

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS  
G R A N A D A

## DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL ILMO SR.

**DON CAYETANO ANÍBAL GONZÁLEZ**

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

## CONTESTACIÓN

DEL EXCMO. SR.

**DON FRANCISCO IZQUIERDO MARTÍNEZ**

PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE  
NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS EN EL ACTO CELEBRADO  
EN EL SALÓN DE CABALLEROS XXIV DEL PALACIO DE LA  
MADRAZA EL DÍA DIEZ DE DICIEMBRE



G R A N A D A

1998

Depósito Legal: GR. núm. 241 - 1982

---

GRAFICAS DEL SUR, S. A. — Boquerón, 6 — Granada

D i s c u r s o  
del  
ILMO. SR.  
D. CAYETANO ANÍBAL GONZÁLEZ

Excmo. Sr. Presidente  
Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos  
Sras. y Sres.  
Queridos amigos

Es una satisfacción, y deseo que así se entienda dentro del significado de este acto, que el Grabado esté, desde hoy, en la Academia de Bellas Artes de Granada como otra modalidad más, junto con la Pintura, la Escultura, la Arquitectura, la Música u otras formas del saber competentes.

Gracias a la trayectoria que esta técnica de expresión artística ha tenido en la ciudad, la Real Academia de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de las Angustias decide incorporarla, al considerar que el procedimiento ha alcanzado la mayoría de edad en el panorama creativo.

La Academia, en el acercamiento a las nuevas técnicas y modos que propician el quehacer artístico, denota un espíritu renovador habiendo incorporado ya la fotografía y el cine, y puede ser que, en el futuro, asuma el diseño o la cerámica por citar algunas más posibles.

Sin llegar a lo que Joseph Beuys llama el "concepto ampliado del Arte", considerando que el Arte ha de abarcar el proceso de configuración del trabajo del hombre, los cambios conceptuales de la modernidad nos llevan, al menos, a reflexionar sobre las fronteras que se han establecido entre las actividades creativas, limitando el campo de uno de los bienes más preciados que produce el hombre: el Arte.

El grabado, desde sus inicios técnicos, ha ido ganando, al menos, la estimación de un método que posibilita la creación de obras de arte y que veremos en el transcurso de una evolución que llega a ser apasionante en muchos momentos de su historia y decepcionante en otros. Actualmente, el grabado está en el alza de su valoración universal y Granada participa de ello, afortunadamente.

El hecho del ingreso del grabado en la Academia de Bellas Artes de Granada hay que agradecerse a los miembros de la misma que lo han apoyado y a todos los que han posibilitado en Granada, o para Granada, la consideración alcanzada por él, ya sean grabadores, estudiosos o impulsores de este procedimiento gráfico, no olvidando a los que estamparon las obras.

Otra cuestión es la de la persona que asuma, en esta Academia, las funciones que correspondan al perfil del grabado y creo que, independientemente de la serie de circunstancias que han propiciado el que haya recaído en mí el ser recibido en esta corporación para esa responsabilidad, artistas grabadores como José García de Lomas y Dolores Montijano, u otros, tienen valores y méritos suficientes para estar hoy en mi lugar.

Paralelo a la satisfacción por la elección está el compromiso que contraigo con el Grabado, con el Arte, con la Academia, con los artistas y con todos aquellos que sienten el grabado como parte de su pasión de vivir, en su dedicación y amor por el mismo.

Agradezco profundamente la confianza de los que han creído en mí y me han considerado como compañero en la tarea de la Academia y, en especial, mi reconocimiento a los académicos que me han propuesto, Ilmos. Sres. Don Juan Alfonso García García, Don Manuel del Moral Hidalgo y el Excmo. Sr. Don Francisco Izquierdo Martínez.

Espero y deseo que mi trabajo sea tan fructífero como, exige la ilusión que pondré en él y que mi nombramiento como académico numerario no defraude.

Quisiera también mencionar a otros que ocuparon el sillón n.º 2 de esta Academia. Entre ellos, mi predecesor más inmediato, el pintor Rafael Revelles, supernumerario en la actualidad, discípulo de Gabriel Morcillo y participe activo en la vida social y artística de la ciudad.

## EL GRABADO CALCOGRÁFICO Y GRANADA

El tema elegido de este discurso es la Calcografía, por considerarla como el procedimiento de grabado que parece corresponder a las etapas más significativas de tal forma expresiva en Granada, tanto en el s. XVII con la familia de grabadores Heylan, como, muy especialmente en el s. XX con la creación del Taller de la Fundación Rodríguez-Acosta y su continuidad en tantos creadores y talleres, en el terreno de lo privado, o en el de la enseñanza oficial, resultado que podemos comprobar en ediciones, estudios y exposiciones de la estampa.

La calcografía, que pasa por distintas facetas desde su invención, es un término arriesgado de mantener, ya que desde la utilización de planchas de cobre que dan lugar al mismo<sup>1</sup> hasta las derivaciones técnicas, estéticas y conceptuales, donde ni siquiera se emplean metales ni se intervienen los materiales en profundidad, el grabado calcográfico —llamado también en hueco<sup>2</sup>— se ha mantenido en esos

- (1) Calcografía del griego khalkós =cobre, graphos= dibujo. Término que comprende los grabados en cobre y, por extensión, en otros metales. Los más utilizados zinc, hierro, azófar (cobre y zinc). Antiguamente, en especial se utilizaba el cobre rojo batido.
- (2) La estampación en hueco se asocia al grabado calcográfico entintando los surcos o zonas rebajadas de la lámina o plancha que, después de la limpieza de la superficie no grabada, se transfiere al papel. La estampación en relieve o negativa, en contra de la anterior positiva, deja solo la tinta en la superficie sin entrar en los huecos, lo que requiere aplicarla con rodillo de caucho que se hace pasar sobre la lámina. Aunque la estampación en relieve era más propia de la xilografía o linoleografía, se aplica también a la plancha grabada en hueco.

términos por extensión y, genéricamente, incluso se aplica al resultado final del proceso, a la plogia estampa.

También conviene justificar ese punto de historia que nos hace conocer mejor los perfiles, significados y desarrollo del pensamiento creativo, que modifican y dan sentido a los cambios técnicos, posibilitando una mayor libertad expresiva y una mayor entrega apasionada a esta faceta del Arte, evitando las dificultades en el dominio de la técnica.

La sensibilidad de los artistas ha transformado lo que pudo quedar como un recurso técnico-artesanal y lo ha llevado al más alto aprecio en arte.

Quizás Tomasso Finiguerra, platero niellatore florentino, discípulo de Masaccio, no supuso la transcendencia que tendría conseguir una prueba en el proceso de realización de un niello<sup>3</sup>. Esa prueba obtenida en papel humedecido por presión sobre el surco del dibujo, relleno de negro de humo, era posible repetirla tantas veces como se deseara: la estampa<sup>4</sup>. El hecho, ocurrido a mitad del s. XV, abre el camino al grabado calcográfico.

El procedimiento, los alemanes lo atribuyen a Martín Schoen de Baviera<sup>5</sup>, inventor del tórculo, y los venecianos a Mantegna. Consiste en "abrir" con un buril<sup>6</sup> un surco en la

(3) Niello, de nigellus =negro, es el sistema por el cual los surcos grabados por los plateros sobre láminas de metal, generalmente plata, se rellenan con un esmalte compuesto con plata, cobre y plomo, mezclados con creta, azufre, bórax y negro de humo, quedando resaltado el dibujo en negro sobre la superficie bruñida del metal. Benvenuto Cellini o Matteo Dei eran niellatori.

(4) Estampa: resultado de transferir a un papel, o soporte similar, la imagen contenida en una matriz, trabajada por alguno de los procedimientos de arte gráfico.

(5) ESTEVE BOTEY, 1935. 57.

(6) El buril es una barra de acero de secciones varias, con extremo cortante y mango de madera en forma de seta, cortada en un sector para apoyarse en el plano de la plancha y adaptarse al hueco de la palma de la mano, abriendo en su empuje el surco.

lámina de metal; el surco obtenido es limpio y seco, exigiendo gran habilidad y virtuosismo en su manejo, lo que puede limitar la agilidad en la expresión artística. Al grabado con buril también se le conoce como "talla dulce".

A pesar de la dificultad del procedimiento, muy pronto, en el s. XV, grandes artistas, como Pollaiuolo, Boticelli o Mantegna, se interesarán vivamente por el mismo y nos dejarán espléndidas muestras de su arte.

Es conocido que Mantegna montó un taller de grabado, donde llegó a producir gran cantidad de obras que comercializó entre las clases cultas, cumpliendo uno de los objetivos del grabado: su difusión.

La transcendencia del procedimiento es tal que, al llegar la influencia renacentista a Alemania, Alberto Dürero, de tradición artesana, orfebre, xilógrafo y pintor, lo incluye entre sus formas de hacer, hasta el punto que llega a realizar unos cien grabados en metal, con tal maestría que, debido a su éxito, es falsificado, como ya lo hizo con sus xilografías Marco Antonio Raimondi. Dürero llegó a decir: "Maldito quien pretende robar y ampararse del trabajo y la invención del prójimo"<sup>7</sup>.

La estampa calcográfica, que nace independiente de la imprenta, permite un tipo de realización más cercana a la obra de arte de lo que, en general, lo había sido la xilografía y, de esa forma, también tiene más posibilidades, en su independencia, de ser comercializada, cubriendo la demanda de una sociedad que ya comienza a generar su coleccionismo.

Rafael Sanzio llegó incluso a encargar al tal Marco Antonio Raimondi, grabador de reproducción (quizás de los primeros que surgen), que grabara sobre el modelo de sus pinturas,

(7) MELOT, 1981: 47.

dándole a su representante las órdenes de que las vendiera tanto al por mayor como al por menor.

En el caso de Durero, su obra llegó a ser más conocida por la fama de sus grabados, que encierran tanta grandeza como sus pinturas. Al final de su vida se dedicó exclusivamente a esta práctica, dejando los pinceles.

El que el grabado con buril haya producido obras magistrales como "El Caballero y la Muerte", o la "Melancolía" de Durero; "Combate de hombres desnudos" de Pollaiuolo o "La Madona" de Mantegna, responde al hecho de coincidir en ellos una preparación técnica muy completa recibida en talleres de plateros, y un germen creativo fundamental en la obra de arte. De otra forma un procedimiento tan difícil y lento podría ahogar la creatividad.

Otra manera directa de intervención sobre la plancha, semejante al buril es la punta seca<sup>8</sup> que, aunque ya la empleó el "Maestro de 1480", Durero también la aplica con sus buriles y será uno de los recursos más utilizados por Rembrandt, junto con el aguafuerte.

En la España del s. XV, aunque se conocen algunos ejemplos de grabado en metal, entre ellos uno fechado en 1488<sup>9</sup>, es esencialmente la xilografía la modalidad que llena de imágenes esta centuria y casi la siguiente, en especial unida a la imprenta.

El grabado calcográfico con buril se instala definitivamente en España a raíz de la llegada del belga Pierre Perret

(8) Técnica directa de intervención sobre la plancha y que consiste en el dibujo sobre la misma con una aguja o punta de acero. Permite mayor agilidad en el trazo con mayor o menor presión, dejando en la herida bordes laterales o "barbas" que al entintar dan un aspecto aterciopelado a la línea.

(9) GALLEGO, 1979: 21-22.

invitado por Juan de Herrera para realizar planos y perspectivas de El Escorial. Perret inicia las colecciones de estampas sueltas, con intención de difundir masiva y propagandística-mente la magna obra de Felipe II. No habiendo estampadores en España se hacen venir de Italia, alcanzando la tirada la enorme cantidad de 52.000 ejemplares<sup>10</sup>.

Aunque los orfebres Juan y Antonio de Arfe o Jerónimo Zurita realizan algunas planchas con buril para la imprenta, son circunstanciales. La estampación en imprenta de láminas de metal era complicada al no poder realizarse simultaneamente con la tipografía, dada la diferencia de procedimientos de entintado y estampación y de niveles en los tacos y láminas con los xilográficos.

El grabado xilográfico, a fines del s. XVI, entra en plena decadencia en Granada al desaparecer uno de los grandes de éste procedimiento, Antonio Ramiro de Écija, y muy poco se había hecho en metal excepto alguna plancha aislada de Juan René Rabut, también uno de los xilógrafos de final del siglo<sup>11</sup>.

Es el descubrimiento de los plomos del Sacromonte, en 1595, lo que hace que Granada inicie su aportación a la historia de la calcografía, aunque lo haga con más de un siglo de retraso respecto a su invención y, curiosamente, de la mano de un platero, como ocurrió con Tomasso Finiguerra florentino.

Alberto Fernández se encarga de la transcripción a la lámina de los libros plúmbeos y otros más relacionados con los hallazgos del Monte Sacro. También realiza planos de la ciudad en falsa perspectiva caballera, denominada militar al respetar la planta de distribución del plano. Trabaja sobre

---

(10) IDEM: 64.

(11) IZQUIERDO, 1974: 27.

diseños de Ambrosio de Vico, maestro mayor de la catedral. La talla de Alberto Fernández es fría aunque precisa y traza con habilidad surcos paralelos para sombreados al estilo flamenco.

No son, precisamente, los comienzos de la calcografía en Granada los que llevarán el grabado a la consideración de arte, sino documentos descriptivos al igual que los de El Escorial de Perret, aunque menos hábiles, que cumplen su misión de difusión con la corrección necesaria.

En esas fechas no debía haber burilistas en Granada, puesto que, antes de este encargo a Alberto Fernández, se le hizo algún otro a Pedro Ángel, platero y grabador toledano que realizó un retrato de Cisneros.

Con la familia belga de los Heylan, llegados de Sevilla en 1613, cambia el panorama del grabado haciéndose más creativo por la composición y el tratamiento de los claroscuros integrados en el espíritu barroco imperante. Aunque la mayoría de las obras fueran frontispicios o diseños de portadas y algunos retratos, los Heylan dan al grabado ese hálito que lo separa del documento correcto y lo impregna de innegables valores artísticos.

De Francisco Heylan se conocen, según Gómez Moreno<sup>12</sup>, ciento cuarenta y dos grabados, la mayoría trabajados con buril sobre cobre. Aunque se apoya sobre modelos de pintura, como las de Girolamo Lucente, o sobre diseños ajenos, también crea obras personales de gran interés. La preparación como calcógrafos los Heylan la cursan en los talleres de su país de origen y, como tantos otros extranjeros llegan a España impulsados por la necesidad de burilistas que exigían las ediciones de imágenes. De entre sus buriles o tallas dulces destacan el "Episcopolio", y la llamada "Plataforma de

---

(12) GÓMEZ-MORENO, 1900. 10.

Vico", realizada sobre diseño de este maestro mayor de la catedral, y la serie de planchas con motivos del Sacromonte para la *Historia Eclesiastica de Granada* de Antolínez<sup>13</sup>.

Bernardo Heylan, hermano de Francisco, a quien Izquierdo considera superior a aquél en soltura y gracia creativa<sup>14</sup>, es colaborador, en la imprenta que instalan en Granada, en trabajos de tipografía o xilografía. Interesante es la obra de Ana Heylan, hija, menos numerosa, que sigue la línea de la familia.

Otros burilistas, como Fray Ignacio de Cárdenas, Miguel de Gamarra o Salvador de Argüeta, continúan la denominada Escuela de Grabado de Granada en el s. XVII, dependiente de la imprenta e ilustrando obras documentales, religiosas o históricas y, bastantes menos, estampas sueltas. Son numerosas las portadas y las composiciones, generalmente rígidas, encajadas en marcos arquitectónicos.

En escritos de Ceán Bermúdez, Gómez Moreno, Francisco Izquierdo y Moreno Garrido se hallan valiosos detalles sobre documentos y catalogación de las obras de estos grabadores, no sólo en el terreno de la tipografía y la xilografía, sino también en el del grabado en metal que es el que aquí nos ocupa.

Será el aguafuerte<sup>15</sup> el que permita a los artistas, menos disciplinados respecto a un procedimiento tan necesario de preparación y laborioso como el buril, desarrollar una forma

(13) Recientemente editada por la Universidad de Granada (ANTOLINEZ DE BURGOS, 1996).

(14) IZQUIERDO, 1974: 29-30.

(15) El aguafuerte es un procedimiento indirecto o químico en el que realizado un dibujo, sobre la lámina barnizada, con una punta, dejando al descubierto el metal, es sometido a la acción de un mordiente, generalmente ácido nítrico o percloruro de hierro. Según el tiempo de corrosión se marcará más o menos profundo el surco en el metal. Ese hueco, o zona rebajada, en el caso de que no sea simple surco, albergará la tinta de la estampación.

de intervención en las láminas de metal, que produzca incisiones más o menos profundas trabajando sobre ellas con la misma soltura que dibujando.

Se ha especulado sobre la invención del método y lo cierto es que esta forma de grabar el metal ya la emplearon los árabes procedentes de Damasco para decorar con dibujos las armas de hierro o acero que, por ello, reciben el nombre de damasquinados.

La aplicación a la estampa, unos la atribuyen a Francisco Mazzuoli, el Parmesano<sup>16</sup>, otros a Durero y otros al propio inventor del ácido nítrico, Fray Buenaventura de Iseo. La estampa más antigua sería la de San Jerónimo de Durero, fechada en 1512, grabada en hierro<sup>17</sup>. En estos primeros tiempos era normal utilizar el buril para dar mayor fuerza a lo conseguido con el ácido.

El aguafuerte se extiende rápidamente por toda Europa y es acogido favorablemente por los pintores, debido a su gran versatilidad y condiciones para conseguir buenos efectos de claroscuro en el cruzado de líneas con mayor o menor densidad.

Así, ante la libertad de los resultados, la prontitud de ejecución y la frescura de esta nueva forma de hacer, grandes figuras del arte, desde el Parmesano, o los Caracci en Italia; Lucas de Leyden en Holanda, que había realizado gran cantidad de buriles; Jaques Callot en Francia, ya en el s. XVII, que fue también primero burilista, lo cual marcó su eslijo de aguafuertista, a Van Dyck, lo practican con resultados espléndidos.

Pero es Rembrandt el que llena con sus grabados todo el s. XVII. Coleccionista de estampas, adquiere algunas de

---

(16) ESTEVE BOTEY, 1935: 133.

(17) KREJČA, 1990: 90.

Lucas de Leyden y de Callot. Realiza series que comercializa para evitar el agobio de la falta de ventas de la pintura, al igual que Mantegna, Durero o Rafael. La enseñanza de las técnicas calcográficas se imparte ya en los distintos talleres que se van creando, y el de Rembrandt llegó a tener hasta treinta alumnos. Graba preferentemente al aguafuerte y punta seca, con la excepción de un buril que realizó por encargo y le fue rechazado.

Con la obra de solo dos nombres, Durero y Rembrandt, sin contar a otros muchos, como Lucas de Leyden o Van Dyck, el grabado y, en este caso, la técnica en hueco, aporta a la historia de las Bellas Artes ejemplos de un valor más que suficiente para situarse en el primer nivel, en el de la genialidad. Esto nos lleva a confirmar que es un medio más entre los recursos con el que puede contar el Arte para su expresión y que su formato, sea grande o pequeño, no quita ni añade nada a su valía como obra artística.

La multiplicidad de estos métodos tampoco incide en la propia valoración de la obra de arte, aunque el número o la limitación del mismo haga de la estampa un objeto más o menos apreciado entre los coleccionistas, pero ya el tema se debe considerar extra-artístico y entra en el aspecto especulativo del arte.

Según Antonio Gallego, no se sabe cómo se introduce el aguafuerte en España y sólo se conocen algunas estampas de final del s. XVI, entre ellas las de Pérez de Alesio, del que dice Ceán Bermúdez<sup>18</sup> "...que grabó al aguafuerte varias estampas de su invención que son muy raras...", y otra de 1597, de Juan de Roelas, de la que se conserva la matriz "como algo excepcional para esa fecha".

---

(18) GALLEGO, 1979: 130.

Se sabe de obras por referencias, o que han llegado hasta nosotros, de pintores que grabaron al aguafuerte. Así, de Ribalta o de Pacheco, el cual sobre esta práctica dice:... "el debuxar con graffio y aguafuerte que la pintura tiene debajo de su jurisdicción"<sup>19</sup> colocando el grabado, con esto, a la par del dibujo dentro de las artes liberales.

A pesar de ello, si en Flandes o Italia fue común que los pintores se dedicaran al aguafuerte (Van Ostande, Van Dyck, Guido Reni Salvatore Rosa, Carlos Maratta...), en España lo hicieron pocos, quizás por escasez en la demanda que de estampa suelta hacía una burguesía incipiente.

La gran figura del aguafuerte, en España, en el s. XVII, es José de Ribera, del que se conocen unos dieciséis grabados, realizados algunos en Nápoles, como el magnífico "Martirio de San Barlolomé" o el "Sileno borracho". Seguramente aprendió la técnica de Ribalta y su obra, aunque de marcado carácter español, denota influencias italianas. Al igual que Durero, sus grabados se distribuyen por toda Europa y llegan a ser muy apreciados.

El grabado en el siglo XVII, y más en la modalidad del aguafuerte, tiene un carácter más español, apartándose de los estilos de extranjeros llegados a España, la mayoría establecidos en Madrid. Sevilla es una de las ciudades que acoge al aguafuerte más fácilmente, debido a los numerosos pintores y a los trabajos necesarios para su impresión. Artistas de la categoría de Herrera el Viejo o Valdés Leal prestigian esta técnica.

De Velázquez se conserva el retrato del Conde Duque de Olivares, grabado al ácido y toques de buril, para darle mayor fuerza, como ya hemos dicho.

---

(19) CARRETE PARRONDO et alii, 1987: 345.

El aguafuerte llega a Granada, a la par del buril, con Francisco Heylan desde Sevilla, donde lo practicaban pintores de fama. Lo utiliza solo o en combinación con el buril, como en la Plataforma de Vico. No obstante se siente más identificado con la técnica que traía aprendida de su procedencia belga y, posiblemente, del taller de Collaert, como dice Izquierdo<sup>20</sup>.

Bernardo y Ana Heylan también trabajan el aguafuerte, especialmente Ana, practicándolo más en el trabajo personal que en el de las colaboraciones familiares.

Aunque discutida la autoría, se atribuyen a Alonso Cano algunos grabados al ácido, especialmente un San Francisco de Asís. Sí es seguro que, sobre sus dibujos, Pedro y Diego de Obregón y Matías de Arteaga, grabadores de reproducción afincados en Madrid y Sevilla respectivamente, realizaron algunas láminas que se atribuyen a Cano.

Otros aguafuertistas, como José de Acosta o Miguel de Gamarra, no son destacables más que como continuadores, a los que hay que agregar algunos más que alternaban el buril con el aguafuerte. Así, el Licenciado Pedro Gutiérrez, Roque Antonio de Gamarra o Antonio Serrano<sup>21</sup>.

El siglo XVIII no es precisamente el más brillante en cuanto a obras de creación. Son pocos los artistas pintores que se dedican a esta práctica y es la demanda de grabadores de reproducción la que hace crecer el número de éstos para la realización de obras que corresponden al espíritu de la Ilustración. Las obras de arte, la naturaleza, la política, las ciencias, etc., todo es objeto de la imagen grabada que, con carácter didáctico de divulgación y difusión, pretende abarcar documentalmente todas las ramas del saber del hombre<sup>22</sup>.

(20) IZQUIERDO, 1974: 28.

(21) MORENO GARRIDO, 1976: 66-68.

(22) CARRETE PARRONDO. 1982, estudia los temas de la estampa en apartados: la estampa religiosa, la narración gráfica, la estampa al servicio

A cambio de la falta de obras de creación, el avance técnico es sorprendente, llegando a conseguirse láminas de una gran perfección, e incluso de gran belleza, aunque su principal valor se encuentre en el virtuosismo y en la forma de emplear los métodos.

Aparecen nuevas técnicas y se recuperan las más ortodoxas. El buril se sigue empleando solo y también en los retoques del aguafuerte.

El grabado a puntos, como procedimiento directo, o punteado sobre barniz para aguafuerte, aunque ya era conocido de antes, lo recupera incorporándolo Francisco Bartolozzi, que realiza láminas exclusivamente con este sistema, a base de puntas y graneadores de distintos tipos.

El procedimiento al humo, o manera negra, o mezzotinto o media tinta, aparece a principios de siglo, recuperado del que von Siegen reclamó en 1656 como invento propio<sup>23</sup>.

Los ingleses, al marchar von Siegen a Londres, lo hacen suyo y entre los numerosos grabadores que lo utilizan destaca John Raphael Smith que, a final del s. XVIII, ya realiza el procedimiento en color.

El aguatinata<sup>24</sup> es un procedimiento que permite el trabajo de manchas o áreas y no solo líneas. Es el primer

---

del poder político, el retrato, la noticia gráfica, la estampa impulsora de la técnica y el arte, la estampa adorno, la estampa lúdica, la estampa documental, la estampa crítica, estampas heterodoxas y estampas artísticas.

(23) El mezzotinto es un procedimiento directo que consiste en que, con un instrumento llamado cuna o berceau, se granea una lámina con un movimiento de balanceo y avance. El berceau, cuchilla dentada en forma de arco convexo con mango, deja la plancha graneada, para conseguir en el entintado un negro total. A partir de ese negro, con rascadores, bruñidores y raedores se van sacando las luces y medias tintas dejando los oscuros del graneado. Actualmente se granea la plancha con el sistema de aguatinata plana.

(24) La técnica, que podría llamarse aguafuerte a la resina, utiliza polvo finísimo de colofonia para espolvorear la plancha en el resinero (caja

método de grabado-pintura al que después seguirán otros. La invención se atribuye a Hércules Zeghers, final del s. XVII, o a Charpentier, mediados del XVIII.

Aunque el grabado en el siglo XVIII pierde creatividad, a causa del avance del gusto por la reproducción, aún hay artistas de importancia que le dan esa calidad perdida. Giambattista Tiepólo, con sus dos colecciones de agafuertes "Los Caprichos" y "Scherzi di fantasía"; Watteau con sus grabados rococó, Boucher, o Fragonard, con las "Bacanales", salvan el bache de la falta de grabados creativos.

En Inglaterra, los mezzotintos de Smith, ya nombrados, llegan a tener valor nacional, y las obras de Hogarth "Carrera de un cortesano" y "Matrimonio a la moda", expuestos recientemente en Granada, entran en los hogares como arte de fácil adquisición y, así, se produce un intenso coleccionismo y comercialización, promulgándose una ley especial para su protección.

Aunque la xilografía adquiere nuevo impulso con el invento de Bewick para tallar la madera a contrafibra, o por testa, sigue en desventaja en la competencia respecto al grabado calcográfico.

Se comienza a dar color a la estampa con varias planchas, por el sistema de muñequilla (a la "poupée") o en superposición de planchas, una para cada tono.

La expansión del grabado lo llena todo y se crean talleres familiares o personales.

---

donde una corriente de aire deposita ese polvo uniformemente) y que, una vez calentada, quedan los granos fijados de forma que, cubriendo las zonas que no se quiere muerda el ácido, se consiguen áreas graneadas que, entintadas, pasan a la estampa. Los tiempos de mordida marcan las distintas profundidades, negros o medias tintas. Los efectos conseguidos son pictóricos en la gradación de tonos y valores.

Igualmente, el siglo de la Ilustración es propicio para la enseñanza de la práctica de grabar y la institucionalización de la misma. Así se crean las Academias de Bellas Artes.

En España la institución de las academias va a ser fundamental para la proyección del grabado. Felipe V crea la Academia de Bellas Artes, pero es con Fernando VI, en 1752, cuando se erige con el nombre de San Fernando.

Desde el primer momento se considera una de las nobles artes, liberado de pertenencias a corporaciones gremiales, de modo "...que las nobles artes del dibujo, pintura, escultura, arquitectura y gravado quedasen enteramente libres... para que los expresados particulares aficionados y cualquiera otro sujeto nacional y extranjero lo ejercitasen sin estorvo, ni contribución alguna"<sup>25</sup>.

El calcográfico será el sistema que se enseñe y practique en la Academia, siendo su primer director un "grabador de dulce", como se le llama al buril, Juan Bernabé Palomino.

Se conceden pensiones en París y Roma y, de entre los pensionados, surgirán los grabadores académicos más destacados, Manuel Salvador Carmona, Blas de Ametller y Fernando Selma que, junto con otros, extenderán por todo el territorio nacional el pensamiento ilustrado aplicado a la estampa.

Se nombran académicos de mérito, supernumerarios y numerarios a grabadores destacados. Las publicaciones son numerosas al favorecer a los libreros con libertad de precios y exención del servicio militar a los impresores, y el grabado de ilustración, íntimamente ligado a este sistema de ediciones, resulta potenciado al ganar en calidad.

---

(25) AA VV, 1989: 5.

La otra cara de la moneda está en las limitaciones e imposiciones, que son muchas. El aguafuerte no es la técnica que se emplea en la Academia, sino el buril o talla dulce, incluyendo el grabado con puntos. Sólo se da valor a la reproducción de las llamadas artes mayores, ilustración de obras literarias, históricas o científicas, propaganda de ideas políticas o religiosas, etc.

El gran logro en este siglo, el aguatainta, que favorece la participación del pintor-grabador, no llega a utilizarse en la Academia y el grabado en color, que intentó Bartolomé Vázquez para evitar dar cromatismo a mano en unas ilustraciones de botánica, fue desfavorablemente informado.

Se editan las primeras obras españolas sobre el método: *Discurso histórico sobre el principio y progreso del grabado* de José Vargas Ponce, que leyó en su ingreso en la Academia, y de Manuel Rueda de 1761 *Instrucción para grabar en cobre*, que la editó en facsímil la Universidad de Granada en 1991, con introducción de Antonio Moreno Garrido.

Otro de los acontecimientos importantes del siglo es el de la creación de la Calcografía Nacional. Su fundación, dependiente en un principio de la Imprenta Real por orden de Floridablanca, se establece "...con la idea de extender el buen gusto en grabado, establecer en su Real Imprenta una oficina para que se estampen todas las obras que se han hecho de cuenta de S. M. y las que en lo sucesivo fueran grabándose". Objetivo que, según Antonio Gallego<sup>26</sup>, deriva a las estampaciones de vales reales y documentos económicos.

A su primer director, Nicolás Barsanti, llegado de Italia se le nombra académico supernumerario. Más tarde, independiente de la Imprenta Real, como Estampería de S.M., se autofinancia con innumerables encargos. De dos tórculos que

(26) GALLEGO. 1973: 11.

adquiere en sus comienzos pasa en seis años a ocho, que se encargan en madera de álamo negro.

La mayoría de los grabadores de este tiempo colaboran con la Calcografía, tanto por las estampaciones como por los encargos que les hace la misma. Se crea un fondo de obras, que se nutre de los ejemplares que restan de estampaciones, de adquisiciones y donaciones, como las de Ceán Bermúdez, Cardedera, etc.

A pesar de que en España es la técnica del buril la empleada casi en exclusiva en el s. XVIII, unos pocos continúan aun la práctica del aguafuerte, siendo Francisco de Goya el que llena por completo el vacío creativo de este siglo y casi del siguiente.

Aunque no vamos a estudiar aquí la obra gráfica de este genio, sí hemos de recordar que es el primer grabador que utiliza el aguafuerte en sus aguafuertes, técnica que había aprendido de Bartolomé Sureda, quien a su vez la estudió en Londres. Sus primeros aguafuertes de 1767 al 73, fueron de reproducción, es decir, copias, pero incluso en ellos se deja adivinar la producción posterior.

En Goya, al igual que en Durero y Rembrandt, el grabado es parte importante de su obra y, según Juliet Wilson<sup>27</sup>, "los grabados de Goya son la expresión íntima y directa de la condición de artista y por ello son fiables a la hora de examinar el conjunto de la obra".

Las series de "Los Desastres de la Guerra", "Los Proverbios" o "Disparates", "Los Caprichos" o "La Tauromaquia" son obras de una importancia capital, no sólo en la historia del Grabado Español, sino en toda la historia del Grabado Universal y, más aún, del Arte Universal.

---

(27) WILSON-BAREAU: 1996.17.

Goya, que comenzó grabando experimentalmente con buril en Zaragoza, en el taller de José Luzán, utiliza ya el manual para aprender a grabar de Abraham Bosse, traducido por Manuel Rueda y del que Pablo Minguet publica un extracto en 1761 como *Demostración para saber grabar láminas de cobre y madera*.

José Agustín Ceán Bermúdez, amigo de Goya, va a ser uno de los personajes más interesantes e influyentes en el mundo del grabado durante el último cuarto del s. XVIII y principios del XIX. Es el característico intelectual de la Ilustración.

Impulsor del grabado y coleccionista de estampas llegó a poseer unas trece mil, que después, en su mayoría, pasarán a la Calcografía Nacional y entre ellas se encuentran obras de Durero, Parmigianino, los Caracci, Palma, Lucas de Leyden, Rembrandt, Callot, Van Dyck, etc. Su obra fundamental para el estudio del arte español y especialmente del grabado, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*, se publica ya en el cambio de siglo, en 1800.

Su opinión respecto a la importancia del grabado es interesante: "...pues siendo las más unas copias exactas de las principales pinturas y esculturas que hay en Europa, y un señuelo de carácter y mérito de los que exercitaron los originales, me han abierto los ojos para poder conocerlos, han fomentado mi afición y me han inspirado el ansia de adquirirlas, creyendo firmemente, que sin ellas no puede haber un aficionado verdadero a las bellas artes"<sup>28</sup>.

Sobre ese carácter de difusión y comercialización que acompaña a la estampa desde Durero a Rembrandt es curioso consignar el anuncio que se publica en los Caprichos, en

---

(28) SANTIAGO PÁEZ: 1996. 34

el Diario de Madrid el 6 de febrero de 1779, posiblemente redactado por Leandro Fernández de Moratín. "Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventados y grabados al aguafuerte por Don Francisco de Goya..., y de esta conuinación, ingeniosamente dispuesto, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor, y no de copiante servil. Se vende en la calle del Desengaño n.º 1, tienda de perfumes y licores, pagando por cada colección de 80 estampas 320 rs de vn."<sup>29</sup>.

De la tirada de trescientos ejemplares, Goya regala en 1803 las planchas y las estampas sobrantes de la venta, que había sido escasa, a la Calcografía Nacional, a cambio de una pensión para su hijo.

En Granada, lo dijimos, la xilografía había dado paso al grabado calcográfico con buril a finales del s. XVII y comienzos del XVIII. Pero este procedimiento tampoco se siente cómodo en la imprenta, ni hay, por otra parte, nuevos burilistas que lleguen a la ciudad. El interés despertado por el aguafuerte se traduce en que la mayor parte de las obras de este siglo se realizan con esa técnica.

El aguafuertista más destacado es Juan Ruiz Luengo, del que dice Izquierdo<sup>30</sup> que es de gran personalidad utilizando la técnica del grabado con puntos en las carnes. El sistema, muy extendido en Inglaterra, debió conocerlo Luengo de alguna forma.

José Ahumada y Antonio Sánchez de Ulloa son continuadores de la obra de Luengo. Ahumada sigue el sistema de puntos, pero más tarde, dice Gómez Moreno<sup>31</sup>, pasó al estilo de los grabadores franceses. Se conocen pocas obras de ellos y éstas como estampas sueltas.

---

(29) CARRETE PARRONDO: 1990. 21-22.

(30) IZQUIERDO. 1974. 34.

(31) GÓMEZ-MORENO. 1900. 19

A mediados de siglo el grabado calcográfico queda en manos de retocadores que sobre planchas grabadas por otros, llegan incluso no solo a modificarlas, sino a firmarlas como propias, cubriendo así una demanda que no tenía respuesta a falta de creadores.

A los grabadores de final de siglo Gómez-Moreno<sup>32</sup> les llama abominables mamarrachos, salvando a unos pocos que no aportan nada nuevo.

La producción de grabados en el s. XIX es enorme en el primer tercio del siglo, yendo en detrimento de la calidad y también teniendo que competir con la introducción de la litografía, la recuperación de la xilografía en la técnica a contrafibra y con la aparición de la fotografía en 1839.

Desaparecen muchos talleres dedicados a la ilustración de libros, o a la reproducción de obras de arte, y el grabado calcográfico cambia sus objetivos y conceptos hacia la estampa suelta original, que es el que va a prevalecer hasta hoy.

Dos tendencias son las que se decantan, una, la académica grabando con buril sobre obras de reproducción y la otra, la del aguafuerte entre los pintores creadores. Para atender a la enorme demanda de estampas se recurre al acero templándolo después de grabar, que se utiliza en EE.UU. a partir de 1810 para los billetes de banco.

En Francia, compitiendo con la litografía, inventada por Senefelder, el grabado en color adquiere nuevo impulso, gracias a Delacroix, Ingres o Prud'hon, tanto en el aguafuerte como en la punta seca. Aunque Inglaterra y Alemania siguen los pasos de Francia, no llegan a su desarrollo.

---

(32) ÍDEM: 1900. 23.

El apasionamiento por el aguafuerte llena los ámbitos artísticos de París, estampándose tanto en negro como en color, por el sistema de una plancha para cada color, o a la "poupée", llegando a entregarse a él pintores de la talla de Manet, Degás y otros muchos.

Surge el barniz blando<sup>33</sup>, que se manipula para conseguir efectos de paisaje, muy del gusto de la época.

Bracquemond funda la "Société des eauafortistes" en 1857. Aparecen las revistas *París á l'eau forte*, el álbum anual *L'eau forte* y otras revistas y tratados. En 1899, se funda la "Société de la Gravure Originale en couleur".

Aunque la fotografía en sí, el daguerrotipo o el calotipo, no hubiera interferido en las funciones ilustrativas del grabado calcográfico, el verdadero peligro de competencia aparece con el fotograbado, inventado por Nicephoro Niepce, al poder transferir una fotografía al papel.

Este hecho, que se consideró nefasto para la estampa, obligó a tomar el camino del arte libre, lo cual es de agradecer.

En España, al comienzo del s. XIX,, Goya llenó todo el espectro del grabado al aguafuerte, que era el método más cercano al artista. Edita "Los Desastres", "Los Proverbios" o "Disparates" y "La Tauromaquia", abriendo el camino de la modernidad.

---

(33) El barniz blando es el mismo barniz de protección al que se le agrega una materia, como el sebo, que retrasa el secado, lo que permite manipular sobre él para conseguir diversos efectos. Presionando con un tejido, por ejemplo, este dejaría su impronta levantando la protección y atacando el ácido, o el mordiente, la propia forma de la impronta. Uno de los efectos más característicos es el llamado a la manera de lápiz, cuando se dibuja sobre un papel superpuesto al barniz haciendo presión sobre él.

La Academia, en otro plano, sigue la línea del "buen gusto" en la enseñanza del grabado y el trabajo sobre las planchas es lento, hasta el punto que Rafael Estévez, discípulo de Salvador Carmona, tiene que pedir prórroga para terminar la lámina "El milagro de las Aguas" de Murillo, en la que tarda doce años.

Otro hecho significativo es el informe negativo de la Academia para adquirir las matrices de la Tauromaquia de Goya.

La Calcografía Nacional pasa a depender de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al desaparecer la Imprenta Nacional, y la Escuela de Grabado se mantiene a expensas de los encargos que son numerosos a principios de siglo, hasta que, al fundarse el Real Establecimiento Litográfico en 1825, dirigido por José de Madrazo, se produce tal crisis de encargos, que incluso la Calcografía Nacional llega a utilizar, obligados y por poco tiempo, el nuevo procedimiento.

Por otra parte, las importaciones de litografías francesas e inglesas aceleran la decadencia, hasta tal punto que Valera en su *Pepita Jiménez* escribe... "las paredes se veían adornadas con cuadros que eran estampas de asuntos religiosos; pero con el buen gusto, raro, casi inverosímil en Andalucía de que dichas estampas no fuesen malas litografías francesas, sino grabadas de nuestra calcografía..."<sup>34</sup>. Sin comentarios.

En 1880 sólo había un alumno en la Calcografía.

Otro detalle de interés es que la Calcografía pagó por trece planchas de Goya la mitad de lo desembolsado por tres de un grabador catalán.

---

(34) GALLEGO: 1973. 17.

Como consecuencia del impulso dado al aguafuerte en Francia, y espaldas de la Calcografía Nacional, en España esa práctica toma el camino de la recuperación.

Baudelaire en 1862 decía: ...“Sólo podemos ver el esplendor de las líneas de buril si miramos a épocas pasadas. Pero hay otro arte más olvidado que el buril, y es el aguafuerte... Exceptuando las estampas de Rembrandt ¿quién se ha interesado de verdad por el aguafuerte?...”<sup>35</sup>. Resulta sorprendente en esas fechas que Baudelaire no conociera la obra de Goya.

La línea de los pintores de la Escuela de Barbizón es la que se sigue en el estudio de la naturaleza y, así, pintores como Carlos de Haes y sus discípulos Lhardy, Campuzano y Aguirre marcan los nuevos tiempos del aguafuerte en el grabado de paisaje con efectos pictóricos de aguatinas y estampando con veladuras para conseguir el clarooscuro, acercando la estampa al pensamiento artístico y alejándose de la producción industrial.

Según Antonio Gallego, el ingreso de Carlos de Haes en la Academia de S. Fernando en 1859 “lleva un aire fresco de originalidad y encanto”.

El aguafuerte también llega a la Academia de la mano de Bartolomé Maura, aunque solo se utiliza en la reproducción de obras de arte. También se inicia la edición de la serie *El grabador de aguafuerte* con estampas que, en la mayoría de los casos, son interpretaciones de pinturas.

Mariano Fortuny y Marsal es el grabador más importante de final del siglo y, aunque su obra no es muy extensa, toca el aguafuerte, el buril y el aguatina con resultados espléndidos. Su obra fue poco conocida en España, editándose en Francia.

---

(35) VEGA: 1988. 203.

El panorama al cambio de siglo en Granada es desolador para la calcografía. De los girones finales de la escuela de los Heylan no queda prácticamente nada mencionable y de la serie de reproductores de finales del XVIII y principios del XIX Francisco Izquierdo cita a un tal Manuel Jurado, del que había considerado Gómez-Moreno "... émulo del anterior (en su catalogación) en la larga serie de estampas abominables". Y también de Gómez Moreno son las siguientes frases al cerrar el capítulo "... esta fila de mamarrachistas...", o refiriéndose al último de su catálogo: "...es el peor de todos, y aún tipo acabado de la degradación a que puede llegar el arte"<sup>36</sup>.

El único grabador de este siglo al que, tanto Izquierdo como Gómez-Moreno, o Moreno Garrido conceden cierta calidad. "...aunque sin genio ni originalidad..." según Gómez-Moreno es Andrés Giraldo, que fue alumno de Salvador Carmona en la Academia de San Fernando y que llegado a Granada, fue director honorario de grabado en la Escuela de Bellas Artes. Elegido académico, grabó unas cincuenta láminas, entre ellas la que encabeza el título que hoy se me entrega.

El vacío creativo y de producción de calidad en la calcografía, que se produce en Granada, se podría compensar, si no en cuanto a obra propia, si en la medida en que es Granada la protagonista y así consideramos como nuestras esas estampas que la admiración y el interés por nuestra tierra hacen objeto de expresión romántica, contrapuesta a la ilustración y al neoclasicismo.

Francisco Izquierdo nos habla en *La Granada de David Roberts*, de lo que llama promociones de extranjeros atraídos

---

(36) GÓMEZ-MORENO: 1900. 23.

por el orientalismo de Granada, "que convertirá a Granada en una de las ciudades más deseadas de la historia, de las tradiciones y de la magia"<sup>37</sup>.

Las estampas forman carpetas o láminas sueltas, o se integran en las ediciones de libros. Aunque muchas de estas estampas son litográficas, una gran cantidad pertenecen al mundo de la calcografía, como en Henry Swinburne, Alexander Laborde, Taylor o los hermanos Rouargue, que graban en cobre o en acero.

Muchas de las obras son copias de otros y, como denuncia Francisco Izquierdo, "la más extraordinaria competición de plagios artísticos que haya ocurrido jamás"<sup>38</sup>.

A pesar de ello, quedan para la imagen de Granada bellas estampas que se proyectan universalmente y en las que interviene algún que otro grabador granadino como Francisco Aranda, Ginés Noguera y los hermanos Antonio y Miguel de Pineda.

El grabado en el siglo que está terminando evoluciona en todos los aspectos técnicos, conceptuales, estéticos... y en todas las modalidades. Desde un principio, el cambio de pensamiento que lleva a las vanguardias y, paralelamente, el desarrollo de los medios mecánicos, provoca el desarraigo total de las necesidades de reproducción y la estampa se mueve con total libertad expresiva, acompañando a los distintos movimientos y tendencias artísticas. Se genera un gran intrínsc científico-artístico por adquirir y experimentar nuevas técnicas que amplíen las posibilidades en la expresión artística.

El grabado se podría muy bien decir que evoluciona más que ningún otro arte. Es una forma creativa que se llena de

---

(37) IZQUIERDO: 1991a. s.p.

(38) ÍDEM: 1991a. s.p.

significados propios y llega a ocupar un lugar en el hogar por sí mismo y no como representación de otras obras, al permitir, un cierto nivel de vida y un mayor interés por la cultura, la adquisición para las economías familiares de los originales múltiples. También, el coleccionismo de estampas sueltas y de ediciones de bibliófilos son factores que intervienen en el mayor fomento del grabado.

La demanda de estampas en todas las técnicas se intensifica hasta el punto de que el grabado participa, también, de una de las características de la sociedad en este tiempo, las prisas, lo que incide en la calidad de la obra.

Al igual que otras ramas del arte, se llega a una forma de representación de la realidad pluralista, y no referida sólo a la visual.

Muy raros son los artistas que no incorporan el grabado a su quehacer, en el principio de siglo, siguiendo las técnicas más tradicionales de punta seca, aguafuerte, aguatinta, e incluso buril.

A medida que avanzan los logros en las técnicas de grabado calcográfico, no por ello se abandonan los ya conocidos, aunque no se empleen de forma ortodoxa. Así graban a punta seca, Juan Gris, Jaques Villon o Kandinsky, a buril, Vieira da Silva, Bernard Buffet y Hudlet, entre otros, al aguafuerte y aguatinta, Matisse con su "Poemas a Mallarmé", Picasso con la "Suite Vollard", por no citar a más, ya que son muchos los grandes que lo practican.

Los talleres de grabado y estampación se hacen numerosos y ya, al iniciarse el siglo, funciona un gran taller, el de Roger de Lacourière en París, que realizaba grabados de reproducción de grandes artistas hechos por magníficos grabadores-artesanos puntualizando en el margen, "Gravé et

imprimé par Lacourière". Eran talleres de estampación y grabado sobre obras de otros creadores, llegándose a que sólo la aportación artística estaba en el dibujo del creador y en la firma.

En cambio, el "Atelier 17" se crea por Stanley Williams Hayter en París en 1926 con el objetivo, según su creador, de que fuera más una idea que un espacio y, así, estuvo el taller en París, Nueva York, al que asistió el pintor granadino José Guerrero, Filadelfia, Chicago, San Francisco y de nuevo en París en 1950, practicando todas las técnicas experimentales a partir del aguafuerte, entre ellas, la que se denomina roll-up (pasada de rodillo) o de las viscosidades<sup>39</sup>.

Otro taller fue el de Raimond Haasen, formado por Paul Delatre, estampador del que se ha llegado a decir que, si Rembrandt lo hubiera conocido, no hubiera estampado nunca sus aguafuertes, dada la calidad y sensibilidad en captar el deseo de los artistas. Con él trabajaron Chagall o Fernand Leger, entre otros muchos.

También por los talleres de la Bauhaus, dirigido por Feininger, o por los de J. Frieländer y Maegth en Saint Paul de Vince, pasaron innumerables artistas.

A partir de los 60, el centro del grabado que estaba en París se hace más universal y son Nueva York, Milán, Berlín y Londres las ciudades con más actividad en publicaciones, ediciones de bibliófilos o de estampas sueltas, suscripciones, etc., aparte de talleres, o talleres-galerías, sobre lo que se ha dado en llamar obra gráfica y, entre ellas de calcografía.

---

(39) El método de Hayter, explicado por él en su obra *About Prints*, consiste en rebajar la lámina a varios niveles para entintar con rodillos de distintas durezas y tintas de diferentes viscosidades, superponiendo los colores y estampando en hueco y en relieve.

Aparecen nuevas técnicas, como consecuencia de las investigaciones, que se van apartando de la ortodoxia calcográfica, tales como el collagraph, el carborundo<sup>40</sup>, los gofrados o grabados en relieve. No se desprecia ninguna técnica, aunque se les dé tratamientos estéticos distintos.

El material de las ediciones se hace cada vez más cuidado y rico, dando a las obras un carácter de objeto de colección, como joyas, independientes del valor artístico.

Los papeles y las tintas, fundamentales para una buena estampación, aunque su producción pueda ser industrial, se eligen de buena calidad.

Todo contribuye a que la estampa sea cada vez más apreciable.

Como consecuencia de la innumerable cantidad de obras fotomecanizadas que se dan como verdaderos grabados manuales, incluso firmados con poca ética por los autores del diseño, se hace necesario puntualizar una serie de cuestiones sobre lo que se había dado en llamar obra original, dentro de un concepto ya aceptado.

Así se convocan los congresos internacionales, de los que son destacables el de París, de 1937, y Viena, en 1960.

En el de París se define la palabra grabado para "toda prueba ejecutada a mano". Los grabados hechos a mano, pero de interpretación, deben llevar la indicación del dibujante, o pintor, cuando esté reproducida por el grabador. Las

---

(40) Es una técnica aditiva que consiste en aplicar sobre la lámina una materia (carburo de silicio) de gran dureza que se mezcla con una resina y se adhiere formando manchas rugosas y granuladas, lo que da un aspecto en la estampación de textura muy fuerte y en relieve. No es, por tanto, una técnica de grabado en sí, aunque se emplea en Calcografía combinándola y siendo muy apta para tendencias abstractas.

antiguas formas *delineavit*, *pinxit* o *invenit*, a la izquierda abajo para los *cradores* o *dibujantes* y *sculpsit* o *incidit* para los grabadores artesanos, se desestiman.

En 1960 se fija la definición de "grabado original" como "obra de ejecución personal del artista". Se establecen las formas de numerar las estampas y el derecho del artista a determinar el número y otra serie de puntualizaciones que hicieran más estimable la estampa por el rigor de los controles. Si la estampación no la hace el propio artista, el estampador puede agregar su nombre a la izquierda o su sello. Las matrices deben ser anuladas una vez efectuada la tirada.

El Comité del Reino Unido introdujo algunas variaciones a los puntos, reclamando que la tirada pudiera ser limitada o en varias series, si se indicaba. Las pruebas de estado y las de artista no se incluirían en la numeración de la tirada y podrían ser del 10% sobre esta. Las ediciones no originales que fuesen firmadas por el artista deberían llevar la indicación *fascimile* y otras normas que, en muchos casos, no se cumplen.

Es la línea de la tradición con la que España comienza su andadura en el campo de la calcografía, en el s. XX. El reconocimiento oficial se centra en los grabadores de reproducción, que son los premiados en las exposiciones nacionales, y a los que Antonio Gallego<sup>41</sup> llama grabadores funcionarios.

Algunos pintores se van interesando por esta práctica y por sacarla de la atonía general. Así, Ricardo Baroja, con sus series "Escenas españolas", es seguramente el grabador-artista más interesante de este tiempo, aunque sus planteamientos sean literarios.

---

(41) GALLEGO. 1979. 408.

Otros aguafuertistas como Julio Prieto Nespereira en sus primeros momentos, Agustín Lhardy y Esteve Botey, componen el grupo llamado de "Los Veinticuatro", fundado em 1928. Son ya pintores-grabadores que, aunque dentro de una temática de paisajes rurales y urbanos, no llegan a integrarse absolutamente en la técnica, separando las dos formas de hacer arte: la pintura y el grabado.

Vázquez Días o Iturrino, en cambio, llegan a él con un mayor pensamiento y concepto pictórico, estando más cercanos a la imagen de pintor-grabador, al igual que Gutiérrez Solana.

Derivado del grupo de "Los Veinticuatro", se funda la Asociación Española de Artistas Grabadores y se organiza la Sección de Estampas del Museo de Arte Moderno.

Ya en los años 40, ante la situación del grabado libre, se crean cátedras en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona y Sevilla (las de Madrid y Valencia ya existían) y surgen talleres en las Escuelas de Artes y Oficios en distintos puntos del país.

Sobre estas fechas, de la década de los cuarenta, comienza una labor editorial importantísima en Cataluña que inicia Gustavo Gili con una serie de ediciones. "Las Estampas de la Cometa", en donde llegan a colaborar nombres como Millares, Tapies, Cuixart, Subirachs, Miró, Equipo Crónica, Chillida e incluso artistas extranjeros de la talla de Hartung o Lucio Fontana.

Las técnicas más utilizadas serán el aguafuerte y el aguatinata, aunque Tapies emplea el carborundo para dar relieves y fuertes texturas a sus estampas.

Importante colaboración es la de Picasso con veintiséis aguatinatas en la serie "Tauromaquia de Pepe Hillo", ya en 1959.

Una de las características importantes de "Las Estampas de la Cometa" es la de la ilustración de textos literarios con obras de un solo autor.

"La Rosa Vera"<sup>42</sup>, otra de las editoriales fundada en Barcelona en 1949 por Jaime Plá y el coleccionista Víctor María de Imbert, invierte el orden al acompañar al grabado el texto literario, apoyado en él.

La importancia en la difusión a nivel universal de estas ediciones de estampas es tal que la Galería Juana Mordó de Madrid pone en marcha la edición "Los Artistas Grabadores" en colaboración con la "Rosa Vera". El total de grabadores que participan en las ediciones es de noventa y ocho con nombres como Clará y José Caballero, con puntas secas, Guinovart, con aguafuertes, Ángel Ferrant y Benjamín Mustieles, con manera negra, Benjamín Palencia, con aguafuerte y punta seca, Rafael Zabaleta, con aguatinas a la goma y tantos otros con muy diversos procedimientos.

Otra edición madrileña será "Tiempo para la Alegría"<sup>43</sup> fundada en 1963 por Rafael Díaz Casariego, que había editado anteriormente los aguafuertes de Solana. Publica las *Rimas de Becquer* con doce aguafuertes de Doroteo Arnáiz<sup>44</sup>, en 1977, y *Variaciones sobre el Entierro del Conde de Orgaz* de Rafael Alberti con doce aguafuertes de Álvaro Delgado. Todas son ediciones muy cuidadas y con destino a bibliófilos.

Otras se suceden con La Poligrafía, y las galerías Gaspar, René Metrás o "El Grupo Quince" con taller y galería, Sen, Estiarte, Tórculo, etc.

---

(42) Para los temas de grupos, véase a BARROSO, 1979; GALLEGO, 1979; CARRETE PARRONDO, et. alii, 1988 y RUBIO MARTÍNEZ, 1979.

(43) Véase la nota anterior.

(44) Doroteo Arnáiz, que fue durante un tiempo responsable de los Talleres de Estampación en la Calcografía Nacional, presentó en 1965 grabados en Granada en la galería Wildon Housse, formando parte del grupo de la misma.

Se constituyen algunos grupos de grabado y, en 1959, el de "Estampa Popular", que es más un movimiento con fines sociales de difusión de la estampa, tanto ideológica como económicamente. La actitud es crítica y enfrentada a la abstracción. Para abaratar la estampa se harían tiradas enormes y los grabados eran especialmente en linóleo (linoleograbados), aunque se trabajó también y con profusión la calcografía, especialmente el aguafuerte. Promovido por García Ochoa en Madrid con el apoyo de otros como Saura, Francisco Mateos o Dimitri Papageorgiou, se adhieren a él grupos de Sevilla con Cortijo y Cuadrado, Bilbao con Ibarrola, Córdoba con Duarte, Barcelona con Guinovart y Mensa y Valencia, que se aparta de la tónica general con una postura más radical.

El pensamiento de "Estampa" se define como "...que el artista cumpla como tal lo que está viviendo como hombre...", aunque el grupo de Valencia "nace como uno de los mayores problemas del arte de hoy, la función del artista" e "...intentar contestar a la banalización del arte, por la burguesía triunfante desde finales del s. XIX"<sup>45</sup>.

También en Barcelona los componentes del grupo "Dau al Set", Brossa, Tápies, Cuixart, Ponç, Guinovart y Tharrats graban con la novedad de lo que este último llama "maculaturas", que son piezas únicas al incorporar al grabado en el entintado una serie de elementos que quedan a medio camino entre el collage y el grabado, renunciando al factor, inherente al grabado, de la iteración.

A más de la serie prolija de galerías, editoriales, o empresas, surgen las exposiciones especializadas, los concursos y los premios sobre grabado. Entre ellos "Goya y el Grabado Español de los siglos XVIII, XIX y XX", itinerante por muchos países desde 1952, en la que participan ochenta graba-

---

(45) BARROSO: 1979. 161.

dores pero sin nombres significativos, y que organiza Prieto Nespereira que, desde 1933, había instituido el concurso exposición "El Salón del Grabado y Sistemas de Estampación", en cuya edición XXIII, de 1978, participan muchos de los grabadores de la Fundación Rodríguez-Acosta, concediéndosele el Primer Premio Internacional a Dolores Montijano y el del Círculo de bellas Artes de Madrid a Miguel Rodríguez-Acosta.

Aunque el grabado en hueco sólo se hubiera centrado en las figuras de Picasso, Miró, Dalí o Clavé, sería suficiente para que esta técnica fuera considerada en el nivel de los procedimientos que, en la Historia del Arte Español han producido obras de primera magnitud.

Así la "Suite Vollard", por ejemplo, aunque haya sido concebida fuera de España y estampada en el Taller de Roger Lacourière, tiene todas las características del arte español y merece citársela como tal.

De entre los talleres que se instalan hacia los años 60, el del griego Dimitri Papageorgiou, por la repercusión que va a tener en Granada, es el que más nos interesa desde un punto de vista histórico y por su vínculo afectivo con esta ciudad.

Llegado a España en 1954, trabaja primero en el taller "Los Parias" con los tórculos de Carlos Pascual de Lara y pintores procedentes de la Escuela Superior de Bellas Artes como Alcorlo o Zarco, y en el comienzan a grabar Saura y Viola. Más tarde, con taller propio, imparte enseñanza de grabado a un gran número de artistas de renombre, como Chillida o Millares, que realizan puntas secas, o Vázquez Díaz y Benjamín Palencia.

Entra como profesor de técnicas de estampación en la Facultad de bellas Artes de San Fernando y edita varias obras, entre ellas "Sonata al Claro de Luna" de Yannis

Ritssos y traducción de José Hierro. En "Dieciocho canciones llanas de la amarga tierra", incluso el texto es grabado al aguafuerte.

La Calcografía Nacional se había trasladado en 1911 a la Escuela Nacional de Artes Gráficas para compartir con ésta las actividades del grabado, y solamente mantiene vida activa en cuanto a la enseñanza.

Ya en 1932, es trasladada a los sótanos de la Academia de San Fernando y, allí se olvidan de ella, quedando toda su infraestructura y actividades en manos de una sola persona, el estampador Adolfo Rupérez. La recuperación vendrá de la mano del profesor de la Escuela de Bellas Artes Luis Alegre, que como maestro de taller consigue las donaciones de Solana y Fortuny y pone en marcha los tórculos, atrayendo a los alumnos de la Escuela.

Prieto Nespereira, por otra parte, crea el Museo Nacional del Grabado Contemporáneo y Sistemas de Estampación, museo fantasma –según Antonio Gallego<sup>41</sup>–, que nunca llegó a tener entidad y al que trasladó, en los altos del Teatro Real, toda la obra del s. XX que se guardaba en la Calcografía Nacional.

Vista la situación, la Academia de San Fernando pasa a ser el patrono de la Calcografía nombrándose un delegado académico: Teodoro Miciano, buen grabador-artista y que había pronunciado un discurso de ingreso sobre el grabado, nombrando a Antonio Gallego secretario técnico del Centro.

La Calcografía, a partir de los 70, entra ya en franca recuperación, desarrollando una serie de actividades, tanto de estampación como de catalogación e investigación con Gabinete de Estudios y Talleres de Edición y de Autoedición.

---

(46) GALLEGO. 1979. 487-488.

Convoca a partir del año 1993 el Premio Nacional de Grabado, con periodicidad anual y exposición itinerante, en la que han participado algunos grabadores granadinos.

En la actualidad, Juan Carrete Parrondo, gran conocedor de todas las facetas del grabado, con numerosas publicaciones, es el subdelegado de la Academia de San Fernando en la Calcografía. La responsable de las estampaciones, Carmen Corral, pone en la labor la sensibilidad y profesionalidad que una práctica tan delicada requiere, estampando las planchas que por encargo de la Calcografía han realizado algunos grabadores granadinos.

De otro lado, la Biblioteca Nacional desarrolla una importante labor de relación con los artistas, catalogación, inventario y archivo de obras, tanto de adquisiciones como donaciones, con publicaciones sobre las mismas, siendo Carmen García-Margallo Marfil quien figura a cargo del gabinete del Grabado Contemporáneo en la Sección Dibujos y Grabados.

La sala Goya está abierta a los investigadores con la disposición de un Archivo Documental de Grabadores Contemporáneos.

En 1992 se crea en Marbella el Museo del Grabado Español Contemporáneo a partir de la donación de las colecciones de José Luis Morales y Marín, incrementada con la de Camón Aznar, que cubre el espacio de aquel museo nacional fantasma que no llegó a ser una realidad y que va enriqueciendo progresivamente sus fondos.

En la fundación, se instituye un patronato donde quedan representadas las Academias de San Fernando y San Luis de Zaragoza. A la par se constituye una asociación de amigos del museo presidido por la Condesa de Llanos y se celebran continuamente exposiciones temporales importantes, con

grandes nombres del grabado y también de grupos de grabado como los de Sevilla, de Almería, Málaga y Granada. Ésta en 1993, con la carpeta "El arte de grabar en Granada", que se hará itinerante<sup>47</sup>.

Se instituye un Premio Nacional de Grabado en 1994 que, en 1996, es concedido a Miguel Rodríguez-Acosta, estando presente en la exposición de las obras artistas de Granada.

Se convocan otros concursos exposición con carácter bienal como Ibiza Grafic, la Bienal de Gravat José de Ribera o la Bienal Internacional del Grabado Premio J. Prieto Nespereira desde 1991 y también la primera Bienal Iberoamericana de Arte Seriado celebrada en Sevilla en 1986, que tuvo una sola edición, con participación granadina.

Igualmente, los grabadores españoles participan en concursos y exposiciones de convocatorias extranjeras, consiguiendo para el grabado español la estima, que se traduce, a veces, en la obtención de premios. Al granadino Miguel Rodríguez-Acosta le es concedido el primero de la Trienal Europea dell'Incisione de Venecia de 1986.

En 1993, organizado por la fundación Actilibre, se celebra el Primer Salón Internacional del Grabado Contemporáneo "Estampa", en el que participan grabadores granadinos en distintas ediciones y en 1996 el taller "El Realejo" monta stand propio.

---

(47) Compuesta por diecinueve grabados de J. Amores, C. Aníbal, Balaguer, A. Conde, J. Conde, M.<sup>a</sup> J. de Córdoba, E. Fresneda, R. García Morales, T. Gnecco, F. Izquierdo, P. Jiliberto, M. López, A. Marshall, D. Montijano, J. M. Peña, P. Pons, A. Ramazzi, J. C. Ramos y C. Villalobos. Promovida por A. Hitos y J. Cabero se presenta en la XVIII Bienal de Artes Audiovisuales de Santo Domingo (República Dominicana) y pasa a los fondos de distintos museos como El Ermitage de San Petersburgo, la Galería Republicana de Arte de Minsk (Bielorrusia) etc.

En la misma línea de fomento del grabado se programan cursos de gran aceptación y alto nivel, tanto para principiantes como para conocimiento de técnicas experimentales e incluso fabricación de papel a mano. En esta línea está la Escuela de Verano Internacional de Grabado que se convoca anualmente en Calella, o la de Betanzos en la Coruña.

En el inicio de este siglo, Granada atraviesa una etapa de vacío en el grabado calcográfico cubierto por los medios fotomecánicos que lo invaden todo, desde la ilustración en publicaciones a la estampa suelta.

Aunque no trabajaron en Granada, son destacables los granadinos José Sánchez Gerona y Ernesto Gutiérrez que, habiendo sido alumnos de la Escuela de San Fernando, participaron en el grupo "Los Veinticuatro", viviendo algún tiempo en París, en donde José Sánchez Gerona llegó a ser director de *L'Edition d'Art* y trabajó en heliograbado. Vuelto a Madrid, también fue director de la escuela Nacional de Artes Gráficas. Gutiérrez, buen aguafuertista, da en la plancha grabada todos los valores necesarios sin recurrir a la moda del entintado por veladuras.

Otro granadino de nacimiento, aunque su obra se conoció poco en España, Mariano Fortuny Madrazo, vive en Venecia y su aportación al grabado está en la misma línea técnica de su padre.

Carmen Palma en su tesis *El grabado en Granada en el s. XX* da como causas de este desierto de obra calcográfica la falta de infraestructuras en su enseñanza<sup>48</sup> y aunque se crea la escuela Superior de Artes Industriales con clases de repujado, cincelado y grabado, etc., parece que solo correspondería a trabajo de plateros sin intención de llevar el resultado a la estampa.

---

(48) PALMA: 1989. 35.

El único grabador, pintor, artista con suficiente personalidad, que llega a realizar en la primera mitad del siglo una labor digna en calcografía, es el sevillano Hermenegildo Lanz que, después de estudios en Lisboa y en Madrid con Carlos Verger, único catedrático de Grabado en España al suprimirse las cátedras de Barcelona y Valencia, llega a Granada en 1917, al ganar la plaza de Dibujo en las Escuelas Normales de Magisterio. Dice Francisco Izquierdo<sup>49</sup>: "Él, casi en solitario, llena esta etapa de silencio gráfico (1917 a 1944) no solo con fervorosa entrega a la estampa sino con talento innovador, peculiarmente creativo".

Aunque fue decorador, diseñador, pintor, etc., su obra más importante es la del grabado en metal y en madera, pero son sus calcografías, de las que hizo unos cincuenta aguafuertes y algunas puntas secas, las que nos interesan.

Su forma de entintar la plancha está cercana a los llamados aguafuertes variables que, al estilo de Whistler, que entintaba pintando, o Carlos de Haes o Lhardy, mediante veladuras trata los claroscuros muy pronunciados en sus estampas, por lo que se convierten casi en monotipos, de los que se conservan pruebas únicas, ya que los intentos que se han hecho para conseguir estamparlos, no han dado los mismos resultados.

Después de Lanz, la actividad en Granada es prácticamente nula, hasta la puesta en marcha del taller de la Fundación Rodríguez-Acosta.

Fuera de Granada, José Hernández Quero, granadino, estudia en la Escuela de Bellas Artes de Madrid desde 1961 con Luis Alegre grabado calcográfico. En 1965, becado por la Fundación March, amplía conocimientos sobre el método en Roma y Florencia. En 1988 figura entre los cien artistas gra-

---

(49) IZQUIERDO: 1997. 310.

badores de la exposición "La estampa contemporánea en España" de centro Conde Duque de Madrid. Su obra es, esencialmente, al aguafuerte con estampas a una sola tinta. Académico correspondiente de Madrid, Sevilla y Granada, tuvo un tiempo su taller en Gualchos y edita el libro *Obra gráfica* con prólogo de Lafuente Ferrari, en 1980.

Según Gómez Segade<sup>50</sup> casi todos los artistas de vanguardia hacían incursiones en el grabado citando a Ismael González de la Serna, a Rivera, etc.

El interés despertado universalmente en los ambientes artísticos por la estampa no deja indiferente a Granada, que, a pesar de la falta de prácticas en el grabado calcográfico, esta modalidad no deja de estar presente en exposiciones. En el IX Concurso-Exposición de 1965 de la Fundación Rodríguez-Acosta "Grabado y fotografías sobre temas de Granada", Ignacio Barriobeña y Hernández Quero presentan aguafuertes. En la misma fecha en la Casa de América, dependiente del Instituto de Cultura Hispánica, hay que mencionar "Grabados actuales de Puerto Rico", y la de xilos, litos y aguafuertes del argentino Marcos Paley.

Importante, aunque olvidada, la obra de Clavé en la galería Carlos Marsá en 1967, en colaboración con Osma de Madrid, con varios aguafuertes y relieves, entre otras formas de grabado.

También en el mismo año, Manini Ximénez de Cisneros presenta en la Librería Paideia una exposición de 90 obras, entre monotipos óleos, dibujos y grabados de los que figuran veintidós al aguafuerte y punta seca. Como curiosidad, en el catálogo se marcan los precios de las estampas desde 200 a 500 Ptas. la más cara.

---

(50) GÓMEZ SEGADE: 1993. 66-67.

Manini, que había estudiado en Barcelona en la Escuela de San Jorge y en el Círculo Artístico de Lluç, coincide en su formación calcográfica catalana con José Aguilera, granadino. Ambos son personajes injustamente olvidados porque, también gracias a ellos, el grabado se hizo presente en Granada en esas fechas de silencio, en las que José Aguilera estuvo con el grupo catalán "Tarot", al que pertenecía, en el Centro Artístico de nuestra ciudad, en el año 1967.

Julia Barroso<sup>51</sup> dice de "Tarot" que "Técnicamente el grupo se centró en el grabado como vehículo de expresión, dentro de una alta calidad". En una manifestación a la prensa de una de las componentes del grupo, con motivo de una exposición en el Colegio de Arquitectos de Barcelona en 1968, se dice que, "...pudimos observar que el grabado podía ser un medio de comunicación más fácil por no existir la situación pieza-única y, por tanto tener una mayor capacidad de difusión. Nuestras exposiciones en Granada en Mayo de 1967 y en Vic en Junio del mismo año, nos lo confirmaron"<sup>52</sup>.

El año 1967 es significativo para la calcografía en Granada al producirse tantos hechos coincidentes que anuncian la época que va a seguir.

En 1968, José Aguilera expone sus estampas por segunda vez en la Casa de América, acompañando al catálogo poemas de Rafael Guillén, Carmelo Sánchez Muros, Juan de Loxa, Carlos Cano y José G. Ladrón de Guevara.

Las colaboraciones entre artistas, expositores, poetas y escritores va a ser una tónica común en ediciones y exposiciones de estampas, por no referirnos más que a esta vertiente de la obra de arte.

---

(51) BARROSO. 1979. 50

(52) ÍDEM: 104-105.

En 1973 se produce un cambio fundamental al establecerse las necesarias infraestructuras para que en Granada se desarrolle la práctica y enseñanza del grabado calcográfico.

El Patronato de la Fundación Rodríguez-Acosta acuerda dedicar un homenaje a Emilio García Gómez en su setenta aniversario, editando una carpeta de aguafuertes que ilustre la obra del arabista La Silla del Moro y Nuevas Escenas Andaluzas.

Encarga la realización de la misma a Miguel Rodríguez-Acosta, quien, con este motivo, cursa prácticas en el taller de Dimitri Papageorgiou en Madrid.

Consecuente al ambiente vivido por éste en torno al grabado en hueco y a su interés personal por el mismo, retoma la idea de la puesta en marcha del montaje de un espacio para el desarrollo de esa técnica, contemplada dentro del proyecto de la Fundación de ampliación de las actividades artísticas con las de artes aplicadas, que comprenderían también la cerámica, el vidrio o los tejidos artísticos, con locales integrados en el complejo de la Institución, en el callejón del Niño del Rollo.

Se le encomienda al artista José García de Lomas la dirección del taller proyectado, quien realiza un curso en Madrid con Dimitri, coincidiendo con artistas de la categoría de Chillida, Sempere o García Ochoa.

De vuelta a Granada, instala el tórculo y el equipamiento necesario, con el asesoramiento del grabador griego, en el local de la calle Cettimerien, que, aunque pensado con carácter provisional, sería el definitivo en el tiempo en que el taller estuvo abierto a los artistas.

Aún quedarían en el proyecto "...equipos adecuados para seguir las técnicas de la litografía y la serigrafía"<sup>53</sup>.

En solicitud de colaboración que se hace a la Universidad, en octubre de 1973<sup>54</sup>, y de la que no se obtiene una respuesta positiva, se indica que se montarían talleres de "Orfebrería y Esmaltes y Técnicas de Grabado y Arte de la Estampación (esta última en funcionamiento en fase experimental)".

Es curioso constatar la consideración que el grabado tiene en el proyecto como arte aplicada. Consideración que pierde su sentido en el proceso que va a seguir y que lleva al grabado en Granada a la etapa de mayor esplendor y prestigio de su historia y a la par, al menos, de otros centros.

Se contrata como primer estampador a Paco Jiménez, que recibe nociones aceleradas de García de Lomas. En esas condiciones sin demasiada experiencia, pero con la calidad y sensibilidad del director y la voluntad del estampador, comienza el funcionamiento del taller, en mayo de 1973, que recibe a Manuel Kaiser, pintor jienense, como el primer artista que utiliza sus servicios.

El taller no se concibe como una escuela de arte<sup>55</sup>, puesto que ya se exige de entrada, a los artistas, muestras de una obra de cierta calidad. Es un espacio donde se les va orientando en los procedimientos de grabado en hueco, tanto los de talla dulce, punta seca o manera negra, como en los de tratamiento indirecto por mordientes: aguafuertes, aguatinas y otros como azúcar, barniz blando, sal, etc....

---

(53) "Informe sobre la creación de talleres artísticos". en la *Memoria del Centro de Diseño y de las Artes Aplicadas* de la Fundación Rodríguez-Acosta.

(54) Documento de solicitud a la Universidad de fecha 17 de octubre de 1973.

(55) REVILLA UCEDA, 1977.

El carborundo no llega al taller hasta que lo introduce, en un pequeño cursillo acelerado, Robert Dutrou, maestro estampador de la Fundación Maeght en St. Paul de Vince, siendo M. Rodríguez-Acosta el primero en utilizarlo al que seguirá M. García Agüera.

Renato Brusaglia, profesor de la Universidad del Libro en Urbino, una relevante personalidad como grabador, también estuvo invitado en Granada en 1976 para impartir un curso sobre las técnicas clásicas y actuales del grabado, introduciendo el ácido directo y las ceras. García de Lomas, a su vez, realiza una visita a Urbino estableciendo contacto con uno de los centros de grabado más interesantes de Europa y recabando información aplicable al taller de Granada.

Desde los primeros momentos de su puesta en servicio, son muchos los artistas que se acercan a él en busca de nuevos conocimientos para ampliar sus posibilidades expresivas, incorporándose a la aventura de la estampa. Y así, tanto los que ya tenían experiencia de esta práctica en mayor o menor grado, como los que se iniciaban en ella, acogen las instalaciones y el proyecto con expectativas y grandes ilusiones.

La estampa calcográfica ya no será una imagen lejana, sólo objeto de coleccionismo y de contemplación en exposiciones.

A Manuel Kaiser le siguen, entre los primeros, Felipe Montero, Manini, Dolores Montijano, Jorge Aguilera, Eduardo Fresneda, Julio Espadafor, Claudio Sánchez Muros, Luis López Ruiz, Teiko Mori, Manuel Maldonado... y el taller se va haciendo más de los granadinos, en el sentido de espacio familiar, en ese ambiente de camaradería o compañerismo que caracterizó el "Atelier 17" o el taller de Dimitri.

Esa familiaridad me va a permitir la licencia de tratar, a veces, estos temas con una perspectiva afectiva, justificada también por el protagonismo vivido por mí en ese espacio.

La convivencia de taller dejó en muchos de nosotros esa serie de recuerdos en los que resaltan aquellos de más fuerte significación.

Uno especial, el de manini Ximénez de Cisneros, ya desaparecida físicamente pero no en nosotros que, con su cara tiznada como un indio, grababa con tal ímpetu que realizaba en un día seis o siete láminas, o se olvidaba de sacar alguna del ácido y toda agujereada le daba pie a Pepe Lomas para la broma cariñosa de colgarla en el taller con el cartel de... "pida un mordido a lo Manini".

Viñetas que nos encontrábamos dedicadas por "el maestro" cuando nos pasábamos de virtuosos, "No me sea Durero, que se te ve el plumero" o, por otras circunstancias, otras recomendaciones suyas.

Entre tantas anécdotas, algunos recuerdos lamentables, como el referido a Teiko Mori, al aprisionarle la mano el tórculo eléctrico y que aconsejó traer uno manual y otro eléctrico con célula de seguridad, que importados de Italia de la Casa Bendini, fueron retenidos en la aduana creyendo que era algún artefacto bélico.

Otro doloroso suceso, el de la pérdida en accidente, esquiando en Sierra Nevada, de María Márquez que, jovencísima, comenzaba a grabar, y a la que la Fundación dedicó el homenaje de una edición de sus grabados, recogidos en una carpeta.

Cada artista, con las orientaciones de García de Lomas, va desarrollando los modelos más adecuados a su personalidad: Sadami Azuma y Luis López Ruiz en el buril, David Willis, australino, en el aguatainta al azúcar<sup>56</sup>; Peter Chuklev,

---

(56) Consiste en aplicar, sobre la plancha resinada, pinceladas de tinta no grasa o témpera azucaradas a la saturación que, cubiertas una vez secas, con barniz protector se sumerge en agua templada lo que hace saltar la protección en las zonas pintadas y, así, hacerlas vulnerables al mordiente. Aunque hay otros métodos, nos remitimos a la bibliografía técnica.

búlgaro, en la punta seca; Antonio Cárdenas, con los fondinos<sup>57</sup>; Dolores Montijano, las técnicas experimentales y procedimientos menos usuales como resinas gruesas y efectos de relieves; Claudio Sánchez Muros y Joaquín Villegas, especialmente aguafuertes y aguatinas, que eran los métodos más empleados por la generalidad de los grabadores, Julio Espadafor se inventó un instrumento a modo de paleta con numerosas puntas. Cada uno indagó en la medida de sus necesidades expresivas marcando sus propios ritmos, técnicas y estilos, en completa libertad.

La presencia de extranjeros también es importante, dándole al taller una especial fisonomía. Entre ellos, Vicente Brito, cubano; Ana Beveraggi, argentina, Alejandra Gudrum, alemana; Takami Fujimoto y Telmo Azano, japoneses; Luisa Waugh y Maureen Lucy Booth, inglesas y otros, a más de los ya nombrados, de los que algunos fijan su residencia en esta ciudad y otros dejan el recuerdo de su paso.

La nómina de grabadores es larga<sup>58</sup>, aunque con mayor o menor asiduidad en la asistencia. Algunos como José Bonilla, que creó en Málaga el Colectivo Palmo, llevaron el germen de esa práctica con ellos, proyectándolo fuera de Granada.

Al cumplirse el 1.<sup>er</sup> aniversario del taller, se presenta la exposición de los trabajos del mismo en el Carmen de la Fundación con la nómina completa de los grabadores de ese momento<sup>59</sup>.

---

(57) El fondino es igual que chine-colle o chine-apliqué. Consiste en el empleo de papeles muy finos coloreados, sean de china o no, que encolados con goma arábica o engrudo natural pasan como fondo a la estampa por la presión del tórculo. El fondino puede cubrir toda la mancha del grabado o sólo una parte.

(58) PALMA, 1989, da la nómina muy completa de grabadores en la Fundación, aunque se echa en falta algunos nombres como Rodolfo Álvarez, José Bonilla o Esperanza Campos.

59) Para los pormenores de la exposición PALMA: 1989. 43-44.

En la segunda exposición del taller, celebrada en 1976 en la sala del Banco de Granada, el número de expositores<sup>60</sup> es más reducido aunque contando con nuevas presencias, como la de Benito Prieto que pasó fugazmente por el grabado.

Otras exposiciones se van a suceder, tanto en distintas ciudades españolas como en centros y galerías extranjeras participando la mayoría de los grabadores en las que organiza la propia Fundación<sup>61</sup>.

Se edita la carpeta "*16 Artistas a Rafael Alberti*" de 1975, en homenaje al poeta con dieciséis aguafuertes<sup>62</sup>, que se presenta en diversas exposiciones, incluida en las actividades en que participa el taller de la Fundación. Entre éstas las de las "Jornadas de Granada en la Unesco", promovidas por F. Ramírez en 1977, como presidente de actividades culturales en dicha Institución.

En la misma muestra se presentó también la carpeta de M. Maldonado "*Testimonio y presencia de las casas de Granada*" con diecisiete aguafuertes. Otros grabadores expusieron igualmente (Sánchez Muros, Montijano, Fresneda, Espadafor, García Agüera, Aguilera y Hernández Quero) en ese acontecimiento.

Como consecuencia de la crisis del banco de Granada, que había estado realizando una gran labor de apoyo al taller, se produce una situación delicada en el mismo, que obliga a actitudes más comerciales.

---

(60) Los participantes fueron D. Montijano, Paloma de Hita, Hernández Quero, V. Brito, García Agüera, T. Mori, C. Sánchez Muros, J. Aguilera, C. Anfbal, B. Prieto, M. Rodríguez-Acosta y J. Villegas.

(61) Ver PALMA: 1989. 45-54.

(62) La carpeta contiene los grabados de J. Aguilera, C. Anfbal, J. Espadafor, E. Fresneda, J. García de Lomas, J. Guerrero, L. López Ruiz, M. Maldonado, D. Montijano, T. Mori, L. Ortega, M. A. Ortiz, M. Rodríguez-Acosta, M. Rojas, C. Sánchez Muros y J. Villegas.

Respecto a ésto, es incomprensible que, por falta de sensibilidad quienes oficialmente podían haber continuado esa labor didáctica y de prestigio dejaran pasar la ocasión, como otras muchas veces, de haber sido los continuadores de una brillante idea que ha terminado por dejar a Granada en lugar envidiable en un capítulo del arte.

La carpeta a Emilio García Gómez "Silla del Moro", motivo inicial en la promoción del taller, no se terminará hasta 1978, cuando ya había grandes dificultades económicas para mantenerlo abierto.

Otras carpetas se realizan dentro de la actividad personal de los grabadores, por encargos para acompañar a hechos relevantes o por iniciativa privada.

Rodolfo Álvarez graba cinco aguafuertes para la carpeta "Homenaje al ojo de Picasso" y M. L. Booth, en 1978, "The Owl and the Pussycat" con aguafuertes y poemas de Edward Lear.

Para los congresos de Alergia y de Libreros, de 1975 y 1978 respectivamente, las carpetas "Una visión de Granada" con un aguafuerte y "Otras estampas de Granada" con tres aguafuertes de C. Aníbal, conmemorativas de estas celebraciones, suponen una clara incorporación a la función social del grabado.

A finales de 1978 Albert Ferrer y Pere Puiggros, estampadores que trabajan para la Polígrafa, llegan para dar un curso de estampación a Paco Jiménez y José Fontana. Posteriormente, desde principios del 79, Albert Ferrer se hace cargo del taller, ya cesado García de Lomas como director, continuando hasta julio del mismo año.

En agosto de 1979 se cierra para la práctica del grabado a los artistas, trasladándose uno de los tórculos a los semisótanos

de los locales de la Fundación en Gran Vía y los otros a los de la Alhambra.

Desde 1978 se realizan una serie de suscripciones<sup>63</sup> atendiendo a necesidades de una producción que, independiente de ser valores artísticos, cubría objetivos comerciales.

De estas fechas es la carpeta "Soto de Roma" con textos de Leonardo da Vinci y aguafuertes de Julio Juste, estampada por José Fontana y editada por Ubago. Igualmente se estampan algunas series de grabado de José Hernández.

En este tiempo se incorporan Jorge y Ángel Zurita como estampadores, instalándose este último como independiente al cierre de Cettimeriem y, más tarde, asociado con F. Jiménez montan el "Taller Heylan".

A partir de septiembre de 1979 queda como único responsable del taller de estampación José Fontana y, definitivamente, se desmonta lo que restaba de ese espacio, donde tantos se iniciaron en el grabado calcográfico, en marzo de 1981.

La última obra estampada en estos talleres fue la *Metamorfosis* de Kafka con grabados de Joan Ponç.

Quizás uno de los aspectos más importantes de las instalaciones de la Fundación no sean sólo las prácticas y obras realizadas sino las ideas que las acompañan generando una vertiginosa dinámica de aproximación al grabado en los montajes personales de talleres, creación de grupos, edición de obras, u otras actividades culturales a la par que se desarrolla un elevado interés investigador y didáctico en la proyección y conocimiento de esta forma de expresión tanto en los centros oficiales como a nivel priva-

---

(63) Entre otras, de García de Lomas, Montijano, Brito, C. Anibal, Aguilera, C. Sánchez Muros, Arranz Bravo, Bartolozzi, Brikmann y García Agüera.

do, además de los estudios sobre técnicas e historia del método que enriquecen todo el panorama de la estampa en Granada.

Al cerrarse el taller de la Fundación Rodríguez-Acosta se constituye en 1979 el "grupo Aldar", en el estudio-taller de Cayetano Aníbal alrededor de un tórculo adquirido por García de Lomas y cuyos componentes, aparte los nombrados, fueron Dolores Montijano, Juan Manuel Brazam, Francisco Izquierdo, Francisco Ramírez y los poetas Rafael Guillén y José García Ladrón de Guevara.

El grupo, aunque no esté exclusivamente dedicado al grabado, lo incluye en todas las exposiciones que organiza y, aparte del trabajo realizado en los estudios personales, lo hace conjuntamente en el taller citado. Se firma un manifiesto en el que, entre otros principios, se dice "...no se constituye como una unidad de credo estético rígido, sino como un proyecto de acción cultural" y "...llenar parte del vacío en la difusión popular, principalmente a través de los pueblos, porque sabemos que la secular incomunicación entre los artistas y escritores de una parte y el pueblo de otra, se agrava progresivamente conforme disminuyen los núcleos de población y se alejan de las capitales"<sup>64</sup>.

En esto debemos señalar que hay en Aldar un sentido social cercano al de Estampa Popular y al fundamento de la función multiplicadora del grabado. Después de una serie de exposiciones, Loja, Ubeda, Padul, Maracena, etc., siempre incluyendo obra de grabado calcográfico, el grupo se disuelve en 1981.

Este dato es importante, en el sentido de que es el primer intento, aunque tímido, de continuidad de la calcografía en

---

(64) El manifiesto se publicó en el *Catálogo de la Exposición de Loja, Granada, 1979*.

Granada a nivel privado, y sin grandes resultados, aunque un germen interesante. Inexplicablemente no ha sido citado tal intento en *Historia del Grabado en Granada en el siglo XX*.

Manuel Gil y los hermanos Conde, Jesús y Antonio, forman en 1983 el taller "Sureste", en la Carrera del Darro, del que saldrán varias ediciones o suscripciones centradas especialmente en el aguafuerte con sus variantes. Antonio Conde realiza también algunas láminas al mezzotinto o manera negra.

Del conjunto de los componentes del taller son las carpetas "Arena", con doce aguafuertes de 1984; "Iliturgi", con nueve, de 1985, con texto de Juan Carlos Toribio y, en el mismo año, "Frágil", con seis aguafuertes en la que participan invitados Miguel A. García de Málaga y Francisco Santana de Badajoz, incluyendo texto de José Carlos Rosales.

Independientemente de estos trabajos de conjunto, los hermanos Conde también editan otras carpetas como "El agua" con un poema de Fernando Aguacil, "Puerta Grande" con uno de Antonio Carvjal, y "Archidona" y "Málaga".

Aparte de esa labor de proyección de la calcografía, uno de los componentes, Jesús Conde, realiza cursillos de información y prácticas de grabado en el taller y en los Institutos y Escuela de Magisterio, abriendo el camino para que el mundo de la estampa no sea un desconocido en Granada.

En 1992, el taller Sureste se disocia, montando los componentes sus propios talleres. Manuel Gil, que en el taller de la Escuela de Artes y Oficios se había iniciado en el terreno del aguafuerte, realiza especialmente vistas panorámicas. Andújar, Teruel, Córdoba, San Sebastián o Montefrío son objeto de esa práctica, aparte de tres vistas sobre el Albayzín y que van a marcar un apartado interesante en la aplicación de la calcografía a temas quizás olvidados.

En Málaga en 1981 se celebró el "Primer Congreso de la Estampa", paralelamente al "Primer Encuentro de Grabadores Andaluces", con exposición en la Alcazaba de Málaga, en la que la participación de Granada fue importante. La idea, muy elaborada desde hacía tiempo por los grupos malagueños Taller 7/10 y Colectivo Palmo, fue apoyada por la Junta de Andalucía, en la que era Director General de Promoción Cultural Francisco Ramírez.

Al Congreso celebrado en la Universidad de Málaga, se presentan ponencias sobre el tema como "El grabado en Andalucía" de Antonio Gallego, "La difusión de la obra gráfica" de María Corral o "El grabado y su autenticidad en la tirada", del Colectivo Palmo y taller 7/10. Las conclusiones se recogieron en una serie de puntos entre los que figuraban la forma de "...proteger la tirada de las numerosas manipulaciones y confusiones a las que por su carácter múltiple está expuesta), "...promover una bienal internacional...", etc.

A partir del Encuentro y Congreso de Málaga, Francisco Ramírez reanuda la idea, ampliándola hacia otras facetas del Arte, en los dos congresos de Artistas Plásticos Andaluces que se celebran en 1982 en abril en Córdoba y, en octubre-noviembre en Granada, y en los que el grabado está presente en las ponencias y comisiones, siendo responsables del primero José García de Lomas y Rafael Carmona, y en el segundo Dolores Montijano y Jesús Conde por Granada.

Las conclusiones están, prácticamente, en la misma línea de las del Congreso de Málaga con declaraciones de principios sobre la independencia del grabado, las imprecisiones de los términos, la necesidad del cumplimiento de las normas para las tiradas, las confusiones entre obras originales y los procedimientos industriales, la necesidad de difusión, etc....

Se realiza una exposición de grabadores andaluces en la Sala de la Madraza de Granada<sup>65</sup>, que será con posterioridad itinerante por numerosos pueblos y ciudades de Andalucía, pasando sus estampas a los fondos del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en espera de un Museo de La Estampa, proyecto que no ha llegado a ser una realidad hasta ahora.

Un claro signo de la proyección del Taller de la Fundación Rodríguez-Acosta en el proceso de continuidad en el grabado calcográfico es la creación del "Taller Realejo", ya que en su composición están, o han estado, muchos de los grabadores que se formaron en la Fundación con José García de Lomas<sup>66</sup>.

A partir de un grupo de arte denominado Acción 25, se plantea la constitución de un taller de grabado y algunos de sus componentes deciden agruparse alrededor de un tórculo instalado en local de la calle Molinos y subvencionados, para este fin, por la Junta de Andalucía.

Se funda una Asociación Cultural con el nombre de "Taller Experimental de Artes Plásticas Realejo" y se firma el acta de constitución en Agosto de 1985 por Eduardo Fresneda, Dolores Montijano, Teiko Mori, Manini Ximénez de Cisneros, Jesús Conde, Rosario García Morales, Juan Orozco, Manuel Vela, Carmen Sicre, José Antonio Hernández, Manuel Pertíñez y Hilton Bastos.

En el mismo año se integran Juan Manuel Brazam, Manuel del Moral y Cayetano Aníbal, y más adelante Francisco Izquierdo, María José de Córdoba, Jesús Pertíñez, Julián

---

(65) En la que participan J. Conde, J. Espadafor, S. Fajardo, J. Guerrero, J. Hernández Quero, J. Juste, L. López Ruiz, Manini, D. Montijano, T. Mori, P. Ramírez, M. Rodríguez-Acosta, C. Sánchez Muros, J. Villegas y C. Aníbal.

(66) Teiko, Manini, D. Montijano, Conde, C. Aníbal, C. Villalobos, A. Beveraggi.

Amores, Tremedad Gnecco, Luis Orihuela, Ana Beveraggi, Carlos Villalobos, Juan Carlos Lazuén y José Mannel Peña, en distintos momentos.

También perteneció al taller "El Realejo", José García de Lomas, que, como hemos dicho, había sido profesor de grabado de muchos de los componentes, y colaboró en la primera suscripción que se realizó en 1990.

Otra figura muy significada en el grabado en Granada, Julio Espadafor, lamentablemente murió recién incorporado al grupo. A su muerte, el taller de El Realejo, le dedicó una exposición "in memoriam" en la Escuela de Artes y Oficios en 1986 de la que, sospechosamente, no se hace mención en ninguna publicación sobre estos temas, incluidas las de las actividades de exposiciones del propio centro.

En la actualidad, componen el grupo siete miembros (Amores, Fresneda, García Morales, Gnecco, Izquierdo, Villalobos y Cayetano Aníbal).

Independientemente de la obra personal de los componentes en las distintas etapas, el taller, como tal, ha pretendido estar presente en la vida artística de la ciudad y proyectarla hacia otros ámbitos con exposiciones y ediciones de grabado.

Aparte de suscripciones de los años 1990, 1991 y 1992, edita la carpeta "El curso de los meses" con doce aguafuertes<sup>67</sup> y textos de Francisco Izquierdo, en 1994. Con este espíritu de presencia y participación en los hechos relevantes de la ciudad, realiza la carpeta editada por el Legado Andalusi "Las Rutas de Al-Andalus" con doce aguafuertes

---

(67) J. Amores, C. Aníbal, M.<sup>a</sup> J. De Córdoba, E. Fresneda, R. García Morales, L. Gnecco, F. Izquierdo, T. Mori, D. Montijano, L. Orihuela, J. M. Peña y C. Villalobos.

de los mismos autores y textos de Rafael Guillén y arábigo-andaluces, en 1955.

También, como homenaje a García Lorca, en 1990 se edita la carpeta "Viento del Sur", con nueve aguafuertes<sup>68</sup> y texto de Sánchez Trigueros y poemas de Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Luis Muñoz, Javier Egea y Alvaro Salvador en colaboración con el Instituto de Bachillerato "García Lorca" de Churriana, presentada en la Casa-Museo del poeta en Fuente Vaqueros. Igualmente, en conmemoración del nacimiento del poeta, en 1998 editada por la Delegación de Cultura, la carpeta "Retablillo Lorquiano", con ocho grabados<sup>69</sup> y textos de Enrique Moratalla y Antonio Sánchez Trigueros.

La carpeta "El Realejo según el Realejo" editada por el taller, en homenaje al barrio donde se ubica, en 1995 con doce aguafuertes<sup>70</sup>, marca un hecho social significativo, ya que es otra de las funciones del grabado en su carácter de difusión. El texto de José G. Ladrón de Guevara confirma aún más ese carácter y también el hecho de su presentación en el Museo "Casa de los Tiros", situado en el mismo barrio.

Las técnicas empleadas en el taller lo han sido sobre una clara base calcográfica con todas las posibles variantes del método, especialmente al aguafuerte, aguatinas, al azúcar, a la sal, barniz blando, ceras, lavis, etc, como también puntas secas o buril etc, y se utilizan variedad de soportes: vinilo, policarbonatos, metales (azófar, zinc, cobre y acero), maderas, linóleos etc. Incluso las estampaciones lo han sido por méto-

---

(68) J. Amores, C. Aníbal, E. Fresneda, R. García Morales, M.ª J. De Córdoba, F. Izquierdo, T. Morí, D. Montijano, C. Villalobos.

(69) Amores, C. Aníbal, E. Fresneda, R. García Morales, T. Gnecco, F. Izquierdo, J. M. Peña y C. Villalobos.

(70) Los mismos nombres de la nota 67.

dos muy diversos, en hueco o positivo, relieves o negativos, con aplicación de fondinos, collages en pruebas únicas, etc.<sup>71</sup>.

Cada uno de los miembros del taller realizó su obra empleando los medios y técnicas que ha considerado más apropiados a sus formas de expresión, unas más clásicas dentro de los sistemas calcográficos y otras respondiendo a las inquietudes experimentales, desde las pruebas únicas de Dolores Montijano, con fondinos, collages, ceras, resinas gruesas, etc., a los heliograbados al grano de Carlos Villalobos, los métodos con inclusión de medios fotomecánicos de Francisco Izquierdo, ácidos directos o relieves de García Morales, estampaciones en cuatricromía de Fresneda, grabados al acero de J. Amores o los más ortodoxos.

Además de las estampas sueltas y de los trabajos en suscripciones o carpetas en común, también se han realizado otros personales.

El taller realiza una serie de exposiciones independientes de las que se presentan las carpetas de grabados, en colaboración, muchas veces, con actividades literarias en homenaje a personajes significativos<sup>72</sup>.

Fuera de nuestras fronteras, Marruecos y Japón han sido lugares donde se ha presentado la obra de "El Realejo".

A la par que se monta el taller "El Realejo", Eduardo Fresneda, director de un taller de arte en Gabia (Granada) llamado, por ello, "Taller de Gabia", fundado en 1971, amplía las actividades del mismo con las de grabado en 1985.

---

(71) Tan prolija cantidad de métodos hace muy difícil la descripción de los mismos y sólo resta remitir a las publicaciones que, hasta hoy, podemos encontrar. Véase la bibliografía al final de este discurso.

(72) Como la exposición "Mirando a Miró", en homenaje al artista, en 1993 con textos en el catálogo de E. Galán y A. Moreno Garrido. Otras numerosas exposiciones no se citan por cuestiones de espacio.

Anteriormente lo eran la cerámica, la pintura, la escultura, los estudios arqueológicos, etc. Se inician en el grabado los alumnos José Manuel Peña, Manuel López y José Antonio Hernández, y en la estampación Pilar López, editándose una carpeta de nueve aguafuertes "El viaje"<sup>73</sup>, con texto de Antonio Carvajal, en 1989.

Es importante señalar la labor didáctica desarrollada en el grabado calcográfico y su estampación, participando activamente en cursos de iniciación, como en Juveandalus, y con exposiciones, etc., aunque ésto no se haya resaltado suficientemente.

Pilar López stampa a numerosos grabadores de Granada y en especial las obras del "Taller El Realejo".

De mayor envergadura es la instalación de talleres en Montefrío por Juan Carlos Ramos Guadix, en 1991, con el nombre, en sus inicios, de "Cometa", rememorando quizás aquellas ediciones de G. Gili.

Desarrolla una intensa labor de creación, estampación y diseño, con autoediciones o con ediciones por encargo o en colaboración. Las actividades de estampación no se centran solo en el grabado calcográfico, sino que abarcan también la serigrafía, la litografía o técnicas mixtas y compuestas, como el collagraph.

Durante unos tres años, colaborando con el Ayuntamiento de Montefrío, se atiende a la enseñanza y prácticas en torno al grabado y sistemas de estampación en una escuela-taller, donde, incluso, se siguen cursos de maquetación de obra gráfica.

De su obra personal es importante destacar las carpetas "Las Ruinas de Laura", de 1990, con textos de Antonio Carvajal y tres aguafuertes en combinación con la nueva técnica

---

(73) Grabados de E. Fresneda, J. M. Peña y M. López.

del collagraph, la realizada por encargo de la librería "Cervantes" de Oviedo, "Vetusta", de 1995 con cuatro aguafuertes de José Baracocho y J. C. Ramos, incluyendo poemas de Carlos Bousoño, Juan Goytisolo, Carmen Gómez Ojea y Ángel González. "La Salvaguarda del Bodegón" es otra de las obras editadas por J. C. Ramos.

La colaboración con el taller "Xalubinia", de Salobreña, es densa, tanto en participación de obras como de estampación o maquetación de carpetas editadas por aquél.

También en Montefrío, en 1993, se realizará la carpeta que, en solidaridad con la Asociación de Padres de Niños Autistas, se edita con tres aguafuertes de J. Conde, J. C. Ramos y C. Aníbal y un mezzotinto de A. Conde.

En la actualidad, como taller independiente, desarrolla una muy intensa labor editorial y de producción de estampas con relaciones nacionales e internacionales.

Otro taller que ocupa un espacio interesante en el grabado calcográfico granadino, es el taller Xalubinia, fundado en 1992 por Pere Pons y Angel Ramazzi, con la colaboración del Ayuntamiento de Salobreña para la investigación y la enseñanza del grabado. Aparte de otras técnicas, desarrolla una nueva a todo color o "técnica de plancha perdida"<sup>74</sup>, de la que hacen en 1992 una publicación *Cromoplaxgrafía, Grabado en color por una sola plancha*.

Independientemente de la labor editorial, en colaboración con el taller municipal se imparten cursos de iniciación en las técnicas calcográficas.

---

(74) Utiliza como fundamento las características del hierro, imprescindible para el procedimiento, y se trabaja sobre una plancha, por sustracción sobre la misma en cada uno de los pasos del proceso que corresponden a la estampación de un tono de color.

Edita varias carpetas donde intervienen también grabadores invitados y, entre ellas, en 1993 "El Grabado, un arte compartido" con texto de Federico Mayor y cinco grabados calcográficos<sup>75</sup>.

La carpeta "Teatro y Sociedad" editada en homenaje al teatro en la figura de José Martín Recuerda en 1994-95 incluye seis aguafuertes<sup>76</sup> acompañados de otros tantos textos sobre distintas épocas del teatro, desde el griego al de vanguardia.

Por encargo de la Unesco, y para conmemorar el 50 aniversario de la Institución, se edita el libro de bibliófilo "Tolerancia" en 1995, con diez estampas<sup>77</sup> de distintas técnicas de base calcográfica, publicado en seis idiomas con presentación de Federico Mayor.

También de 1995 "Los Jardines de Lorca", sobre el poeta de Fuente Vaqueros, con textos de F. Izquierdo y diez estampas<sup>78</sup>.

Con los auspicios del Consejo Insular "Menorca, Naturaleza Viva", del mismo año, con seis aguafuertes<sup>79</sup>.

A partir de 1997 el taller queda bajo la responsabilidad directa de Pere Pons, editando en solitario la carpeta "De los Cuentos de la Alhambra" con textos de F. Izquierdo y Carmen García-Margallo.

---

(75) Participan Dimitri, Conde, J. C. Ramos, P. Ponç y A. Ramazzi.

(76) Grabados de F. Izquierdo, sobre teatro griego y texto de D. Mira; P. Ponç, sobre el medieval con texto de J. Martín Recuerda; J. C. Ramos, renacimiento y barroco, texto de A. Mariscal; R. García Morales, romanticismo, texto de J. Moleón; A. Ramazzi, moderno, texto de J. Tamayo; y Pacífic Camps, vanguardia, texto A. Morales y Marín.

(77) Grabados calcográficos de I. López Aparicio, J. C. Ramos, A. Ramazzi y P. Ponç y poemas de J. L. Sampedro, J. M. Serrat, L. García Montero, Carlos Cano, Ponç Pons y composición musical de J. M. Moreno Sabio.

(78) Pere Pons, R. Scilipoti, C. Delhez, J. C. Ramos y A. Ramazzi.

(79) A. Raventós, Dimitri, Tomás J. Martín, Pere Pons, J. C. Ramos y A. Ramazzi y poemas de Pere Gimferrer, Antoni Vidal, Miguel Martí I. Pol, Ponç Pons, Mariá Villangómez y Francesc Parcerisa.

Ángel Ramazzi instala en Motril el taller Acuatinta, al separarse de "Xalubinia".

Otros son los estudios-taller que se montan en Granada a nivel privado a partir del año 1973 y entre ellos el de Juan Muñoz en un principio con el pequeño tórculo de Jorge Stell, que amplía con otro de una mayor envergadura con los que trabaja en sus propias estampaciones o también para otros artistas.

Manuel Maldonado y Luis López Ruiz instalan conjuntamente un taller del que saldrá la serie titulada "Así nace un sueño", y la carpeta "Veinte grabados y un sueño", realizados por López Ruiz en técnica de buril y a una sola tinta.

Del de Teiko Mori, surgen las estampas de grabados en hueco, con mordidas profundas en rebajes y el peculiar entintado al óleo.

José García de Lomas también tiene instalado tórculo en su estudio personal.

Con el de Hermenegildo Lanz, Julio Espadafor forma su taller-estudio realizando una numerosa producción calco-gráfica esencialmente en color y a la que se le dedicó un espacio en Arte + Sur en 1992 como homenaje al autor desaparecido.

Aunque poco pródigo en obras, pero importante en cuanto al trabajo realizado el de Jesús Ortiz, llegado de Canarias e instalado en Granada desde 1978, académico correspondiente de Bellas Artes de San Miguel de Santa Cruz de Tenerife y de la Academia de Artes y Ciencias de San Juan de Puerto Rico. Edita el libro de bibliófilo *Hacia la libertad* con doce aguafuertes y poemas de Pedro García Cabrera, obra realizada en diez años de trabajo, editado por la casa de Colón de las Palmas.

Continuamente se incorporarán nuevos talleres al panorama granadino en la práctica de la calcografía, como los de Maureen L. Booth, J. M. Darro, Antonio Moleón, M.<sup>a</sup> José de Córdoba, J. Amores,... o el familiar e Esperanza Campos, compartido con A. Ruiz de Almodóvar o Ana Campos, recientes grabadores.

En otro capítulo están o han estado, dentro del terreno de lo privado aquellos cuyas instalaciones, aparte del uso personal, se encuadran en la enseñanza y práctica de la calcografía.

Durante un tiempo funcionó el taller "Hylé" de Antonio Hitos, profesor de Filosofía, que lo montó en los bajos de su comercio de material de Bellas Artes y en el que Dolores Montijano impartió cursos a artistas de Granada, como Jesús Manuel, Carmen Guardia y Elena Laura. En su propio taller ha iniciado o perfeccionado en sus técnicas a otros grabadores como María del Castillo o Araceli de La Chica.

Entorno a los talleres de María José de Córdoba y D. Montijano se ha constituido el grupo "Q", de nueva creación en 1998 que integra, además a Teiko Mori y María del Castillo, y al que deseamos los mayores éxitos.

En esa misma línea de enseñanza es en la que Felipe Montero y sus hijos pretenden situar el taller de los Careillos de San Agustín, en el Albayzín, montado por ellos y que quiere ser "Un punto de encuentro de grabadores y centro de iniciación para quienes quieran formarse en las disciplinas del grabado, técnicas tradicionales y en la experimentación de las nuevas". Este taller ha realizado la carpeta homenaje del Ayuntamiento a Emilio Herrera en 1993, con grabado de F. Montero.

Las exposiciones en las que se incluye obra grabada son muy numerosas y, aunque más puntuales, las dedicadas solo

a estos procedimientos también se realizan con cierta frecuencia<sup>80</sup>.

El estudio del grabado se intensifica en todas sus formas y los granadinos asisten a cursos de carácter internacional, para el conocimiento de nuevas técnicas. Entre ellos, como ejemplo, Carmen Guardia o Manuel Vela que traen de los cursos de Calella las técnicas de Hayter de las viscosidades, o los estudios realizados por Miguel Rodríguez-Acosta sobre nuevas técnicas, invitado por Maeght de Saint Paul de Vince.

Aunque no se desarrollen en Granada, están muy vinculados a ella por la asistencia de artistas granadinos, como alumnos o como profesores, los cursos "Encuentros de creadores de artes gráficas" del Centro Andaluz de Arte Seriado, creado en 1996, importante citarlo aquí, ya que su coordinador Manuel Vela, tiene sus raíces gráficas en Granada, y entre los profesores de los cursos, Dolores Montijano ha impartido técnicas calcográficas en dos de sus ediciones.

La enseñanza y la práctica del grabado, como prolongación de las de los talleres de la Fundación Rodríguez-Acosta, se implanta en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en 1978, y es Julio Espadafor quien se encarga de la puesta en marcha del taller desarrollando una intensa labor didáctica de la que se benefician numerosos artistas, algunos de los cuales ya se habían iniciado en el taller de la Fundación.

A la muerte de Espadafor en 1986, se hace cargo del taller José García de Lomas, quien desde 1981 había sido responsable en Almería del taller creado en aquella Escuela.

---

(80) Destacable y alentadora es la convocatoria de la galería Contemporánea Centro de Arte, que dirige Mario Martín con una semana anual dedicada al grabado.

García de Lomas reanuda su labor de profesor de grabado en Granada, orientando a unos, e iniciando a otros, en ese proceso de elaboración de obra gráfica o arte de la estampa, que solo se hace realidad al otro lado del tórculo.

Por el taller de la Escuela han pasado artistas cuyos nombres: Manuel Gil, Marite Vivaldi, José Manuel Darro, Juan Corredor, Mercedes Fernández o el desaparecido Joaquín Albarracín, se han integrado en la nómina de los grabadores de Granada y a la que se van agregando los más jóvenes, como Manuel Olmedo o los hermanos Cano Castilla.

En la actualidad, García de Lomas continúa en la búsqueda y cumplimiento de unos objetivos marcados desde siempre en su labor para conseguir que el artista domine un lenguaje que le permita dejar su propia impronta en la materia.

En 1986 en la Facultad de Bellas Artes de Granada se crea la opción de la enseñanza del grabado cuya plaza la ocupa el profesor Juan Carlos Ramos Guadix desde 1987, que en la actualidad comparte, en la labor de la enseñanza y las técnicas de grabado, con Isidro López-Aparicio, incorporado en 1991, impartándose especialmente las calcográficas. Independiente de esta labor didáctica, en sus experiencias personales, quizás, hoy estén en Granada en la línea más avanzada y heterodoxa, investigando sobre técnicas mixtas que superponen unos métodos a otros empleados en las mismas láminas, tanto en calcografías sobre serigrafías y litografías, incluyendo los sistemas xilográficos, aunque no olvidando las clásicas, directas o indirectas.

La asistencia a cursos, estudios en centros europeos y americanos, becas de investigación del CSIC, realciones con instituciones internacionales y una búsqueda constante de aportaciones al ámbito del grabado y los sistemas de estampación, determinan en estos profesores un carácter importante en la formación necesaria para el desarrollo del gra-

bado en el aspecto tanto pedagógico-didáctico como en su preparación e investigación personal.

Muchos son los nuevos grabadores que van saliendo de esos talleres de la Facultad y que, aún siendo muy jóvenes, realizan y presentan en Granada una labor importante que se suma a ese mundo surgido en torno al tórculo.

Desde hace diez años se viene desarrollando un proyecto subvencionado de investigación artística sobre el grabado que en los dos últimos se centra en los procedimientos de fotorreproducción, tanto calcográficos como litográficos, de finales del siglo XIX a los años treinta de este siglo.

I. López-Aparicio, aparte de las colaboraciones señaladas, editó en 1989 "Signo-Símbolo-Arte", en Urbino, con seis aguafuertes sobre base litográfica, y en 1992 dos ediciones de estampas en Inglaterra. En la actualidad tiene instalado taller personal con prensa litográfica.

Un hecho importante que marca el grado de interés por el grabado en todos los aspectos, tanto técnicos como artísticos, científicos o conceptuales, es la serie de estudios que se realizan sobre el mismo como tesis o tesinas en el ámbito de las Facultades de Bellas Artes o de Historia.

Independiente del completo y documentado trabajo de Antonio Moreno Garrido sobre la calcografía en Granada y del de Carmen Palma, "Historia del Grabado en Granada en el S. XX", ya publicados y citados, la tesis leída por Carmen Guerrero en Noviembre del pasado año, dirigida por Moreno Garrido, trata sobre las actividades realizadas en Andalucía por numerosos artistas grabadores con el título "Arte Gráfico Contemporáneo en Andalucía, 1940-1990", analizando los cambios producidos en este tiempo con un panorama historiográfico e histórico del proceso. El hilo conductor de

las estampas es "el taller" considerando como centros más cualificados, Málaga, Sevilla y Granada, con la nómina de grabadores, incluidos los granadinos, y la catalogación de sus obras. Defiende el carácter "Arte de la Estampa", frente a la denominación de "Obra gráfica".

En la tesis de M.<sup>a</sup> José de Córdoba<sup>81</sup>, dirigida por P. Galera Andreu, se dedica un capítulo al grabado, especialmente a todo cuanto se relaciona con él, tanto talleres, grabadores o el ambiente social que acompaña a la renovación. El taller de la Fundación Rodríguez-Acosta es fundamental en este estudio, dedicando gran atención al análisis de los factores que intervienen en su proceso y en el consiguiente a su cierre.

Otros estudios corresponden a catalogación, como los de J.M. Hagerty de la obra grabada del archivo del Sacromonte, o la tesina de Inés del Álamo sobre los fondos de grabados de la Casa de los Tiros.

En los temas de estudios de investigación en la técnica del grabado, la tesis de Jesús Conde, dirigida por Pedro Galera en 1989: *Técnicas de impronta en el grabado al aguafuerte*, plantea la investigación sobre una serie de recursos tanto de los procedimientos en seco, como de los químicos con otras posibilidades en la utilización de nuevos materiales, desarrollando los métodos de identificación de las distintas técnicas.

Dirigida por Juan Carlos Ramos Guadix y leída en Junio de 1998, la tesis *El heliograbado al grano como base para la producción de estampas originales (propuesta técnico visual)* de Carlos Villalobos aplica el procedimiento de Karl-Klic de 1898 y que, en contra de las restricciones del Congreso de Viena utiliza el medio fotográfico retomando las técnicas manuales de reproducción gráfica, en combinación con el concepto de manipulación personal exigible a la estampa original creando un nuevo término técnico: el heliograma.

---

(81) DE CÓRDOBA, 1996.

También dirigida por J. Carlos Ramos, Isidro López-Aparicio presentó en 1995 su trabajo *Aportación del relieve a la estampa original, matrices termoplásticas* que, aunque realmente no corresponde al concepto ni siquiera genérico de la calcografía, interesa señalarla en el sentido de la importancia investigadora a la que se ha llegado en la Facultad de Bellas Artes, recogiendo un trabajo que está en la línea de los experimentos más avanzados en el terreno de la seriación derivada del mundo del grabado calcográfico.

El trabajo cuestiona la dimensionalidad en la estampa original. El estudio, tanto teórico como conceptual, incluye la conformación del papel sobre la matriz adaptándolo a la misma con la utilización de materiales termoplásticos y prensas de termoformado, de absorción de aire-agua. Así es posible la estampación con relieve, realizando el papel y la estampación simultáneamente.

Publicada en 1993, la tesis doctoral de Juan Carlos Ramos Guadix, titulada *Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo*, se centra esencialmente en el collagraph en la estampa original, siendo un proceso aditivo de materiales o elementos superpuestos a una lámina conformando una matriz apta para el entintado, tanto en hueco como en relieve.

Aunque ya era conocido el método a partir de los primeros intentos de los artistas en el collage y la aplicación al grabado de collages metálicos, "metal print", de Rudolf Nesch en 1932, Ramos Guadix estudia una serie de posibilidades nuevas en estampaciones tanto en seco como en color y un estudio completo de los métodos y materiales de aplicación al collagraph.

Entre los trabajos que se realizan sobre el grabado en la actualidad, aún sin publicar, J. C. Ramos prepara uno muy completo sobre todas las posibilidades de reconocimiento de los distintos métodos de grabado incluyendo todos los que abarca el grabado calcográfico.

Quizás uno de los hechos más interesantes, y que hay que resaltar, es el de la colaboración o, mejor aún, hermandad que se ha producido desde casi su nacimiento, entre literatura y grabado y, por supuesto, en la modalidad de la calcografía. En otra época dependiente de la imprenta y del texto como ilustración y en la actualidad acompañándose una a otra, o como expresiones distintas sobre la misma idea.

Aunque ya hemos señalado varios ejemplos, otros quedarían aún por destacar.

En 1977, la editorial Maeght de París publica la carpeta de grabados sobre la obra inédita de Federico García Lorca, *Sonetos del Amor Oscuro* invitando a su realización a Miguel Rodríguez-Acosta, que la graba al aguafuerte.

En otro caso, acompañando a los aguafuertes de las carpetas que conmemoran los centenarios de Loja<sup>82</sup> y de la conquista de Salobreña<sup>83</sup>, los textos de Juan de Loxa, en la primera, *Flor entre espinas* y de José Martín Recuerda y José García Ladrón de Guevara, en la segunda, son un ejemplo de aplicación a un hecho histórico del grabado calcográfico en colaboración con la literatura, prosa y poesía.

Con la iniciativa de Antonio Hitos y la Galería Sureste, en 1990, se edita una carpeta de tres aguafuertes "El olvido y la memoria", con textos de Antonio Muñoz Molina, Tomás Calvo, Virginia Ruiz, y aguafuertes de Julián Amores, Francisco Izquierdo y Cayetano Aníbal.

Se edita por el Colectivo 220, en 1997, en defensa del medio ambiente, la carpeta "Las Alpujarras. Sierra Nevada"

---

(82) Grabados de J. M. Brazam, D. Montijano, J. Orozco, J. C. Lazuén y C. Aníbal.

(83) Grabados de J. García de Loma, J. Amores, D. Montijano, F. Ramírez y C. Aníbal.

con seis aguafuertes<sup>84</sup>, promovida por F. Ramírez y con el auspicio de la Unesco, texto de Mayor Zaragoza y poemas de Rafael Guillén, José Lupiáñez, Antonio Carvajal, Enrique Morón, José G. Ladrón de Guevara, y Julio Alfredo Egea, que se presenta en exposición itinerante como representativa de un acontecimiento de carácter ecológico.

Con texto del diálogo Timeo –Critias de Platón, la carpeta “La creación del Mundo”<sup>85</sup> se editó en 1995 también en un hecho significativo, el “IV Congreso Simposium Platonicum” relevante de otra función social del grabado.

Si consideramos el número de talleres que, en privado, se instalaron en Granada a raíz del de la Fundación Rodríguez-Acosta; la serie de exposiciones presentadas sobre el tema, tanto en Granada como fuera de ella, con proyección internacional y a las que he renunciado citar en un número siquiera significativo; de artistas grabadores surgidos de la formación tanto de la Facultad de Bellas Artes como de la Escuela de Artes y Oficios, la innumerable serie de estampas sueltas, o en colecciones, o ediciones en carpetas o libros de artista o bibliófilos, los artículos escritos sobre el tema en la prensa diaria, revistas, catálogos, libros, críticas, ensayos, tesis, etc., habría que plantearse que Granada se habría merecido el que se haga realidad lo que tantas veces se ha proyectado a partir de I Congreso de la Estampa de Málaga o de los Congresos de Artistas Plásticos de Córdoba y Granada. Sabiendo las competencias de protagonismo que siempre se producen con asuntos semejantes, yo desearía simplemente que se pudiera dar forma a un Gabinete de la Estampa en esta ciudad que recogiera todo cuanto en ella se haya hecho en el grabado calcográfico u otros, por lo que invito a todos

---

(84) Grabados de J. Amores, C. Anibal, J. M. Brazam, M. J. de Córdoba, F. Izquierdo, D. Montijano.

(85) Grabado al aguafuerte y mezzotinto de C. Anibal.

los que amen el grabado, o se interesen por él desde otras perspectivas a colaborar en dar a conocer y a participar en el misterio y magia de un procedimiento en el que no se desvela su resultado hasta el final de su proceso: la estampa.

Después de lo expuesto, conviene recordar que, a pesar de encontrarnos en momentos en que los valores éticos están en clara degradación y que la especulación y la frivolidad producen objetos pseudoartísticos de consumo, tan usuales en el banal "mundillo" de los que se apuntan a la falsa modernidad, tenemos el deber moral de sustraer al Arte de los fantasmas engañosos que lo rodean.

Y hasta aquí, en todo lo dicho, solo he pretendido recordar un proceso de una de las formas de expresión del Arte que, como todas, o como otras formas de pensamiento, como la propia Filosofía ha llegado a crear conceptos sobre una matriz, restando o aplicando materia y que, en su proyección en la estampa, multiplica su magia en una sintaxis plástica propia, en la que la sensibilidad es rectora.

Como homenaje al Grabado, repito las palabras de Paul Valery: *"Os amo grabadores, y comparto vuestra emoción cuando eleváis a la luz, todavía húmedo y delicadamente tomado con la yema de los dedos, un pequeño rectángulo de papel recién salido de entre los cilindros de un tórculo. Esta estampa, este recién nacido, hijo de vuestra paciente impaciencia (pues el artista no se puede definir más que por contradicciones), lleva un mínimo de universo, nada, pero esencial ya que supone el todo de la inteligencia"*.

Y termino con cita de Ganivet:

*"La síntesis de un país es su arte"*

Muchas gracias.

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV., 1989: *El grabado calcográfico en la época del Carlos III. Técnicas y funciones*, Escuela Taller de Arte Gráfico., Madrid
- AINAUD DE LASARTE, J., 1962: «Grabado», *Ars Hispaniae*, XVIII, Madrid.
- ARNÁIZ, D., 1981: «¿El grabado hoy?», *Estampas. Cinco siglos de Imagen Impresa*, catálogo, Madrid, p. 19.
- 1987: *Técnicas de grabado*, Madrid.
- BARROSO VILLAR, J., 1979: *Grupos de pintura y grabado en España, 1939-1969*, Universidad de Oviedo, 1979.
- BLAS BENITO, J., 1994: *Bibliografía del arte gráfico*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid.
- et alii, 1996: *Diccionario del Dibujo y la Estampa*, Real Academia de Bellas Artes San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid.
- BONET CORREA, J.M., 1981: «El grabado en España y su significación», *Estampas. Cinco siglos de Imagen Impresa*, Catálogo de la Exposición en las Salas del Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid, p. 9-17.
- 1988: «Aproximación al grabado español moderno», *La estampa contemporánea en España. 150 artistas gráficos*, Madrid.
- BOZAL, V., 1988: «Grabado y obra gráfica en el siglo XX», *Summa Artis*, XXXII, Madrid, p. 609-845.
- CARRETE PARRONDO, J., 1978: *El grabado calcográfico en la España Ilustrada*, Madrid.
- (Ed.), 1982: *Estampas. Cinco siglos de Imagen Impresa*, Catálogo de la Exposición en las Salas del Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid.
- 1984: *La Real Calcografía de Madrid. Goya y sus contemporáneos*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- 1987: «La Calcografía Nacional», *Boletín de la Fundación Evaristo Valle*, 16, Madrid.
- 1988: «El trabajo en el arte gráfico: glosario de técnicas, materiales, utensilios y máquinas», *Arte y Trabajo*, Madrid.
- 1990: «Goya en la Calcografía Nacional», *Francisco de Goya en la Calcografía Nacional* Madrid, p. 15-74.

- CHECA CREMADES, F y BOZAL, V., 1987: «El grabado en España, siglos XV al XVIII», *Summa Artis*, XXXI, Madrid.
  - VEGA, J., 1993: *Grabado y creación gráfica*, Historia del Arte, Historia 16, 48, Madrid.
  - VEGA, J. y BOZAL, V., 1988: «El Grabado en España, siglos XIX y XX» *Summa Artis*, XXXII, Madrid.
- CAVEDA, J., 1865: *El grabado en España hasta los primeros años del siglo XVIII*, Madrid.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., 1800; *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*, Madrid, Ed. Facsimil de 1965.
- CHAMBERLAIN, W., 1988: *Grabado al aguafuerte*, Madrid.
- CONDE, J., 1989: *Técnicas de impronta en el grabado al agua fuerte*, tesis doctoral inédita, Universidad de Granada.
- CORRAL, C. y VEGA, J., 1988: «El Arte de la estampación», *Calcografía*, 12, Madrid.
- DAWSON J. A., 1982: *Guía completa del grabado e impresión: técnicas y materiales*, Madrid.
- DE CÓRDOBA, M<sup>a</sup> J., 1996: *Los grupos en la renovación artística granadina. Décadas de los sesenta y setenta*, tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, 1996.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., 1984 «Introducción», *Andalucía en la Estampa*, Sevilla, p. 15-20.
- ESTAMPAS 1981: *Cinco siglos de la imagen impresa*, Catálogo en la Exposición en las Salas del Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid.
- ESTEVE BOTEY, F., 1935: *Historia del grabado*, Madrid.  
1948: *El Grabado en la ilustración del libro: las gráficas artísticas y las fotomecánicas*, Madrid.
- FIELD, R. S., 1981: «Tendencias actuales», *Grabado*, Skira, Barcelona, p.187-242.
- GALERA ANDREU, P., 1990: «Introducción», *Grabadores en Granada*, Granada, s.p.
- GALLEGO, A., 1973: «Breve historia de la Calcografía Nacional», Introducción al Catálogo *Exposición Antológica de la Calcografía Nacional*, Granada, 1973, p. 11-19.  
1979: *Historia del grabado en España*, Madrid.

- GARCÍA DE LOMAS, J., 1976: «Introducción», *El taller de grabado de la Fundación Rodríguez-Acosta '76*, Granada, p. 3.
- GÓMEZ MORENO, M., 1900: *El arte de grabar en Granada*, Madrid.
- GÓMEZ SEGADE, J. M. 1993: "Cien años en la pintura y la escultura de Granada", *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*, Granada, p. 55-76.
- GUERRERO, C., 1997: *Arte gráfico contemporáneo en Andalucía, 1940-1990*, tesis doctoral inédita, Universidad de Granada.
- IZQUIERDO, F., 1974: *Grabadores granadinos. Siglos XVI al XX*, Madrid.
- 1982: *Apografía y plagio en el grabado de tema granadino*, Madrid.
- 1984: «La formación del punto de vista», *Andalucía en la Estampa*, Sevilla p. 21-26.
- 1991a: "David Roberts, la tesis romántica", *La Granada de David Roberts*, Granada, s.p.
- 1991b: *Dibujantes granadinos en el Romanticismo*, Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Granada, Granada.
- 1997: «Nuevos procedimientos de estampación: el grabado en los siglos XIX y XX», *La imprenta en Granada*, Univ. de Granada, p. 293-313.
- KERJČA, A., 1990: *Las técnicas del grabado*, Madrid.
- LAFUENTE FERRARI, E., 1952-53: «Una antología del grabado español. Sobre la historia del grabado en España», *Clavileño*, 18, p. 20, 33-44.
- 1989: *Sobre la historia del grabado español*, Bilbao.
- LÓPEZ APARICIO, I., 1995: *Aportación del relieve a la estampa original. Matrices termoplásticas*, tesis doctoral inédita, Universidad de Granada.
- LUPIAÑEZ, J., 1996: «El grabado de vanguardia en Granada», *Catálogo de la Exposición Itinerante 'Taller de Grabado El Realejo'*, Granada, p. 2-10.
- MALTESE, C., 1985: *Las técnicas artísticas*, Madrid.
- MAYER, R., 1985: *Materiales y técnicas del Arte*, Madrid.
- MELOT, M., 1981: «Naturaleza y significado de la estampación», *Grabado*, Skira, Barcelona, p. 7-131.
- MICIANO BECERRA, T., 1972: *Breve historia del aguatinta*, Madrid.
- 1974: *Técnica e historia del grabado original*. Curso de cinco conferencias dictadas en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Cátedra Gómez-Moreno, Madrid.

- MORENO GARRIDO, A., 1976: *El grabado en Granada durante el siglo XVII. - I. La calcografía*, Granada.
- 1984a: «Cuatro siglos de grabado granadino», *Andalucía en la estampa*, Sevilla, p. 39-44.
- 1984b: «Durero grabador», *Durero*, Granada, p. 35-34.
- 1997: «El grabado de láminas al servicio de la imprenta: siglos XVI al XVIII», *La imprenta en Granada*, Univ. Granada, p. 139-168.
- PÁEZ RIOS, E., 1952: «Antología del grabado español. Quinientos años de su arte en España», *Catálogo guía de la Exposición preparada por la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional*, Madrid.
- «Historia y organización de la sección de estampas de la Biblioteca Nacional», en *Estampa...*, Madrid, p. 13-17.
- PALMA, C., 1989: *El grabado en Granada en el siglo XX*, Granada.
- PLÁ, J., 1956: *Técnicas de grabado calcográfico y su estampación*, Barcelona.
- QUERALT, R., 1981: «En busca de una función social del grabado», *Técnicas tradicionales de estampación, 1900-1980*, Madrid.
- RAMOS GUADIX, J. C., 1992: *Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo*, Granada.
- REVILLA UCEDA, M., 1977: «Taller experimental de grabado de la Fundación Rodríguez-Acosta, Gundalimar, 20, Madrid, p. 22-23.
- RUBIO MARTÍNEZ, M., 1979: *Ayer y hoy del grabado*, Tarragona.
- RUEDA, M., 1761: *Instrucción para grabar en cobre*, ed. Facsímil de la de Madrid, Univ. Granada, 1991. Con estudio preliminar de A. Moreno Garrido.
- SANTIAGO PÁEZ, E., 1996: «El Gabinete de Cean Bermúdez. Un capítulo en las colecciones de la Biblioteca Nacional», *Ydioma Universal. Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, p. 53-68.
- VILLALOBOS, C., 1998: *El heliograbado al grano como base para la producción de estampas originales (propuesta técnico visual)*, tesis doctoral inédita, Universidad de Granada.
- WILSON-BAREAU, J., 1996: «Introducción» *Ydioma Universal. Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, p. 17-52.

Contestación  
del  
EXCMO. SR.  
D. FRANCISCO IZQUIERDO MARTÍNEZ

Excmos. e Ilmos, Sres. Académicos,  
Sras. y Sres.,

Del ámbito de las nuevas expresionss artísticas asumidas últimamente por la Real Academia de Bellas Artes de Granada, primero la fotografía y después la cinematografía, pareció necesaria la incorporación de la calcografía a sus secciones fundamentales, es decir contar entre sus miembros con un grabador creativo. Y con mayor razón si recordamos que en los inicios de la Academia Granadina de Nobles Artes, último tercio del siglo XVIII y comienzos del XIX, figuraron como numerarios algunos maestros calcógrafos, burilistas y aguafortistas de probada categoría artística y técnica. Baste citar a Andrés Giraldos (por cierto, el grabado que preside el título de académico numerario que hoy entregamos, se debe a su buril), Francisco Enríquez (director de la Academia), Luis Muriel San Miguel (profesor de diseño), y tantos otros abridores de planchas con indudable calidad gráfica.

Hoy, al cabo del tiempo y de la peripecia del arte de grabar en Granada, la Real Academia de Bellas Artes restituye al propio claustro la plaza de grabador y recupera la disciplina de la estampa, tantos años olvidada. Y lo hace mediante la recepción como miembro de número del artista grabador ilustrísimo señor don Cayetano Aníbal González Romero.

Pero la Real Academia, en este acto público y solemne, no solo pretende reivindicar el arte de grabar por sí mismo, aún cuando el señor González Romero sea autor indiscutible

en tal modalidad plástica, sino el valor añadido en distintos quehaceres del conocimiento y la enseñanza. Es decir, junto al saber y al ejercicio estético del nuevo académico, la Corporación demanda la personalidad competente en varias facultades y elige la persona capaz de acoger y cumplir las tareas específicas de la Entidad. La Real Academia requiere acopio de ideas y acciones y exige juicios y acuerdos en sus componentes ante los numerosos, versátiles y a veces complejos asuntos sobre los que está obligada a opinar y a decidir.

La Real Academia de Bellas Artes, corporación de derecho público con personalidad jurídica, aparte su misión primordial de promover el estudio y el cultivo de las artes nobles, ha de procurar la conservación y restauración de monumentos y obras artísticas, incluso el carácter tradicional urbano. O lo que es igual, ha de vigilar y defender el patrimonio histórico-artístico, monumental y ambiental y la índole del entorno geográfico metropolitano, atributo esencial del paisaje clásico. Y ello por medio de la asesoría o el consejo crítico a entidades oficiales y privadas, ya que la Real Academia detenta rango consultivo.

Ahora bien, el patrimonio histórico-artístico, monumental y ambiental, en su mayor medida, lo gestionan los gobiernos nacional, autonómico y municipal y de continuo surgen cuestiones y problemas en la administración del citado patrimonio, a veces por ignorancia, a veces por interés particular, en muchos casos por falsa rentabilidad política, dando lugar a penosos e irreparables daños. La Real Academia, en esa tesitura, debe proteger enérgicamente el tesoro público y, en último término, denunciar y recusar a los autores de hechos lamentables. Por ejemplo, la restauración torpe de pinturas, esculturas y edificios históricos realizada por inexpertos o chapuceros; la destrucción o quebranto de monumentos y ámbitos urbanos tradicionales; las actuaciones o resoluciones negativas en yacimientos arqueológicos; la desatención, deterioro o pérdida de piezas artísticas, etc.

Resulta, además, que las altas magistraturas se creen dueñas absolutas del acervo común, cuando son meros administradores eventuales, y, así, jamás admiten el error, el desatino o el chapuz en tantas de sus intervenciones sobre el legado histórico-artístico y monumental. A tal punto, que la Real Academia, al reconvenir o censurar proyectos o hechos nefastos de las instituciones oficiales, se sitúa en el antagonismo, se convierte en rival y ha de sufrir los estigmas de intransigente y tercermundista, conferidos por los caporales de la cultura de oficio. La descalificación siempre ha sido el talismán de los gobernantes desleales o estúpidos.

Ante el panorama, frente de lucha de la Real Academia de Bellas Artes en la defensa y protección de los valores patrimoniales de Granada, no le arriando el entusiasmo al nuevo académico numerario, ilustrísimo señor don Cayetano Aníbal González. Con su ingreso en la Corporación, por compromiso institucional se hallará incluido en el equipo de guardas jurados cuyo deber es salir al paso de arbitrarios, consentidos y bendecidos atropellos y de condenar irremediables daños perpetrados contra el bien cultural granadino. Y su colaboración será efectiva sumando criterios y decisiones a los de la Junta General de la Academia. De ahí que señalara, al comienzo, cómo la Corporación, cuando acepta a un nuevo miembro, tiene presentes los conocimientos y práctica en facultades distintas a su perfil de numerario. Y esas características se producen nítidamente en el académico que hoy toma posesión solemne de la medalla número 2.

Don Cayetano Aníbal González, como tantos granadinos de solera, nació en Sevilla. Es, por tanto, un converso al penibetismo, filosofía iniciática de los más genuinos moradores de la cuenca del Darro. Procedente de esclarecida familia de artistas: arquitectos, literatos, orfebres, llega a Granada con el aval de los estudios realizados en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, donde cursa la especialidad en escultura. Tuvo como maestro al ilustrísimo señor don Antonio Cano Correa, escultor y pintor granadino

trasplantado a la capital del Betis, así como su esposa, la ilustrísima señora doña Carmen Jiménez, notable escultora granadina, intercambio de morbos expresivos que inclina a la sospecha de un espléndido porvenir para el arte andaluz.

Cuando recalca en Granada, con 31 años, don Cayetano Aníbal posee un amplio expediente de saberes y pericias, tanto como escultor cuanto como docente, pero, sobre todo, le acompaña un afán de legítima curiosidad por los movimientos artísticos de la época, en Granada resolutos e innovadores, adelantamiento cultural que le persuade a integrarse en grupos de vanguardia, los cuales, en la década de los cincuenta, animaron el cotarro del arte local. Mas aún, con otros compañeros, funda los colectivos *Dassein* y *Arte Sur*, dos envites progresistas de alcance.

Son los años en que se apasiona por la escultura. Modela y esculpe cuantiosas obras; utiliza toda clase de materiales, entre ellos el hierro forjado; labra monumentos y proyecta espacios públicos, etc., sin olvidar la asistencia a concursos y exposiciones, algunas personales. De su largo historial mencionamos las celebradas en el Museo de Bellas Artes de París (1963 a 1965); las de la Casa del Arte de Munich (1963 y 1964); la Bienal de Ancona (1967), donde obtiene medalla; el I Salón de Escultura de Barcelona (1968); la del Spain Gallery en Nueva York (1970); la de Escultores y Pintores Andaluces, en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (1983) y un excétera nominal de muestras y ciudades.

Atrapado por la escultura y la enseñanza, don Cayetano Aníba González saca tiempo del tiempo y ejercita distintas suertes de la creatividad: el diseño y la ilustración de ediciones literarias y científicas; el dibujo, la acuarela y el temple con entidad propia de obra en papel, y cualquiera expresión plástica que satisfaga técnica y emotivamente. Hemos de señalar, como instinto unívoco del señor González Romero, el especial afecto y dedicación a la arqueología, ciencia a la que ha consagrado la más poderosa de sus aficiones y en la

que es un versado investigador. Lo sabe casi todo en esa materia y conoce al dedillo los rastros de la prehistoria y de la historia antigua. Por traer un ejemplo, solo uno, recuerdo la investigación y análisis de los yacimientos paleolíticos de la cuenca del Genil.

En 1974 se produce una revelación en su trayectoria creativa, el hallazgo del grabado como vehículo eficaz de arte, enjundia que confirma al integrarse en el Taller de la Fundación Rodríguez-Acosta. Desde entonces, manteniendo sus querencias artísticas de siempre, invierte la mayor cuantía de su vocación en el ejercicio calcográfico, en el conocimiento y examen de sus posibilidades estéticas, en la experimentación con nuevos materiales, en el tratamiento de los soportes y en tantas otras virtudes escondidas de la estampa.

Con el cierre del Taller de la Fundación Rodríguez-Acosta y tras la aventura doméstica del Grupo Aldar, se suma al Taller Experimental de Grabado El Realejo, donde, desde 1985, desarrolla una labor calcográfica verdaderamente significativa. De esas agrupaciones, de los artistas que participan en ellas, de sus láminas y series gráficas y, por ende, de la propia actividad y empeño del señor González Romero hay cumplida noticia en el discurso de ingreso que acabamos de oír. Sería abrumador, por reiterativo, insistir en los ensayos y logros de nuestro nuevo académico al cabo de un cuarto de siglo de fidelidad a la calcografía.

Sin embargo, mi responsabilidad, en este momento, es contestar al citado discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Granada. Nunca he tenido claro qué intitula la palabra *Contestación*, impresa con versales de gran tamaño y en tinta roja, que figura en la portada del libro con el texto completo, editado por la Comisión de Publicaciones de la Academia y que entregaremos al finalizar el acto. Contestar es responder, replicar, objetar, satisfacer e, incluso, devolver la pelota. ¿Qué debería hacer yo en este caso? Podría afirmar, negar o discutir el cúmulo de informa-

ción que nos ofrece el nuevo académico, pero me quedo con otro concepto del término contestación, el de acierto. El estudio sobre la calcografía, desde su invención a hoy, su implantación en Granada y sus vicisitudes durante siglos, la recuperación del grabado local, la eclosión impresionante de la estampa en nuestros días, los talleres, tanto de grupos como particulares, y los grabadores, infinidad de nombres que han trabajado y trabajan la expresión gráfica, las obras de serie, lo mismo monográficas que heterogéneas, las carpetas, personales o de varios autores, los estudios, las tesis y la bibliografía sobre la materia, todo ello se halla recogido, con profundidad y exactitud, en el discurso pronunciado por el ilustrísimo señor don Cayetano Aníbal González. Mi contestación, pues, es su acierto. Ahí consta cuanto hemos deseado saber sobre la historia del grabado calcográfico en Granada y cuantos artistas han protagonizado, con su firma, esa aventura de la obra gráfica, dando carácter noble a un ejercicio considerado, durante largo tiempo, como artesanía. Hemos de agradecer al nuevo académico el esfuerzo por completar una crónica cabal del hecho calcográfico granadino. Creo, sin exagerar, que *El Grabado Calcográfico y Granada* será la herramienta útil para futuros estudios sobre el arte de grabar en Granada.

Llegado a este punto, debo confesar que el flamante académico numerario, ilustrísimo señor don Cayetano Aníbal González, por azar de la vida, es amigo mío, es un gran amigo. Cayetano, con quien compartí inolvidables momentos en los últimos treinta y cinco años, y lo conozco bien, es un individuo sumamente peligroso por tres cualidades insólitas. Es individuo formal, ya saben, un ente cumplidor, puntual, activo, sincero y honrado. Es persona cargada de saberes y habilidades, lo conoce todo y sus certidumbres no admiten disputa. Y es fulano de prodigiosa memoria, para mí la peor de sus cualidades, pues siendo yo un adicto a la amnesia, pleitear sobre recuerdos, fechas o datos con Cayetano es un suicidio elefantiásico. Las tres condiciones, bien poco frecuentes en el censo humano actual, me hacen admirar al

personaje, mejor aún, envidiarle. Envidio su capacidad de trabajo, envidio su tenacidad, me siento inútil ante sus rentables dudas y ante su irrenunciable confianza. Y, sobre todo, me asombra la fe santificadora que tiene en el género humano, en particular en aquellas personas que se llaman compañeros o amigos. Pienso que Cayetano es individuo irrepetible por esas bondades.

Pero, además, he de agradecer a Cayetano el aprendizaje recibido en diversos aspectos. Él me demostró que la fusayola no era una enfermedad infantil, sino un útil para hilar; me advirtió la diferencia entre una moneda de Obulco y otra de Cástulo; por él supe el color justo de la sigilata hispánica; la antigüedad de los cacharros de Fajalauza; la gratificación del grabado (yo era un teórico aficionado a la estampa antigua, había visto y clasificado numerosas láminas de tema granadino, incluso había escrito sobre la iconología y plagio de esas obras gráficas de todas las épocas, pero jamás había realizado un aguafuerte, labor que aprendí de él); el gusto por el análisis de la obra de arte y el placer en desenmascarar falsos valores, esas firmas que nos regalan a puñados los mercaderes de la cultura institucional, y, en un plano íntimo, tantos y tantos ratos de satisfacción crítica, desde poner en solfa un reciente edificio a meter en el infierno de los réprobos a los necios del autobombo. Porque la disciplina de la objetividad, cuando es sincera, elimina infinidad de toxinas impertinentes. En resumen, agradezco en toda su valía la amistad de Cayetano Aníbal.

Y, por último, estimo que su incorporación a la Real Academia de Bellas Artes de Granada, y en la misma medida lo consideran los académicos que le votaron como miembro numerario, es un acierto, en un bien para la Corporación. Así, pues, ilustrísimo señor don Cayetano Aníbal González esta es su casa. Enhorabuena.