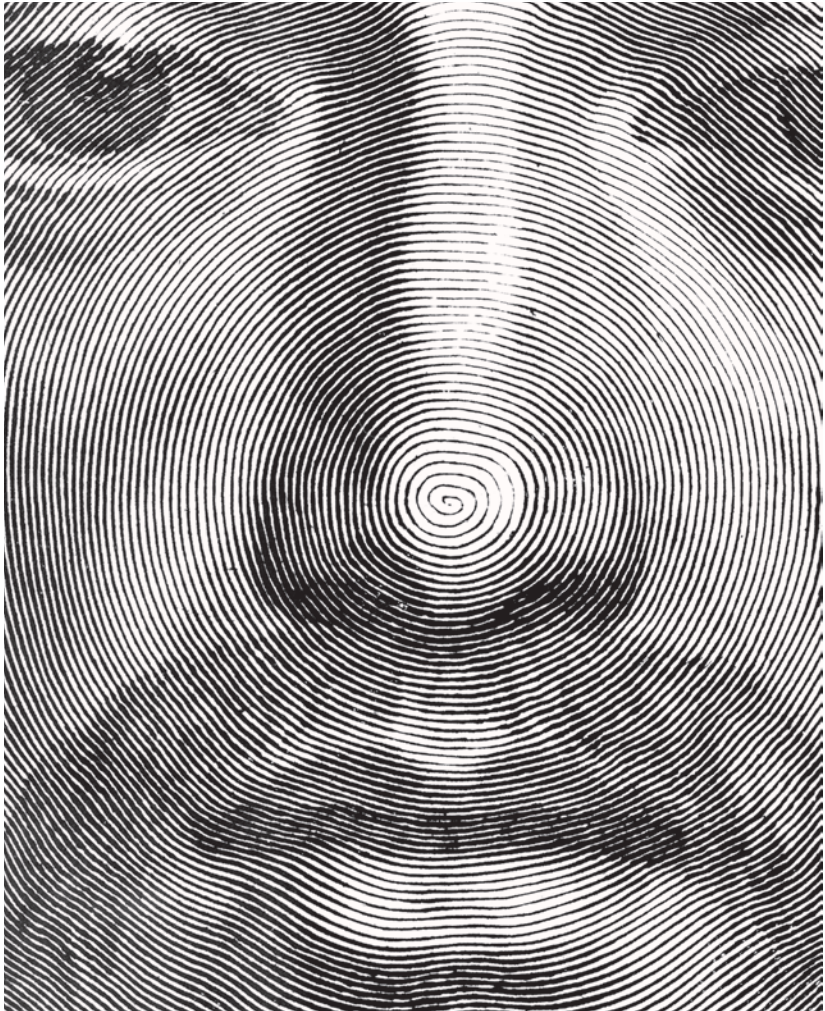


Fig. 38. Claude Mellan. *El sudario de la Verónica*. (detalle). Grabado a buril con un trazo continuo en espiral.

El grabado a buril llega a España en el siglo XVI, junto con el aguafuerte, del que luego hablaremos. En la Granada del siglo XVII destaca la figura de Francisco Heylan, un grabador flamenco que se estableció en esta ciudad en 1612 y de cuyos buriles surgieron más de 140 grabados, de los que excepcionalmente se conservan algunas de sus planchas custodiadas con celo en la Abadía del Sacromonte. He seleccionado de entre ellos uno que representa la conversión y bautismo de los moriscos (fig. 40), obra que realizó, como otras muchas, para ilustrar la *Historia eclesiástica de Granada*. Heylan es también el autor del conocido grabado titulado *Plataforma de Ambrosio de Vico*, un plano de Granada realizado a partir de los dibujos del maestro mayor de la Catedral granadina (fig. 39). Heylan usa fundamentalmente el buril aunque en algunos casos se ayuda del aguafuerte y la punta seca.



Fig. 39. *Plataforma de Ambrosio de Vico* (detalle). Grabado sobre dos planchas de cobre por Francisco de Heylan (1612-1614)
2 planchas, 42 x 62 cm. (Planchas conservadas en la Abadía del Sacromonte)



Fig. 40. *Conversión y bautismo de los moriscos*. Grabado de Francisco de Heylan para la *Historia eclesiástica de Granada*, libro que no se llegó a imprimir. El grabado se incluyó finalmente en las *Vindicias católicas Granatenses* (Lyon, 1706)

En el apartado dedicado al grabado en relieve vimos cómo durante el siglo XIX Granada fue foco de atracción para viajeros románticos. De la ingente cantidad de imágenes que se publicaron durante estos años y que contribuyeron a consolidar una imagen romántica de Granada y la Alhambra que ha perdurado prácticamente hasta nuestros días, he escogido una del irlandés James C. Murphy, quien estuvo en Granada entre 1802 y 1809 (fig. 42). El grabado, que representa la fuente del patio de los leones, fue publicado en *The Arabian Antiquities* en 1815.

Como dijimos antes, el buril se ha utilizado para grabar las planchas originales de muchos billetes. Vemos a continuación varios de ellos en los que la Alhambra y el Generalife son los protagonistas. Los de 25 y 100 pesetas están realizados por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, mientras que el de 500 está impreso en Inglaterra, por Bradbury Wilkinson & C^o.



Fig. 41. Billete de 500 pesetas (año 1927). Billete de 25 pesetas (año 1954). Billete de 100 pesetas (año 1970).

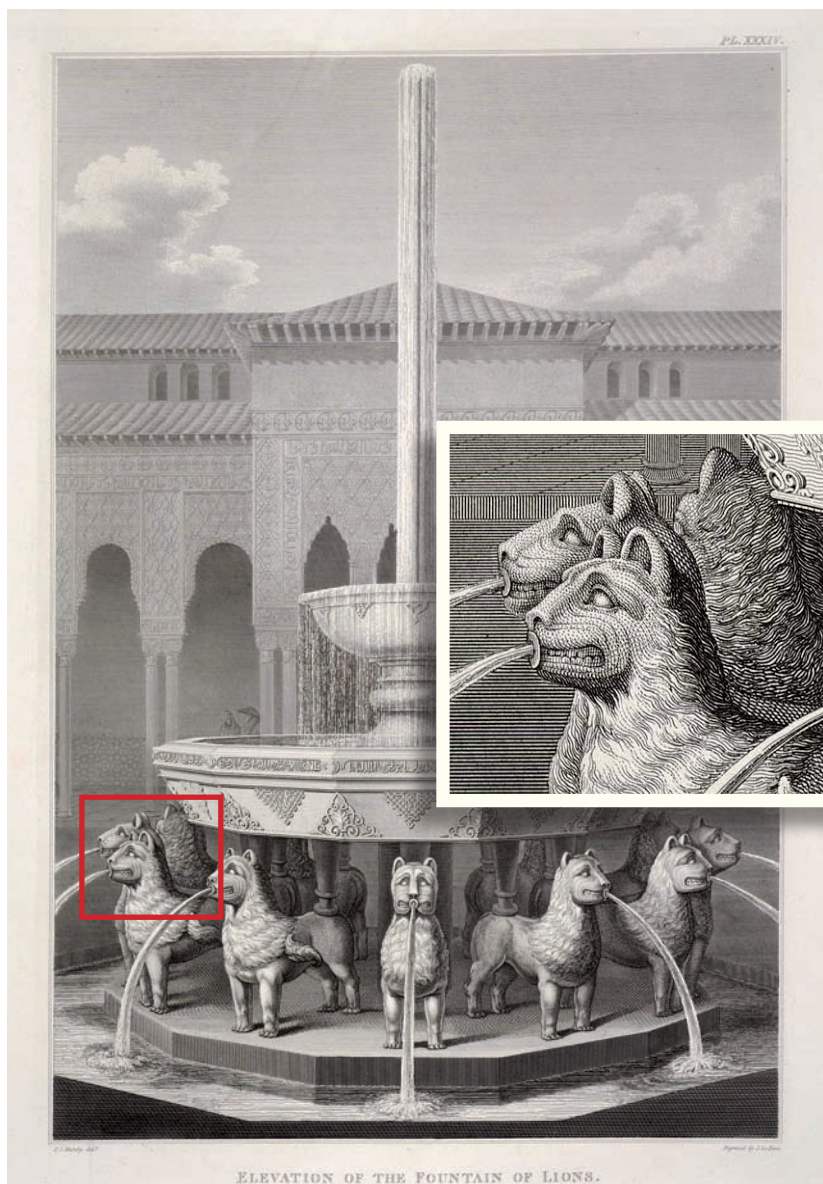


Fig. 42. *Elevation of the Fountain of Lions*. Dibujo de James C. Murphy, grabado por J. Le Keux. Publicado en la obra *The Arabian antiquities of Spain*. Cadell & Davies, 1815. Detalle ampliado.

AGUAFUERTE

Es un procedimiento de grabado indirecto, en el cual un determinado producto químico corrosivo (mordiente) es el encargado de grabar los surcos sobre la plancha metálica. Se usan varios compuestos para este fin, pero el más empleado hasta hace poco era el ácido nítrico, comúnmente conocido como aguafuerte; de ahí el nombre de la técnica. También se ha usado el ácido clorhídrico, además de algunas combinaciones. Actualmente se emplean otros productos menos peligrosos y tóxicos como cloruro férrico, en algún caso con adición de ácido cítrico, o sulfato de cobre. La elección depende del metal sobre el que se trabaje.

¿Cómo se consigue que el mordiente ataque al metal sólo en las zonas deseadas?

Se utiliza un barniz protector a base de ceras, resinas y betún de judea. La película de barniz, que tiene que ser resistente pero a la vez fina, se levanta en las zonas deseadas mediante una especie de lápiz con la punta metálica. El grabador actúa sin presionar la plancha, pues sólo necesita retirar la película de barniz donde lo desee. No necesita ejercer fuerza para eliminar el metal, como ocurría con el buril. De ese cometido se encargará el mordiente, por lo que el trazo puede ser más fresco y directo.

Tras proteger la parte posterior, la plancha se sumerge en un baño de mordiente que sólo atacará al metal en las zonas no protegidas. El tiempo de mordida depende de varios factores como son la concentración del mordiente, la profundidad del trazo que se desea, la temperatura, etc. Mordidas más profundas darán como resultado negros más intensos mientras que las más superficiales provocarán grises sutiles.

Este proceso es complejo pues se puede hacer en varias fases, con reservas para conseguir diferentes mordidas.

Al finalizar la mordida (o las sucesivas mordidas) de la plancha se procede a la limpieza para retirar el barniz. Con la plancha limpia, las incisiones producidas por el baño corrosivo son patentes. En ellas se introducirá la tinta, al igual que se hacía en el procedimiento anterior, procurando que la superficie no atacada de la plancha quede limpia. La impresión se efectúa del mismo modo que con el resto de las planchas obtenidas por los demás métodos de grabado en hueco: se coloca la plancha entintada sobre la platina del tórculo y se cubre con el papel previamente humedecido. A continuación se colocan encima los fieltros y se giran los rodillos del tórculo para que la platina avance entre ellos presionando el papel contra la plancha, lo que provocará la transferencia del imagen.



Fig. 43. Rembrandt.
Autorretrato con gorro de piel.
1631
Aguafuerte. (63 x 57 mm.)

De uno de los grandes maestros del aguafuerte, Rembrandt, he escogido un pequeño grabado, muy representativo de las posibilidades expresivas de esta técnica (fig. 43). Podemos observar la destreza del artista para obtener luces y sombras mediante un juego de líneas libres y valientes que se entrecruzan en las zonas oscuras y casi parecen escapar de la superficie del papel en los bordes encrespados del pelo.



Fig. 44. Granada desde el valle del Genil. J. Hoefnagel (dib.) 1565. F. Hogenberg (grab.) 1598. (Civitates Orbis Terrarum)

El aguafuerte es una de las técnicas de grabado en hueco que más difusión ha tenido. Con respecto a Granada encontramos numerosos grabados realizados al aguafuerte en los que la ciudad o sus monumentos son los protagonistas. Por ejemplo los de la serie *Civitates Orbis Terrarum*, una monumental colección de seis tomos de grabados editados por Georg Braun entre el 1572 y el 1617. En la obra se muestran más de 500 vistas o mapas de las ciudades más importantes del mundo conocido a finales del siglo XVI y principios del XVII, entre ellas Granada. El grabado que se reproduce (fig. 44) es una vista de Granada desde el valle del Genil. Está grabado por F. Hogenberg a partir de un dibujo de J. Hoefnagel. El color está aplicado posteriormente a mano, una práctica que estuvo bastante extendida. Todas las estampas de esta colección están cargadas de detalles interesantes, como los que personajes del primer plano que reflejan escenas de la vida cotidiana, o el estado de la ciudad y sus monumentos a finales del siglo XVI. En la fig. 45 vemos un fragmento del grabado titulado *Granada desde el valle del Darro*. Entre los detalles que nos llaman la atención se encuentran la grúa y los andamios que deben corresponder a las obras de construcción del palacio de Carlos V.



Fig. 45. *Granada desde el valle del Darro* (detalle) J. Hoefnagel (dib.) 1564. F. Hogenberg (grab.) 1598 (*Civitates Orbis Terrarum*)

Louis Meunier, un dibujante y grabador que se especializó en paisajes y vistas de ciudades, visitó Granada a mediados del siglo XVII. Nuestra ciudad quedó plasmada en una colección de diez láminas, más una panorámica sobre la Vega, grabadas entre 1665 y 1668.

La estampa que vemos reproducida a continuación (fig. 46) refleja una vista del Palacio de Carlos V. Como ocurría con el caso anterior, nuevamente el grabado se convierte en un testimonio documental del estado de nuestros monumentos en un determinado momento histórico: vemos a la izquierda como aún subsiste el alminar del oratorio de la Madraza de los Príncipes y la zona del Mexuar aún no ha sufrido las transformaciones con las que ha llegado a nuestros días.

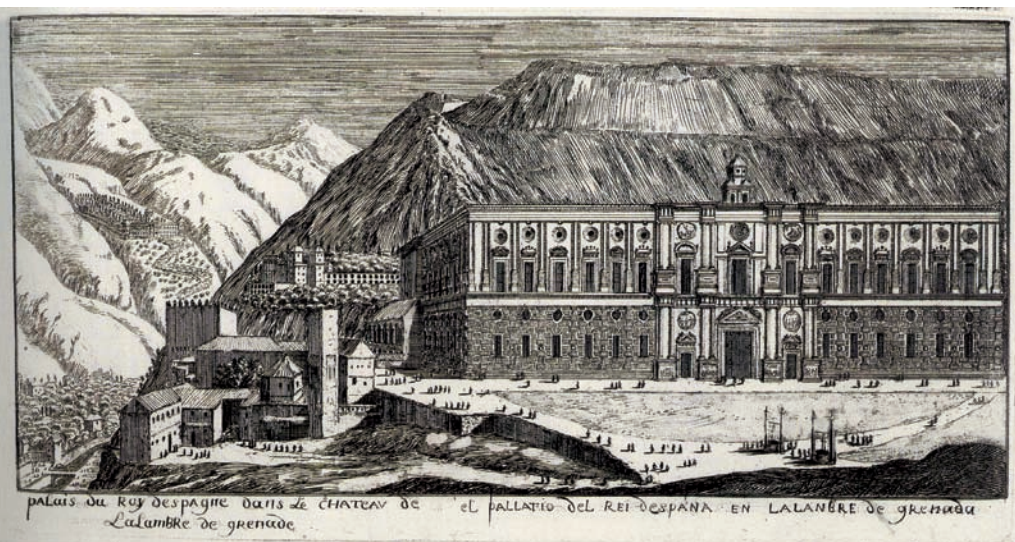


Fig. 46. "Palais du Roy despaigne dans le chateau de LaLambre de grenade" Louis Meunier, 1668.

Otro de los fenómenos asociados a este tipo de grabados, debido sin duda al gran éxito y difusión que tuvieron en su tiempo, es el del

plagio, que se acentuará aún más con las obras más exitosas de los artistas románticos. Las obras de Meunier sirvieron de “fuente de inspiración”, por decirlo de un modo suave, para otros artistas posteriores, como es el caso del grabador flamenco Pieter van der Berge o el italiano Coronelli. Hay pocas diferencias entre el original y las copias, sólo el tamaño del cielo y los personajes que animan la escena.

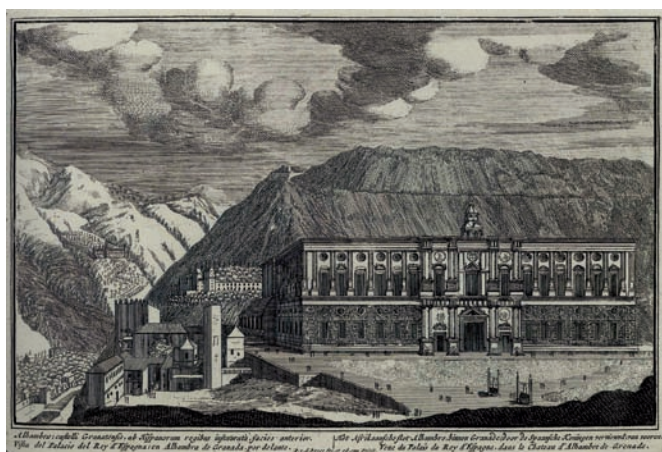


Fig. 47. *Vista del Palacio del Rey d'España; en Alhambra de Granada, por delante.* Pieter van der Berge c. 1700

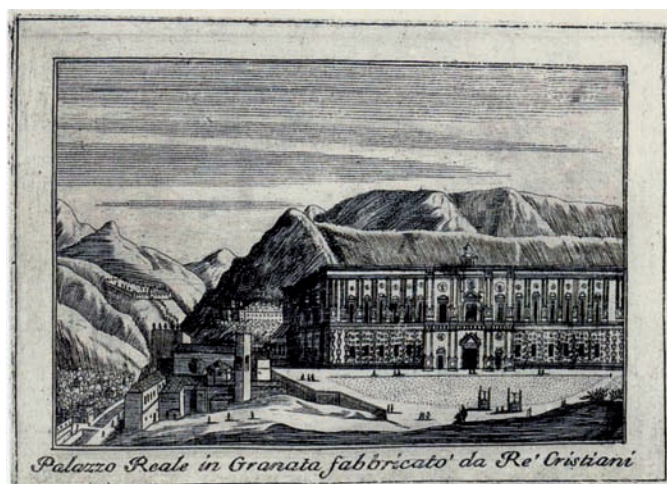


Fig. 48. *Palazzo Reale in Granata fabbricato' da Re' Cristiani.* Vincenzo Coronelli (ed.) 1706

El escocés David Roberts fue uno de los artistas del período romántico que más contribuyó a difundir la imagen de una Granada exótica y sugerente. De sus obras, que tuvieron una gran difusión, ya hemos visto alguna, como las de la Torre de Comares (fig. 1 y 2) o la xilografía de la puerta Monaita (fig. 25). Debido a su éxito, Roberts tampoco escapó de la imitación y el plagio. En algunos casos las copias tienen una calidad aceptable pero en otros los resultados no pueden ser más grotescos.

La imagen que vemos a continuación es una reproducción del grabado titulado *La Alhambra desde el Albaycín*, (fig. 49) que se pu-



Fig. 49. "The Alhambra from the Albaycin" D. Roberts (dib.); E. Goodall (grab.)
Grabado sobre acero publicado en *Tourist in Spain* de Thomas Roscoe. Londres, 1835.

blicó en la ya citada obra *Tourist in Spain*, en 1835. Es una obra de gran calidad técnica, grabada en acero pues este era el metal más adecuado para minimizar el desgaste de la plancha y garantizar largas ediciones. En la siguiente imagen (fig. 50) vemos una burda réplica de este grabado, perpetrada por un autor desconocido y publicada en la obra *Sketches and adventures in Madeira, Portugal, and the Andalusias of Spain*, de Charles W. March, (Londres y Nueva York, 1856). Las imágenes, a fuerza de pasar de unas manos a otras, terminan por hacerse irreconocibles, como ocurre en este caso donde la Alhambra ha terminado por convertirse en una especie de castillo centroeuropeo y Sierra Nevada en los Alpes.

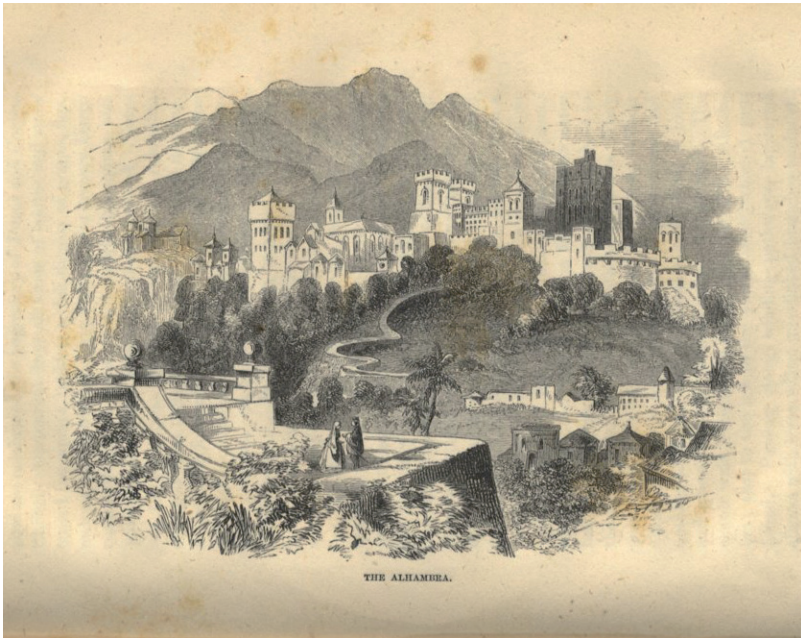


Fig. 50. *The Alhambra*, grabado anónimo publicado en *Sketches and adventures in Madeira, Portugal, and the Andalusias of Spain*, de Charles W. March, (Londres y Nueva York, 1856).

Otra visión más imaginaria que real, grabada también al agua-fuerte, es la que encontramos en el grabado de Andrés Giraldos, que ilustra la obra *El libro del Viajero en Granada* (fig. 51). Procedente de Madrid, Giraldos se trasladó a Granada en 1808. En esta ciudad llegó a ser académico y director de grabado de la Escuela de Bellas Artes.



Fig. 51. Andrés Giraldos (dib. y grab.) Publicado en *El libro del viajero en Granada*, de Manuel Lafuente Alcántara, en 1843

Finalmente nos acercaremos a la época actual, en la cual el grabado granadino vuelve a tomar un fuerte impulso, especialmente tras la creación del taller de la Fundación Rodríguez-Acosta, a cuyo cargo estuvo José García de Lomas. He escogido dos grabados recientes, uno de Juan Vida, incluido en la carpeta “Isabel I” que editó la Academia de Bellas Artes de Granada con motivo del V centenario de la reina (fig. 52), y otro de la japonesa afincada en Granada Teiko Mori, que formó parte del taller antes citado y más tarde fue cofundadora del Taller Experimental Realejo (fig. 53).



Fig. 52. Juan Vida. Grabado de la carpeta *Isabel I.* (2004)
Aguafuerte y carborundum (dos planchas).



Fig. 53. Teiko Mori. *Alhambra noche.*
Aguafuerte gofrado, estampado a tres tintas.

AGUATINTA

Esta técnica se inventó a mediados del siglo XVIII con la finalidad de obtener semitonos, es decir grises ópticos, sin tener que recurrir al rayado producido por el buril o el aguafuerte. En esencia este proceso está encaminado a conseguir una trama homogénea de pequeños puntos, imperceptibles a la vista incluso, grabados sobre la plancha.

¿Cómo se consigue esta trama sobre la plancha?

El proceso se realiza en varios pasos. Inicialmente se deposita una fina capa de polvo de resina de pino (colofonia) sobre la plancha. Este polvo está formado por pequeños granos que cubrirán parte de la plancha y dejarán al descubierto las zonas intermedias. La resina se fija a la plancha aplicando calor por la parte inferior, de modo que los granitos se funde parcialmente y quedan adheridos a la superficie metálica. Donde la plancha está cubierta por resina, el ácido (u otro mordiente) no atacará, pero sí lo hará en los intersticios que quedan entre los granitos de resina. Controlando el grueso de la resina, la mayor o menor densidad y el tiempo de mordida, se pueden conseguir diferentes mordidas que, trasladadas a la stampa tras su entintado, producirán grises más o menos intensos e incluso negros aterciopelados. La técnica tiene muchas variantes y derivadas como el grabado al azúcar, a la sal, al azufre, etc. Además de la resina de colofonia se usan otros productos como el asfalto o pinturas en spray. Actualmente se tiende a sustituirlos por otros menos nocivos como resinas acrílicas, con los que se pueden conseguir efectos similares.

Goya es uno de los grandes maestros de la aguatinta. Sus conocidos grabados de las series los *Caprichos* y los *Desastres de la Guerra* están realizados usando esta técnica. En estos grabados, Goya combina la aguatinta con el aguafuerte. Pero no es el único que lo hace;

muchos otros artistas recurren al aguafuerte, como hace Goya, para definir las líneas de los contornos y aportar mayor expresividad a la imagen. En la estampa que he escogido (fig. 54) Goya ironiza sobre la enseñanza y lo hace de un modo magistral. La técnica del aguatinta es el vehículo que ha utilizado para crear esta imagen paradójica y perturbadora.



Fig. 54. Francisco de Goya. *Si sabrá más el discípulo*. Grabado perteneciente a la serie *Los Caprichos*, publicada en 1799. La serie consta de 80 estampas de la que esta es la número 37.



Fig. 55. Cayetano Aníbal. *El mirador de Mariana*. Aguatinta y aguafuerte. Dos planchas.

Cayetano Anibal es uno de los más reputados y prolíficos grabadores de esta ciudad. A su talento como grabador, reconocido entre otros por la Academia de Bellas Artes de Granada, (su discurso de ingreso se tituló precisamente “El grabado calcográfico y Granada”), hay que sumar su trayectoria como escultor, sin olvidar su dilatada labor docente, de la que es buena muestra la huella dejada por su paso por este instituto. Cofundador del Taller Experimental de Grabado Realejo, en su obra gráfica Granada siempre ha estado presente. Como muestra he seleccionado la obra titulada *El mirador de Mariana*, una obra en la que el aguafuerte y la aguatinta se combinan magistralmente para conseguir una imagen llena de fuerza (fig. 55).



Fig. 56. José Manuel Peña. *Alhambra pergamino*. Aguatinta, aguafuerte y aditivos.

Delicado es el trabajo de José Manuel Peña, un experto grabador granadino, director del taller La Estampería, de Granada. Peña nos presenta en esta obra una visión personal de la Alhambra, una imagen sugerente que vuelve a trasladarnos a un enclave de ensueño lleno de romanticismo y misterio (fig. 56).

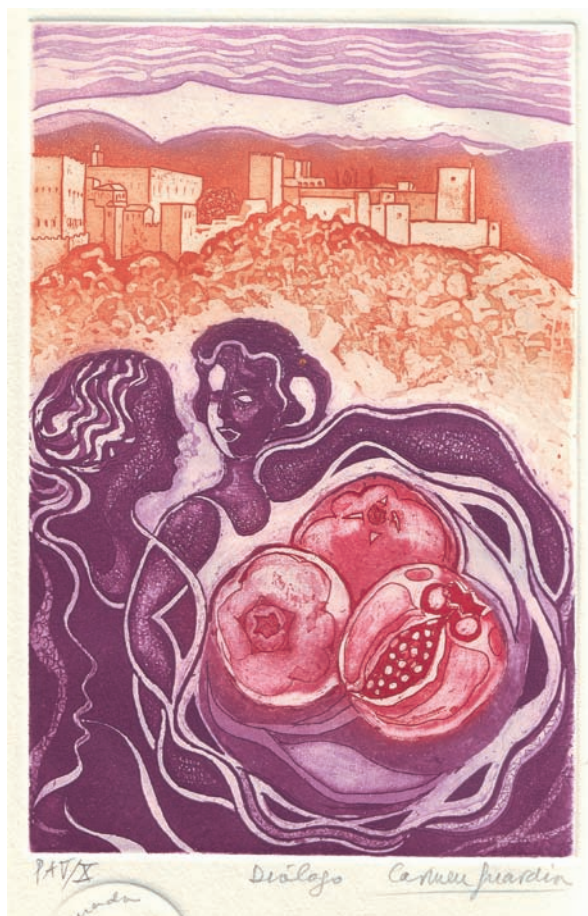


Fig. 57. Carmen Guardia.
Diálogo. Aguatinta y
aguafuerte.

De Carmen Guardia, también profesora de Dibujo de este instituto, es la obra que se reproduce sobre estas líneas: una sutil composición con Granada, y granadas, como protagonistas (fig. 57). La técnica de la aguatinta, combinada con el aguafuerte y el entintado a varios colores, consiguen trasladar sobre el papel esta sugerente composición en la que los personajes de formas curvas dialogan con la geometría rectilínea de la Alhambra.

► TÉCNICAS PLANOGRÁFICAS

LITOGRAFÍA:

Es un procedimiento que se cataloga como *planográfico* porque, a diferencia de lo que ocurría con los que hemos visto antes, la matriz no presenta ninguna incisión ni relieve. Fue inventado por el alemán Aloys Senefelder en 1796. Inicialmente no fue pensado para su aplicación artística, sino como un medio eficaz y barato para reproducir partituras musicales. Sin embargo, los artistas descubrieron pronto sus posibilidades y muy tempranamente empezaron a utilizarlo.

El proceso de impresión litográfico se basa en el rechazo natural que existe entre el agua y la grasa. La matriz litográfica consiste en un bloque de piedra caliza (en griego λιθος, lithos = piedra) sobre cuya superficie pulimentada el artista dibuja con tintas o lápices grasos.



Fig. 58. Piedra litográfica. Aplicación de tinta con rodillo.

Por medio de un delicado proceso en el que se emplean goma arábica y ácido nítrico se consigue fijar esta imagen en la superficie de la piedra, dejando el resto totalmente limpio. La superficie dibujada tiene un carácter graso, por lo que repelerá el agua.

El entintado para imprimir se hace del siguiente modo: en primer lugar se humedece mediante una esponja con agua la superficie de la piedra. Las zonas del dibujo, que son grasas, repelen el agua de modo que solo quedan humedecidas las zonas sin dibujo. A continuación se pasa el rodillo con tinta sobre toda la superficie de la piedra litográfica (fig. 58). Las zonas húmedas rechazarán la tinta grasa que, sin embargo, se fijará en las zonas del dibujo, que no se habían humedecido en el paso anterior.

Tras el entintado se procede a la impresión: se coloca la hoja de papel sobre la piedra y se somete a presión mediante la prensa litográfica. Las prensas manuales, las más usadas en litografía artística, consisten en un carro que se desplaza horizontalmente bajo una especie de cuchilla o rastrillo, cubierta de cuero, que transmite la presión (fig. 59). En la fig. 60 aparece representado esquemáticamente el proceso descrito.



Fig. 59. Prensa y piedra litográficas. Museo Litográfico de Cádiz.

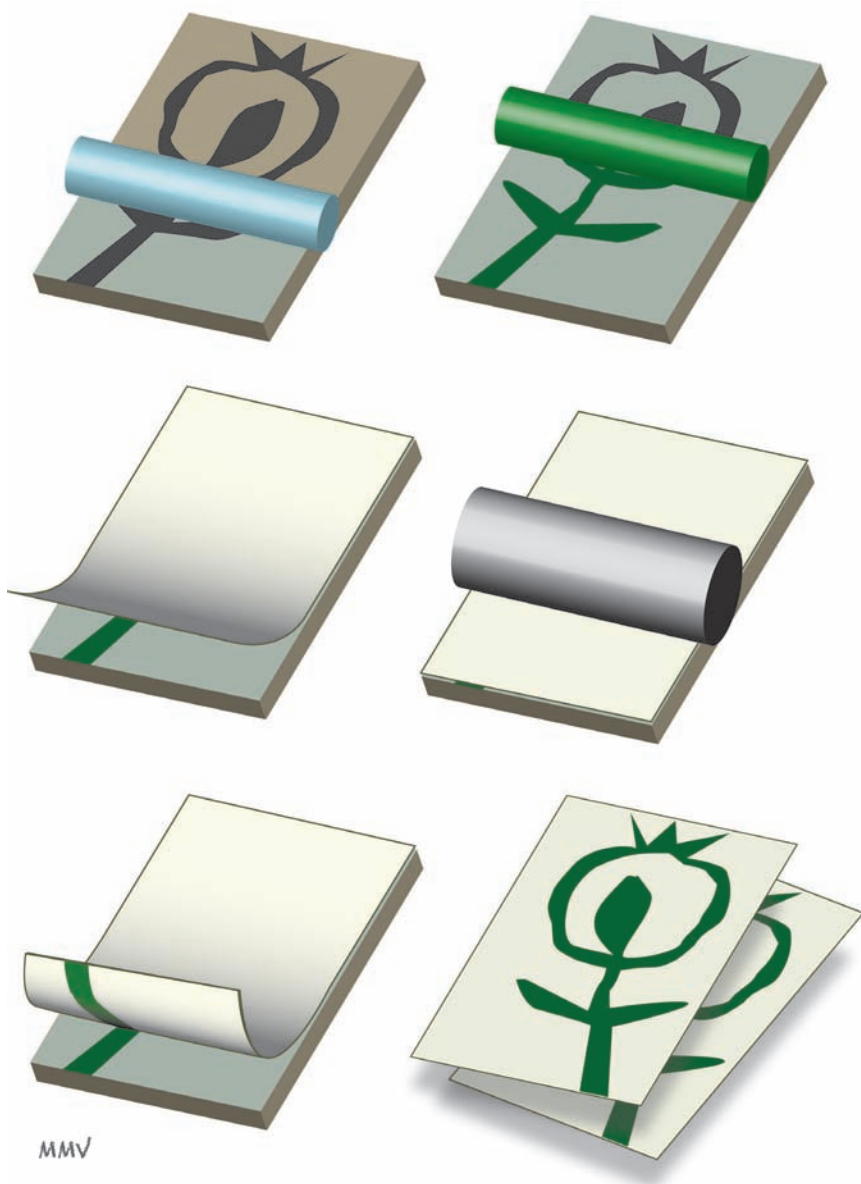


Fig. 60. Representación esquemática del proceso de impresión de una litografía. (Ilustración MMV)

¿Sirve cualquier piedra?

Las piedras utilizadas para la litografía deben ser suficientemente porosas para que puedan absorber el agua y a su vez poseer una textura graneada muy fina para que puedan retener la grasa. Las mejores piedras litográficas proceden de las canteras de Solenhofen y Kellheim (Baviera), cerca de donde vivía Senefelder, aunque en la actualidad se encuentran prácticamente agotadas.

Además de la piedra se emplean como matrices otros soportes como planchas metálicas de cinc y aluminio. En los últimos años se han incorporado otros nuevos materiales como el poliéster. Las piedras pueden ser reutilizadas mediante un proceso que elimina la imagen y la prepara para un nuevo uso.

¿Cómo se dibuja sobre la piedra?

En la impresión litográfica la imagen de la plancha y la de la estampa tienen una orientación simétrica, como ocurre con las otras técnicas que ya hemos visto, lo cual obliga al artista a hacer el dibujo invertido. Para evitar este inconveniente se desarrollaron métodos que consisten en dibujar la imagen sobre un papel especial y transferirla después, por contacto directo, a la piedra. De este modo se puede dibujar con la orientación correcta, pues la inversión se produce en la transferencia a la piedra.

El sistema de impresión offset se basa en la litografía. Sin embargo aquí la tinta no se transfiere directamente de la plancha (aluminio normalmente) al papel sino que se pasa a una lámina de goma (mantilla) y esta traslada la imagen al papel. De este modo la imagen, que aparece correctamente orientada en la plancha, se invierte en la mantilla y vuelve a su orientación original al pasar al papel.

La ventaja de la litografía con respecto a las técnicas anteriores es que el artista puede trabajar directamente sobre la piedra, dibujando sobre ella como si lo hiciese sobre un papel. Esto le permite una mayor libertad y espontaneidad. No necesita más que un buen dominio el dibujo, pues el artista trabaja generalmente en colaboración con un técnico litógrafo que es quien se encarga del delicado proceso de fijar la imagen a la plancha y de la impresión de la estampas.

Muchas de las estampas producidas en el siglo XIX están realizadas con la técnica de la litografía. Incluso se empleó para cartelera pues la naturaleza de las matrices permitía trabajar con grandes formatos. Los antiguos carteles de fiestas o de toros son un ejemplo de esta aplicación. También los realizados por grandes artistas, como Toulouse-Lautrec para anunciar los espectáculos nocturnos parisinos (fig 61).



Fig. 61. Toulouse-Lautrec. *Divan Japonais*. Litografía de 1893

¿Qué es la cromolitografía?

Es un procedimiento litográfico que se desarrolló para obtener estampas en color y que tuvo una gran difusión. Se usa una piedra distinta para cada color. Como en todos los procedimientos de impresión con varios colores y matrices la principal dificultad radica en el registro, es decir, en hacer que todos los colores se superpongan en el lugar preciso. Owens Jones, en su obra *The Grammar of Ornament*, de 1856, incluye un buen número de ilustraciones a color realizadas con este método (fig. 62).

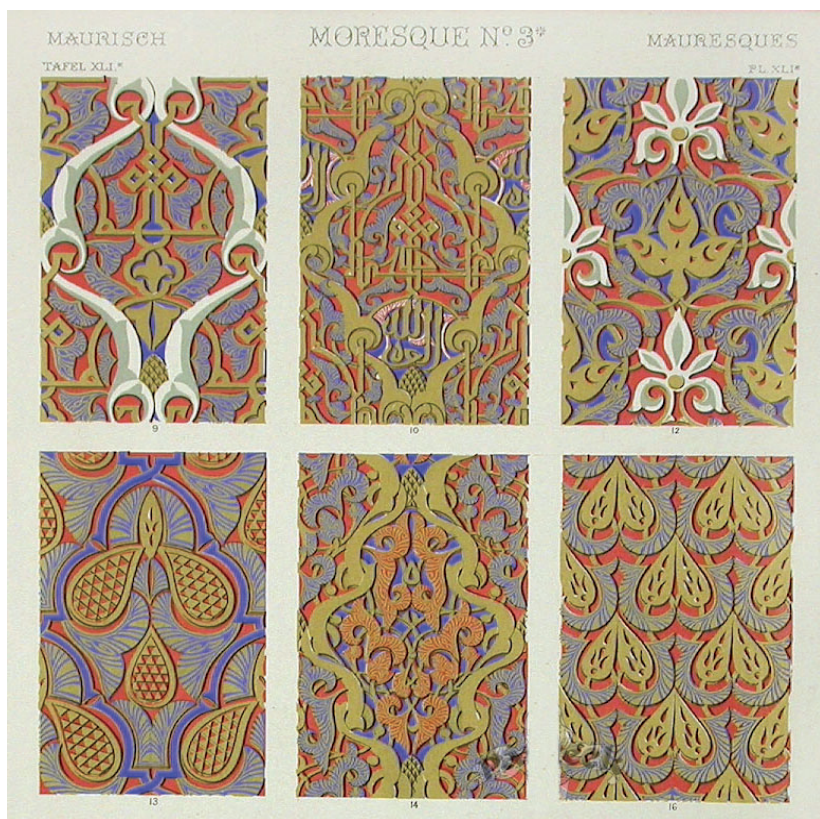


Fig. 62. Ornamento morisco, nº 3. Cromolitografía. En *The Grammar of Ornament*, de Owens Jones. 1856.

Volvemos de nuevo a Roberts, de quien he seleccionado una litografía que refleja una vista de la Granada desaparecida. Vemos el río Darro antes de que se cubriera a su paso por el centro de la ciudad, en lo que hoy es la calle Reyes Católicos. Podemos identificar el puente del Carbón, que conectaba el Zacatín con el Corral del Carbón, y el convento del Carmen, donde actualmente se ubica el Ayuntamiento (fig. 63). El trazo del lápiz litográfico sobre la superficie porosa de la piedra es evidente y le aporta un carácter fresco yuelto a la imagen.



Fig. 63. David Roberts. *On the Darro*. Litografía de 1837, incluida en *Picturesque Sketches in Spain...*

Otro gran dibujante inglés, amigo de Roberts, fue John Frederick Lewis, quien estuvo en Granada entre 1832 y 1834. De su paso por nuestra ciudad surgieron dos álbumes, *Sketches and Drawings of the Alhambra* y *Sketches of Spain and Spanish Character*. Cada uno de ellos contiene 26 litografías en las que aparecen rincones de la Alhambra y otros escenarios de la ciudad. Las imágenes de Lewis son delicadas y luminosas, con un trazo seguro y preciso. Los personajes que aparecen en sus composiciones se corresponden, en muchos casos,

Fig. 64. *Alhambra y Sierra Nevada desde el peñador de la Reina*.
J. F. Lewis (dib. y lit.). 1836



con tipos estereotipados. La escena que se reproduce en la página anterior (fig. 64) presenta una vista de la Torre de la Damas desde el Peinador de la Reina, con una joven sentada en el suelo, contemplando el paisaje.

Una escena similar, aunque ahora la figura es masculina y aparece situada a la izquierda, es la que nos ofrece el inglés George Vivian en la litografía de la fig. 65. Está incluida en su obra *Spanish Scenery*, de 1838. Vivian es otro gran dibujante, que combina con maestría los



Fig. 65. *Part of the Alhambra from the Tocador de la Reina.* G. Vivian (dib.) y L. Haghe (lit.) Incluida en *Spanish Scenery*, 1838.

personajes estereotipados, como el “labriego perfectamente vestido al efecto”, como lo define Pedro Galera, con la descripción fiel de la arquitectura junto a detalles curiosos como el grupo de presos conducido por los Migueletes.

No se acaban en estos autores los muy numerosos ejemplos de litografías del siglo XIX que tienen a Granada como protagonista. El francés Philibert Joseph Girault de Prangey, estuvo en nuestra ciudad entre 1832 y 1833. Granada aparece en dos de sus obras, *Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Séville et Grenade* (1837) y *Choix d'ornements Moresques de l'Alhambra* (1842). A la primera de ellas pertenece la estampa *Place Neuve a Grenade* (fig. 66), una vista de la plaza con el ambiente callejero de la época. Nos llama la atención la fuente monumental que cerraba la plaza, por delante de



Fig. 66. *Place Neuve a Grenade*. Girault de Prangey (dib.) y Nicolas M. Chapuy (lit.)
Incluida en *Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Séville et Grenade* (1837).

la iglesia de Santa Ana, y la espadaña de la torre de la Vela en uno de sus ángulos.

De mediados del XIX es la litografía de Alfred Guesdon, un litógrafo, viajero y arquitecto francés, autor de una serie de vistas aéreas de ciudades europeas que tuvieron mucha difusión durante estos años.

De Granada conocemos dos vistas, una tomada desde encima del Generalife y otra sobre el barrio de San Lázaro. En esta última (fig. 67) podemos contemplar la antigua Plaza de Toros, situada al principio de la actual Avenida de la Constitución, y las alamedas que ocupaban el espacio comprendido entre el Hospital Real y la Puerta de Elvira. Esta litografía pertenece a la serie *L'Espagne a vol d'oiseau*. Está impresa en París, por F. Delarue, y según consta en la propia estampa la distribuía en Granada Francisco Carrères, en la calle Zacatín, nº 6.

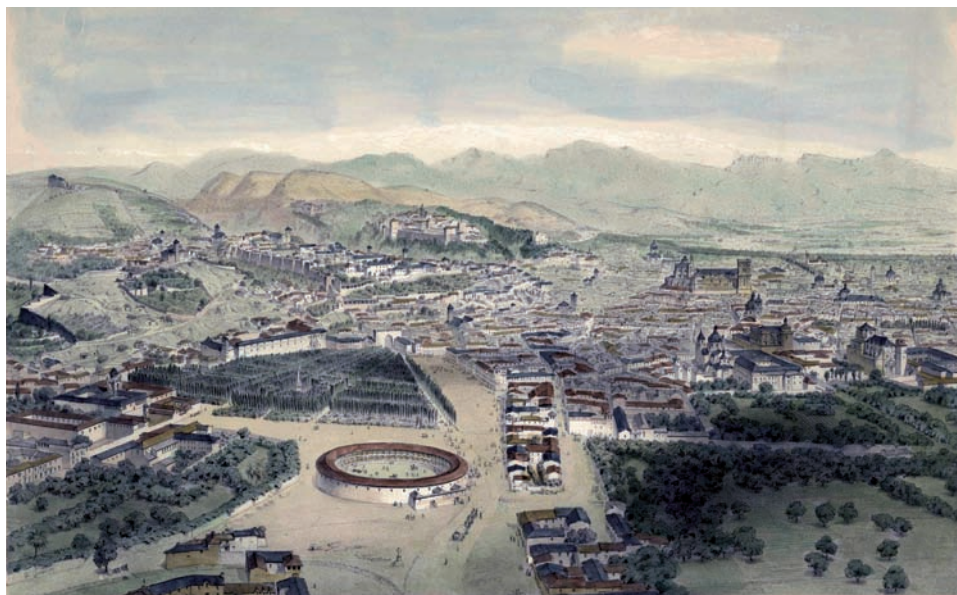


Fig. 67. *Granade. Vue prise au dessus de la Place des Taureaux*. A. Guesdon, c. 1850. (serie *L'Espagne a vol d'oiseau*)

Por último quiero referirme a unas litografías que formaron parte del paisaje doméstico de muchas casas granadinas hasta hace relativamente poco tiempo. Me refiero a las estampas religiosas, que tanta difusión tuvieron y que representaban a la virgen o al santo de devoción de cada barrio o ciudad. En este caso he seleccionado una estampa de la Virgen de las Angustias, impresa en la litografía malaqueña de Francisco Mitjana a mediados del siglo XIX (fig. 68).

Fig. 68. *N. S. de las Angustias*.
Lit. Francisco Mitjana,
Málaga. S. XIX.



► TÉCNICAS PLANTIGRÁFICAS O PERMEOGRÁFICAS

Este grupo comprende los sistemas de estampación basados en plantillas, de los cuales la serigrafía es el más importante. La estampación con plantillas se usa desde la antigüedad. Es lo que conocemos como estarcido. Un ejemplo conocido por todos son las plantillas



Fig. 69. Plantillas metálicas de rotulista y rótulo pintado con ellas.

para rotular como las de la ilustración superior (fig. 69). El problema que presentan este tipo de plantillas es que precisan del uso de “puentes” que unan las partes interiores de la plantilla con las exteriores lo que produce imágenes fragmentadas. Para solucionar este problema se han desarrollado diversas soluciones. De todas ellas, la que conocemos como serigrafía es la más versátil y eficaz.

SERIGRAFÍA

La serigrafía es una técnica de impresión que deriva del estarcido. Es un procedimiento simple y accesible que se puede practicar con pocos medios; es además muy versátil, pues permite imprimir sobre prácticamente cualquier material o superficie. En estas dos cualidades radica quizás la clave de su éxito y su rápida expansión. Esta técnica se desarrolló en los primeros años del siglo XX, fundamentalmente en Estados Unidos, con el nombre de *silk screen* o *screen printing*. Inicialmente su aplicación fue comercial (industria textil, cerámica,

etc.) pero a partir de los años treinta se extendió al campo artístico. La serigrafía es una técnica que permite el uso de grandes masas de color. Deposita una capa de tinta más gruesa que las otras técnicas por lo que los colores pueden adquirir mayor saturación y viveza.

¿Cómo es la matriz serigráfica?

La matriz serigráfica consiste en un marco de madera o metal sobre el que va tensada una malla muy fina y uniforme. El conjunto de marco y malla se llama **pantalla** (fig. 70). Los primeros tejidos usados para construir pantallas serigráficas eran de seda, de ahí su nombre, pues en latín *sericum* significa seda. Actualmente se emplean fibras sintéticas como el poliéster.



Fig. 70. Pantalla serigráfica lista para imprimir. En la zona clara (silueta de un caballo) la malla está abierta, mientras que en la zona violeta está obturada para impedir el paso de la tinta.

Sobre el tejido tensado se obturan determinadas zonas y se dejan abiertas otras, que son las que coinciden con la imagen a imprimir. En estas zonas la tela es permeable (por eso esta técnica se define como *permeográfica*) y permite el paso de la tinta a través de ella, mientras que en las zonas bloqueadas quedará impermeabilizada. Este proceso de creación de la matriz sobre la malla se llama clisado y se puede efectuar por medios manuales, por ejemplo pintando con un producto adecuado directamente en las zonas que deben quedar bloqueadas, o por medios fotomecánicos, usando emulsiones fotosensibles que permiten trasladar cualquier imagen de una transparencia (fotolito) por medio de la exposición a la luz (insolado).

¿Cómo se imprime con esta matriz?

Para imprimir se coloca la pantalla sobre el papel. A continuación se vierte tinta en su interior y se arrastra con la **racleta** (fig. 71), un instrumento formado por una tira de goma y un mango de madera o metal. La tinta atraviesa la malla por las zonas donde esta ha quedado abierta produciendo la impresión sobre el papel. La pantalla se fija a la mesa de impresión con un sistema de bisagras que le permite levantarse y bajar quedando siempre en la misma posición. Este mecanismo se puede construir artesanalmente, o puede estar incorporado en máquinas de fabricación industrial, de diferentes tipos y grados de automatización.



Fig. 71. Racleta (izq.) Impresión manual (dcha.)

Se pueden usar una gran variedad de tintas, dependiendo del soporte sobre el que se imprima, pero en trabajos artísticos se está imponiendo el uso de tintas de base acuosa debido a su baja toxicidad.

En la fig. 72 se representa esquemáticamente el proceso de impresión de una granada a un color.

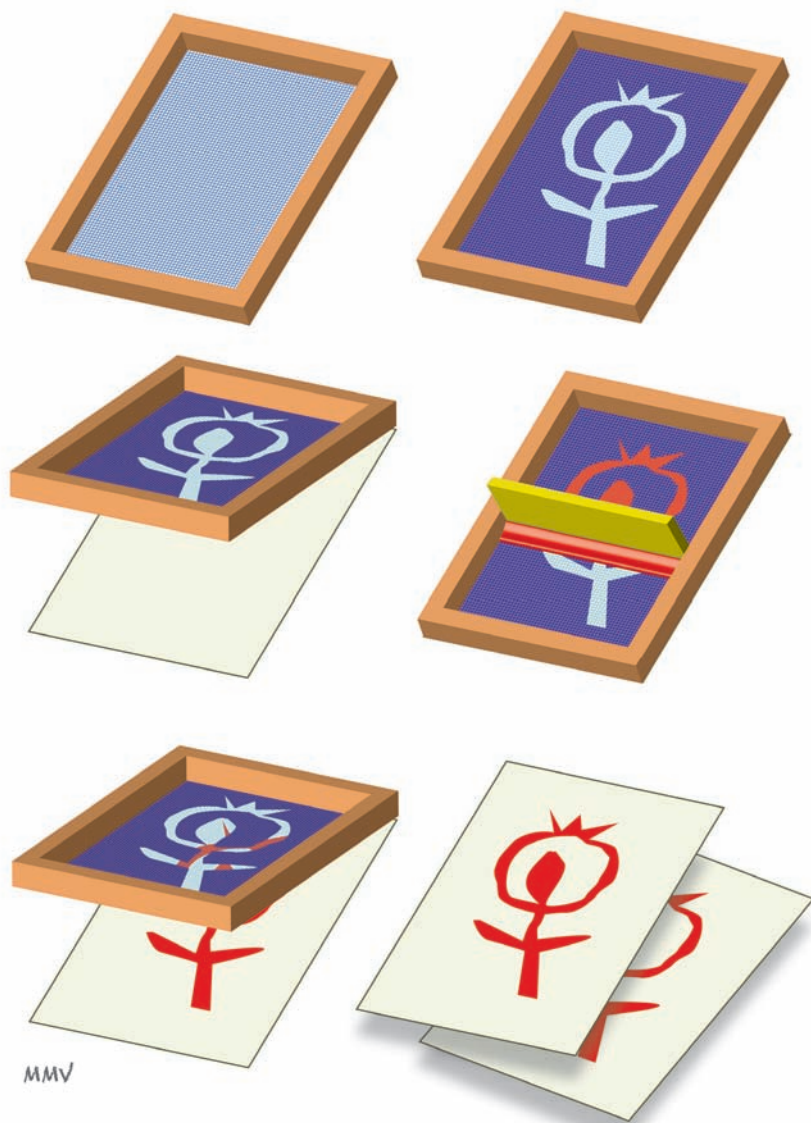


Fig. 72. Representación esquemática de la impresión serigráfica. 1, Pantalla; 2, Pantalla preparada (se han bloqueado las partes por donde no se desea que pase la tinta); 3. Fijación a la bisagra y colocación del papel; 4, Impresión con la racleta; 5, Elevación de la pantalla para sacar la hoja impresa; 6, Impresión finalizada. (Ilustración MMV)



Fig. 73. *Marilyn*. Serigrafía de Andy Warhol.

¿Cómo se imprime a varios colores?

Para cada color hay que hacer una pantalla distinta. En cada una de ellas debe ir la parte correspondiente a cada color, del mismo modo que en una orquesta cada instrumento tiene una partitura diferente con sus notas correspondientes. Por lo tanto, hay que prever cómo debe ser la forma de cada color por separado y cómo quedará tras la superposición de todos. Los colores pueden, además, ser opacos o transparentes con lo que se amplía la gama de posibilidades. Para que cada color coincida en su sitio hay que controlar muy bien el **registro**, haciendo que el papel a imprimir se sitúe siempre en el mismo lugar y que la pantalla, al abatirla sobre el papel siempre ocupe la misma posición.

En la fig. 74 (pág. 88) podemos ver una serigrafía impresa a ocho tintas, junto con la secuencia completa y ordenada de la impresión de cada una de ellas.



Fig. 74. *Frutas*. Serigrafía de Manuel Vela. Secuencia del proceso de impresión de las ocho tintas.

Han sido muchos los artistas que ha usado la serigrafía, desde los años treinta, en Estados Unidos, pero cuando adquirió verdadera importancia fue a partir de la década de 1960 con la obra de artistas como Andy Warhol, de quien he seleccionado una de sus famosas representaciones de Marilyn (fig. 73).

La serigrafía llegó a España a mediados de los cincuenta y unos años más tarde algunos artistas ya empiezan a utilizarla. El alicantino Eusebio Sempere es uno de los pioneros. Aprendió la técnica en París

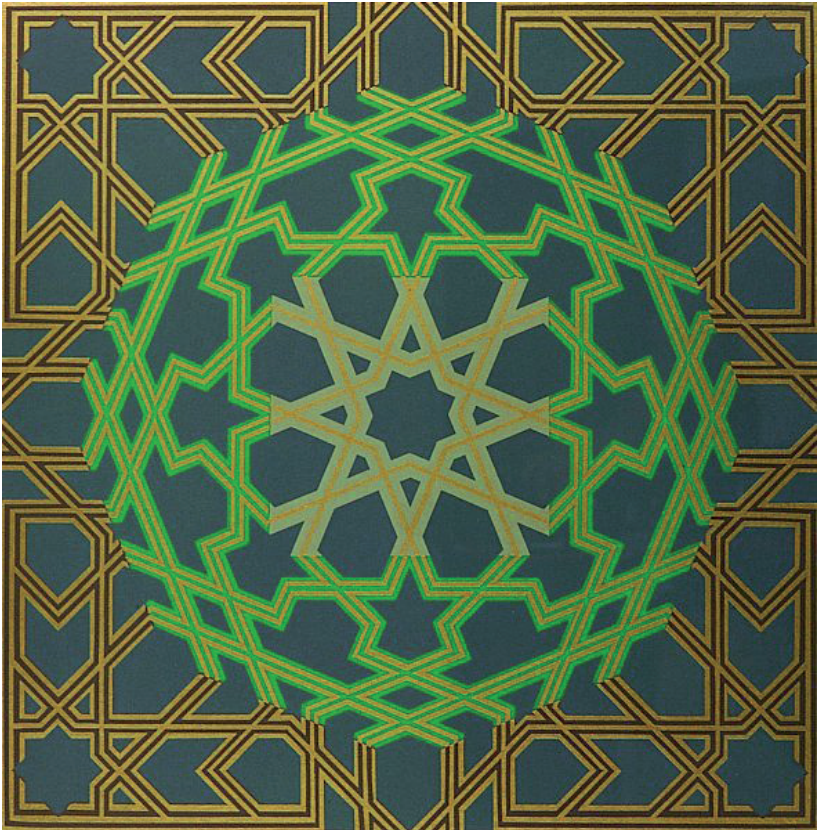


Fig. 75. *La Alhambra, Artesonado*. Serigrafía de Eusebio Sempere. 1977

y cuando regresó a España difundió su uso entre muchos artistas. Sempere es un maestro del arte geométrico y como tal, la Alhambra le sirvió de fuente de inspiración para algunas de sus obras, como la reproducida en la fig. 75 (pág. 89)).

De Soledad Sevilla, una artista valenciana muy vinculada a Granada, he seleccionado unas obras estampadas en el taller granadino de Christian M. Walter. Las obras escogidas fueron editadas en 1998 por la Galería Palace y llevan por título *La Alhambra* (fig. 76). El juego de sugerentes transparencias y reflejos protagonizan estas obras que aportan una visión poética del monumento granadino.

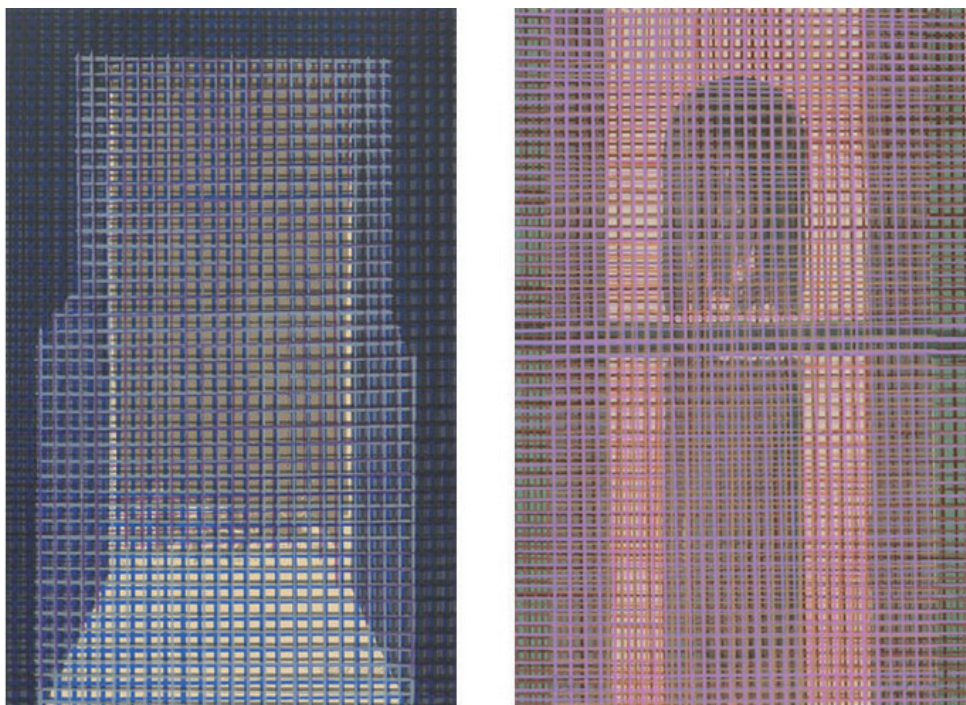


Fig. 76. *La Alhambra*. Serigrafías de Soledad Sevilla. 1998.

He querido dejar para el final algunas de mis obras. He escogido tres serigrafías de entre las muchas que he realizado a lo largo de los últimos años con la mirada puesta en la ciudad en la que vivo. Son estampas que han surgido como fruto de mi amor y mi pasión por Granada y por la Alhambra.

Siempre se ha dicho que una imagen vale más que mil palabras. Pues, si esto es así, que hablen las imágenes; es su turno.



Fig. 77. *Puerta Monaita*. Serigrafía de Manuel Vela. (5 tintas)
Edición para el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Jaén.



Fig. 78. *Colina Roja*. Serigrafía de Manuel Vela. (6 tintas) Coedición con C. M Walter, Taller de Serigrafía.



Fig. 79. *Albaycín nocturno*. Serigrafía de Manuel Vela. (6 tintas) Edición de la Feria de Arte Contemporáneo Arte+Sur

Epílogo

A pesar de que el recorrido ha sido extenso, han quedado muchas técnicas y variantes por ver que habrá que dejar para otro momento: Punta seca, manera negra o mezzotinta, barniz blando, azúcar, colorgrafía...

No era la finalidad de esta lección inaugural hacer un estudio exhaustivo de las características y posibilidades de todas y cada una de las técnicas gráficas, sino más bien dar una información general sobre algunas de ellas con la intención de despertar curiosidad, si no la había previamente, y ampliar la información de quienes ya se hubiesen interesado por el tema con anterioridad.

La selección de imágenes, especialmente las referidas a Granada, ha sido complicada dada la abundancia de material existente. He tenido que resumir y sintetizar mucho; compaginar la claridad de la exposición con la limitación de tiempo y espacio es difícil pero ese ha sido mi reto. Espero haberlo conseguido.



BIBLIOGRAFÍA

- Aa.Vv. (1991). *La Granada de David Roberts*. Catálogo de exposición. Caja General de Ahorros de Granada. Granada.
- BLAS BENITO, Javier (coord.) (1996). *Diccionario del Dibujo y la Estampa*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Madrid.
- CABO DE LA SIERRA, Gonzalo (1981). *Grabados, litografías y serigrafías: Técnicas/procedimientos*. Esti-Arte. Madrid.
- GALERA ANDREU, Pedro (1992). *La imagen romántica de la Alhambra*. Ediciones El Viso. Madrid.
- GALLEGO GALLEGO, Antonio (1999). *Historia del Grabado en España*. Ediciones Cátedra. Madrid.
- GÁMIZ GORDO, Antonio (2008). *Alhambra. Imágenes de ciudad y paisaje (hasta 1800)*. Fundación El Legado Andalusi. Granada.
- GRABOWSKI, Beth, et al. (2009) *El grabado y la impresión. Guía completa de técnicas, materiales y procesos*. Blume. Barcelona.
- IZQUIERDO, Francisco (1974). *Grabadores granadinos*. Ed. Marsiega, S.A. Madrid. Reedición de la Universidad de Granada, 2007.
- OCÓN PÉREZ DE OBANOS, Ángel (1996). *Apud inclytam Garnatam. 500 años de imprenta en Granada*. Universidad de Granada, Vicerrectorado de Extensión Universitaria. Granada.
- ROSCOE, Thomas (1835) *Tourist in Spain. Granada*. Ed. Robert Jennings. Londres.
- VIVES PIQUÉ, Rosa (1994). *Del cobre al papel. La imagen multiplicada*. Icaria Editorial. Barcelona.
- VIVES PIQUÉ, Rosa (2003). *Guía para la identificación de Grabados*. Arco Libros, S.L. Madrid.

Aclaración sobre el copyright de las ilustraciones:

La presente publicación tiene una finalidad educativa dentro del ámbito docente, por lo que el propósito de las imágenes que aparecen reproducidas en el mismo no es otro que el de apoyar el texto del autor. Las ilustraciones incluidas en el estudio se emplean a título de cita para su análisis, comentario o juicio crítico, bajo el amparo del derecho de cita establecido en el art. 32 de la Ley de Propiedad Intelectual. Todas y cada una de las imágenes reproducidas son propiedad de sus respectivos autores.

COLECCIÓN "LECCIONES INAUGURALES"

Títulos publicados:

- 1 *Diario de un testigo de la Guerra de África.*
Juan Machado Grima
- 2 *La Parapsicología ante el método científico. Siete tesis.*
Tomás Moreno Fernández
- 3 *Estudios, Estudiantes y Capigorroneos.*
Eladio Cuadrado Cuadrado
- 4 *Aproximación al flamenco.*
Jorge Vasallo Navarro
- 5 *Valores éticos de los géneros de cine.*
Juan Antonio Bernabé Llorente
- 6 *Don Quijote y Cervantes o la libertad como proyecto de vida.*
Juan José Gallego Tribaldos
- 7 *Cambio climático. Alternativas energéticas.*
José Antonio Baena Gómez
- 8 *La canción popular griega: Tradición y actualidad.*
Rosario García Ortega
- 9 *Transformación, deterioro y recuperación de la medina de la Alhambra.*
Carlos Vílchez Vílchez
- 10 *Granada a la plancha. Aproximación a la obra gráfica y sus técnicas a través de estampas de tema granadino.*
Manuel Martínez Vela



INSTITUTO DE
EDUCACIÓN SECUNDARIA
PADRE MANJÓN
GRANADA