

EL LINEO-GRABADO EN PONTEVEDRA: CRISTAL Y SPES, LOS AÑOS DE LA REPÚBLICA*

ROBERTO VÁZQUEZ ROZAS

El linóleo es un material flexible patentado por el británico Frederick Walton en 1860, en un principio se utilizó para recubrir suelos, finalidad para la que se sigue fabricando. Las planchas de linóleo son elásticas y blandas al tiempo que consistentes y fáciles de cortar. Esta consistencia peculiar del linóleo es producto de su composición: polvo de madera o de corcho aglutinado con aceite de lino, esta masa sólida se asienta sobre un entramado de yute.

A comienzos del siglo XX las planchas de linóleo fueron utilizadas por algunos artistas para sustituir el grabado sobre madera o xilografía, con una cuchilla u otra herramienta punzante se rebaja la superficie del linóleo dejando en resalte las zonas que traspasarán la tinta al papel al prensarlas en el tórculo, mientras que las zonas rebajadas serán blancas. Nace así el lineo-grabado que permite una rápida ejecución sobre un material barato y la multiplicación de las copias como en otras técnicas de grabado.

El primer uso artístico del lineo-grabado se documenta en el grupo expresionista alemán de El Puente (Die Brücke), fundado en Dresde en 1905, cuyos artistas alternan el tradicional grabado sobre madera con otros sobre el nuevo material¹. Los rasgos angulosos del dibujo expresionista viajarán con la técnica lineo-gráfica hasta las imprentas gallegas de los años veinte y treinta del siglo pasado.

En 1921 Castelao realiza su bien conocido viaje por Europa, en el otoño de ese año, durante los dos últimos meses de su viaje, pasó por Colonia, Berlín y Munich donde conoció la nueva técnica del grabado sobre plancha de linóleo que los expresionistas de El Puente habían comenzado a utilizar sustituyendo el más duro grabado sobre madera². La nueva técnica artística le pareció muy interesante por su sencillez y bajo precio, lo que permitiría adaptarla a las condiciones de las publicaciones periódicas en Galicia. El lineo-grabado llega a Pontevedra de manos de Castelao y pronto se convirtió en un soporte común para los jóvenes artistas pontevedreses que colaboraban en publicaciones periódicas. Ya en 1922, muy poco después de su regreso, Castelao se encargó de la dirección artística de *Alborada*, publicación periódica que posee los primeros ejemplos del uso del lineo-grabado en Galicia.

Entre las publicaciones que utilizaron el lineo-grabado como técnica habitual en sus ilustraciones destacan *Cristal* y *Spes*³. El bajo presupuesto de estas publicaciones encontró en la técnica del lineo-grabado un instrumento imprescindible que facilitara la impresión de modestas tiradas con imágenes sencillas. En todo este esfuerzo el impulso de la pequeña burguesía culta es incuestionable. La necesidad de una regeneración cultural era compartida por los artistas, editores y escritores de estas publicaciones, de tal manera que consideraban su participación en estos proyectos como una obligación moral sujeta a las ideas de regeneración que dominaban el pensamiento de la burguesía culta.

Las aportaciones de los jóvenes ilustradores que participaron en aquellos proyectos editoriales son de gran diversidad. Si queremos encontrar unos rasgos comunes podrían ser la renuncia al arte académico y cierto acercamiento a las propuestas de vanguardia, muchas obras muestran también el intento propuesto por Castelao de concebir un arte genuinamente gallego.

LAS REVISTAS CRISTAL Y SPES

La revista *Cristal* publicó diez números entre julio de 1932 y junio de 1933, *Cristal* fue una publicación periódica de contenido literario y de pensamiento. En los dos primeros números las ilustraciones se reducen a la portada, a partir del número tres encontramos entre cuatro y doce grabados al linóleo impresos en sus escasas pero interesantes páginas.

Spes nace en 1934, su primer número es de junio, y se mantendrá activa hasta 1962⁴. *Spes* es la revista de Acción Católica en la capital pontevedresa, con una periodicidad prácticamente mensual mantendrá el lineo-grabado como única técnica de ilustración hasta su desaparición. En estas páginas analizaremos los grabados de los números uno al diecinueve, este último de mayo y junio de 1936. Los cambios en el estilo de los grabados que supuso la Guerra Civil, con ser muy interesantes, quedan fuera del ámbito de este estudio.

Los ilustradores de *Cristal* fueron José Luís Alonso Fuentes con diecinueve grabados, Ventura de Dios López (Turas) autor de nueve linóleos, Luís Pintos Fonseca con seis, Xosé Sesto realizó tres, Manuel Torres Martínez colaboró con dos obras, Carlos Maside García con otras dos, María Monteagudo, Alejandro de la Sota y Fernando Alonso con una cada uno. Quedan cuatro obras sin que podamos adjudicarles autoría segura.

Los lineo-grabados de *Spes* son obras de Turas y Pintos Fonseca, más de 130 entre junio de 1934 y mayo de 1936, hay dos grabados con firma X del que desconocemos la autoría y ocho de Paisa Gil en el número de mayo/junio de 1936.



Cabecera de página, *Cristal* nº 9, marzo/abril de 1933, 3 x 15 centímetros aprox. Sin firma, atribuida a José Luís Alonso Fuentes.

Los precedentes del uso del linóleo como material para grabado deben rastrearse en la revista pontevedresa *Alborada*, editada en 1922. También es innegable la influencia de la coruñesa *Alfar* (1922-1926) tanto por lo que se refiere al temprano uso del lineo-grabado como a la misma composición de las páginas con cabeceras y pies apaisados en los que se representan libros abiertos como naturalezas muertas, paisajes rurales delineados con sencillez y espacios urbanos tradicionales, especialmente soportales con arquerías. En cuanto a los recursos de estilo es innegable la influencia de las xilografías de Huici con sus características formas en dientes de sierra, de aspecto expresionista, la claridad de líneas de Barradas y en general las formas propias de la vuelta al orden de los años veinte. Tampoco se debe desdeñar la aparición de composiciones de raigambre surrealista como las que Didier publicó en *Alfar*. En general vamos a encontrar un equilibrio formal entre tradición y vanguardia, ligeramente inclinado hacia esta última y al tiempo, una representación de la búsqueda de un arte genuinamente gallego.

En *Cristal* y *Spes* destaca el trabajo del joven Turas. Poco sabemos de la vida de **Ventura de Dios López, Turas** es su firma más común aunque también encontramos la firma T y otros grabados sin firma que son, probablemente, de su autoría. Turiñas era el apelativo cariñoso con el que lo conocían sus amigos. Pariente de Castelao, se vio animado por este a practicar el dibujo y el grabado sobre linóleo. Sus obras en *Cristal* traslucen un proceso de aprendizaje y adquisición de seguridades que se acercan a los medios formales de las vanguardias, especialmente el expresionismo y el surrealismo, su posterior trabajo en *Spes* resulta más seguro, pero alejado poco a poco de la influencia vanguardista, se moverá entre dramáticas y expresivas imágenes religiosas y cierto tono regionalista. La muerte sorprendió a Turas en la Guerra Civil como soldado del bando rebelde en el frente de la Casa de Campo de Madrid.

En los grabados de Turas predomina la tinta sobre los espacios en blanco, como si de negativos fotográficos se tratara. Los cielos rayados producto de cortes paralelos en el linóleo son frecuentes. Estas características técnicas parecen deberse a una economía de medios consistente en grabar sobre el linóleo



Turas, *Acordeón*, *Cristal* nº 9, marzo/abril de 1933. 21 x 15 centímetros.



Turas, *Radio*, *Cristal* nº 10, mayo/junio de 1933. 20,7 x 15,2 centímetros.

con las mismas líneas que en un dibujo de tinta, de este modo, al funcionar la plancha de linóleo como un negativo, las impresiones en papel resultan cargadas de tinta. A medida que avanza el tiempo Turas dominará la técnica del linóleo y aclarará sus grabados en *Spes*, con la consiguiente ganancia de zonas blancas y de ahorro de tinta, circunstancia no poco importante dados los modestos medios editoriales.

La línea de grabado de Turas posee dos modos bien diferenciados, por un lado tenemos una manera dominada por los ritmos curvos en la que la plasticidad de los personajes y figuras está realzada por una aparente volumetría, es el caso de *Acordeón*, grabado en el que la figura del músico contrasta por su contundencia física con las cajas y los bidones de la parte izquierda en la que se percibe otra forma de grabar basada en trazos cortos y paralelos de ejecución decidida que están unidos por uno de sus lados mediante una línea más larga. Esta segunda manera de afrontar el grabado se convertirá en frecuente en los años siguientes y caracterizará el trabajo de Turas en *Spes*.

Similar carácter experimental tienen grabados como *Radio*, en la que encontramos una original captura de la inmediatez del medio radiofónico, su velocidad de cambio y la multiplicidad de contenidos: lecturas, locutores, música, que se entrelazan con elementos técnicos como antena, lámpara, control de volumen. Todo ello enlazado por las ondas curvas. La relación formal y conceptual con el surrealismo es evidente, hay cierto automatismo en

la azarosa selección de los elementos que consiguen transmitirnos visualmente la simultaneidad de la emisión y la recepción de una radio.

En otras obras publicadas en *Cristal* encontramos reflejado el conocimiento de diversos modos estilísticos de comienzos del siglo XX: *Vento polo río* (nº 9, marzo/abril de 1933) es un paisaje estilizado con aires de Art Deco, en *Gaviota* (nº 5, noviembre de 1933) se entrelaza una técnica abiertamente expresionista, con formas muy angulosas, con elementos compositivos propios del simbolismo como la gaviota o la flor que enmarcan la expresiva figura central.

Estos acercamientos a los medios vanguardistas contemporáneos conformarán el lenguaje formal de Turas, sin embargo, la mayor parte de la producción que realizará para *Spes* está dominada por perspectivas dramáticas, simetrías y una energía en el movimiento con la cuchilla de grabador que ya estaban presentes en algunos de los grabados del autor en *Cristal*.

Turas mantendrá los cielos rayados y las pequeñas líneas paralelas se convertirán en auténticos dientes de sierra como los que podemos ver en la figura arrodillada de espaldas en el número 1 de *Spes*. Sus grabados ganarán en dramatismo, tanto los de tema religioso como los de un costumbrismo anti-folklórico, son comunes las figuras de espalda, los personajes secundarios cortados por el marco, las perspectivas insólitas y los rasgos humanos deformados.



Turas, s. t., *Spes* nº 1, junio de 1934. 6,5 x 11,7 centímetros.

La iconografía de los grabados en *Spes* es mayoritariamente religiosa, como corresponde a un boletín de Acción Católica, estas imágenes religiosas son de raigambre barroca, transformada por trazos simbolistas como la languidez y la luz contrastada y rasgos de ejecución de aspecto expresionista. Junto a estas imágenes religiosas aparecen otras de temática regionalista que fijan su atención en la belleza arquitectónica, en la visión bucólica del mar y en los tipos populares.



Turas, s. t., *Spes* nº 2, julio de 1934. 5,8 x 11,4 centímetros.

La técnica de Turas madura con rapidez, entre los años 1934 y 1936 se mueve entre dos maneras de afrontar el grabado. Por un lado abundan los linó-

leos con las figuras en negro en contraste con amplias superficies blancas, resultado de recortar el linóleo con un trabajo en negativo. La otra manera recuerda a técnicas de grabado sobre metal, en este caso múltiples líneas finas y paralelas van dando forma a los volúmenes de la figura, dejando en negro el fondo. Este es el caso del marinero del número 2 de *Spes* y de otras muchas imágenes, fundamentalmente de personajes religiosos como *Tomás de Aquino*, *San Francisco*, *Santiago a caballo*, etc. y también algún retrato.

Es por un camino formal que entrelaza esta última manera técnica y el recurso a lo que hemos llamado dientes de sierra, donde Turas parece encontrar un modo propio de representación, una manera personal que aplica a las figuras de tipos populares que circulan por la Pontevedra de la época: la mujer con cesta o el marinero. Esta técnica de finas líneas paralelas alcanza su más lograda realización en el último grabado publicado por Turas en *Spes*; *O fillo do mariñeiro*, en la que se aúnan la visión volumétrica y expresiva de la figura humana, una arquitectura descriptiva y subjetiva a la vez. Turas parece haber alcanzado un equilibrio entre los aportes formales de la modernidad y la realidad social más cercana. La imagen de rasgos simplificados, de asunto regionalista al tiempo que anti-folklórica, donde la figura humana alcanza tintes monumentales queda anunciada y truncada por la temprana muerte de Turas en la Guerra Civil.



Turas, *O fillo mariñeiro*, *Spes* nº 19, mayo/junio de 1936. 17 x 12 centímetros.

Ilustrando también estas dos revistas encontramos a **Luís Pintos Fonseca** que nació en Pontevedra el 26 de febrero de 1906, se crió en un ambiente culto y religioso. Sus dotes artísticas se manifiestan tempranamente y Castelao, amigo de su padre, Carlos Sobrino Buhigas y otros lo animan a seguir su vocación. A los veinte años viaja a Madrid becado por la Diputación provincial para estudiar en la Academia de San Fernando. Allí estudiará hasta 1929 en que regresa a Pontevedra, sus múltiples exposiciones muestran el conocimiento del paisajismo pictórico y la gran habilidad para el dibujo queda patente en sus colaboraciones con la Sociedad Arqueológica Pontevedresa. En los años treinta comienza su trabajo como maestro nacional, al tiempo es uno de los principales impulsores del uso del

linóleo en las publicaciones de la ciudad. Su actividad como cartelista lo lleva a diseñar un cartel de apoyo al Estatuto gallego. Con el golpe de estado de 1936 se refugia en el monasterio de Poio, ese mismo año muere su padre y el artista comienza su formación sacerdotal, se ordenará en 1947 y ejercerá sacerdocio, docencia y pintura hasta su muerte el 25 de julio de 1959.

Los primeros linóleos de Pintos Fonseca ilustran el libro de Filgueira Valverde *Os Nenos*, publicado en 1925. Tres años después publica en *Nos O Adro*, una imagen muy similar a la que aparece en el nº 1 de *Spes*, con árboles de troncos tortuosos en primer plano y un cruceiro en contraluz. Resulta curioso que los recursos de estilo manejados en estas dos obras de 1928 y 1934 no estén presentes en los grabados que realizó para *Cristal* en 1932 y 1933, cuando parece trabajar con una voluntaria sencillez formal que no llega a ocultar su conocimiento del naturalismo académico.

En los grabados realizados para *Cristal* predomina el negro de la tinta sobre el blanco del papel. Como Turas, utiliza los cielos rayados pero con una línea de grabado más fina y delicada. En los paisajes se manifiesta el conocimiento del naturalismo académico de los años veinte que aprendió en sus años de estudios en Madrid. Su interpretación del paisaje es deudora del realismo, el impresionismo y ciertos recursos de la estampa japonesa, como el contraste entre objetos en primer plano cortados por el marco que dejan en segundo plano el verdadero asunto de la imagen son referencias evidentes a la estampa japonesa. Los espacios de Pintos Fonseca son siempre paralelos al plano del cuadro, hay en esto una reivindicación de la claridad expositiva que evita lecturas confusas. En fin, la obra de



Luís Pintos Fonseca, s. t., *Spes* nº 1, junio de 1934. 14,7 x 10 centímetros.



Fig. 8. Luís Pintos Fonseca, *Ventá*, *Cristal* nº 3, septiembre de 1932. 11 x 16 centímetros.

Pintos Fonseca resulta más alejada de las vanguardias que la de su compañero Turas.

En *Ventá* encontramos un buen ejemplo de estos rasgos de estilo. Predomina la tinta sobre la línea, el cielo rayado, esta vez con diagonales en lugar de líneas horizontales que se confundirían con las de la ventana, el espacio paralelo de la ventana sirve de plano que corta el paisaje de fondo, y en primerísimo plano una figura de varón parece dormir en una mecedora. Es imposible sustraerse a la tentación de encontrar en este grabado una referencia al retrato que Fenollera hizo de Alfredo Brañas, con lo que las similitudes entre el grabado de Pintos Fonseca y el óleo de Fenollera nos remiten a una reivindicación del regionalismo personificado en la figura de Alfredo Brañas o de este acomodado intelectual burgués.



Luís Pintos Fonseca, s. t., *Spes* nº 5, octubre de 1934. 17 x 12 centímetros.

El paisaje como soporte del sentir nacional, idea propia del pensamiento de la generación del 98 que fue asumida por los regionalismos, está presente en la obra de Pintos Fonseca. Puede rastrearse en *Cristal* en grabados como el de los árboles del nº 1 o en *Fonte*, portada del nº 3, pero está mejor representada en algunos de sus grabados para *Spes*.

La arquitectura tradicional gallega, especialmente la del barroco con sus cruceiros y torres tan características, representa una visión naturalista del regionalismo a la par que entronca con la profunda religiosidad del autor. En los grabados de *Spes* encontramos menos tinta negra y más espacio rayado. La torre barroca del nº 5 nos recuerda tanto al dibujo de realismo arqueológico que practicaban otros dibujantes pontevedreses como al

naturalismo académico que Pintos Fonseca aprendió en Madrid y que comentamos más arriba. Pero todos estos rasgos no llegan a ocultar la visión de una religiosidad expresiva que parece más clara en imágenes como la del *Orante*. Este grabado puede ejemplificar la iconografía religiosa presente en *Spes*, con cuerpos adelgazados y muy expresivos situados en un marco arquitectónico.

En este caso los planos de profundidad están muy bien marcados, casi recortados, hasta alcanzar la maestría de las posibilidades técnicas del lineo-

grabado. Una luz dramática entra por la derecha para dejar en claroscuro la figura humana, pero es en el espacio arquitectónico donde las calidades del grabado alcanzan una sencillez magistral: la alternancia entre zonas rayadas oblicuas, horizontales y verticales, espacios blancos y negros marca planos bien diferenciados inspirados en la estampa japonesa.

El dramatismo religioso casi oculta la sabia resolución de los planos espaciales de la escalera, los muros, el cruceiro y el cielo en penumbra del fondo. Por dos veces Pintos Fonseca oscurece planos más cercanos, la escalera en sombra de primer plano con la zona en luz subsiguiente, el muro negro y el segundo tramo de escaleras rayado contrastan para conseguir un equilibrio entre una primera impresión naturalista y una segunda percepción en la que nos damos cuenta del descuido voluntario por la profundidad que prioriza el simbolismo de la cruz en marcado contraluz.

José Luis Alonso Fuentes, nace en Vilagarcía de Arousa en 1915, estudia en Santiago Filosofía y Letras, en 1932, con sólo diecisiete años se responsabiliza de la dirección artística de *Cristal*, de la que es uno de los principales impulsores. Realiza la portada del número 2 de *Cristal*, sus grabados aparecen en todos los números de la revista menos el uno, con portada de Sota, y el 3, con grabados de Pintos Fonseca. Instalado en Pontevedra será profesor del Instituto de Bachillerato y de la Escuela Normal, después de la Guerra Civil se interesa por el diseño de carteles, para estudiar las técnicas del cartel es becado por la Diputación provincial en 1947, en diciembre de ese año muere en Pontevedra a la temprana edad de 32 años.



Luís Pintos Fonseca, *Orante*, *Spes* nº 6, noviembre de 1934. 17 x 12 centímetros.



José Luís Alonso Fuentes, *Ejemplo*, *Cristal* nº 9, marzo/abril de 1933. 10 x 12,5 centímetros.

Los lineo-grabados de José Luís presentan una técnica variada por lo que respecta al predominio de las zonas de tinta o papel, línea blanca sobre fondo negro o línea negra sobre fondo blanco. Puntos, curvas sinuosas y combinaciones de ellas. La ilustración del soneto de Lorca del número 6 de *Cristal* muestra esta diversidad técnica.

Las figuras humanas de José Luís son corpulentas, de volúmenes rotundos, en ellas encontramos contrapostos de raigambre clásica que sitúan estas obras en la corriente de vuelta al orden iniciada pocos años antes. A mediados de los años veinte Picasso, y otros artistas de la vanguardia parisina, había retomado un camino que los llevo desde el cubismo sintético hacia una recuperación de los volúmenes clásicos. Esta recuperación de los modelos clásicos está presente en Galicia gracias a la publicación de *Alfar* y, especialmente, al conocimiento de la obra que Barradas publicó en esa revista. José Luís conoce estas transformaciones de la vanguardia y las aportaciones de Barradas y Picasso, las primeras son evidentes en la pareja de grabados que José Luís realiza para el número 4 de *Cristal: Manifiesto pastoril de los niños pobres del campo*, en el que la línea sencilla del dibujo y los ojos sin pupilas surgen de los retratos que Barradas publicaba pocos años antes en *Alfar*. La influencia de la obra picassiana de los años veinte se constata en la ilustración del soneto de Lorca del número 6, pero también en la portada del número 2, donde una figura corpulenta y en acusado contraposto nos recuerda tanto a Picasso como a Miguel Ángel, lo mismo sucede con el *Hombre* del número 5 o con *Ejemplo* del número 9.

José Luís adapta las formas a los temas, en *Golgota*, número 9, el asunto religioso se concibe con formas alargadas y efectos barrocos; en *Luna del lago*, número 10, los medios plásticos recuerdan al Art Decó elegante y sensual.

Este eclecticismo de estilo de algunos de los grabados se contrapone a unas formas más cercanas a la escuela de París de los años veinte, con maneras surrealistas en las composiciones y la aparente aleatoriedad de elementos representados, la realidad visual se curva, se deforma con gracia imaginativa y el espacio en profundidad se sustituye por una imagen bidimensional de inspiración picassiana muy evidente. La fragmentación y la visión sintética del cubismo están presentes en estos grabados al lado de cierta concepción surreal de los temas. Estos modos formales pueden también emparentarse con el breve intento ultraísta de la década anterior. Esta búsqueda de un estilo personal muestra la gran curiosidad del joven artista, no debe ser interpretada como un eclecticismo poco imaginativo, sino como el producto de una exploración estética y personal. Desgraciadamente, la ruptura de los caminos vanguardistas que provocada por la guerra y la temprana muerte de José Luís dan al traste con lo que, a nuestro juicio, parecía el inicio de una prometedora carrera creativa.

La ilustración para el soneto del Lorca del número 6 es un buen ejemplo de estas formas vanguardista. Los jóvenes editores de *Cristal* consiguieron que Lorca

les escribiera un soneto durante su estancia en Pontevedra en el verano de 1932. Lorca estaba en la ciudad con el teatro La Barraca y, en el café Moderno, sobre una cuartilla, escribió esta versión de un soneto cuyo original data de 1928. Con el segundo verso cambiado según la versión pontevedresa del soneto, se publicó en *Cristal* en el número de diciembre de 1932.

*Yo sé que mi perfil será tranquilo
en el musgo de un norte sin reflejo:
Mercurio de vigilia, casto espejo
donde se quiebre el pulso de mi estilo.*

*Que si la yedra y el frescor del hilo
fue la norma del cuerpo que yo dejo,
mi perfil en la arena será un viejo
silencio sin rubor de cocodrilo.*

*Y aunque nunca tendrá sabor de llama
mi lengua de palomas ateridas
sino desierto gusto de retama,*

*libre signo de normas oprimidas
seré, en el cuello de la yerta rama
y en el sinfín de dalias doloridas.*

En su ilustración, José Luís acierta a captar las imágenes literarias del soneto. La figura de perfil sobre la arena descansa tranquila ante un espejo de extraños reflejos. La reinterpretación libre de las sensaciones del soneto tiene su parangón en el grabado: el «libre signo de normas oprimidas seré», declara el poeta, y eso nos parece la contundente figura que descansa tumbada, en silencio.



José Luís Alonso Fuentes, *Ilustración soneto Lorca*, *Cristal* nº 6, diciembre de 1932. 9 x 15,3 centímetros.



José Luís Alonso Fuentes, *cabecera*, *Cristal* nº 9, marzo/abril de 1933. 3,2 x 15,5 centímetros.



José Luis Alonso Fuentes, *Cirque, Cristal nº 7*, enero de 1933. 24 x 16 centímetros.

Aunque no están firmadas, muchas de las cabeceras de página de *Cristal* son de la mano de José Luís. En ellas nos muestra una gran originalidad en la reinterpretación personal de paisajes imaginarios, probablemente son estos ejemplos los que debemos considerar como la muestra de un estilo personal en maduración, una visión estética que quedará truncada por el trauma que 1936 supone para estos jóvenes y el posterior abandono de todo lo que recordara a las vanguardias.

La adopción de recursos formales vanguardistas que oscilan entre la ruptura de los volúmenes y la reducción del espacio tridimensional de origen cubista y la organización de la experiencia visual, de raigambre surrealista, se manifiestan en *Cirque*, probablemente este sea el mejor ejemplo de las capacidades formales de José Luís. Un espacio

abstracto en el que se unifican en un solo plano la lona del suelo del circo, la separación del público y el público mismo. Las corpulentas figuras del trapezista y la equilibrista se reparten las diagonales de ese plano, mientras que la zona del público, con predominio del negro, parece retrasarse ligeramente en contraste con las partes claras de la zona baja, donde el caballo, con una encantadora silueta infantil, parece estar al alcance de la mano. Las soluciones de los rostros del público, el carácter volumétrico de los trapezistas y la reducción del espacio a dos dimensiones nos remiten directamente a las aportaciones del Picasso de mediados de los años veinte.

Sorprende en *Cirque*, y otras obras de José Luís, la clara comprensión de los procedimientos formales del cubismo en su momento de vuelta la orden y, a la vez, la sencilla aplicación de estos medios formales sobre la bicromía del lineo-grabado.

No conocemos lineo-grabados de José Luís Alonso Fuentes entre el cierre de *Cristal* y 1938, año en el que inicia su colaboración en *Spes* en el tono historicista que las circunstancias imponían.

Manuel Torres (1901-1995), becario de la Diputación provincial para estudiar en Madrid y después en París, colaborador frecuente de la prensa con caricaturas y docente incansable, se centra sobre todo en los temas de trabajo en el

mar. Su estilo de inspiración cubista transforma la visión folklórica del mar gallego mediante el recurso a la monumentalidad de las figuras y la representación sintética.

Esta adaptación de los recursos de las vanguardias a los temas gallegos está presente en las dos colaboraciones de Torres para *Cristal*: la portada de tema marinerero en el número 4 y la monumental figura de *Fornada* en el número 9. Torres, buen conocedor de los planteamientos vanguardistas tras su estancia en París, se propone modernizar los temas gallegos mediante una mirada moderna heredera de las corrientes predominantes en París a finales de los años veinte. *Fornada* presenta un aspecto de inspiración cubista donde los poderosos volúmenes de la mujer y la piedra de molienda se unen al espacio del molino y de la artesa en una imagen plana, bidimensional que llena de dignidad el trabajo manual. Logra una visión antifolklórica gracias a la simplificación geométrica y al equilibrio entre tinta y blanco.

La obra de Manuel Torres sobre linóleo no es comparable con sus trabajos sobre lienzo por la cantidad de ejemplos, pero si por la calidad conseguida con esta técnica acromática.

Xosé Sesto pontevedrés nacido en 1909, iniciado de niño en el dibujo por Castelao, que compartía aficiones musicales con su padre, estudia derecho en Santiago y más tarde fue becado por la Diputación provincial para estudiar artes, interesándose especialmente por el diseño gráfico para libros. Participa en la vida cultural pontevedresa con obras plásticas y escritos, en la fundación del partido galleguista en 1931. Escribirá en el Faro de Vigo, con Filgueira Valverde realiza *Peregrinos a Compostela*, que recibirá el premio nacional del libro de 1954. Al año siguiente



Manuel Torres, *Fornada*, *Cristal* nº 9, marzo/abril de 1933. 21,2 x 14,8 centímetros.



Xosé Sesto, *Baile*, *Cristal* nº 6, diciembre de 1932. 8 x 15,5 centímetros.

emigra a Venezuela donde continúa su dedicación a los libros como profesor y conservador bibliotecario.

Sesto colabora en *Cristal* con tres grabados: la ilustración de un romance de Lorca en el número 5, Baile como cabecera en el número 6 y Tristeza y Belleza en el 10. Sesto comparte con los otros artistas una estética renovadora en la que las figuras corpulentas se mueven en un espacio que integra profundidad y volumen. Esta preocupación por modernizar la ilustración lleva a Sesto a preocuparse por la composición de las ediciones, las relaciones entre texto e ilustración se convertirán en la pasión del artista y en su ocupación principal tras su emigración a América.



Maside, *Portada*, *Cristal* nº 6, diciembre de 1932. 14 x 12,5 centímetros.

Carlos Maside, Pontecesures 1897, Santiago de Compostela 1958, es uno de los mejores representantes de la incidencia de las vanguardias históricas en Galicia. No podemos considerar a Maside como colaborador asiduo de las revistas aquí analizadas, sólo colabora en el número 6 de *Cristal* con la portada y un pequeño grabado interior. El interés de Maside por los colores luminosos debió llevarlo a solicitar el uso de tinta roja en lugar de la habitual negra; los jóvenes editores de *Cristal* imprimieron la robusta mujer de Maside consiguiendo una llamativa portada del prometedor pintor y grabador.

Alejandro **Paisa Gil** nació en Medina del Campo en 1920, llega a Pontevedra de niño en 1928 donde recibe clases de dibujo en la Sociedad Económica de Amigos del País, así conocerá el ambiente artístico local del que será continuador tras la guerra. Comienza a colaborar en *Spes* con tan sólo 16 años, sus primeros lineo-grabados se publican en el número de Mayo/junio de 1936, son ocho obras. La incorporación a *Spes* de un grabador tan joven y con un estilo bien diferente al de sus compañeros llama la atención. La técnica de Paisa Gil combina las zonas en tinta con otras en blanco y entre ambas un amplio espacio en el que, con pequeñas incisiones, consigue una convincente gradación de la luz que da a sus obras un aspecto muy plástico y volumétrico, muy alejado de los recursos de estilo de los demás autores aquí analizados. Tanto es así que nos preguntamos si es posible que el número 19 de *Spes* fue publicado más tarde de lo que figura en



Paisa Gil, *Orando*, *Spes* nº 19, mayo/junio de 1936. 5.1 x 11 centímetros.

su cabecera: mayo y junio de 1936. El cambio en la cabecera de este número y otros indicios parecen apuntar en este sentido, pero los cambios artísticos producto del golpe de estado de 1936 no son objeto de este estudio.

La obra de Paisa Gil y otros jóvenes artistas, prolongará el trabajo sobre linóleo en la revista *Spes* hasta su desaparición en 1962. La línea estética renovadora de los años de la Segunda República será sustituida por un realismo monumental más acorde con el nuevo ambiente político y cultural dirigido y tradicionalista.

CONCLUSIONES

Los grabados sobre linóleo publicados en Pontevedra durante los años de la Segunda República publicados en las revistas *Cristal* y *Spes* representan un esfuerzo estético renovador que termina bruscamente en julio de 1936, los rasgos fundamentales de este breve y fecundo esfuerzo pueden resumirse en los siguientes:

Se asume como propia la técnica del grabado sobre linóleo introducida por Castelao unos años antes. Esta técnica facilita la edición barata de revistas ilustradas con gran cantidad de grabados, esta producción abundante sirve de campo de pruebas para mejorar la técnica de los ilustradores que experimentan soluciones mejorando paulatinamente su capacidad comunicativa e innovadora.

Se incorporan los modelos formales vanguardistas surgidos en la Europa más desarrollada. Aunque parte de los grabados responden a una estética de

regionalismo paisajista, y a pesar de que la formación académica local y española apunta en esa dirección, los jóvenes artistas pontevedreses se ven atraídos por las soluciones formales propuestas por el expresionismo, el surrealismo, el cubismo y la vuelta al orden de los años veinte. Esto es posible por las aportaciones de artistas como Barradas, Huici, Norah Borges y otros que en los años veinte colaboraron en revistas como *Alfar*, publicada en A Coruña. La otra vía de contacto con las vanguardias europeas fueron las becas que la Diputación de Pontevedra concedió a diversos artistas para completar su formación, entre ellos Castelao, cuyas ideas estéticas parecen estar presentes en gran parte de las obras de estos jóvenes artistas de *Cristal* y *Spes*.

El enriquecimiento de los medios formales y de las adaptaciones de estos rasgos de las vanguardias a iconografías de raigambre regionalista y religiosa resulta enormemente interesante. Las formas utilizadas nos remiten a imágenes reconocibles, esencialmente miméticas, pero más expresivas que naturalistas, preocupadas por transmitir mucho más que una simple imagen al destacar los rasgos más significativos en detrimento de los más visibles. Esta preocupación expresionista había sido apreciada por Castelao en su paso por Alemania⁶ y la anota en su diario como una de las claves para construir un lenguaje moderno y arraigado al mismo tiempo.

La importancia del programa de becas de la Diputación para actualizar los medios formales y técnicos de los artistas pontevedreses y gallegos ha sido abordada en diversas monografías, esta renovación formal no sólo alcanzó a los beneficiarios de las becas, sino también a muchos artistas que fijaron su atención en las novedades conocidas y reinterpretadas por los becarios. La continuidad tras julio 1936 de la carrera de los artistas que sobrevivieron no es objeto de este estudio, pero merecerá un análisis posterior.

Otro aspecto que abre vías de investigación es la posibilidad de que Castelao fuese el primer importador a España del linóleo y con él de los rasgos formales propios del expresionismo. Hasta ahora la revista *Alborada*, cuyo estudio abordaremos inmediatamente, parece ser el primer soporte de grabados sobre linóleo en España, varios años antes de que se iniciara su utilización por los docentes catalanes seguidores del francés Freinet.

Las imágenes publicadas en este artículo fueron fotografiadas en los ejemplares de *Cristal* y *Spes* conservados en la Biblioteca Penzol de Vigo. Mi agradecimiento a sus responsables por el permiso para publicarlas y por su impagable labor de conservación de nuestro patrimonio cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- BUJÁN NUÑEZ, J. D. Linóleos, *Escola linoleísta de Pontevedra*. Xunta de Galicia, Santiago e Compostela, 2003.
- CARBALLO-CALERO RAMOS, M^a V. «Entre tradición e invención. Obra gráfica en la Galicia moderna». ABRENTE, Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, Volumen 38/39. A Coruña, 2006/2007.
- CASTEJOR RODRÍGUEZ, B. «El grabado gallego del siglo XX en el Museo de Pontevedra. Catalogación». El Museo de Pontevedra XLI, 1987.
- CASTEJOR RODRÍGUEZ, B. «A gravura de Castelao no Museo de Pontevedra». El Museo de Pontevedra XL, 1985/86.
- CASTELAO, A. Rodríguez, *Diario* 1921. Diputación Provincial de Pontevedra, 1986.
- CERRA WOLSTEIN, J.L. *La representación del mar en la cornisa cantábrica, 1940-2005*. Universidad de Oviedo, Tesis Doctoral inédita, 2007.
- RODRIGUEZ OTERO, R. «La escuela linoleísta de Pontevedra». El Museo de Pontevedra, XXXIV, 1980.
- VV. AA. *La lineografía en Galicia*. Ed. Spes, Pontevedra, 1946.
- VV. AA. *Los pensionados de la Diputación de Pontevedra, 1940-69*. Museo de Pontevedra 2003.
- VV. AA. Revista Cristal. Números 1 al 10, Pontevedra, Julio de 1932 a junio de 1933.
- VV. AA. Revista Spes. Números 1 al 19, Pontevedra, Junio de 1934 a junio de 1936.

NOTAS

* Este artículo se publica con financiación del MICINN, Plan Nacional del subprograma de ayudas para Proyectos de Investigación Fundamental no orientada 2008/2011. Ref. HAR2008-03329).

¹ A. Dube-Heynig y D. Wolf-Dieter, *Erich Heckel: das graphische Werk*, Nueva York, 1974. A. Dube-Heynig, y D. Wolf-Dieter, *E. L. Kirchner, das graphische Werk*, Munich, 1967. G. Krüger, *Das Druckgraphische Werk Max Pechsteins*, Tökendorf, 1988. F. Karsch, *Otto Mueller: das graphische Gesamtwerk*, Berlín, 1974. R. Schapire, *Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1923*, Nueva York, 1987. G. Schiefler y C. Mosel, *Emil Nolde: das graphische Werk*, Colonia, 1966-67.

² Castelao, A. Rodríguez, *Diario* 1921. Diputación Provincial de Pontevedra, 1986.

³ Carballo-Calero Ramos, M^a V. «Entre tradición e invención. Obra gráfica en la Galicia moderna». ABRENTE, Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, Volumen 38/39. A Coruña, 2006/2007.

⁴ VV. AA. *La lineografía en Galicia*. Ed. Spes, Pontevedra, 1946.

⁵ Cerra Wolstein, J.L. *La representación del mar en la cornisa cantábrica, 1940-2005*. Universidad de Oviedo, Tesis Doctoral inédita, 2007.

⁶ Castelao, A. Rodríguez, *Diario* 1921 (p. 187). Diputación Provincial de Pontevedra, 1986.