A photograph of a person in a dark, heavy coat holding a large, intricate, reddish-brown sun-shaped object against a background of trees. The sun-shaped object is made of thin, reddish-brown material, possibly wood or metal, and has a central circular part with radial lines, surrounded by a ring of pointed, triangular shapes. The person is wearing a dark, heavy coat with a fur-lined hood. The background shows a dense forest of trees, with some bare branches in the foreground. The overall color palette is dominated by dark greens and browns, with the reddish-brown of the sun-shaped object providing a strong contrast.

Eduardo Pondal
Rumores de los pinos
Gravado á fotoaugaforte



Eduardo Pondal

Rumores de los pinos

Gravado á fotoaugaforte



Colabora:



Edita:

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

Textos:

Eduardo Pondal
José Fuentes
Xoán Pastor Rodríguez Santamaría
Manuel Ruíz Rivas

Tradución e corrección lingüística:

Pastor Rodríguez
Eme Cartea

Imaxe portada:

Mónica Montero

Maquetaxe:

 vexote®

Impresión:

Gráficas Garabal

Comisariado exposición:

Xoán Pastor Rodríguez Santamaría

ISBN:

978-84-125624-7-7

Depósito Legal:

C 1918-2022



ÍNDICE

Agradecementos / Agradecimientos	4
Saúda / Saluda	6
<i>Eduardo Pondal en 1877. Rumores de los pinos</i>	
Xoán Pastor Rodríguez Santamaría.....	9
A técnica da fotoaugaforte. A fotografía gravada	
La técnica del fotoaguafuerte. La fotografía grabada	
José Fuentes Esteve	25
Artistas participantes. Obras	65
<i>Rumores de los pinos. Poesías. Eduardo Pondal</i>	
Reproducción facsímile da primeira edición de 1887.....	107

AGRADECIMENTOS

Quero expresar o meu máis sincero agradecemento á Fundación Museo de Artes do Gravado á Estampa Dixital de Ribeira (A Coruña), e moi especialmente ao seu director, Xoán Pastor Rodríguez Santamaría, que promoveu esta experiencia tan apaixonante con grande entusiasmo e infatigable entrega.

Tamén agradezo aos dous profesores de gravado da Facultade de Belas Artes da Universidade de Salamanca cos que levei a cabo estes obradoiros, a Isabel Carralero e a Antonio Navarro quen, ademais, dirixe o Instituto Universitario de Investigación en Arte e Tecnoloxía da Animación da Universidade de Salamanca.

E moi especialmente, agradezo a presenza de todos e todas as artistas que teñen participado nestes obradoiros. A súa entrega apaixonada deu sentido a un proxecto cuxo obxectivo final foi compartir un medio de creación peculiar que agardamos suscite grande interese no panorama artístico español.

José Fuentes Esteve

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a la Fundación Museo de Artes del Grabado a la Estampa Digital (A Coruña), y muy especialmente a su Director, Xoán Pastor Rodríguez Santamaría, que ha promovido esta experiencia tan apasionante con gran entusiasmo e infatigable entrega.

También agradezco a los dos profesores de grabado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca con los que he llevado a cabo estos cursos, a Isabel Carralero y a Antonio Navarro, quien además dirige el Instituto Universitario de Investigación en Arte y Tecnología de la Animación de la Universidad de Salamanca.

Y muy especialmente agradezco la presencia de todos los artistas que han participado en estos cursos, su entrega apasionada ha dado sentido a un proyecto cuyo objetivo final ha sido compartir un medio de creación peculiar que esperamos suscite gran interés en el panorama artístico español.

José Fuentes Esteve

SAÚDA

O Museo do Gravado de Artes continúa o seu labor de unir os obradoiros de novas técnicas da estampa, impartidos polos profesores da Universidade de Salamanca, José Fuentes Esteve e Antonio Navarro, coa renovación gráfica dos clásicos da poesía galega. Une así a tradición á innovación, para procurar darlles aos nosos poetas, como **Eduardo Pondal**, unha nova vida, unha edición que une imaxe e palabra, ben manifestas na exposición e na edición de **Rumores de los pinos** (1877). Convértese así o museo nun lugar que vai moito máis lonxe da súa función de custodia e exposición dos seus fondos, converténdose ademais en lugar de creación actual e de edición.

Un paso máis no crecemento deste Museo do Gravado, un foco de cultura para Ribeira, para a comarca do Barbanza e para toda Galicia, que acompaña así, enraizándose na nosa rica tradición poética, á proxección internacional que lle dá o Premio Atlante de Gravado.

Modernidade e tradición, imaxe e palabra, pés na terra e comunicación co mundo, creación de estampas e ensino de novas técnicas. Todo isto non fai máis que fornecernos de novos elementos e labores para promocionar, dar a coñecer, ensinar as técnicas e desfrutar esteticamente do mundo do gravado, tan ricaz e plural.

Desfrutade destes praceres para a vista e para o espírito. Estou seguro que todos melloraremos así a nosa sensibilidade e a nosa cultura.

Manuel Ruíz Rivas
Presidente FMAG
Alcalde de Ribeira

SALUDA

El Museo del Grabado de Artes continúa su labor de unir los talleres de nuevas técnicas de la estampa, impartidos por los profesores de la Universidad de Salamanca, José Fuentes Esteve y Antonio Navarro, con la renovación gráfica de los clásicos de la poesía gallega. Une así la tradición a la innovación, para intentar darle a nuestros poetas como **Eduardo Pondal** una nueva vida, una edición que une imagen y palabra, bien manifestadas en la exposición y en la edición de *Rumores de los pinos* (1877). Se convierte así el Museo en un lugar que va mucho más lejos de su función de custodia y exposición de sus fondos, convirtiéndose además en lugar de creación actual y de edición.

Un paso más en el crecimiento de este Museo del Grabado, un foco de cultura para Ribeira, para la comarca del Barbanza y para toda Galicia, que acompaña así, enraizándose en nuestra rica tradición poética, a la proyección internacional que le dá el Premio Atlante de Grabado.

Modernidad y tradición, imagen y palabra, con los pies en la tierra y la comunicación como mundo, creación de estampas y aprendizaje de nuevas técnicas. Todo esto no hace más que abastecernos de nuevos elementos y trabajos para promocionar, dar a conocer, enseñar las técnicas y disfrutar estéticamente del mundo del grabado, tan rico y plural.

Disfrutad de estos placeres para la vista y para el espíritu, estoy seguro que todos mejoraremos así nuestra sensibilidad y nuestra cultura..

Manuel Ruíz Rivas
Presidente FMAG
Alcalde de Ribeira

EDUARDO PONDAL EN 1877 RUMORES DE LOS PINOS

Xoán Pastor Rodríguez Santamaría
Director
Museo del Grabado

Cuando **Eduardo Pondal Abente** (Ponteceso, 1835 – A Coruña, 1917) publica el poemario bilingüe **Rumores de los pinos** (Santiago, 1877) es una figura bien conocida entre la minoría del movimiento galleguista, que ya desde 1858 está inmerso en la gran obra de su vida, *Os Eoas*, de la que no habrá visto editada en vida más que fragmentos, pero es también el autor de *El canto de un brigante. A campana de Anllóns* (1858), de dos folletos poéticos en lengua gallega, *A campana de Anllóns* (1866) y *A fada dos montes* (1872), además de una novela corta, *Juan Pérez. La humanidad tal cual fue, es y será o Los hombres por dentro* (1864).

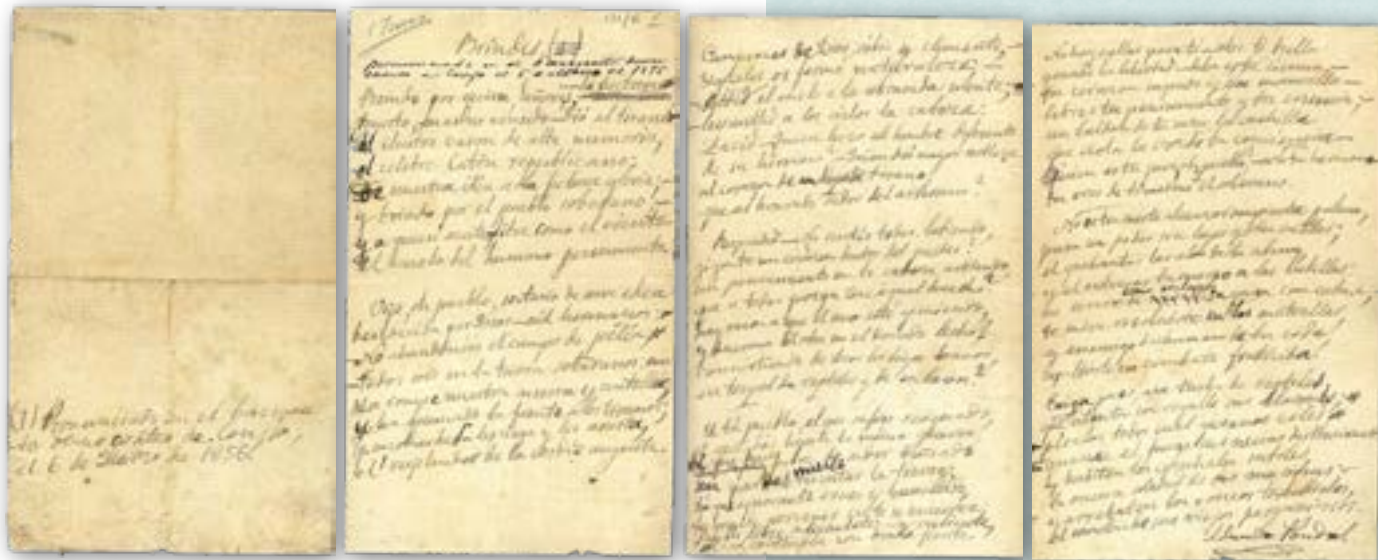
Su participación en la vida pública comenzó ya en 1856 con su intervención en el Banquete de Conxo, al lado de Aurelio Aguirre y Luís Rodríguez Seoane, donde leerá ese dos de marzo el “Brindis”, que estuvo cerca de causar su destierro a las islas Marianas por estrofas como estas:

EDUARDO PONDAL EN 1877 RUMORES DE LOS PINOS

Xoán Pastor Rodríguez Santamaría
Director
Museo do Gravado

Cando **Eduardo Pondal Abente** (Ponteceso, 1835 – A Coruña, 1917) publica o poemario bilingüe **Rumores de los pinos** (Santiago, 1877) é figura ben coñecida entre a minoría galeguista, que xa dende 1858 está inmerso na gran obra da súa vida, *Os Eoas*, da que non verá editada en vida máis que fragmentos, mais é tamén o autor de “*El canto de un brigante. A campana de Anllóns*” (1858), de dous folletos poéticos en galego, *A campana de Anllóns* (1866) e *A fada dos montes* (1872), ademais dunha novela curta, *Juan Pérez. La humanidad tal cual fue, es y será o Los hombres por dentro* (1864).

A súa participación na vida pública comezou xa en 1856 coa súa intervención no Banquete de Conxo, a carón de Aurelio Aguirre e Luís Rodríguez Seoane, onde lera ese dos de marzo o “*Brindis*”, que estivo preto de causar o seu destierro ás illas Marianas por estrofas coma estas:



Manuscrito do discurso orixinal de Eduardo Pondal pronunciado no Banquete de Conxo o 6 de marzo de 1856. Fonte: RAG

*Brindo por quien, señores, la victoria,
muerto mas no vencido, dio al tirano;
el ilustre varón de alta memoria,
el célebre Catón republicano;
de nuestra idea a la futura gloria:
y brindo por el pueblo soberano,
y a quien acate, libre como el viento,
el vuelo del humano pensamiento.*

*Oye, ¡oh pueblo!, sectario de una idea
bendecido por Dios: oíd, hermanos:
no abandonéis el campo de pelea;
todos sois en la tierra soberanos.
Ya rompe nuestra aurora y centellea,
el resplandor de la verdad augusta.*

*Brindo por quien, señores, la victoria,
muerto mas no vencido, dio al tirano;
el ilustre varón de alta memoria,
el célebre Catón republicano;
de nuestra idea a la futura gloria:
y brindo por el pueblo soberano,
y a quien acate, libre como el viento,
el vuelo del humano pensamiento.*

*Oye, ¡oh pueblo!, sectario de una idea
bendecido por Dios: oíd, hermanos:
no abandonéis el campo de pelea;
todos sois en la tierra soberanos.
Ya rompe nuestra aurora y centellea,
y ha quemado la frente a los tiranos,
que, cobardes, los ciega y les asusta
el resplandor de la verdad augusta.*

No será el único brindis en vida de Pondal, pues hará otro para el Banquete democrático de Santiago, ya no en octavas reales como el



Retrato de Eduardo Pondal con 24 anos por A. Avrión e Sellier. Fonte: RAG

*y ha quemado la frente a los tiranos,
que, cobardes, los ciega y les asusta
el resplandor de la verdad augusta.*

Non será o único brinde na vida de Pondal, pois fará outro para o Banquete democrático de Santiago, xa non en octavas reais como o anterior, e onde manifesta a súa ética castrense, de influxo grego:

*El caso está en la ruda
adversidad aleve,
ante la dura prueba
mostrar el pecho fuerte,
por mantener magnánimos
nuestro ideal ardiente.*

anterior, y donde manifiesta su ética castrense, de influjo griego:

*El caso está en la ruda
adversidad aleve,
ante la dura prueba
mostrar el pecho fuerte,
por mantener magnánimos
nuestro ideal ardiente.*

Cuando en 1862 Antonio de la Iglesia González (1822-1892) compile el *Álbum de la Caridad*, producto de los *Juegos Florales de La Coruña* en 1861, y le añada una antología bilingüe de poetas gallegos, Pondal ya estará presente

Cando en 1862 Antonio de la Iglesia González (1822-1892) compile o *Álbum de la Caridad*, produto dos Xogos Florais da Coruña en 1861, e lle engada unha antoloxía bilingüe de poetas galegos, Pondal xa estará presente a carón de Rosalía de Castro (1837-1885), figuras notables dunha xeración á que pertenceron tamén o historiador Manuel Murguía (1833-1923), o autor da *Gramática Gallega* (1888),

poeta e compilador de poesía popular Juan Antonio Saco y Arce (1835-1881); o historiador e narrador en galego Antonio López Ferreiro (1837-1910), o mediano poeta, mais importante compilador do *Cancionero popular gallego y en particular de la provincia de La Coruña* (1885-6), José Pérez Ballesteros (1833-1918), compañeiro de Pondal na Real Academia Galega dende os seus inicios en 1906, o mesmo que Murguía, que a presidiu ata a súa morte. Unha xeración imprescindible na historia e na literatura galegas, que definirán o famoso Rexurdimento (1863-1900).

Mais estamos en 1877, cando Eduardo Pondal está xa na órbita do rexionalismo, influído por Murguía, onde o poeta é xa o bardo dunha nación oprimida, que non se limita a vivir no pasado glorioso de raíz celta, senón que lle suma unha condición profética, de chamada á loita de raíz helena (Alceo, Tirteo), que supera o seu ossianismo e o seu celtismo. É un camiño que chegará ao cumio en ***Queixumes dos pinos*** (1886), convertido xa nun poeta galego, é dicir, en lingua galega.

Rumores de los pinos é, pois, o claro antecedente do poemario de 1886 e amosa moitos dos riscos formais e dos eixos temáticos do Pondal maduro: celtismo, bardismo, helenismo, profecía e rigor formal

al lado de Rosalía de Castro (1837-1885), figuras notables de una generación a la que pertenecieron también el historiador Manuel Murguía (1833-1923), el autor de la *Gramática Gallega* (1888), poeta y compilador de poesía popular Juan Antonio Saco y Arce (1835-1881); el historiador y narrador en gallego Antonio López Ferreiro (1837-1910), el mediano poeta, pero importante compilador del *Cancionero popular gallego y en particular de la provincia de La Coruña* (1885-6), José Pérez Ballesteros (1833-1918), compañeiro de Pondal en la Real Academia Galega desde sus inicios en 1906, o mesmo que Murguía, que la presidió hasta su muerte. Una generación imprescindible en la historia y en la literatura gallegas, que definirán el famoso Rexurdimento (1863-1900).

Pero estamos en 1877, cuando Eduardo Pondal está ya en la órbita del regionalismo, influido por Murguía, donde el poeta es ya el bardo de una nación oprimida, que no se limita a vivir en el pasado glorioso de raíz celta, sino que le suma una condición profética, de llamada a la lucha de raíz helena (Alceo, Tirteo), que supera su ossianismo y su celtismo. Es un camino que llegará a su cumbre en ***Queixumes dos pinos*** (1886), convertido ya en un poeta gallego, es decir, en lengua gallega.

Rumores de los pinos es, pues, el claro antecedente del poemario de 1886 y muestra

muchos de los trazos formales y de los ejes temáticos del Pondal maduro: celtismo, bardismo, helenismo, profecía y rigor formal están ya anunciados en este poemario de 1877 y pasarán después a su obra de 1886.

Rumores de los pinos fue editada en Santiago por M. Mirás y Álvarez, el mismo impresor que publicara la gramática gallega de Francisco Mirás en 1864. El volumen está compuesto por veintiún poemas:

- 11 poemas en gallego
- 8 poemas en castellano
- 2 poemas bilingües

Carballo Calero, quien ha estudiado detenidamente el poemario de 1877 afirma que “de los ocho poemas totalmente en castellano que contienen los Rumores, han sido eliminados cuatro en *Queixumes* (“Pasajeros rumores de los pinos...”, “Somos como dos riberas”, “Amor de marino” y “El rapto”) y han sido traducidos otros tantos”. Añade también que “Pasajeros rumores de los pinos...” tiene versión gallega, que el mismo Carballo editó en 1961 en *Versos iñorados ou esquecidos de Eduardo Pondal* (Vigo, Galaxia), que aquí se reproduce:

están xa anunciados neste poemario de 1877 e pasarán logo á súa obra de 1886.

Rumores de los pinos foi editada en Santiago por M. Mirás y Álvarez, o mesmo impresor que publicara a gramática galega de Francisco Mirás en 1864. O volume está composto por vinte e un poemas:

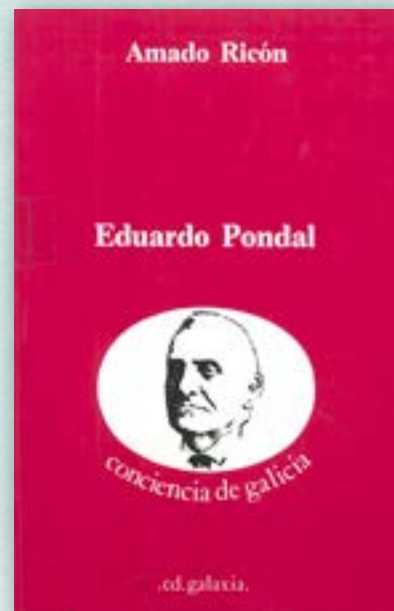
- 11 poemas en galego
- 8 poemas en castelán
- 2 poemas bilingües

Carballo Calero, quen estudou con detalle o poemario de 1877 afirma que “dos oito poemas totalmente en castelán que os Rumores conteñen, foron eliminados catro nos *Queixumes* (“Pasajeros rumores de los pinos...”, “Somos como dos riberas”, “*Amor de marino*” e “*El rapto*”) e foron traducidos outros tantos”. Engade tamén que “*Pasajeros rumores de los pinos...*” ten versión gallega, que o mesmo Carballo editou en 1961 en *Versos iñorados ou esquecidos de Eduardo Pondal* (Vigo, Galaxia), que aquí se reproduce:

RICÓN, Amado: *Eduardo Pondal*, Vigo, Galaxia, 1981

*Rumores vagos e íntimos dos pinos,
Que arrolastes un tempo a miña infancia,
E fungades na incógnita pendente
Ou ó pe da espaciosa e esquiva gandra,
E insinastes ó bardo adolescente
Mil cousas sobre a serva e escura patria,
Cando morrendo o sol a sombra medra
Sobre da verde terra de Brigandsia:
Pasastes, mais o bardo vagabundo
Aínda escoita o rumor das vosas alas,
Suidoso dos pasados pensamentos,
E sente as vosas prácidas lembranzas.
Da presente e escura servidume
Nas tristes horas de penos marcha,
Aínda nos quedan vosos cantos nobres
Para cantar nosas punxentes vágoas.
Vosoutros sodes, orgullosos pinos,
Da patria aínda serva as doces arpas.*

Como ben escribiu Marina Mayoral en 1998, Pondal crea un pasado glorioso para Galicia, da que el é o bardo que mantén viva a memoria, cun panteísmo que o leva a identificarse coa natureza, verdadeira alma permanente da raza. E non é estraño que Pondal titulase o himno galego, "*Os pinos*", un dos elementos simbólicos de Galicia cantados polo poeta xa dende os seus inicios:



*Rumores vagos e íntimos dos pinos,
Que arrolastes un tempo a miña infancia,
E fungades na incógnita pendente
Ou ó pe da espaciosa e esquiva gandra,
E insinastes ó bardo adolescente
Mil cousas sobre a serva e escura patria,
Cando morrendo o sol a sombra medra
Sobre da verde terra de Brigandsia:
Pasastes, mais o bardo vagabundo
Aínda escoita o rumor das vosas alas,
Suidoso dos pasados pensamentos,
E sente as vosas prácidas lembranzas.
Da presente e escura servidume
Nas tristes horas de penos marcha,
Aínda nos quedan vosos cantos nobres
Para cantar nosas punxentes vágoas.
Vosoutros sodes, orgullosos pinos,
Da patria aínda serva as doces arpas.*

Como bien ha escrito Marina Mayoral en 1998, Pondal crea un pasado glorioso para Galicia,



de la que él es el bardo que mantiene viva la memoria, con un panteísmo que lo lleva a identificarse con la naturaleza, verdadera alma permanente de la raza. Y no es extraño que Pondal titulase el himno gallego, **Os pinos**, uno de los elementos simbólicos de Galicia cantados por el poeta ya desde sus inicios:

*Rústicos, buenos amigos,
De un tiempo que ya se fue,
Que en el solitario huerto
Con grato ruido os mecéis;
Vuestra agradable espesura
Me recuerda mi niñez;
Con qué gracia, oh sonoros,
Con cuánta gracia os movéis,
Si el viento del Monte Blanco,
Vago, os viene a estremecer.
Por fin se acerca la hora
En que yazga a vuestro pie;
Oh, cuando brille la luna,*

PONDAL, Eduardo: *Queixumes dos pinos*, A Coruña, La Voz de Galicia, Biblioteca Gallega, 2016. Reedición facsimilar, La Coruña, Latorre y Martínez, 1886

*Rústicos, buenos amigos,
De un tiempo que ya se fue,
Que en el solitario huerto
Con grato ruido os mecéis;
Vuestra agradable espesura
Me recuerda mi niñez;
Con qué gracia, oh sonoros,
Con cuánta gracia os movéis,
Si el viento del Monte Blanco,
Vago, os viene a estremecer.
Por fin se acerca la hora
En que yazga a vuestro pie;
Oh, cuando brille la luna,
Dentro de poco tal vez,
Con lenguje nunca oído
Que no es dado comprender;
Cuantas cosas os diré,
Cuantas cosas me diréis.*

Carballo Calero opina que as traducións dos poemas casteláns que pasaron a *Queixumes dos pinos*, “en xeral” melloraron os textos primitivos. Só é dubidoso “N’hai unha fonte”, que de decasílabos pasaron a pentasílabos e que figura así na obra de 1886:

*N’hay unha fonte,
Tan fresca e pura,
N’hai unha nube
Tan vaporosa,
N’hai unha estrela
Tan tembrorosa,
N’hai tan espléndido
Rico color;
N’hai tan alegre
velo luxoso,
Non hay nos cómaros
Tan leda alfombra,
Non hai palmeira de tanta sombra,
Ela he a vida
Do trovador.
N’hai un deserto
Tan abrasado,
N’hai un oásis
Tan delicioso,
N’hai chan adusto
Tan infrutoso,
N’hai grato horto
Tan seductor;
N’hai bebedizo
Tan feiticeiro,*

*Dentro de poco tal vez,
Con lenguaje nunca oído
Que no es dado comprender,
Cuántas cosas os diré,
Cuántas cosas me diréis.*

Carballo Calero opina que las traducciones de los poemas castellanos que pasaron a *Queixumes dos pinos*, “en general” han mejorado los textos primitivos. Sólo es dudoso “N’hai unha fonte”, que de decasílabos han pasado a pentasílabos y que figura así en la obra de 1886:

*N’hay unha fonte,
Tan fresca e pura,
N’hai unha nube
Tan vaporosa,
N’hai unha estrela
Tan tembrorosa,
N’hai tan espléndido
Rico color;
N’hai tan alegre
velo luxoso,
Non hay nos cómaros
Tan leda alfombra,
Non hai palmeira de tanta sombra,
Ela he a vida
Do trovador.
N’hai un deserto
Tan abrasado,
N’hai un oásis
Tan delicioso,*

*N'hai chan adusto
Tan infrutoso,
N'hai grato horto
Tan seductor;
N'hai bebedizo
Tan feiticeiro,
N'hai una pócima
Tan homicida,
Ela he o norte, ela he a vida,
Ela he a morte
Do trovador.*

El madrigal, quizás influido por Zorrilla, es una proeza técnica, pero Carballo Calero cree que no casa con el espíritu de *Queixumes*.

Respecto a los dos poemas bilingües, “El recuerdo de la patria” y “La nostalgia de la nodriza”, han pasado como tales a poemario de 1886, pero no como un capricho, sino, en palabras del profesor ferrolano, “para producir un efecto que solo el bilingüismo puede producir”, pues el gallego se emplea en el clímax de la composición como contraste con el castellano.

Ha conjeturado también Carballo Calero los motivos para la exclusión de otros poemas castellano, pues considera que “Amor de marino” es un poema “frívolo”, mientras que “El rapto” “... parece, quizás, por su carácter doctrinario, un algo libertino al maduro

*N'hai una pócima
Tan homicida,
Ela he o norte, ela he a vida,
Ela he a morte
Do trovador.*

O madrigal, quizais influído por Zorrilla, é unha proeza técnica, pero Carballo Calero cre que non casa co espírito de *Queixumes*.

Canto aos dous poemas bilingües, “El recuerdo de la patria” e “La nostalgia de la nodriza”, pasaron como tales ao poemario de 1886, mais non como un capricho, senón, en palabras do profesor ferrolán, “para producir un efecto que só o bilingüismo pode producir”, pois o galego emprégase no clímax da composición como contraste co castelán.

Conxecturou tamén Carballo Calero os motivos para a exclusión dos outros poemas casteláns, pois considera que “Amor de marino” é un poema “frívolo”, mentres que “El rapto” “... semella, quizais, polo seu carácter doctrinario, un algo libertino ao maduro Pondal”, e a peza peca de prosaísmo e de efectos cómicos non buscados, aínda que case perfectamente coa visión erótica do poeta en varios poemas de *Queixumes*.



Folletín publicado en *La Oliva*, número 16, o 26 de marzo de 1856. Fonte: RAG

As pezas de *Rumores de los pinos* (1877) non pasaron sen máis a *Queixumes dos pinos* (1886), senón que foron modificados, mellorados na maioría dos casos como é o de “No sé en que tierra extraña...”, que fai máis sonoro, preciso e rotundo, evitando os substantivos e substituíndo “bardo” por “vago”, e que comeza así en 1886:

Pondal”, y la pieza peca de prosaísmo y de efectos cómicos no buscados, aunque que case perfectamente con la visión erótica del poeta en varios poemas de *Queixumes*.

Las piezas de *Rumores de los pinos* (1877) no han pasado sin más a *Queixumes dos pinos* (1886), sino que han sido modificadas, mejoradas en la mayoría de los casos, como ha sido “No sé en qué tierra extraña...”, que hace más sonoro, preciso y rotundo, evitando los substantivos y substituyendo “bardo” por “vago”, y que comienza así en 1886:



Portada da 1ª edición de *Rumores de los pinos. Poesías*,
Santiago, M. Mirás y Álvarez, 1877

*Eu non sei por que terra esquiva e dura,
Cal d'un decreto férreo lanzado;
Con un escuro lóstrego na frente,
Iba o sublime vago.*

Sin embargo “El sueño de la primavera”, una oda, ha sido traducida de una forma casi literal, mientras que “El cabo” ha sido mejorado introduciendo varias novedades, siendo éste su inicio:

*Paroleira anduriña,
Sobr'o balcon pousada,
Singela viageira,
Chea de doce gracia;
Do rei Tereo esposa,
Triste d'antiga mágoa...*

*Eu non sei por que terra esquiva e dura,
Cal d'un decreto férreo lanzado;
Con un escuro lóstrego na frente,
Iba o sublime vago.*

Con todo “El sueño de la primavera”, unha oda, foi traducida dun xeito case literal, mentres que “El cabo” foi mellorado introduciendo varias novidades, sendo este o seu comezo:

*Paroleira anduriña,
Sobr'o balcon pousada,
Singela viageira,
Chea de doce gracia;
Do rei Tereo esposa,
Triste d'antiga mágoa...*

Pondal pretendeu, ao pasar dos *Rumores* os *Queixumes*, ser xa un poeta totalmente galego, converter un libro bilingüe nun libro galego. Fixo cambios significativos da obra de 1877 á de 1886:

- Suprimiu os títulos dos poemas en 1886 para dar maior unidade á obra.
- Suprime as notas explicativas de topónimos de 1877.
- Cambia os topónimos, por exemplo “Os baixos Miñarzos son...” pasa en 1866 a “De Camelle os baixos son...”
- Emprega unha ortografía etimolóxica en 1886 (x, g, j) no canto de só o “x” de 1877.
- Varía a estrutura e a métrica dos poemas.
- Emprega variantes no léxico.

A obra de 1877 manifesta tamén algúns dos influxos en Pondal, evidentes nos paratextos: Tasso en “El rapto” e Ossian en “El recuerdo de la patria”. Non sorprende que xa en 1877 Pondal enriqueza a súa poesía cos topónimos, tan importantes na súa obra, pois emprega uns sesenta no poemario, a inmensa maioría referidos á terra de Bergantiños, outra constante na súa poesía.

O Museo do Gravado de Artes decidiu por varias razóns reeditar este poemario de 1877. En primeiro lugar por ser pouco coñecido

Pondal ha pretendido, al pasar de los *Rumores* a los *Queixumes*, ser ya un poeta totalmente gallego, convertir un libro bilingüe en libro gallego. Hizo cambios significativos de la obra de 1877 a la de 1886:

- Ha suprimido los títulos de los poemas en 1886 para dar mayor unidad a la obra.
- Suprime las notas explicativas de los topónimos de 1877.
- Cambia los topónimos, por ejemplo “Os baixos Miñarzos son...” pasa en 1866 a “De Camelle os baixos son...”
- Emplea una ortografía etimológica en 1886 (x, g, j) en vez de solo el “x” de 1877.
- Varía la estructura y la métrica de los poemas.
- Emplea variantes en el léxico.

La obra de 1877 manifiesta también algunos de los influjos en Pondal, evidentes en los paratextos: Tasso en “El rapto” y Ossian en “El recuerdo de la patria”. No sorprende que ya en 1877 Pondal enriquezca su poesía con topónimos, tan importantes en su obra, pues emplea unos sesenta en el poemario, la inmensa mayoría referidos a la tierra de Bergantiños, otra constante en su poesía.

El Museo del Grabado de Artes ha decidido por varias razones reeditar este poemario de 1877. En primer lugar, por ser poco conocido y leído,

mientras que existen varias ediciones modernas de *Queixumes* y una reedición facsimilar de 2016. En segundo lugar, es una obra necesaria para comprender la evolución del poeta Eduardo Pondal hasta lograr la madurez de 1886. Permite, en tercer lugar, contrastar las dos obras y ver la evolución léxica, métrica y gráfica del poeta, aunque la mayoría de los temas importantes apunten ya en la obra de 1877.

Esta edición se enmarca en los talleres de grabado sobre nuevas técnicas de la estampa que se imparten en el Museo del Grabado, continuando un proyecto de ilustrar e renovar las obras clásicas de la poesía gallega, como ya se ha hecho antes con Curros Enríquez y Rosalía de Castro y que se pretende continuar en el futuro.

Nuestro agradecimiento a los alumnos y alumnas que han participado en los distintos talleres, a los artistas y profesores que han hecho posible el proyecto.

e lido, mentres que existen varias edicións modernas de *Queixumes* e unha reedición facsímile de 2016. En segundo lugar é unha obra necesaria para comprender a evolución do poeta Eduardo Pondal ata lograr a madurez de 1886. Permite, en terceiro lugar, contrastar as dúas obras e ver a evolución léxica, métrica e gráfica do poeta, aínda que a maioría dos temas importantes agromen xa na obra de 1877.

Esta edición enmárcase nos obradoiros de gravado sobre novas técnicas da estampa que se imparten no Museo do Gravado, seguindo o proxecto de ilustrar e anovar as obras clásicas da poesía galega, como xa se fixo antes con Curros Enríquez e Rosalía de Castro, e se pretende continuar no futuro.

O noso agradecemento aos alumnos e alumnas que participaron nos distintos obradoiros, e aos artistas e profesores que fixeron posible este proxecto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALVARELLOS, Henrique et alii: *Os últimos carballos do Banquete de Conxo*, Santiago, Alvarellos, 2ª ed., 2019.
- CARBALLO CALERO, Ricardo: *Versos iñorados ou esquecidos de Eduardo Pondal*, Vigo, 1961.
- CARBALLO CALERO, Ricardo: *Historia da literatura galega contemporánea 1808 – 1936*, Vigo, Galaxia, 3ª ed., 1981.
- FERREIRO, Manuel: *Pondal: do dandysmo á loucura. Biografía e correspondencia*, Santiago, Laiovento, 1991.
- FORCADELA, Manuel: *A harpa e a terra. Unha visión da poesía lírica de Eduardo Pondal*, Vigo, Xerais, 1988.
- MAYORAL, Marina: “El Renacimiento de la literatura gallega”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (dir.): *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 1998. Coord. de L. Romero Tobar.
- RICÓN, Amado: *Eduardo Pondal*, Vigo, Galaxia, 1981.
- PONDAL, Eduardo: *Rumores de los pinos. Poesías*, Santiago, M. Mirás y Álvarez, 1877.
- PONDAL, Eduardo: *Queixumes dos pinos*, A Coruña, La Voz de Galicia, Biblioteca Gallega, 2016. Reedición facsimilar, La Coruña, Latorre y Martínez, 1886.
- PONDAL, Eduardo: *Poesía*, Vigo, Xerais, 1989. Edición e introdución de Manuel Forcadela.
- PONDAL, Eduardo: *Queixumes dos pinos e outros poemas*, Vigo, Castrelos, 1970.
- PONDAL, Eduardo: *Queixumes dos pinos*, Vigo, AS-PG, 1996. Edición de Miguel Mato Fondo.
- PONDAL, Eduardo: *Poesía galega completa*, Santiago, Sotelo Blanco, 2001. Edición de Manuel Ferreiro.
- VILAVEDRA, Dolores (coord.): *Diccionario da literatura galega I. Autores*, Vigo, Galaxia, 1995.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALVARELLOS, Henrique et alii: *Os últimos carballos do Banquete de Conxo*, Santiago, Alvarellos, 2ª ed., 2019.
- CARBALLO CALERO, Ricardo: *Versos iñorados ou esquecidos de Eduardo Pondal*, Vigo, 1961.
- CARBALLO CALERO, Ricardo: *Historia da literatura galega contemporánea 1808 – 1936*, Vigo, Galaxia, 3ª ed., 1981.
- FERREIRO, Manuel: *Pondal: do dandysmo á loucura. Biografía e correspondencia*, Santiago, Laiovento, 1991.
- FORCADELA, Manuel: *A harpa e a terra. Unha visión da poesía lírica de Eduardo Pondal*, Vigo, Xerais, 1988.
- MAYORAL, Marina: “El Renacimiento de la literatura gallega”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (dir.): *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 1998. Coord. de L. Romero Tobar.
- RICÓN, Amado: *Eduardo Pondal*, Vigo, Galaxia, 1981.
- PONDAL, Eduardo: *Rumores de los pinos. Poesías*, Santiago, M. Mirás y Álvarez, 1877.
- PONDAL, Eduardo: *Queixumes dos pinos*, A Coruña, La Voz de Galicia, Biblioteca Gallega, 2016. Reedición facsimilar, La Coruña, Latorre y Martínez, 1886.
- PONDAL, Eduardo: *Poesía*, Vigo, Xerais, 1989. Edición e introdución de Manuel Forcadela.
- PONDAL, Eduardo: *Queixumes dos pinos e outros poemas*, Vigo, Castrelos, 1970.
- PONDAL, Eduardo: *Queixumes dos pinos*, Vigo, AS-PG, 1996. Edición de Miguel Mato Fondo.
- PONDAL, Eduardo: *Poesía galega completa*, Santiago, Sotelo Blanco, 2001. Edición de Manuel Ferreiro.
- VILAVEDRA, Dolores (coord.): *Diccionario da literatura galega I. Autores*, Vigo, Galaxia, 1995.

FOTOAUGAFORTE

FOTOAGUAFUERTE

LA TÉCNICA DEL FOTOAGUAFUERTE. LA FOTOGRAFÍA GRABADA

José Fuentes Esteve

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

Para poder entender el sentido y el interés creativo de la técnica del fotoaguafuerte que he impartido en los cursos de la Fundación Museo de Artes, es necesario recordar que el descubrimiento de la imagen fotográfica en la primera mitad del siglo XIX fue toda una revolución en el mundo de la imagen y más concretamente en el panorama artístico. Con la fotografía se incorporaba un nuevo código de representación en el plano con un lenguaje muy distinto a los medios directos como la pintura, el dibujo o el grabado, tal y como se habían desarrollado hasta ese momento. La esencia de ese nuevo código radicaba en que la representación de la realidad del mundo exterior no pasaba por la interpretación personal del artista, sino que respondía a unas claves mecánicas que generaban una imagen de carácter objetivo, neutro e impersonal. Ese carácter objetivo tiene lugar por la captación de la realidad exterior en claves de luz y sombra.

El carácter neutral de este nuevo medio fue determinante para ocupar el mundo de la información gráfica, mostrando lo que

A TÉCNICA DA FOTOAGUAFORTE. A FOTOGRAFÍA GRABADA

José Fuentes Esteve

*Artista e Catedrático de Grabado pola
Universidade de Salamanca*

Para poder entender o sentido e o interese creativo da técnica da fotoaguaforte que teño impartido nos obradoiros do Museo do Gravado da Fundación Museo de Artes do Gravado á Estampa Dixital, é necesario lembrar que o descubrimento da imaxe fotográfica na primeira metade do século XIX foi toda unha revolución no mundo da imaxe e máis concretamente no panorama artístico. Coa fotografía incorporábase un novo código de representación no plano cunha linguaxe moi distinta aos medios directos como a pintura, o debuxo ou o gravado, tal e como se tiñan desenvolvido ata ese momento. A esencia dese novo código radicaba en que a representación da realidade do mundo exterior non pasaba pola interpretación persoal do artista, senón que respondía a unhas claves mecánicas que xeraban unha imaxe de carácter obxectivo, neutro e impersonal. Ese carácter obxectivo ten lugar pola captación da realidade exterior en claves de luz e sombra.

O carácter neutral deste novo medio foi determinante para ocupar o mundo da información gráfica, mostrando o que acontecía no mundo exterior. Pero á vez, desenvolveuse unha corrente paralela na que, máis alá da función documental, explorouse a función estética, de modo que tamén ten servido para os fins artísticos. No medio da imaxe múltiple, na segunda metade do século XIX, houbo unha carreira frenética por adaptala aos medios de comunicación de masas como eran libros e revistas. Neste período atopamos diversos procesos onde a imaxe fotográfica estará presente de xeito indirecto como na fotoxilografía ou, de forma directa, no heliogravado.

Pero foron necesarias algunhas décadas para que a fotografía se integrase definitivamente tanto na arte en xeral como na imaxe múltiple orixinal en particular. Isto sucederá a mediados do século XX co xurdimento do movemento Pop americano. É neste período onde o fotográfico se interrelaciona coas linguaxes directas de creación tradicionais, abrindo unha porta de alternativas que aínda non se ten pechado.

Entre as achegas ao gravado no século XX atopamos a técnica da fotoauguaforte como un medio que veu enriquecer os xa existentes neste campo. Cando falamos de *gravado*

acontecía en el mundo exterior. Pero a la vez se desarrolló una corriente paralela en la que, más allá de la función documental, se exploró la función estética, de modo que también sirvió para los fines artísticos.

En el medio de la imagen múltiple, en la segunda mitad del siglo XIX, hubo una carrera frenética por adaptarla a los medios de comunicación de masas como eran libros y revistas. En este periodo encontramos diversos procesos donde la imagen fotográfica estará presente de forma indirecta como en la fotoxilografía o de forma directa en el heliogravado.

Pero fueron necesarias algunas décadas para que la fotografía se integrara definitivamente tanto en el arte en general como en la imagen múltiple original en particular. Esto sucederá a mediados del siglo XX con el surgimiento del movimiento Pop americano. Es en este periodo donde lo fotográfico se interrelaciona con los lenguajes directos de creación tradicionales, abriendo una puerta de alternativas que aún no se ha cerrado.

Entre las aportaciones al grabado en el siglo XX encontramos la técnica del fotoaguafuerte como un medio que vino a enriquecer los ya existentes en este campo. Cuando hablamos de “*grabado*” nos referimos a aquellos procesos donde se obtiene una estampa final sobre

papel a partir de una matriz que es entintada e impresa con una prensa tórculo. Los materiales usados para realizar las matrices tradicionales de grabado son los metales como hierro, latón, cobre o zinc.

Tanto para grabadores como para fotógrafos la imagen fotográfica convertida en grabado tiene un carácter tan peculiar que a través de los años ha sido un reto y a la vez un objetivo su incorporación a la obra gráfica original. La presencia final de una imagen grabada es sumamente atractiva porque la estampa impresa tiene un carácter de tactilidad genuino, resultado del volumen y espesor físico producido por la tinta reportada en el papel. Además, el velo de tinta que solemos dejar en las partes de no-imagen tiene un carácter atmosférico especial y único, ya que se integra con el papel por la gran presión que recibe del tórculo durante el proceso de estampación.

La fotografía grabada aporta otro modo de mostrar en el grabado la idea de “lo fotográfico” sin alterar el carácter documental que le es propio y también representa otra forma de mostrar la realidad muy distinta a la obtenida con las técnicas directas de grabado, lo que contribuye a percibir otras sensaciones estéticas en la imagen.

referímonos a aqueles procesos onde se obtén unha estampa final sobre papel a partir dunha matriz que é entintada e impresa cunha prensa tórculo. Os materiais usados para realizar as matrices tradicionais de gravado son os metais como o ferro, o latón, o cobre ou o zinc.

Tanto para os gravadores como para os fotógrafos a imaxe fotográfica convertida en gravado ten un carácter tan peculiar que a través dos anos ten sido un reto e, ao mesmo tempo, un obxectivo a súa incorporación á obra gráfica orixinal. A presenza final dunha imaxe gravada é sumamente atractiva porque a estampa impresa ten un carácter de tactilidad xenuíno, resultado do volume e espesor físico producido pola tinta reportada no papel. Ademais, o veo de tinta que soemos deixar nas partes de non-imaxe ten un carácter atmosférico especial e único, xa que se integra co papel pola gran presión que recibe do tórculo durante o proceso de estampación.

A fotografía gravada achega outro modo de mostrar no gravado a idea do *fotográfico* sen alterar o carácter documental que lle é propio, e tamén representa outra forma de mostrar a realidade moi distinta á obtida coas técnicas directas de gravado, o que contribúe a percibir outras sensacións estéticas na

imaxe. Na historia da fotografía podemos atopar unha corrente de fotógrafos que no feito fotográfico buscaron un medio de creación máis alá do carácter documental da instantánea, como foi o movemento *Pictorialista* (1) de principios do século XX.

(1). *"The Bird of Art Photography from Pictorialism to Modern Photography 1889-1928"* A.A. VV. Museum Fine Arts Budapest. 2012.

O proceso de fotografía gravada que foi desenvolvido nestes obradoiros ten varios aspectos de enorme interese para os amantes da fotografía. Un deles é que a imaxe final é unha estampa impresa en tórculo provista de linguaxe singular, propia do gravado.

Por outra parte, a transferencia de tinta que ten lugar baixo a presión enorme do tórculo e co papel húmido, dá á imaxe unha sensación de integración entre papel e tinta que ten un carácter gráfico moi distinto ás copias tradicionais en fotografía, tanto nas copias analóxicas como nas actuais impresións dixitais. Ademais, o proceso de estampación manual da matriz fotográfica posibilita numerosas accións de transformacións desa imaxe se lle aplicamos diversos recursos de entintado, o que abre novas vías de intervención sobre a imaxe cando, tradicionalmente, esta se daba por rematada

En la historia de la fotografía podemos encontrar una corriente de fotógrafos que en el hecho fotográfico han buscado un medio de creación más allá del carácter documental de la instantánea como fue el movimiento *Pictorialista* (1) de principios de siglo XX.

(1). *"The Bird of Art Photography from Pictorialism to Modern Photography 1889-1928"* A.A.VV. Museum Fine Arts Budapest. 2012.

El proceso de fotografía grabada que ha sido desarrollado en estos cursos tiene varios aspectos de enorme interés para los amantes de la fotografía. Uno de ellos es que la imagen final es una estampa impresa en tórculo provista del lenguaje singular propio del grabado.

Por otra parte, la transferencia de tinta que tiene lugar bajo la presión enorme del tórculo y con el papel húmedo, aporta a la imagen una sensación de integración entre papel y tinta que tiene un carácter gráfico muy distinto a las copias tradicionales en fotografía, tanto en las copias analógicas como en las actuales impresiones digitales. Además, el proceso de estampación manual de la matriz fotográfica posibilita numerosas acciones de transformación de esa imagen si le aplicamos diversos recursos de entintado, lo que abre nuevas vías de intervención sobre la imagen cuando, tradicionalmente, ésta se daba por

concluida con la elaboración de la matriz y la estampación convencional.

Hay que destacar que la imagen fotográfica grabada a través del proceso de fotxilografía también aporta otras cualidades muy significativas como la dimensión táctil inigualable del relieve de la tinta de impresión calcográfica; la calidad de los velos de la estampación en talla; la sensación aterciopelada de los colores cuando tienen su máxima densidad de granulado o la gran precisión de detalles en la imagen y con escalas tonales muy amplias.

Por último, cuando nos planteamos intervenir sobre una imagen fotográfica original, entre otras alternativas, es muy importante seleccionar el grosor de la trama de punto irregular, ya que si elegimos grano grueso, nos posibilita crear imágenes donde se sacrifica el detalle pero se aumenta el poder textural del grano. Por el contrario, si seleccionamos la trama con grano muy fino, podemos obtener imágenes con un amplio espectro de tonos y detalles. Estas alternativas se realizan interviniendo la imagen fotográfica original con Photoshop, a través de sus numerosas herramientas de transformación como son la reducción a contornos de la imagen, el fotomontaje o la separación de tonos, entre otras muchas opciones.

coa elaboración da matriz e a estampación convencional.

Hai que destacar que a imaxe fotográfica a través do proceso de fotxilografía tamén ofrece outras calidades moi significativas como a dimensión táctil inigualable do relevo da tinta de impresión calcográfica; a calidade dos veos da estampación na talla; a sensación aveludada das cores cando teñen a súa máxima densidade de granulado ou a gran precisión de detalles na imaxe e con escalas tonais moi amplias.

Por último, cando nos pretendemos intervenir sobre unha imaxe fotográfica orixinal, entre outras alternativas, é moi importante seleccionar o grosor da trama de punto irregular, xa que se eliximos gran groso, posibilitáanos crear imaxes onde se sacrifica o detalle, pero auméntase o poder textural do gran. Pola contra, se seleccionamos a trama con gran moi fino, podemos obter imaxes cun amplo espectro de tons e detalles. Estas alternativas realízanse intervindo a imaxe fotográfica orixinal con Photoshop, a través das súas numerosas ferramentas de transformación como son a redución a contornos da imaxe, a foto-montaxe, ou a separación de tons, entre outras moitas opcións.

A incorporación da imaxe fotográfica ao gravado produciuse na segunda metade do século XX, período no que esta alternativa estivo ao alcance de moi poucos artistas-gravadores. Isto era debido aos escasos e complexos procesos que implicaba esta técnica, e tamén ao elevado prezo dos materiais e equipamento que requirían. Os dous procesos máis usados inicialmente para a fotoaugaforte foron o Photo-Resist (unha resina sensible á luz) da marca Kodak, ideado para gravar os circuítos impresos e o emulsionado da prancha cunha emulsión fotosensible a base dunha solución de goma arábica, que ao engadirlle bicromato potásico convertíase en sensible á luz. Posteriormente incorporouse ao gravado en talla resinas fotosensibles como son os fotopolímeros, nos que a propia resina será a matriz que reciba a tinta e a transfira ao papel.

Nestes cursos dei a coñecer un proceso de fotoaugaforte empregando a transferencia dunha imaxe impresa previamente sobre papel que posteriormente se reporta á prancha de metal. Este método de transferencia con impresión de tinta de tóner, aínda que é coñecido, na miña opinión non se tiña explorado suficientemente e foi a través das miñas investigacións como fun perfeccionando e poñendo a punto unha serie de factores que, por un lado, simplifican os

La incorporación de la imagen fotográfica al grabado se produjo en la segunda mitad del siglo XX, periodo en el que esta alternativa estuvo al alcance de muy pocos artistas-grabadores. Esto era debido a los escasos y complejos procesos que conllevaba esta técnica y también al elevado precio de los materiales y equipamiento que requerían. Los dos procesos mas usados inicialmente para el fotoaguafuerte fueron el Photo-Resist (una resina sensible a la luz) de la marca Kodak, ideado para grabar los circuitos impresos y el emulsionado de la plancha con una emulsión fotosensible a base de una solución de goma arábica, que al añadirle bicromato potásico se convertía en sensible a la luz. Posteriormente se han incorporado al grabado en talla nuevas resinas fotosensibles como son los fotopolímeros, en los que la propia resina será la matriz que reciba la tinta y la transfiera al papel.

En estos cursos he dado a conocer un proceso de fotoaguafuerte empleando la transferencia de una imagen impresa previamente sobre papel que posteriormente se reporta a plancha de metal. Este método de transferencia con impresión de tinta de tóner, aunque es conocido, en mi opinión no se había explorado suficientemente y ha sido a través de mis investigaciones como he ido perfeccionando y poniendo a punto una serie de factores que, por un lado, simplifican los pasos técnicos del

proceso y por otro aportan unas cualidades de gran precisión y acabado gráfico, como se puede comprobar en las imágenes realizadas durante los cursos.

El proceso de transferencia empleado introduce dos aspectos muy interesantes. El primero es que, para realizar la transferencia, primero se convierte la imagen fotográfica en negativo, con lo cual una vez reportada al metal, la matriz es mordida directamente, actuando el tóner como barniz de reserva, sin incorporar más pasos intermedios, lo que aporta una mayor calidad de detalle. El segundo aspecto es que la imagen se conforma con una trama de grano irregular, lo que anula ese efecto mecánico y frío de la trama regular y sistemática muy propia de las reproducciones de imprenta.

Pero además en estos cursos se ha explorado otro aspecto muy interesante ya que hemos combinado la técnica del fotoaguafuerte con el grabado directo a punta seca sobre soporte plástico. Con ello el artista puede crear imágenes asociando dos lenguajes gráficos completamente distintos, enriqueciendo así el resultado final: por un lado, se introduce el lenguaje fotográfico de gran presencia visual y por otro se trabaja con efectos de trazos de línea sobre dos matrices, lo que además posibilita exploraciones con el color más complejas que si empleamos una única matriz.

pasos técnicos do proceso e, por outro lado, achegan unhas calidades de gran precisión e acabado gráfico, como se pode comprobar nas imaxes realizadas durante os obradoiros.

O proceso de transferencia empregado introduce dous aspectos moi interesantes. O primeiro é que, para realizar a transferencia, primeiro convértese a imaxe fotográfica en negativo, co cal unha vez reportada ao metal, a matriz é mordida directamente, actuando o tóner como verniz de reserva, sen incorporar máis pasos intermedios, o que achega unha maior calidade de detalle. O segundo aspecto é que a imaxe confórmase cunha trama de gran irregular, o que anula ese efecto mecánico e frío da trama regular e sistemática moi propia das reproducións de imprenta.

Pero, ademais, nestes obradoiros explorouse outro aspecto moi interesante xa que combinamos a técnica da fotoaguaforte co gravado directo a punta seca sobre soporte plástico. Con isto, o artista pode crear imaxes asociando dúas linguaxes gráficas completamente distintas, enriquecendo así o resultado final: por un lado introdúcese a linguaxe fotográfica de gran presenza visual e, por outro, trabállase con efectos de trazos de liña sobre dúas matrices, o que ademais posibilita exploracións coa cor máis

complexas que se empregamos unha única matriz.

Dende o punto de vista conceptual, o artista pode desenvolver temáticas combinando dúas linguaxes onde o fotográfico achega un carácter narrativo máis obxectivo e referencial, mentres que o trazado manual de liña vai reflectir aspectos expresivos de carácter máis persoal e subxectivo a través da pulsión do trazado directo.

Para finalizar este apartado, gustaríame facer algunhas consideracións en torno ao meu interese pola fotografía na miña traxectoria artística, que culmina coas miñas investigacións sobre o proceso de fotoaugaforte.

O meu interese pola fotografía remóntase aos anos 70. A fotografía sempre me ten parecido un medio fascinante, no que investiguei con grande interese e cuxa linguaxe incorporei nos meus gravados ao longo da miña traxectoria artística, nuns casos de xeito indirecto e noutros de xeito directo e explícito, aparecendo en varias series de distintos períodos con propósitos e intereses diversos.

Desde el punto de vista conceptual, el artista puede desarrollar temáticas combinando dos lenguajes donde lo fotográfico aporta un carácter narrativo más objetivo y referencial, mientras que el trazado manual de línea va a reflejar aspectos expresivos de carácter más personal y subjetivo a través de la pulsión del trazado directo.

Para finalizar este apartado me gustaría hacer algunas consideraciones en torno a mi interés por la fotografía en mi trayectoria artística, que culmina con mis investigaciones en torno al proceso del fotoaguafuerte.

Mi interés por la fotografía se remonta a los años 70. La fotografía siempre me ha parecido un medio fascinante, en el que he investigado con gran interés y cuyo lenguaje he incorporado en mis grabados a lo largo de mi trayectoria artística, en unos casos de forma indirecta y en otros de forma directa y explícita, apareciendo en varias series de distintos períodos con propósitos e intereses diversos.

Las series indicadas con asterisco se pueden encontrar en mi página web:
www.josefuentes.net

En las series *Raíces (1977)** y *Homenaje al Museo Paleontológico de Valencia (1982)** la fotografía

fue para mi un medio de abocetar imágenes. En ambas propuestas yo realizo las fotografías y desde ese momento la cámara se convierte para mi en el lápiz con el que se aboceta una idea, seleccionando qué aspectos de la realidad me interesaban y de qué modo era capaz de capturarlos. Las fotos convertidas en copias en papel serán las referencias directas para la realización de los grabados, sin otros bocetos intermedios. La imagen fotográfica era el boceto sobre el que yo interpretaba la imagen final, ejecutada con las técnicas específicas de grabado.

Sin embargo, en la serie *Cables, Serie Menor (1979)**, la fotografía tendrá una presencia determinante en las imágenes finales, ya que



As series indicadas con asterisco pódense atopar na miña páxina web:

www.josefuentes.net

Nas series *Raíces (1977)** e *Homenaje al Museo Paleontológico de Valencia (1982)** a fotografía foi para min un medio de bosquejar imaxes. En ambas as dúas propostas eu realizo as fotografía, e dende ese momento a cámara convértese para min no lapis co que se bosqueja unha idea, seleccionando que aspectos da realidade me interesaban e de que modo era capaz de capturalos. As fotos convertidas en copias en papel serán as referenciadas directas para a realización dos grabados, sen outros bosquejos intermedios. A imaxe fotográfica era o bosquejo sobre o que eu interpretaba a imaxe final, executada coas técnicas específicas de gravado.

José Fuentes. Serie *Cables, Serie Menor*. 1979. 40 x 40 cm

Fotoaugaforte onde se combina a imaxe fotográfica en alto contraste coa técnica do gravado ao azucre a pincel.

Repetiuse o proceso para crear manchas cun ton granulado suave e outras sen valor tonal, con efecto de contorno

José Fuentes. Serie *Cables, Serie Menor*. 1979. 40 x 40 cm.

Fotoaguaforte donde se combina la imagen fotográfica en alto contraste con la técnica del grabado al azúcar a pincel.

Se ha repetido el proceso para crear manchas con un tono granulado suave y otras sin valor tonal, con efecto de contorno.

José Fuentes. Serie *Cables, Serie Menor*. 1979. 40 x 40 cm

Fotoaugaforte onde se combina imaxe fotográfica en alto contraste e gravado ao azucre con mancha. A imaxe fotográfica resinouse para obter o ton plano de fondo. Despois bruníronse algunhas partes para xerar o efecto de luz e volume. A mancha fíxose a pincel coa técnica do gravado ao azucre

José Fuentes. Serie *Cables, Serie Menor*. 1979. 40 x 40 cm.

Fotoaguafuerte donde se combina imagen fotográfica en alto contraste y grabado al azúcar con mancha. La imagen fotográfica se resinó para obtener el tono plano de fondo. Después se bruñeron algunas partes para generar el efecto de luz y volumen. La mancha se hizo a pincel con la técnica del grabado al azúcar.

Non obstante, na serie *Cables, Serie Menor* (1979)*, a fotografía terá unha presenza determinante nas imaxes finais, xa que protagoniza a estrutura compositiva esencial da obra, dialogando coas expresións xestuais e a pulsión directa dos trazos executados con técnicas directas de gravado.

Na serie *Las Catedrales mágicas* (1981)* (Imaxe 3), o fotográfico trabállase con pranchas de zinc pre-emulsionadas cunha emulsión sensible tipo goma arábica sensibilizada. A imaxe fotográfica inicial convértese en fotolito ou película de alto contraste. Despois, ráspase a emulsión do fotolito en zonas da imaxe e con isto prodúcese unha especie de re-codificación, xa que a fotografía se



protagoniza la estructura compositiva esencial de la obra, dialogando con las expresiones gestuales y la pulsión directa de los trazos ejecutados con técnicas directas de grabado.

En la serie *Las Catedrales mágicas* (1981)* (Imagen 3), lo fotográfico se trabaja con planchas de zinc pre-emulsionadas con una emulsión sensible tipo goma arábica sensibilizada. La imagen fotográfica inicial se convierte en fotolito o película de alto contraste. Luego se raspa la emulsión del fotolito en zonas de la imagen y con ello se produce una especie de re-codificación, ya que la fotografía se interpreta en clave de líneas blancas que representan los valores de luz de la foto original. Posteriormente el fotolito rallado se convierte en matriz a través de un proceso de insolación. Con este sofisticado procedimiento yo pretendía que lo fotográfico se convirtiera en “trazo interpretado”.



Años más tarde, en 2013, mi conocimiento de los nuevos medios técnicos que iban surgiendo, hizo que mi interés se centrara en la imagen digital y el dibujo con tableta gráfica. De las numerosas alternativas que ofrece el mundo de la imagen digital, me interesaron especialmente los procesos de integración entre la imagen de origen analógico y la imagen fotográfica intervenida con Photoshop a través de tableta digital. Y con esta intención, en la serie *Tauromaquia* (2015)* (Imágenes 4 y 5) exploré en procesos de conversión del código fotográfico en código de trazos con el programa Photoshop, donde la herramienta de capas permite la descomposición por calcos, tanto en imágenes monocromas como en imágenes a todo color y de este modo es posible interpretar lo fotográfico a través de línea aerográfica digital.

José Fuentes. Serie *Las Catedrales Mágicas*. 1981. 40 x 40 cm

Fotoaугафuerte entintada en relevo. A fotografía positivouse sobre unha película de alto contraste. Raspando a emulsión cunha punta de metal obtívose a imaxe que despois pasou á prancha pre-sensibilizada de zinc

José Fuentes. Serie *Las Catedrales Mágicas*. 1981. 40 x 40 cm.

Fotoaугафuerte entintado en relieve. La fotografía se positivó sobre una película de alto contraste. Raspando la emulsión con una punta de metal se obtuvo la imagen que después pasó a plancha pre-sensibilizada de zinc.

interpreta en clave de liñas brancas que representan os valores de luz da foto orixinal. Posteriormente, o fotolito relado convértese en matriz a través dun proceso de insolación. Con este sofisticado procedemento eu pretendía que o fotográfico se convertese en “trazo interpretado”.

Anos máis tarde, en 2013, o meu coñecemento dos novos medios técnicos que ían xurdindo fixo que o meu interese se centrara na imaxe dixital e o debuxo dixital. Interesáronme esencialmente os procesos de integración entre a imaxe de orixe analóxica e a imaxe fotográfica intervida con Photoshop a través de tableta dixital. E con esta intención, na serie *Tauromaquia* (2015)* (Imaxes 4 e 5)

José Fuentes. Serie *Tauromaquia*. 2015. 140 x 100 cm

Nesta imaxe as pedras son traducións a liña da imaxe fotográfica. As liñas están creadas dixitalmente con tableta gráfica, tomando como referencia directa unha imaxe fotográfica

José Fuentes. Serie *Tauromaquia*. 2015. 140 x 100 cm.

En esta imagen las piedras son traducciones a línea de la imagen fotográfica. Las líneas están creadas digitalmente con tableta gráfica, tomando como referencia directa una imagen fotográfica.



José Fuentes. Serie *Tauromaquia*. 2015. 140 x 100 cm

Nesta imaxe a pedra é o resultado de dúas accións a partir dunha imaxe fotográfica: a descomposición da fotografía en CMYK en Photoshop en catro arquivos e a súa interpretación en liñas. As liñas están creadas dixitalmente con tableta gráfica sobre cada un dos catro arquivos. Aplicouse a cor correspondente a cada arquivo e superpuxéronse para obter a imaxe coa suma de todas as cores con liña

José Fuentes. Serie *Tauromaquia*. 2015. 140 x 100 cm.

En esta imagen la piedra es el resultado de dos acciones a partir de una imagen fotográfica: la descomposición de la fotografía en CMYK en Photoshop en cuatro archivos y su interpretación en líneas. Las líneas están creadas digitalmente con tableta gráfica sobre cada uno de los cuatro archivos. Se aplicó el color correspondiente a cada archivo y se superpusieron para obtener la imagen con la suma de todos los colores con línea.



La experiencia que tuve durante estos años en el manejo del programa de Photoshop fue esencial para deducir un nuevo proceso de imagen fotográfica en el año 2019, directamente relacionado con los fotopolímeros.

Tradicionalmente, en el proceso de los fotopolímeros es condición necesaria el uso de una trama estocástica que actúa re-codificando la imagen fotográfica para convertirla en una estructura de puntos irregulares. Yo investigué con el fin de suprimir esta trama y de este modo reducir los pasos técnicos y mejorar la calidad y definición de la imagen. Este hallazgo fundamental se difundió a través de varios cursos impartidos en la Galería-Taller La Calcografía de Salamanca en los años 2019 y 2020.

Para finalizar, en 2021 realicé una serie de investigaciones para perfeccionar el proceso de fotoaguafuerte que ahora he impartido en estos cursos y que puse en práctica en las imágenes de la serie *Autorretratos* (2021).

A continuación, paso a desarrollar los pasos técnicos necesarios en la técnica del fotoaguafuerte.

explorei en procesos de conversión do código fotográfico en código de trazos co programa Photoshop, onde a ferramenta de capas permite a descomposición por calcos, tanto en imaxes monocromas como en imaxes a toda cor e, deste xeito, é posible interpretar o fotográfico a través de liña aerográfica dixital.

A experiencia que tiven durante estes anos no manexo do programa Photoshop foi esencial para deducir un novo proceso de imaxe fotográfica no ano 2019, directamente relacionado cos fotopolímeros. Tradicionalmente, no proceso dos fotopolímeros é condición necesaria o uso dunha trama estocástica que actúa re-codificando a imaxe fotográfica para convertela nunha estrutura de puntos irregulares. Investiguei coa fin de suprimir esta trama e deste xeito reducir os pasos técnicos e mellorar a calidade e definición da imaxe. Este achado fundamental difundíuse a través de varios cursos impartidos na Galería-Taller "La Calcografía de Salamanca" nos anos 2019 e 2020.

Para finalizar, en 2021 realicei unha serie de investigacións para perfeccionar o proceso de fotoaguaforte que agora impartín nestes obradoiros, e que puxen en práctica nas imaxes da serie *Autorretratos* (2021)*.

José Fuentes. Serie *Autorretratos*. 2022. 33 x 50 cm

Proceso de fotoaugarforte con reporte de impresión dixital de tóner. Combinouse unha imaxe fotográfica con grises realizados a través de gran irregular con imaxe fotográfica de alto contraste sen grises



José Fuentes. Serie *Autorretratos*. 2022. 33 x 50 cm.

Proceso de fotoaguafuerte con reporte de impresión dixital de tóner. Se ha combinado una imagen fotográfica con grises realizados a través de grano irregular con imagen fotográfica de alto contraste sin grises.



José Fuentes. Serie *Autorretratos*. 2022. 50 x 33 cm

Proceso de fotoaugarforte con reporte de impresión dixital de tóner. Combinouse imaxe fotográfica con grises realizados a través de gran irregular con imaxe directa creada na tableta empregando o lapis aerográfico

José Fuentes. Serie *Autorretratos*. 2022. 50 x 33 cm.

Proceso de fotoaguafuerte con reporte de impresión dixital de tóner. Se ha combinado imagen fotográfica con grises realizados a través de grano irregular con imagen directa creada en la tableta empleando el lápiz aerográfico.



EL PROCESO DE FOTOAGUAFUERTE DE JOSÉ FUENTES

Motivado por el desarrollo de una nueva serie de grabados que titulé *Autorretratos* y que han sido grabadas sobre cobre, investigué en 2021 tratando de generar un proceso de fotoaguafuerte que fuera sencillo, donde la imagen tuviera una alta definición para traducir sobre el cobre imágenes de origen fotográfico.

Entre las alternativas más sencillas del fotoaguafuerte están las de transferencia de impresiones digitales obtenidas con tóner. Hay dos tipos de transferencias a partir de impresiones con tóner, las térmicas y las

Serie *Autorretratos*. 2022. 50 x 33 cm

Proceso de fotoaguafuerte con reporte de impresión dixital de tóner. A imaxe inicial era unha fotografía a cor intervida con Photoshop. Para a imaxe final obtivéronse tres matrices a partir da separación de cor CMYK. Cada matriz entintouse coa súa cor correspondente e sobreimprimíronse as tres.

Serie *Autorretratos*. 2022. 50 x 33 cm.

Proceso de Foto-aguafuerte con reporte de impresión dixital de tóner. La imagen inicial era una fotografía a color intervenida con Photoshop. Para obtener la imagen final se obtuvieron tres matrices a partir de la separación de color CMYK. Cada matriz se entintó con su color correspondiente y se sobreimprimieron las tres.

A continuación paso a desenvolver os pasos técnicos necesarios na técnica da fotoaguaforte.

O PROCESO DE FOTOAGUAFUERTE DE JOSÉ FUENTES

Motivado polo desenvolvemento dunha nova serie de gravados que titulei *Autorretratos* e que foron gravados sobre cobre, investiguei en 2021 tratando de xerar un proceso de fotoaguafuerte que fose sinxelo, onde a imaxe tivese unha alta definición para traducir sobre o cobre imaxes de orixe fotográfica.

Entre as alternativas máis sinxelas da fotoaguaforte están as de transferencia de impresións dixitais obtidas con tóner. Hai dous tipos de transferencia a partir de impresións con tóner, as térmicas e as químicas. As transferencias térmicas fundaméntanse na transferencia aplicando calor á impresión de xeito que o tóner abranda e queda pegado á plancha de metal. As transferencias químicas fundaméntanse na propiedade que teñen algúns diluíntes de abrandar o tóner, que, nese estado, é presionado contra o metal para quedar adherido sobre este. Despois de numerosos ensaios con ambas alternativas, variando os factores que interveñen no proceso, excluín as transferencias térmicas por presentar irregularidades no rexistro do tóner e pouca definición en partes da imaxe sobre formato medios de 33 x 50 cm. Centreime na investigación da transferencia química despois de numerosas probas con distintos disolventes e modos de realizar a transferencia e, finalmente, puiden concretar un proceso que, pola súa sinxeleza e a definición dos resultados, responde a esixencias dun proceso de alta calidade. Estamos a referirnos a aspectos como a precisión ou o detalle, equiparable ás mellores impresións en fotopolímero, pero obtidas en gravado en cobre. Outros aspectos destacables son a sinxeleza do proceso técnico, xa que só necesitamos un tórculo para facer a transferencia e unha

químicas. Las transferencias térmicas se fundamentan en la transferencia aplicando calor a la impresión de modo que el tóner se reblandece y se pega a la plancha de metal. Las transferencias químicas se fundamentan en la propiedad que tienen algunos diluyentes de reblandecer el tóner, que, en ese estado, es presionado contra el metal para quedar adherido sobre este. Después de numerosos ensayos con ambas alternativas, variando los factores que intervienen en el proceso, excluí las transferencias térmicas por presentar irregularidades en el registro del tóner y poca definición en partes de la imagen sobre formatos medios de 33 x 50 cm.

Me centré en la investigación de la transferencia química después de numerosas pruebas con distintos disolventes y modos de realizar la transferencia y finalmente pude concretar un proceso que, por su sencillez y la definición de los resultados, responde a las exigencias de un proceso de alta calidad. Nos referimos a aspectos como la precisión o el detalle, equiparable a las mejores impresiones en fotopolímero, pero obtenidas en grabado en cobre. Otros aspectos destacables son la sencillez del proceso técnico, ya que solo necesitamos un tórculo para hacer la transferencia y una impresión en tóner obtenida a partir de una impresora láser de blanco y negro.

La técnica se fundamenta en la transferencia de imagen a partir de una impresión en blanco y negro obtenida con una impresora láser de tóner, no de inyección.

El proceso se fundamenta en cuatro aspectos. El primero es que debemos partir de una imagen fotográfica que tenga una buena definición. El segundo es que se requiere un tratamiento especial de la imagen a través de Photoshop, de modo que la imagen se adapta al código gráfico que mejor responde al proceso. El tercero es el modo concreto que empleamos para transferir la imagen del papel al metal, ya que este modo proporciona a la transferencia una alta definición. El cuarto aspecto en que se fundamenta esta técnica es el método de mordido de la matriz, que garantiza el registro de los detalles más precisos, conservando la riqueza de la imagen original transferida.

Una vez grabada la imagen por el proceso del fotoaguafuerte, podemos seguir incorporando otras técnicas sobre el mismo cobre, tanto directas como con mordiente. También es muy interesante incorporar una segunda matriz para su sobreimpresión. Esta es la opción que hemos llevado a cabo en estos cursos y en este sentido, los cursos se han estructurado en cuatro módulos de cuatro horas, lo que permite establecer una estrategia donde primero se crea la plancha de cobre grabada con fotoaguafuerte

impresión en tóner obtenida a partir dunha impresora láser de branco e negro. A técnica fundaméntase na transferencia da imaxe a partir dunha impresión en branco e negro obtida cunha impresora láser de tóner, non de inxección.

O proceso fundaméntase en catro aspectos. Primeiro, debemos partir dunha imaxe fotográfica que teña unha boa definición. O segundo é que se se require un tratamento especial da imaxe a través de Photoshop, de xeito que a imaxe se adapte ao código gráfico que mellor responde ao proceso. O terceiro é o modo concreto que empregamos para transferir a imaxe do papel ao metal, xa que este modo proporcionalle á transferencia unha alta definición. O cuarto aspecto no que se fundamenta esta técnica é o método do mordido da matriz, que garante o rexistro dos detalles máis precisos, conservando a riqueza da imaxe orixinal transferida.

Unha vez gravada a imaxe polo proceso da fotoaguafuerte, podemos seguir incorporando outras técnicas sobre o mesmo cobre, tanto directas como con mordente. Tamén é moi interesante incorporar unha segunda matriz para a súa sobreimpresión. Esta é a opción que levamos a cabo nestes obradoiros e, neste sentido, os obradoiros estruturáronse en catro módulos de catro horas, o que

permite establecer unha estratexia onde primeiro se crea a prancha de cobre gravada con fotoaugaforte, e logo se elabora unha segunda prancha de PVC transparente. Esta matriz de plástico colócase sobre a imaxe xa gravada en cobre e, deste xeito, podemos incorporar novos elementos gráficos na obra coa fin de enriquecer e contrastar os efectos fotográficos da transferencia.

A presenza dunha segunda matriz independente da primeira abre, ademais, numerosas posibilidades creativas. Unhas posibilidades derivadas do xeito que se crea a propia matriz como os recursos que se empregaron no curso de trazos a punta seca, trazos con punta candente e punteados con punteador eléctrico. E outras posibilidades derivadas dos recursos da sobreimpresión con varias cores, coas veladuras propias de cada matriz ou coa aplicación de varios recursos entintando a talla e relevo.

A continuación paso a describir pormenorizadamente cada paso do proceso, así como os materiais necesarios para a súa execución.

y luego se elabora una segunda placa de PVC transparente. Esta matriz de plástico se coloca sobre la imagen ya grabada en cobre y de este modo podemos incorporar nuevos elementos gráficos en la obra con el fin de enriquecer y contrastar con los efectos fotográficos de la transferencia.

La presencia de una segunda matriz independiente de la primera abre además numerosas posibilidades creativas. Unas posibilidades derivadas del modo que se crea la propia matriz como los recursos que se emplearon en el curso de trazos a punta seca, trazos con punta candente y punteados con punteador eléctrico. Y otras posibilidades derivadas de los recursos de la sobreimpresión con varios colores, con las veladuras propias de cada matriz o con la aplicación de varios recursos entintado en talla y relieve.

A continuación, paso a describir pormenorizadamente cada paso del proceso, así como los materiales necesarios para su ejecución.

PASOS TÉCNICOS Y MATERIALES

1. EL SOPORTE-MATRIZ

Para esta técnica podemos usar como matriz metales como el cobre, el zinc o el latón. La cualidad principal de estos tres metales es su dureza, aspecto esencial para crear una matriz que permita la multiplicación de imágenes. En el caso del cobre, deberá ser cobre duro y no recocido.

2. EL DESENGRASADO

Este paso es esencial para la perfecta adherencia del tóner a la superficie del metal durante la transferencia de la copia.

Materiales para el desengrasado:

- carborundo de nº 600
- lana metálica de 0000
- brocha plana de pelo blando para retirar los restos de carborundo
- agua corriente
- secador de pelo

Se humedece con agua la lana metálica y se impregna de polvo de carborundo. Se frota la plancha en círculos y en todas las direcciones.

PASOS TÉCNICOS E MATERIAIS

1. O SOPORTE-MATRIZ

Para esta técnica podemos usar como matriz materiais coma o cobre, o zinc ou o latón. A calidade principal destes tres metais é a súa dureza, aspecto esencial para crear unha matriz que permita a multiplicación de imaxes. No caso do cobre, deberá ser cobre duro e non recocido.

2. O DESENGRAXADO

Este paso é esencial para a perfecta adherencia do tóner á superficie do metal durante a transferencia da copia.

Materiais para o desengraxado:

- carborundo de nº 600
- la metálica de 0000
- brocha plana de pelo brando para retirar os restos de carborundo
- auga corrente
- secador de pelo

Humedécese con auga a la metálica e imprégñase de poo de carborundo. Frótase a plancha en círculos e en todas as direccións.

Sabemos que a prancha está desengraxada cando ao lavala a auga esténdese sen formar regueiros nin contraerse. Se forma regueiros seguiremos frotando.

Cando a auga discorre uniformemente sobre o cobre, frotamos cunha brocha limpa a superficie para que non queden restos de poa de carborundo.

Despois, cun secador de pelo e aire quente, secamos a prancha completamente. Observaremos que con este sistema de desengraxado a superficie da prancha se volveu lixeiramente mate. É pola acción abrasiva do frotado do carborundo coa la metálica. Isto favorece a adherencia do tóner ao metal e non vai xerar veos molestos na estampación.

Desengraxada a prancha, preparemos a copia fotográfica antes de proceder á súa transferencia ao cobre.

3. O TRATAMENTO DA IMAXE FOTOGRÁFICA

Materiais necesarios:

- Fotografía a cor
- Ordenador
- Programa Photoshop

Sabemos si la plancha está desengrasada cuando al lavarla el agua se extiende sin formar regueros ni contraerse. Si forma regueros seguiremos frotando.

Cuando el agua discurre uniformemente sobre el cobre, frotamos con una brocha limpia la superficie para que no queden restos de polvo de carborundo.

Después con un secador de pelo y aire caliente secamos la plancha completamente.

Observaremos que con este sistema de desengrasado la superficie de la plancha se ha vuelto ligeramente mate. Es por la acción abrasiva del frotado del carborundo con la lana metálica. Esto favorece la adherencia del tóner al metal y no va a generar velos molestos en la estampación.

Desengrasada la plancha, prepararemos la copia fotográfica antes de proceder a su transferencia al cobre.

3. EL TRATAMIENTO DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Materiales necesarios:

- fotografía en color
- ordenador
- programa de Photoshop

Partiremos de una fotografía tomada con nuestra cámara.

La foto debe estar bien contrastada, con una variada gama de grises y una buena definición. Para ello se aconseja emplear un trípode u otro medio de apoyo. Es importante que la imagen se constituya por sus valores tonales más que por los cromáticos.

Para adaptar la imagen al proceso de fotoagafuerte comenzamos por incorporarla en el ordenador al programa de Photoshop. Seguiremos estos pasos:

- Pasamos la fotografía a blanco y negro.
- Le damos una resolución de 250 ppp.
- Damos a la foto el formato final de la imagen en cm. Si la imagen se va a imprimir en un formato A4, le pondremos en los datos del formato: 21 x 29,7 cm. o si la imagen se va a imprimir en el formato A3, le pondremos 29,7 x 42 cm.
- Con la herramienta IMAGEN/AJUSTES/NIVELES. Damos a la imagen el ajuste de contraste y tonos que mayor riqueza aporte a la imagen.
- Pasamos la imagen a negativo. Con la imagen en negativo podemos ver mejor los valores de grises y con la herramienta SUBEXPONER o la de SOBREENPONER, podemos variar tonos en zonas

Partiremos dunha fotografía tomada coa nosa cámara.

A foto debe estar ben contrastada, cunha variada gama de grises e unha boa definición. Para isto aconséllase empregar un trípode ou outro medio de apoio. É importante que a imaxe se constitúa polos seus valores tonais máis que polos cromáticos.

Para adaptar a imaxe ao proceso de fotoagafuerte comenzamos por incorporala no ordenador ao programa Photoshop. Seguiremos estes pasos:

- Pasamos a fotografía a branco e negro.
- Dámoslle unha resolución de 250 ppp.
- Dámoslle á foto o formato final de imaxe en cm. Se a imaxe se vai imprimir nun formato A4, poñerémoslle os datos do formato: 21 x 29,7 cm, ou se a imaxe se vai imprimir en formato A3, poñerémoslle 29,7 x 42 cm.
- Coa ferramenta IMAXE/AXUSTES/NIVEIS dámoslle á imaxe o axuste de contraste e ton que maior riqueza achegue á imaxe.
- Pasamos a imaxe a negativo. Coa imaxe en negativo podemos ver mellor os valores de grises, e coa ferramenta SUBEXPOÑER ou a de SOBREENPOÑER, podemos variar tons en zonas determinadas da imaxe para dar maior riqueza.

- Imos a IMAXE/MODO e aplicaremos o MAPA DE BITS con entrada e saída de 250. Este paso é esencial para converter a imaxe nunha estrutura de puntos irregulares de maior ou menor tamaño e densidade para configurar os tons da imaxe.
- Creamos un arquivo desta imaxe e xa queda lista para imprimir unha copia.

4. A OBTENCIÓN DA IMPRESIÓN

Materiais necesarios para esta fase:

- Impresora láser de branco e negro de tóner. Non serven as impresoras láser de tóner a cor para as nosas transferencias.
- Ordenador portátil
- Papel de 80 gramos branco e de formato A4 ou A3, dependendo do tamaño da imaxe final.

Conectamos a impresora ao ordenador e tiramos unha impresión no formato que teñamos establecido.

Usaremos para a impresión papel de 80 gramos branco.

Para este proceso é condición necesaria que usemos unha impresión de tinta tóner co que se chaman impresoras láser. Estas son dúas

determinadas de la imagen para dar mayor riqueza.

- Vamos a IMAGEN/ MODO y aplicamos el MAPA DE BITS con entrada y salida de 250. Este paso es esencial para convertir la imagen en una estructura de puntos irregulares de mayor o menor tamaño y densidad para configurar los tonos de la imagen.
- Creamos un archivo de esta imagen y ya queda lista para imprimir una copia.

4. LA OBTENCIÓN DE LA IMPRESIÓN

Materiales necesarios para esta fase:

- impresora láser de blanco y negro de tóner. No sirven las impresoras láser de tóner de color para nuestras transferencias.
- ordenador portátil
- papel de 80 gramos blanco y de formato A4 o A3, dependiendo del tamaño de la imagen final.

Conectamos la impresora al ordenador y sacamos una impresión en el formato que hayamos establecido.

Usaremos para la impresión papel de 80 gramos blanco.

Para este proceso es condición necesaria que usemos una impresión de tinta tóner con lo que se llaman impresoras láser. Estas son dos de las impresoras láser de tóner en blanco y negro que hay en el mercado:

- OKI: Impresora monocromo A3 OKI B840dn
- HP: Impresora HP Láser Jet Enterprise 700 M7 12dn.

5. LA TRANSFERENCIA DE LA COPIA CON TÓNER

Materiales para esta fase del proceso:

- Prensa tórculo
- Fielros comunes de estampación
- Disolvente universal
- Recipiente de metal o vidrio para el disolvente universal
- Brocha de pelo blando plana de 10 cm.
- Cartulina Canson de color claro tipo maytint
- Secador de pelo

Para la transferencia colocaremos en el tórculo las mantillas de fieltro con los que se imprimen los grabados tradicionales.

Reduciremos la presión en media vuelta de volante en ambos lados, a partir de la

das impresoras láser de tóner en blanco que negro que hai no mercado:

- OKI: impresora monocromo A3 OKI B8k40dn
- HP: impresora HP Láser Jet Enterprise 700 M7 12 dn

5. A TRANSFERENCIA DA COPIA CON TÓNER

Materiais para esta fase do proceso:

- Prensa tórculo
- Feltros comúns de estampación
- Disolvente universal
- Recipiente de metal ou vidro para o disolvente universal
- Brocha de pelo brando plana de 10 cm
- Cartolina Canson de cor clara tipo maytint
- Secador de pelo

Para a transferencia colocaremos no tórculo as mantiñas de fieltro coas que se imprimen os gravados tradicionais.

Reduciremos a presión en media volta de volante en ambos lados, a partir da presión habitual para impresión en gravado calcográfico.

Colocaremos coa carta do tóner contra a prancha desengraxada e con cinta adhesiva suxeitarémola á prancha polo lado onde se vai iniciar a pasada pola prensa, de xeito que o papel non se desprace.

Colocaremos o lado fixado na posición máis próxima ao rodete de entrada.

Teremos cortada unha cartolina Canson do mesmo tamaño da prancha.

Colocaremos esta cartolina sobre unha superficie horizontal, co lado máis texturado cara arriba xa que o máis liso é o que quedará despois en contacto coa copia.

Empaparemos con disolvente universal por medio dunha brocha plana e ancha. As brochas ideais para isto son as paletinas Jake de 10 cm de pelo de cabra.

Antes de aplicar o papel, escorremos o exceso de disolvente da brocha na parede lateral do recipiente e aplicarémolo en bandas paralelas, sen pasar dúas veces no mesmo sitio e sen encharcar. Ao empapar a cartolina farémolo sempre dende o mesmo lado.

Colocaremos a cartolina empapada de disolvente sobre a copia impresa xa colocada sobre a prancha e fixada co adhesivo. Farémolo colocando o lado final do recorrido

presión habitual para impresión en grabado calcográfico.

Colocaremos la copia con la cara del tóner contra la plancha desengrasada y con cinta adhesiva la sujetaremos a la plancha por el lado que va a iniciarse la pasada por la prensa, de forma que el papel no se desplace.

Colocaremos el lado fijado en la posición más próxima al rodillo de entrada.

Tendremos cortada una cartulina Canson del mismo tamaño de la plancha.

Colocaremos esta cartulina sobre una superficie horizontal, con el lado más texturado hacia arriba ya que el más liso es el que quedará luego en contacto con la copia.

Empaparemos con disolvente universal por medio de una brocha plana y ancha. Las brochas ideales para esto son las paletinas Jake de 10 cm de pelo de cabra.

Antes de aplicar al papel, escurrimos el exceso de disolvente de la brocha en la pared lateral del recipiente y lo aplicaremos en bandas paralelas, sin pasar dos veces en el mismo sitio y sin encharcar. Al empapar la cartulina lo haremos siempre desde el mismo lado.

Colocaremos la cartulina empapada de disolvente sobre la copia impresa ya colocada sobre la plancha y fijada con el adhesivo. Lo haremos colocando el

lado final del recorrido del empapado en la parte en la que comienza la impresión.

Sin perder tiempo, bajamos los fieltros y pasamos todo por el tórculo.

Levantamos los fieltros y retiramos la cartulina.

Secamos la copia pegada a la plancha con secador de pelo y aire caliente durante unos minutos para que el disolvente se evapore completamente antes de proceder a su eliminación.

6. LA ELIMINACIÓN DEL PAPEL DE LA COPIA IMPRESA

Materiales necesarios:

- Agua corriente
- Algodón

Empapamos con agua corriente la copia adherida a la plancha y la dejamos 30 minutos para que la pulpa del papel se reblandezca. Se puede sumergir en una cubeta.

Después con un algodón empapado de agua frotamos sobre el papel en círculos, de modo que vamos desprendiendo la pulpa ablandada por la humedad dejando el tóner negro adherido al metal.

do empapado na parte na que comeza a impresión.

Sen perder tempo, baixamos os feltros e pasamos todo polo tórculo.

Levantamos os feltros e retiramos a cartolina.

Secamos a copia pegada á prancha con secador de pelo e aire quente durante uns minutos para que o disolvente se evapore completamente antes de proceder á súa eliminación.

6. A ELIMINACIÓN DO PAPEL DA COPIA IMPRESA

Materiais necesarios:

- Auga corrente
- Algodón

Empapamos con auga corrente a copia adherida á prancha e deixámola 30 minutos para que a polpa de papel abrande. Pódese somerxer nunha cubeta. Despois, cun algodón empapado de auga, frotamos sobre o papel en círculos, de xeito que imos desprendendo a polpa abrandada pola humidade deixando o tóner negro adherido ao metal.

Frotaremos con cuidado, pero de xeito persistente ata que desapareza toda a polpa de papel e quede o tónor limpo sobre o metal.

Para comprobar que non quedan restos de polpa, secamos a prancha con secador de pelo. Se aparecen zonas abrancazadas na polpa, insistimos un pouco máis humedecendo e friccionando nesas partes.

Ademais do algodón, tamén podemos eliminar a polpa coa xema dos dedos, usando luvas pola abrasi3n. Esta acci3n 3 máis suave e controlada para acabar de eliminar os restos de polpa de papel.

7. A MORDIDA DA MATRIZ

Materiais necesarios:

- Betume de Xudea líquido
- Plástico adhesivo para protecci3n posterior do metal
- Cubetas con pinchos
- Luvas
- Algod3n
- Percloruro de ferro a 42 graos Baum3
- Auga corrente
- Secador de pelo
- Compresor de aire/aer3grafo
- Decapador de aire

Frotaremos con cuidado, pero de forma persistente hasta que desaparezca toda la pulpa de papel y quede el t3n3r limpio sobre el metal.

Para comprobar que no quedan restos de pulpa, secamos la plancha con secador de pelo. Si aparecen zonas blanquecinas por la pulpa, insistimos un poco máis humedeciendo y frotando en esas partes.

Adem3s de algod3n, tambi3n podemos eliminar la pulpa con la yema de los dedos, usando guantes por la abrasi3n. Esta acci3n es máis suave y controlada para terminar de eliminar los restos de pulpa de papel.

7. EL MORDIDO DE LA MATRIZ

Materiales necesarios:

- Bet3n de Judea líquido
- Plástico adhesivo para protecci3n posterior del metal
- Cubetas con pinchos
- Guantes
- Algod3n
- Percloruro de hierro a 42 grados Baum3
- Agua corriente
- Secador de pelo
- Compresor de aire/aer3grafo
- Decapador de aire

Descripción de esta fase:

Vamos a proceder a proteger la cara posterior de la plancha con un plástico adhesivo de los usados para forrar los libros, de modo que no sea atacada por el mordiente.

Para ello, en primer lugar, aplicaremos una capa finísima de betún de Judea líquido de la marca Titán, diluido en gasolina al 50%.

Secamos el barniz con secador y adherimos el plástico por toda la superficie de forma regular. Presionamos bien con una rasqueta para evitar burbujas del centro hacia los lados.

Preparamos una cubeta de plástico a la que habremos adherido en su base unos pinchos de plástico de unos 5 mm de altura con pistola y plástico termo fusible y con una separación de 10 cm. entre ellos, haciendo una parrilla de pinchos.

Llenamos la cubeta con percloruro de hierro a 42 grados Baumé, cubriendo bien la parrilla de pinchos.

Protegidas las manos con guantes y con un algodón, en la cubeta frotaremos con el percloruro la superficie de la plancha para asegurar un buen desengrasado en las zonas sin tóner, de modo que durante el mordido posterior, el percloruro pueda actuar

Descripción desta fase:

Imos proceder a protexer a cara posterior da prancha cun plástico adhesivo dos usados para forrar os libros, de xeito que non sexa atacada polo mordente. Para isto, en primeiro lugar aplicaremos unha capa finísima de betume de Xudea líquido da marca Titán, diluído en gasolina ao 50%.

Secamos o verniz con secador e adherimos o plástico por toda a superficie de xeito regular. Presionamos ben cunha rasqueta para evitar burbullas do centro cara aos lados.

Preparamos unha cubeta de plástico á que lle teremos adherido na súa base uns pinchos de plástico duns 5 mm de altura con pistola e plástico termo fusible e cunha separación de 10 cm entre eles. facendo unha *parrilla* de pinchos.

Enchemos a cubeta con percloruro de ferro a 42 graos Baumé, cubrindo ben a *parrilla* de pinchos.

Protexidas as mans con luvas e cun algodón, na cubeta frotaremos co percloruro a superficie da prancha para asegurar un bo desengraxado nas zonas sen tóner, de xeito que durante a mordida posterior, o percloruro poida actuar regularmente sobre as zonas cubertas do cobre.

Introducimos a prancha no percloruro coa imaxe cara abaixo, baixando dende a vertical e inclinándoa pouco a pouco ata somerxela para así evitar que se produzan burbullas.

Mordemos a prancha durante dous minutos para rexistrar os detalles da imaxe. Lavamos intensamente a prancha con auga corrente e, á súa vez, fretamos a superficie cunha brocha de pelo fino para eliminar os residuos do percloruro.

Secamos con secador de pelo e aire quente e pulverizamos pintura Bruguer Acrilic negro brillante diluída ao 50 % con auga. Para isto utilizaremos un compresor de aire e un aerógrafo usando a boquilla moi aberta e coa presión mínima para obter un gran fino e uniforme.

Aplicaremos aire quente á máxima intensidade cun decapador de aire para que seque ben o gran de acrílico e aseguremos a súa adherencia ao metal.

Unha vez fría a prancha, volvemos somerxer no mordente do mesmo xeito que na mordida anterior, pero esta vez durante 8 minutos.

Sacamos a prancha do mordente, lavamos intensamente as dúas caras e secamos. Eliminamos todo resto de tóner e pintura da prancha, limpando con acetona ou con disolvente universal e unha broca dura.

regularmente sobre todas las zonas descubiertas del cobre.

Introducimos la plancha en el percloruro con la imagen hacia abajo, bajando desde la vertical e inclinándola poco a poco hasta sumergirla para así evitar que se produzcan burbujas.

Mordemos la plancha durante dos minutos para registrar los detalles de la imagen.

Lavamos intensamente la plancha con agua corriente y a la vez frotamos la superficie con una brocha de pelo fino para eliminar los residuos de percloruro.

Secamos con secador de pelo y aire caliente y pulverizamos pintura Bruguer Acrilic negro brillante diluida al 50% con agua. Para ello utilizaremos un compresor de aire y un aerógrafo usando la boquilla muy abierta y con la presión mínima para obtener un grano fino y uniforme.

Aplicamos aire caliente a la máxima intensidad con un decapador de aire para que seque bien el grano de acrílico y aseguremos su adherencia al metal.

Una vez fría la plancha, volvemos a sumergir en el mordiente de la misma forma que en el mordido anterior, pero esta vez durante 8 minutos.

Sacamos la plancha del mordiente, lavamos intensamente las dos caras y secamos.

Eliminamos todo resto de tóner y pintura de la plancha, limpiando con acetona o con disolvente universal y una brocha dura.

Finalmente retiramos el plástico adhesivo de la parte posterior de la plancha antes de proceder a su estampación.

8. LA ESTAMPACIÓN

Materiales necesarios:

- Papel de estampación
- Brocha ancha para humedecido del papel
- Plásticos para envolver los papeles húmedos
- Papel de seda
- Tintas de estampación
- Tarlatana
- Rasquetas de plástico para entintado
- Tableros de secado/planchado
- Espátulas
- Plantilla de plástico de 0,2 para el tórculo

La estampación es la última fase de todo el proceso. Consta de entintado, limpiado, impresión y planchado de la prueba.

Finalmente retiramos el plástico adhesivo de la parte posterior de la plancha antes de proceder a su estampación.

8. A ESTAMPACIÓN

Materiais necesarios:

- Papel de estampación
- Brocha ancha para humedecido do papel
- Plásticos para envolver os papeis húmidos
- Papel de seda
- Tintas de estampación
- Tarlatana
- Rasquetas de plástico para entintado
- Taboleiros de secado/*pranchado*
- Espátulas
- Padrón (*plantilla*) de plástico de 0,2 para o tórculo

A estampación é a única fase de todo o proceso. Consta de entintado, limpeza, impresión e *pranchado* da proba.

Unha vez mordida a imaxe sobre a plancha, temos producida unha matriz e xa procedemos á súa estampación para obter unha primeira proba final. Trátase dunha fase onde a matriz é entintada nas tallas, e

esta tinta se transfire a un papel por medio da presión exercida por unha prensa tórculo.

Na estampación interveñen distintos aspectos que hai que ter en conta:

A tinta de estampación

É unha tinta composta basicamente de aceite de liñaza e pigmento finamente moído e mesturados moi intensamente para formar unha mestura moi densa onde o pigmento e o aceite se entrelazan formando unha masa continua. Normalmente empréganse tintas comerciais creadas para gravado calcográfico, aínda que as tintas de *offset* tamén serven para este fin.

O entintado da matriz

Realízase aplicando tinta cunha rasqueta de plástico plana e fina que non dane a matriz. Arrastramos a rasqueta sobre a superficie con suficiente tinta, o que fai que penetre nas súas fendeduras enchendo así as tallas da imaxe. Despois a tinta sobrante do relevo elimínase da superficie frotando cunha tarlatana ampla feita de trapo tramado que se chama tarlatana. A tarlatana, ao frotala suavemente sobre a superficie formando oitos, arrastra a tinta sobrante ata deixar a superficie limpa e sen veos.

Una vez mordida la imagen sobre la plancha, hemos producido una matriz y ya procedemos a su estampación para obtener una primera prueba final. Se trata de una fase donde la matriz es entintada en las tallas y esta tinta se transfiere a un papel por medio de la presión ejercida por una prensa tórculo.

En la estampación intervienen distintos aspectos que hay que tener en cuenta:

La tinta de estampación

Es una tinta compuesta básicamente de aceite de linaza y pigmento finamente molido y mezclados muy intensamente para formar una mezcla muy densa donde el pigmento y el aceite se entrelazan formando una masa continua. Normalmente se emplean tintas comerciales creadas para grabado calcográfico, aunque las tintas de *offset* también sirven para este fin.

El entintado de la matriz

Se realiza aplicando la tinta con una rasqueta de plástico plana y fina que no dañe la matriz. Arrastramos la rasqueta sobre la superficie con suficiente tinta, lo que hace que penetre en sus hendiduras rellenando así las tallas de la imagen. Después la tinta sobrante del relieve se elimina de la superficie frotando con una muñequilla amplia hecha de un trapo tramado

que se llama tarlatana. La tarlatana, al frotarla suavemente sobre la superficie formando ocos, arrastra la tinta sobrante hasta dejar la superficie limpia y sin velos.

El papel de estampación

La imagen entintada se imprime sobre un papel especial de estampación. Este papel, para ablandar sus fibras y hacerlo flexible, es previamente humedecido durante al menos media hora, bien sumergido en agua o bien aplicando agua por medio de brocha ancha y envolviendo en plástico. Finalmente se coloca entre dos secantes para eliminar el agua sobrante y se presiona bien, de modo que al imprimir el papel esté húmedo, pero no encharcado, ya que repelería la grasa de la tinta.

La prensa de estampación

Para transferir la tinta de la matriz al papel húmedo es necesaria una prensa que presione el papel contra la matriz y recoja la tinta de las tallas. Para ello se emplea una prensa llamada tórculo y entre el rodillo y el papel se coloca una mantilla gruesa de fieltro que ayuda a que la presión actúe sobre el papel y se adapte a las hendiduras de la matriz para que recoja toda la tinta.

O papel de estampación

A imaxe entintada imprímese sobre un papel especial de estampación. Este papel, para ablandar as súas fibras e facelo flexible, é previamente humedecido durante polo menos media hora, quer somerxido en auga quer aplicando auga por medio de brocha ancha e envolvéndoo en plástico. Finalmente colócase entre dous secantes para eliminar a auga sobrante e prémese ben, de xeito que ao imprimir o papel estea húmido, pero non encharcado, xa que repelería a graxa da tinta.

A prensa estampación

Para transferir a tinta da matriz ao papel húmido é necesario unha prensa que presione o papel contra a matriz e recolla a tinta das tallas. Para isto emprégase unha prensa chamada tórculo e entre o rodete e o papel colócase unha mantiña grossa de fieltro que axuda a que a presión actúe sobre o papel e se adapte ás fendeduras da matriz para que recolla toda a tinta.

A impresión

Para imprimir prepararemos un padrón de plástico fino e transparente que nos servirá para centrar a prancha en relación ao tamaño do papel. Pola cara posterior do plástico marcarase cun rotulador de tinta

permanente a posición do papel e a da prancha.

A presión do tórculo é fundamental nesta fase, xa que ha de ser a adecuada para que a tinta se transfira ben sobre o papel húmido. Deberá ser uniforme, isto é, a presión deberá ser a mesma en ambos lados do rolete e para isto comprobaremos que as regretas de presión nos indican o mesmo número ou posición.

A cantidade de presión debe ser a xusta, xa que unha presión excesiva é innecesaria e acaba danando a matriz. Faremos probas previas para determinar a presión adecuada para cada grosor de prancha.

Para imprimir deberemos usar feltros especiais, un fino e un grosso e de fibra moi densa e uniforme.

9. OS RECURSOS DE ESTAMPACIÓN

O carácter manual da estampación calcográfica permítenos obter imaxes cun carácter singular e que á súa vez enriquece o proceso de busca e creación, xa que nesta fase podemos introducir numerosas variantes e ensaios ata obter un resultado definitivo.

A continuación describiremos algúns recursos que podemos aplicar a este proceso de gravado á fotoaugaforte.

La impresión

Para imprimir prepararemos una plantilla de plástico fino y transparente que nos servirá para centrar la plancha en relación al tamaño del papel. Por la cara posterior del plástico se marcará con un rotulador de tinta permanente la posición del papel y la de la plancha.

La presión del tórculo es fundamental en esta fase, ya que ha de ser la adecuada para que la tinta se transfiera bien sobre el papel húmedo. Deberá ser uniforme, esto es, la presión deberá ser la misma en ambos lados del rodillo y para ello comprobaremos que las regletas de presión nos indican el mismo número o posición.

La cantidad de presión debe ser la justa, ya que una presión excesiva es innecesaria y termina dañando la matriz. Haremos pruebas previas para determinar la presión adecuada para cada grosor de plancha.

Par imprimir deberemos usar fieltros especiales, uno fino y uno grueso y de fibra muy densa y uniforme.

9. LOS RECURSOS DE ESTAMPACIÓN

El carácter manual de la estampación calcográfica nos permite obtener imágenes con un carácter singular y que a la vez enriquece el proceso de búsqueda y creación, ya que en esta

fase podemos introducir numerosas variantes y ensayos hasta obtener un resultado definitivo.

A continuación, describimos algunos recursos que podemos aplicar a este proceso de grabado al fotoaguafuerte.

Estampación convencional

Es la que resulta del entintado de la matriz con un solo color y el limpiado con tarlatana. En la estampa se puede producir un suave velo de tinta que queda sobre el o fondo de la imagen. Para eliminar este velo se frota la superficie con folio de 90 gramos.

Estampación con velo

Este entintado produce un efecto atmosférico y espacial en la imagen, ya que consiste en dejar una suave veladura de tinta que no es retirada completamente de la superficie por la tarlatana.

Estampación con entrapado

El efecto de entrapado se crea con la tarlatana dejando velos de tinta más intensos en zonas de la imagen, de manera que se intensifican los contrastes de luces y sombras y se pueden introducir efectos con la tinta muy atractivos y dinámicos.

Estampación convencional

É a que resulta do entintado da matriz cunha soa cor e o limpado con tarlatana. Na estampa pódese producir un suave veo de tinta que queda sobre o fonda da imaxe. Para eliminar este veo frótase a superficie con folio de 90 gramos.

Estampación con veo

Este entintado produce un efecto atmosférico e espacial na imaxe, xa que consiste en deixar unha suave veladura de tinta que non é retirada completamente da superficie pola tarlatana.

Estampación con entrapado

O efecto de entrapado créase coa tarlatana deixando veos de tinta máis intensos en zonas da imaxe, de xeito que se intensifican os contrastes de luces e sombras e pódense introducir efectos coa tinta moi atractivos e dinámicos.

Estampación con entintado á poupée

Esta alternativa consiste en aplicar distintas cores na mesma matriz. Para isto entintamos primeiro unha cor nunha zona da imaxe e limpamos con tarlatana. A continuación entintamos a cor seguinte, limpamos, e así

sucesivamente co resto de cores ou tons que queiramos introducir. Remátase cun fundido entre os distintos tons. O veo xeral do fondo pódese eliminar pasando en plano unha cartolina ou folio de 90 gramos.

Estampación con papeis encolados

O recurso de introducir na imaxe zonas a base de papeis encolados é un medio moi interesante para enriquecer unha imaxe durante a estampación final. Os encolados introdúcense na estampa ao mesmo tempo que se imprime a primeira matriz. Podemos utilizar papel como o dos xornais, fotocopias ou ploteados, que non sexa moi ríxido e se poida humedecer e logo aplicar por detrás cola de PH neutro cun spray.

Estampación con padróns (plantillas)

Este recurso permite introducir na estampa elementos planos que se superpoñen ás formas contidas na matriz e que poden ter a forma e cor que se desexe. Consiste no emprego de padróns que se elaboran usando plástico transparente ríxido que pode ser PVC de 0,4 mm. Este grosor ten a vantaxe de que pode cortarse facilmente coas tesoiras para darlle a forma que desexemos. Colocamos o plástico sobre a matriz e cun rotulador de tinta permanente trazamos

Estampación con entintado a la poupée

Esta alternativa consiste en aplicar distintos colores en la misma matriz. Para ello entintamos primero un color en una zona de la imagen y limpiamos con tarlatana. Luego se entinta el color siguiente, se limpia y así sucesivamente con el resto de colores o tonos que queramos introducir. Se remata con un fundido entre los distintos tonos. El velo general del fondo se puede eliminar pasando en plano una cartulina o folio de 90 gramos.

Estampación con papeles encolados

El recurso de introducir en la imagen zonas a base de papeles encolados es un medio muy interesante para enriquecer una imagen durante la estampación final. Los encolados se introducen en la estampa al mismo tiempo que se imprime la primera matriz. Podemos utilizar papel como el de los periódicos, fotocopias o ploteados, que no sea muy ríxido y se pueda humedecer. Para incorporar un papel encolado a la estampa, se debe humedecer previamente y luego aplicar por detrás cola de PH neutro con un spray.

Estampación con plantillas

Este recurso permite introducir en la estampa elementos planos que se superponen a las formas contenidas en la matriz y que pueden

tener la forma y color que se desee. Consiste en el empleo de plantillas que se elaboran usando plástico transparente rígido que puede ser PVC de 0,4 mm. Este grosor tiene la ventaja de que puede cortarse fácilmente a tijera para darle la forma que deseamos. Colocamos el plástico sobre la matriz y con un rotulador de tinta permanente trazamos el contorno de la forma plana que queremos incorporar en la imagen. La transparencia del plástico nos permite hacer formas que se adapten de modo preciso a la imagen de la matriz. Después cortamos el plástico con tijeras y entintamos a rodillo. Emplearemos un rodillo duro y pequeño para controlar la cantidad de tinta. Colocamos la plantilla entintada en la zona de la imagen que deseamos y se procede a la estampación. En la zona donde está situada la plantilla aparecerá el color plano del entintado a rodillo y alrededor el resto de la imagen grabada en la matriz.

10. LA SOBREIMPRESIÓN

La sobreimpresión tiene lugar cuando interviene más de una matriz a la hora de estampar una imagen. En estos cursos de fotoaguafuerte hemos empleado una segunda matriz de plástico PVC que completa la imagen realizada con fotoaguafuerte y por tanto ha sido necesario sobreimprimir ambas matrices para obtener el resultado final.

a contorna da forma plana que queremos incorporar na imaxe. A transparencia do plástico permítenos facer formas que se adaptan de modo preciso á imaxe da matriz. Despois cortamos o plástico con tesoiras e entintamos a rodete. Empregaremos un rolete duro e pequeno para controlar a cantidade de tinta. Colocamos o padrón entintado na zona da imaxe que desexamos e procédese á estampación. Na zona onde está situado o padrón aparecerá a cor plana do entintado a rolete, e arredor o resto da imaxe gravada na matriz.

10. A SOBREIMPRESIÓN

A sobreimpresión ten lugar cando interveñen máis dunha matriz á hora de estampar unha imaxe. Nestes obradoiros de fotoaguaforte empregamos unha segunda matriz de plástico PVC que completa a imaxe realizada con fotoaguaforte e polo tanto foi necesario sobre imprimir ambas matrices para obter o resultado final.

Cando se realice unha sobreimpresión é necesario compensar o estiramento do papel para que as pegadas dos bordes de ambas coincidan. En todo caso, as matrices deben ter o mesmo grosor e tamaño para permitir a sobreimpresión con pegadas coincidentes.

Para lograr este obxectivo propoño dous métodos.

Un consiste en modificar a presión do tórculo entre a primeira e a segunda pasada da prancha.

Na platina do tórculo teremos colocada un padrón de axuste na que estará marcada a posición do papel e da matriz.

Imprímese a primeira matriz aplicándolle ao tórculo un cuarto de volta máis do necesario en condicións normais. Deste xeito, ao facer esta primeira impresión, sobre-estiramos o papel.

Retiramos a primeira matriz da platina mantendo o papel suxeito polo rodete. Situamos a segunda matriz sobre o padrón, baixamos o papel e os feltros e quitamos un cuarto de volta de presión no tórculo, volvendo á presión normal de estampación. Ao rematar, comprobaremos que ambas impresións teñen as pegadas de contorno coincidentes.

O segundo método que a miúdo emprego consiste en incorporar un patrón de PVC transparente de 04 mm da mesma medida que a matriz de cobre.

Cuando se realice una sobreimpresión es necesario compensar el estiramiento del papel para que las huellas de los bordes de ambas coincidan. En todo caso las matrices deben tener el mismo grosor y tamaño para permitir la sobreimpresión con huellas coincidentes. Para lograr este objetivo propongo dos métodos.

Uno consiste en modificar la presión del tórculo entre la primera y la segunda pasada de la plancha.

En la pletina del tórculo habremos colocado una plantilla de ajuste en la que estará marcada la posición del papel y de la matriz.

Se imprime la primera matriz aplicando al tórculo un cuarto de vuelta más de lo necesario en condiciones normales. De este modo, al hacer esta primera impresión, sobre-estiramos el papel.

Retiramos la primera matriz de la pletina manteniendo el papel sujeto por el rodillo.

Situamos la segunda matriz sobre la plantilla, bajamos el papel y los fieltros y quitamos un cuarto de vuelta de presión en el tórculo, volviendo a la presión normal de estampación. Al terminar, comprobaremos que ambas impresiones tienen las huellas de contorno coincidentes.

El segundo método que suelo emplear consiste en incorporar una plantilla de PVC transparente

de 0,4 mm de la misma medida que la matriz de cobre.

Colocamos el PVC de 0,4 mm en la plantilla de ajuste y encima situamos la primera matriz de cobre que se va a imprimir.

Se pasa por la prensa y levantamos manteniendo el papel sujeto por el rodillo.

Se retira esta primera matriz y el PVC de 0,4 mm.

Colocamos la segunda matriz e imprimimos. Al terminar, comprobaremos que ambas impresiones tienen las huellas de contorno coincidentes.

11. EL SECADO Y PRANCHADO DE LAS ESTAMPAS

El *pranchado* final de las estampas es esencial para que el papel al secar quede completamente plano y ha de hacerse inmediatamente después de impresa la prueba en el tórculo, sin dejar que el papel empiece a encoger.

Tendremos colocado sobre una mesa un tablero de DM de tamaño mayor que el papel de estampación y de unos 5 milímetros de grosor.

Sobre el tablero ponemos un papel secante de las mismas medidas.

Colocamos el PVC de 0,4 mm no patrón de axuste e enriba situamos a primeira matriz de cobre que se vai imprimir.

Pásase pola prensa e levantamos mantendo o papel suxeito polo rolete.

Retírase esta primeira matriz e o PVC de 0,4 mm.

Colocamos a segunda matriz e imprimimos. Ao rematar, comprobaremos que ambas impresións teñen as pegadas de contornos coincidentes.

11. O SECADO E PRANCHADO DAS ESTAMPAS

O *pranchado* final das estampas é esencial para que o papel ao secar quede completamente plano e ten que facerse inmediatamente despois de impresa a proba no tórculo, sen deixar que o papel comece a encoller.

Teremos colocado sobre unha mesa un taboleiro de DM de tamaño maior que o papel de estampación e duns 5 mm de grosor.

Sobre o taboleiro poñemos un papel secante das mesmas medidas.

Sobre o papel secante colocamos a estampa húmida.

Sobre a estampa colócase un papel de seda.

Sobre o papel de seda poñemos outro papel secante.

E sobre este secante un novo taboleiro de DM.

Todo isto é presionado con elementos que repartan aproximadamente 10 quilos de forma regular por toda a superficie.

Durante 4 días cambiaremos os papeis de seda e os secantes cada día ata o seu completo secado.

E con este desenvolvemento dou por rematada a descrición do proceso de fotoaugaforte agardando que sexa de utilidade para artistas e amantes do gravado.

Sobre el papel secante colocamos la estampa húmeda.

Sobre la estampa se coloca un papel de seda.

Sobre el papel de seda ponemos otro secante.

Y sobre este secante un nuevo tablero de DM.

Todo ello es presionado con elementos que repartan aproximadamente 10 kilos de forma regular por toda la superficie.

Durante 4 días cambiaremos los papeles de seda y los secantes cada día hasta su completo secado.

Y con este desarrollo doy por terminada la descripción del proceso de fotoaguafuerte esperando que sea de utilidad para artistas y amantes del grabado.

ARTISTAS PARTICIPANTES

OBRAS

Carmen Alonso | Francisca Beneyto | Sonia Cabello | Yolanda Carbajales
Isabel Carralero | Beatriz Castela | Alfonso Costa | Manuel Dimas | Vyana DL
Rosa Fierro | Manuel García | Jorge Gil | Rafael Gómez | Carmen Hermo
Yolanda Herranz | Mónica Jorquera | Aida López | Esperanza Mara | Pepe Míguez
Mónica Montero | Paco Mora | Verónica Navarro | María J. Nieto Clemente
Marian Paredes | Nuria Pena | Manuel Pérez Abalo | Antonio Pérez
Lola Pichel | Pitusa | Ester Rincón-Benzalá | Delio Rivadulla | Pastor Rodríguez
Vicente Ruíz Soldevilla | Concha Saéz | Isabel Somoza
Olga Tenorio Gallego | Andrés Touceda | Veiras Manteiga

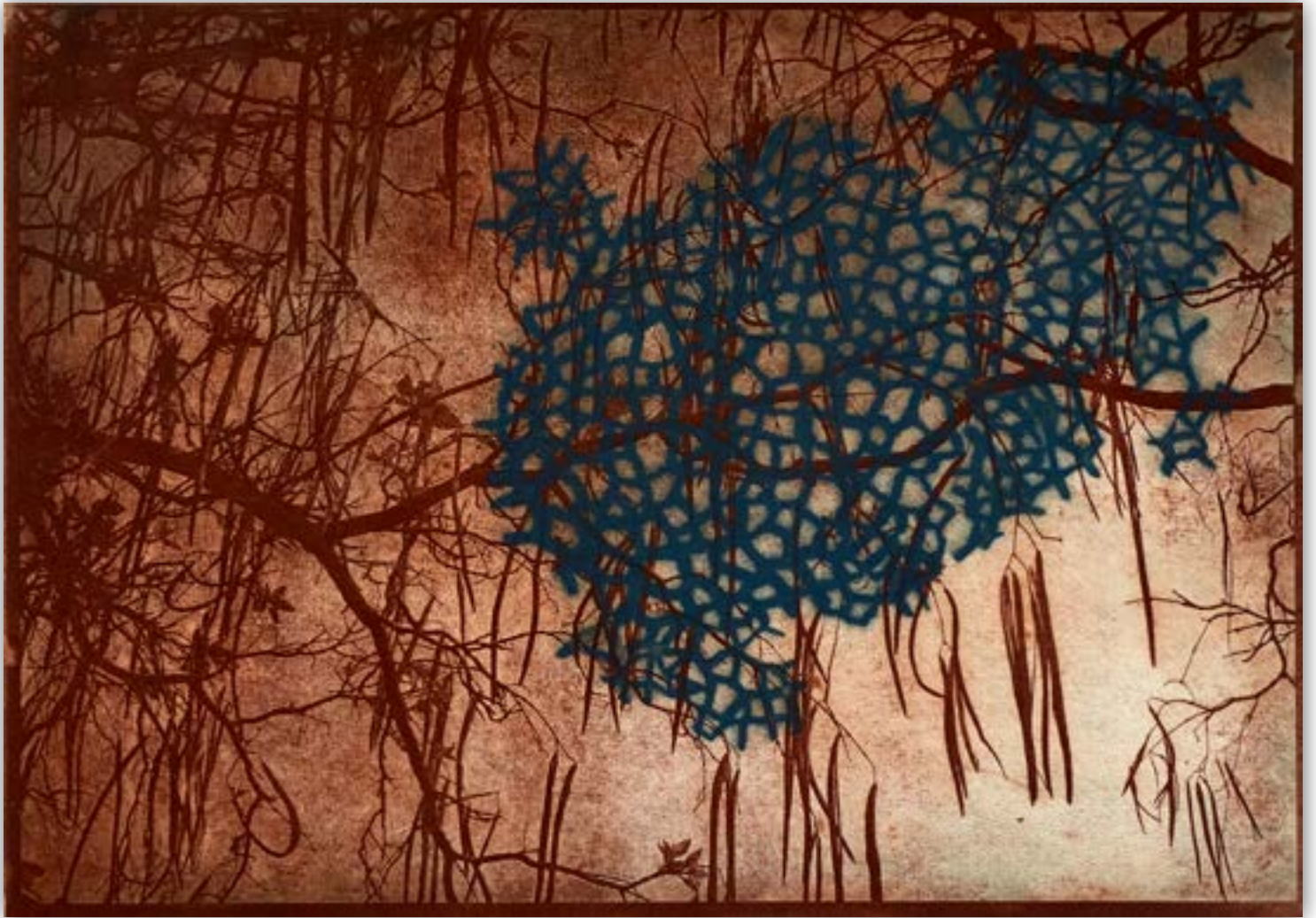


CARMEN ALONSO

S/T

Fotoaugaforte
2022

40 x 27,5 cm



FRANCISCA BENEYTO

S/T

Fotoaugaforte
2022

40 x 27,5 cm

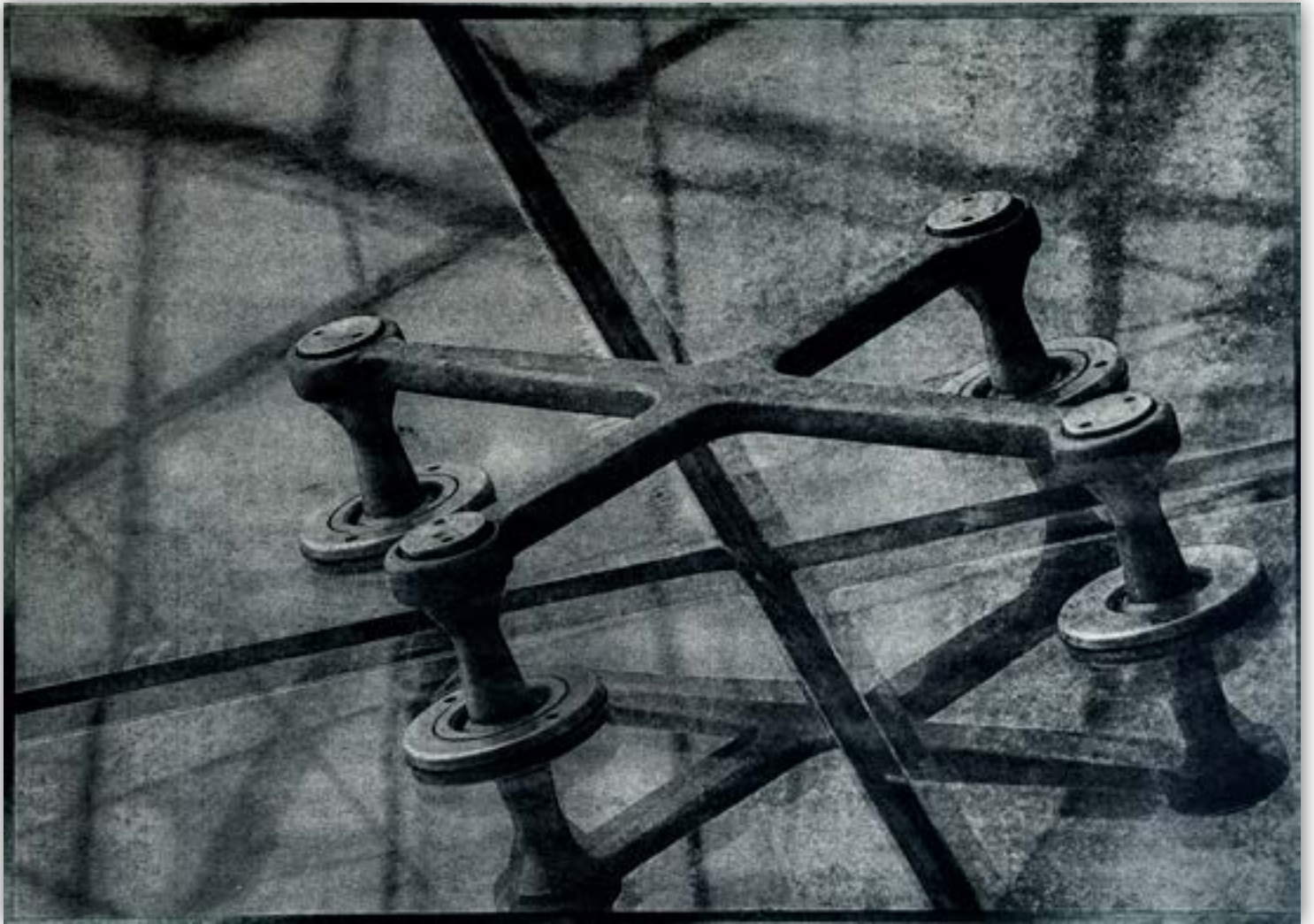


SONIA CABELLO

S/T

Fotoaugaforte
2022

27,5 x 40 cm

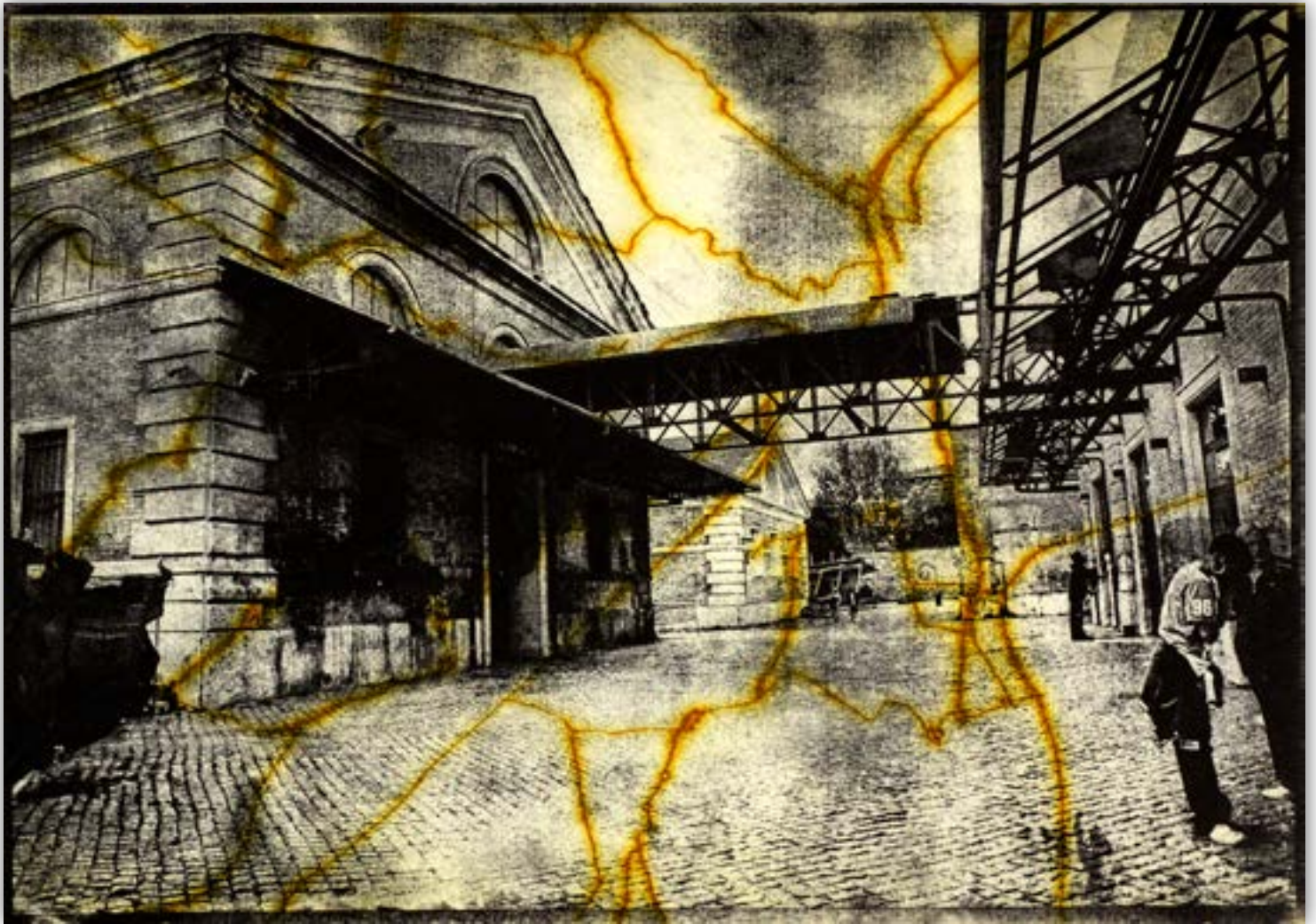


YOLANDA CARBAJALES

S/T

Fotoaugaforte
2021

40 x 27,5 cm

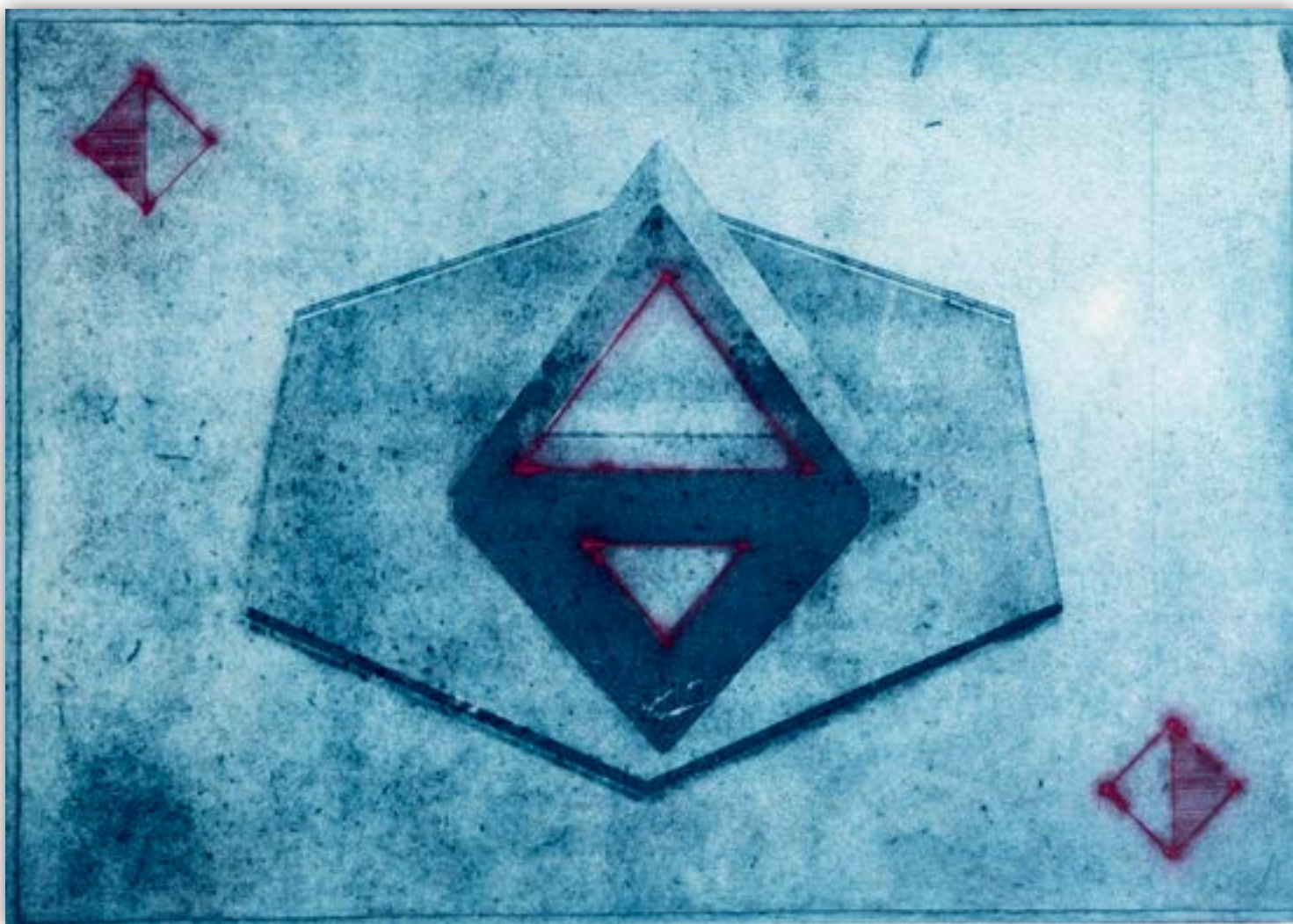


ISABEL CARRALERO

S/T

Fotoaugaforte
2022

40 x 27,5 cm



BEATRIZ CASTELA

S/T

Fotoaugaforte
2021

40 x 27,5 cm

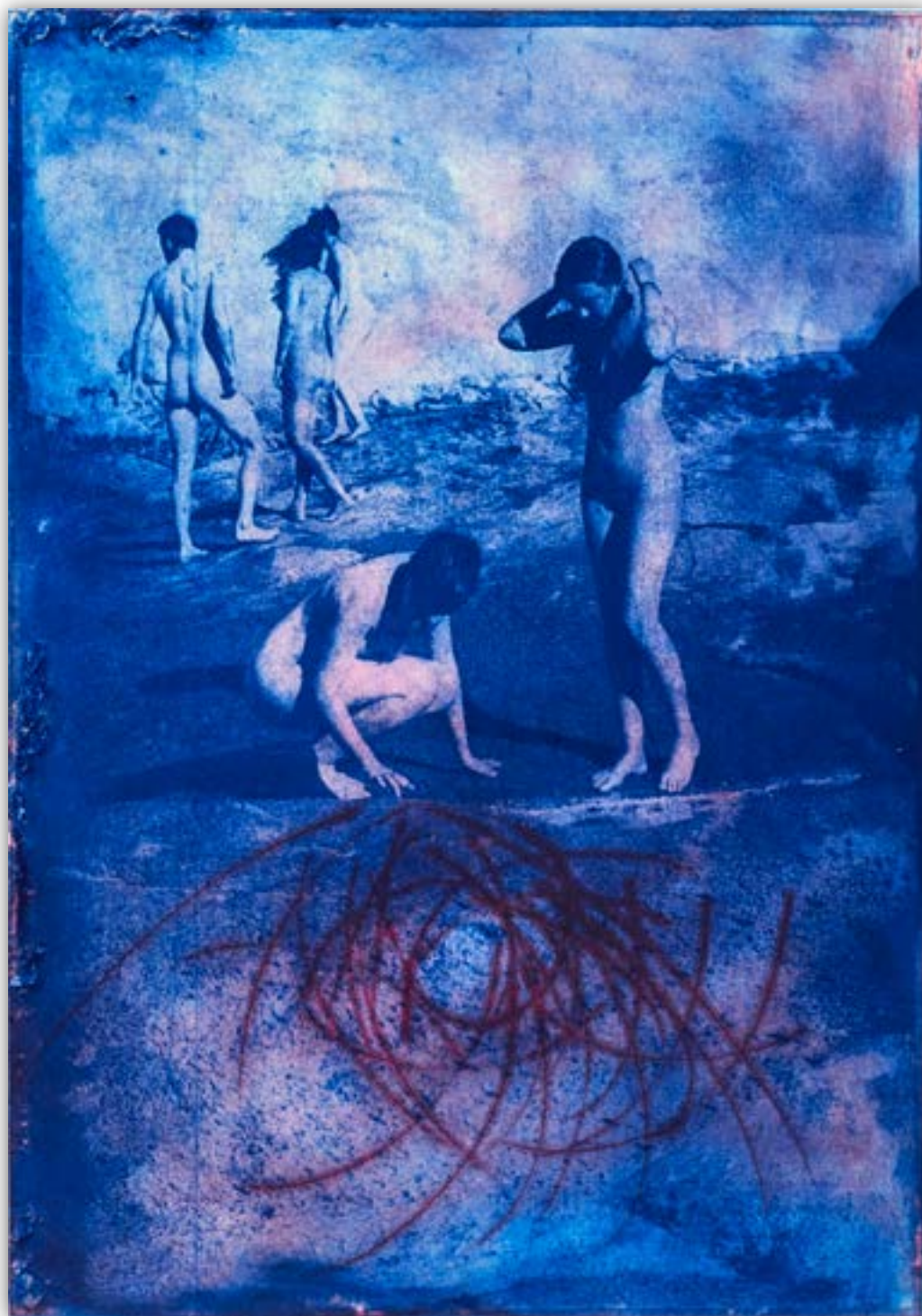


ALFONSO COSTA

S/T

Fotoaugaforte
2021

40 x 27,5 cm



MANUEL DIMAS

S/T

Fotoaugaforte
2022

27,5 x 40 cm



VYANA DL
S/T

Fotoaugaforte
2022

27,5 x 40 cm



ROSA FIERRO
S/T

Fotoaugaforte
2022

27,5 x 40 cm



MANUEL GARCÍA

S/T

Fotoaugaforte
2022

40 x 27,5 cm



JORGE GIL
S/T

Fotoaugaforte
2021

27,5 x 40 cm

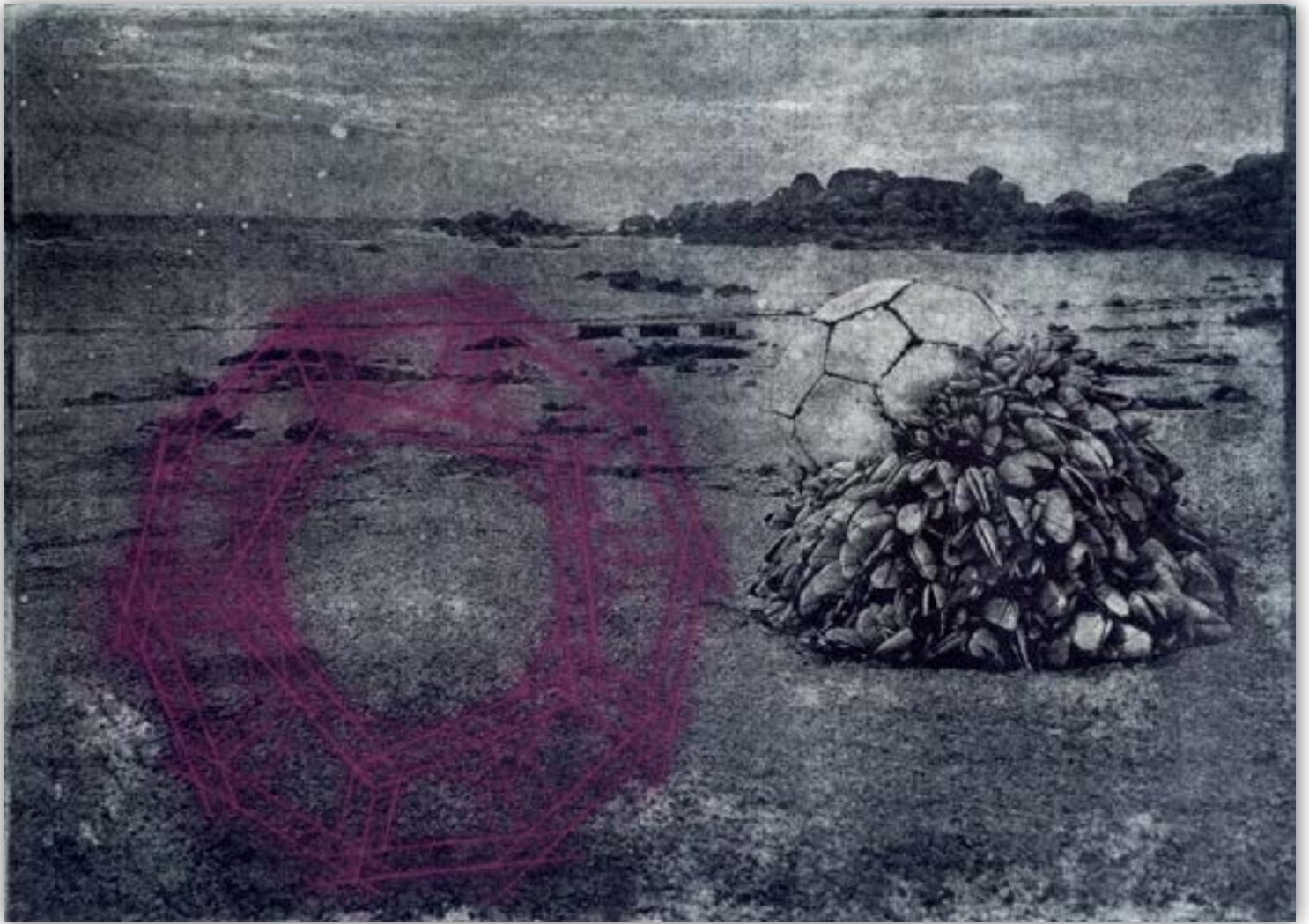


RAFAEL GÓMEZ

S/T

Fotoaugaforte
2022

27,5 x 40 cm



CARMEN HERMO

S/T

Fotoaugaforte
2021

40 x 27,5 cm



YOLANDA HERRANZ

S/T

Fotoaugaforte
2022

40 x 27,5 cm



MÓNICA JORQUERA
S/T

Fotoaugaforte
2021

40 x 27,5 cm



AIDA LÓPEZ

S/T

Fotoaugaforte
2022

40 x 27,5 cm



ESPERANZA MARA

S/T

Fotoaugaforte
2022

40 x 27,5 cm



PEPE MÍGUEZ

S/T

Fotoaugaforte
2022

27,5 x 40 cm



MÓNICA MONTERO

S/T

Fotoaugaforte
2022

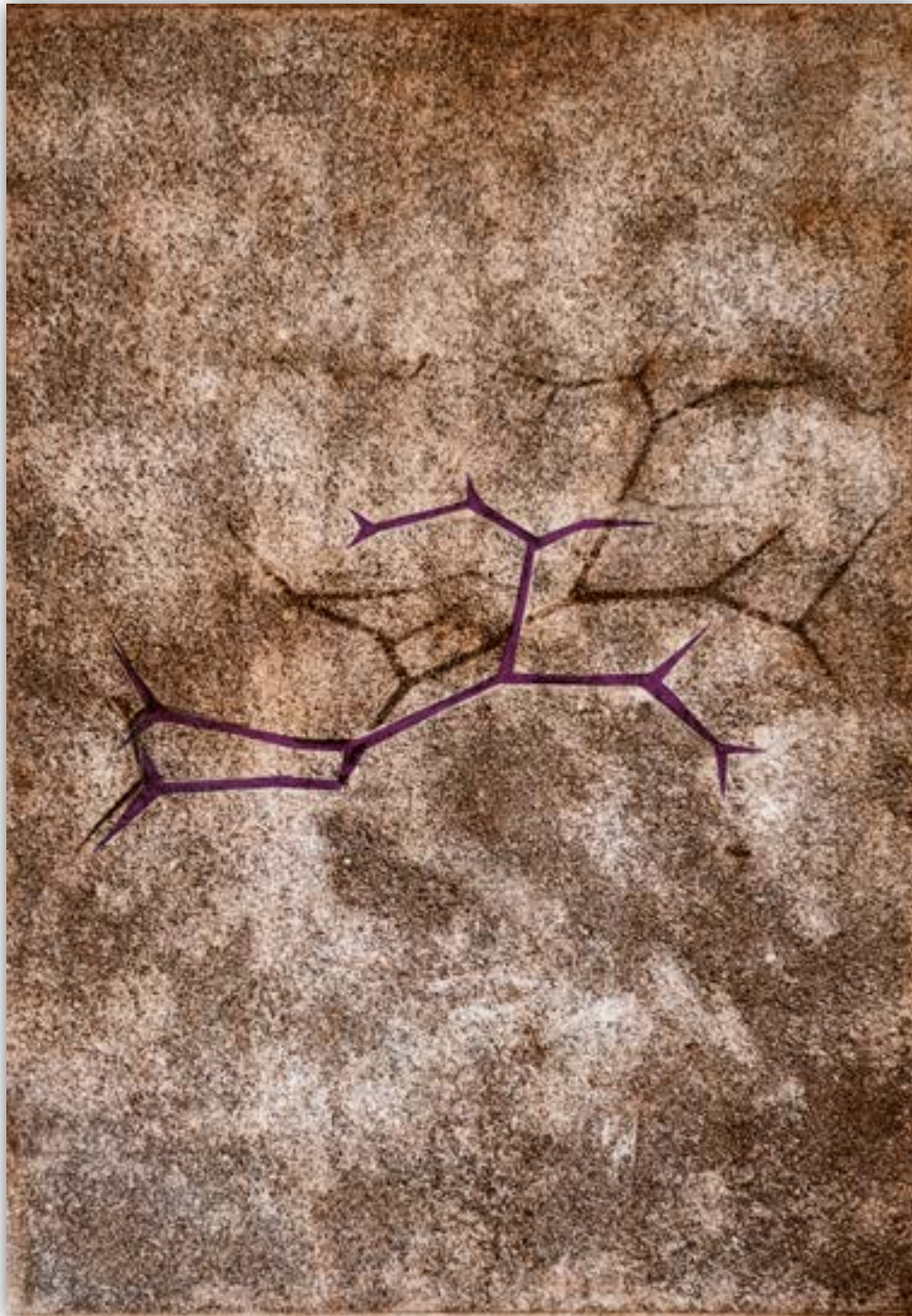
27,5 x 40 cm



PACO MORA
S/T

Fotoaugaforte
2022

27,5 x 40 cm



VERÓNICA NAVARRO

S/T

Fotoaugaforte
2021

27,5 x 40 cm



MARÍA J. NIETO CLEMENTE

S/T

Fotoaugaforte
2022

27,5 x 40 cm

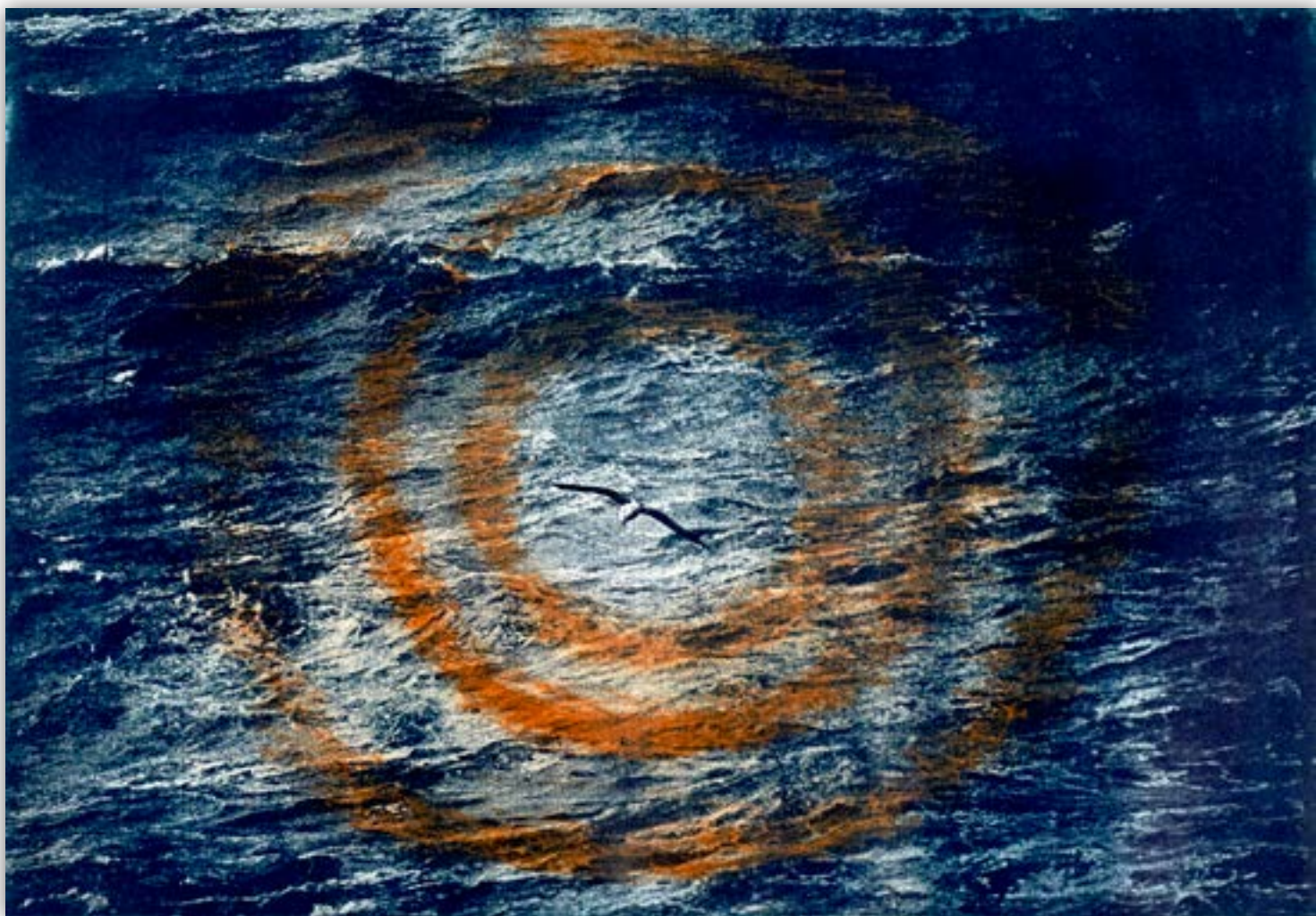


MARIAN PAREDES

S/T

Fotoaugaforte
2021

27,5 x 40 cm



NURIA PENA

S/T

Fotoaugaforte
2022

40 x 27,5 cm



MANUEL PÉREZ ABALO

S/T

Fotoaugaforte
2021

27,5 x 40 cm

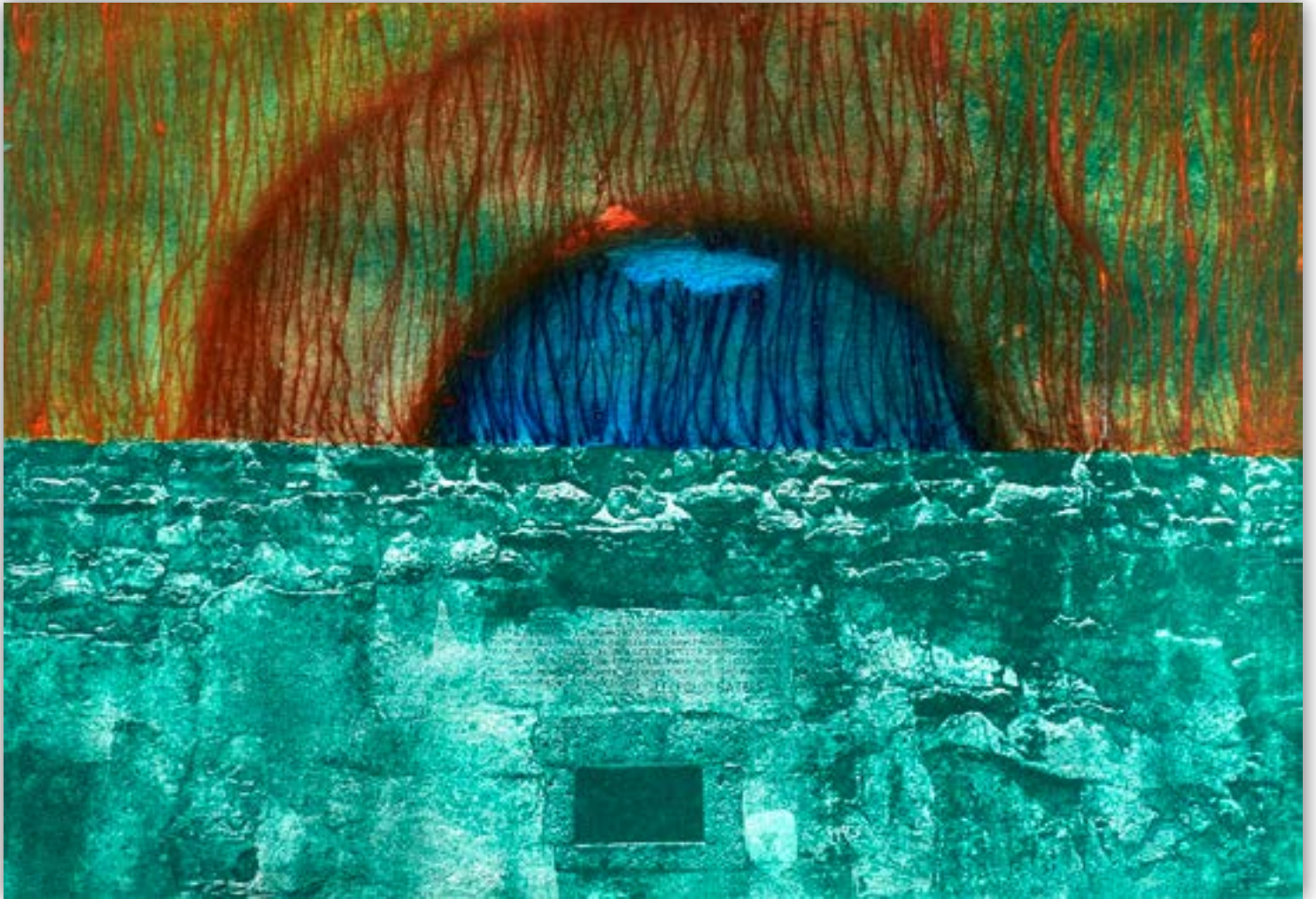


ANTONIO PÉREZ

S/T

Fotoaugaforte
2021

27,5 x 40 cm



LOLA PICHEL

S/T

Fotoaugaforte
2022

40 x 27,5 cm



PITUSA

S/T

Fotoaugaforte
2022

40 x 27,5 cm



ESTER RINCÓN-BENZALÁ

S/T

Fotoaugaforte
2022

40 x 27,5 cm



DELIO RIVADULLA

S/T

Fotoaugaforte
2022

27,5 x 40 cm



PASTOR RODRÍGUEZ

S/T

Fotoaugaforte
2022

27,5 x 40 cm

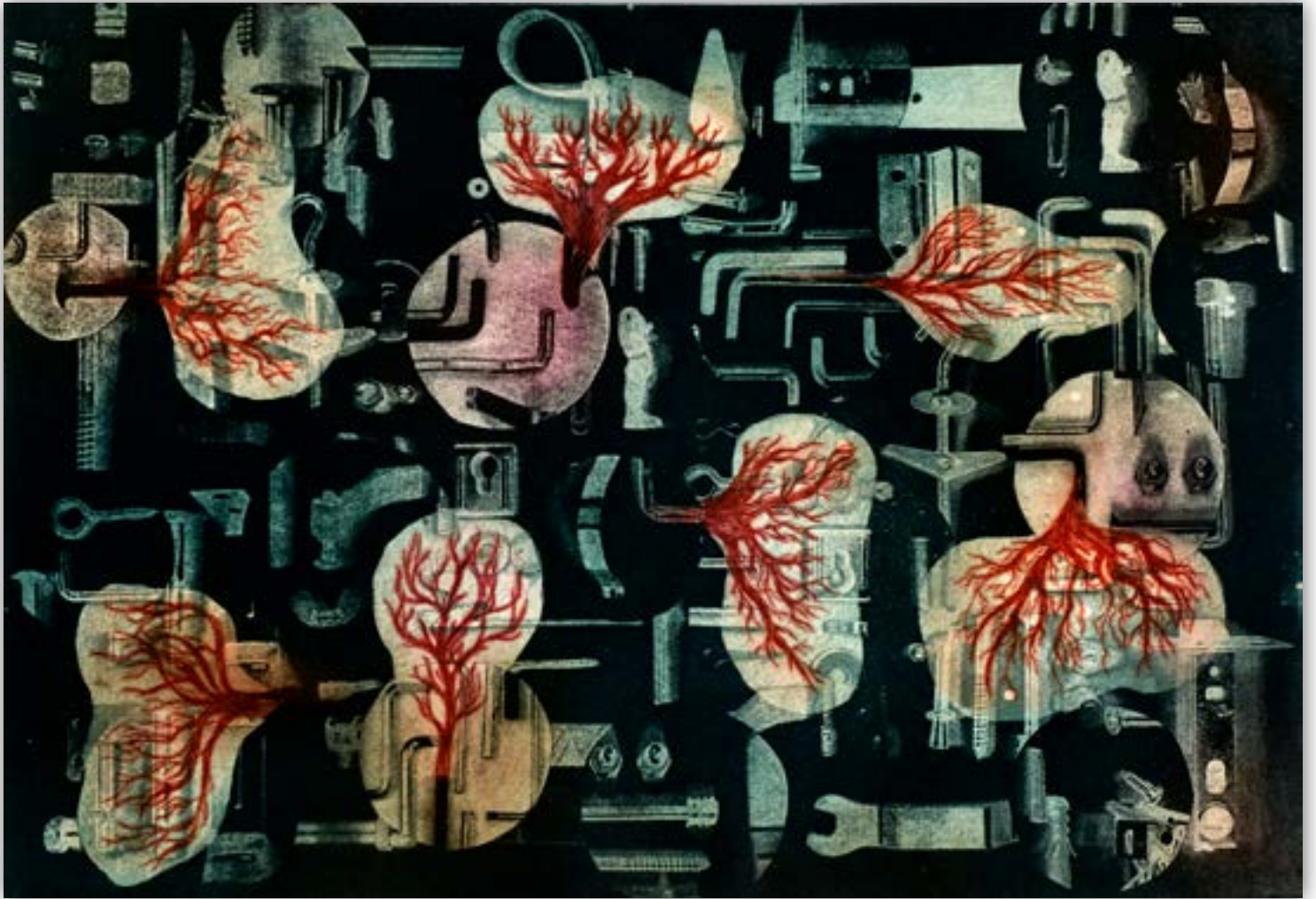


VICENTE RUÍZ SOLDEVILLA

S/T

Fotoaugaforte
2022

27,5 x 40 cm



CONCHA SÁEZ

S/T

Fotoaugaforte
2021

40 x 27,5 cm



ISABEL SOMOZA

S/T

Fotoaugaforte
2022

27,5 x 40 cm



OLGA TENORIO GALLEGO

S/T

Fotoaugaforte
2022

40 x 27,5 cm

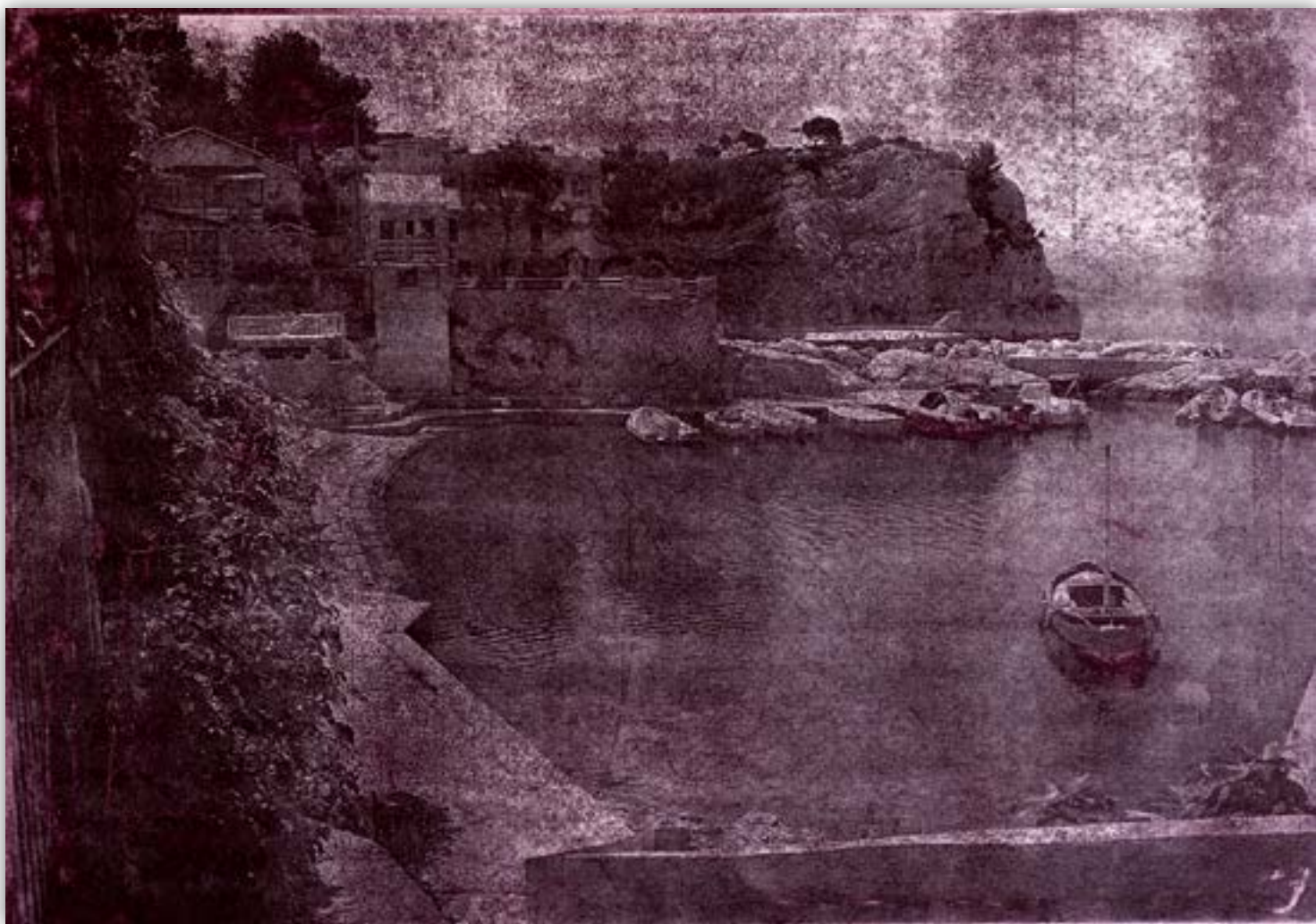


ANDRÉS TOUCEDA

S/T

Fotoaugaforte
2022

40 x 27,5 cm



VEIRAS MANTEIGA

S/T

Fotoaugaforte
2021

40 x 27,5 cm

EDUARDO PONDAL.

RUMORES DE LOS PINOS.

POESÍAS.

ES PROPIEDAD.

SANTIAGO:
Tipografía de M. MIRÁS Y ALVAREZ,
Plazuela de Fuentes, 1.

1872.

RUMORES DE LOS PINOS.

RUMORES DE LOS PINOS.

POESÍAS

POR

D. EDUARDO PONDAL.

SANTIAGO:

Establecimiento tipográfico de Manuel Mirás y Alvarez,

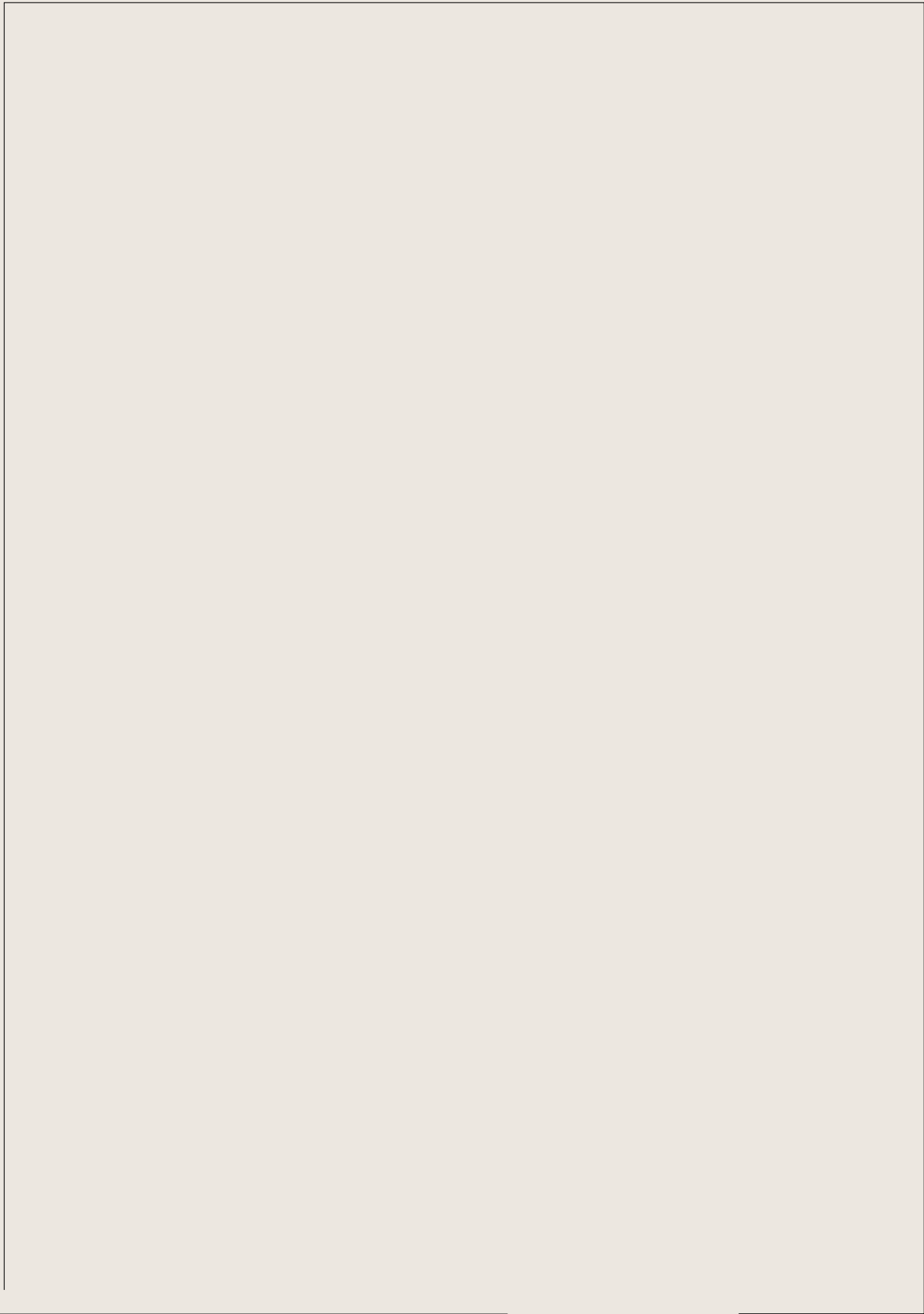
Plazuela de Fuente-Seca número 1,

1877.

Pasajeros rumores de los pinos,
Que arullásteis los días de mi infancia,
Y encantásteis un tiempo mis oídos
Sobre la oscura tierra de Brigandsia;

Pasásteis, mas el bardo transeunte,
Aun recuerda el rumor de vuestras alas,
Y le entretiene aún vuestra memoria,
En los momentos de penosa marcha.

Y vosotros, oh rústicos amigos,
Amados de los vientos, de mi infancia
Compañeros: vosotros sois, oh pinos,
De la montaña las salvajes arpas.



ROSA DE CORCOESTO.

Meniña, rapaza nova,
Ou rosa de Corcoesto,
Que te brandeas con gracia
Os doces sopros do vento:
S' hé certo que por ti vivo,
S' hé certo que por ti peno,
Se tan doce é dadivosa
Como dia que és, hé certo;
Cúrame, ou rapariga,
Estas suidades que teño;
Estas suidades da alma,
De non sei qué, que padezo,
Porque senon vou morrer,
Ou rosa de Corcoesto.

Ou terra de Bergantiños,
Roxa ó arar, nobre é testá,
Doce á vista desde lonxe,
Donde vin á lus primeira.

Cando era rapaza nova
Casáronme en terra allea:
(Ainda meu pai n' acabara
Ben, catorce sementeiras.)

Cando de ti me levaron
Tomei unha grande pena:
Fun chorando p' lo camiño
Con boas suidades de ela.

Anque ná vexo c' os ollos,
Que hágoas gordas me cerran,
C' os ollos do corazón
Vexo as suas doces veigas.

Ou terra de Bergantiños,
Ben te vexo desde lonxe
Cos teus trigos é os teus pinos.

Virxen querida, qu' estades
Sobre ó alto de Ferreira,
Donde fun ó niño as aigas;

É vedes á longa terra
De Bergantiños, tendida
No chán dos antigos Celtas;
O fin, despois de ben tempo.
Volvo á ver á vosa igrexa.

Fun rapaza, agora veño
Non moza, anque non son vella,
E dendes d' aquí contemplo
Os campos que á lus me deran.

Aquela hé á ponte Dona,
Zreo, Xaviña é Valencia,
Corcoesto é Santa Baya;
Todas, todas boa terra:
Á carballeira de Verdes,
Ben preto do río é aquela;
Aquela hé á torre de Traba,
Que desde lonxe branquea;
Os verdes de Coristanco,
É os altos pinos de Bértoa;
É ti, castro antigo d' Oca
Ben te conozo, entr' a brétoma.

Ben te vexo, Bergantiños,
Desde ó alto de Ferreira,
Cos teus trigos é os teus pinos.

Q' ó teu peito hé menos branca,
Ou nena, á neve que croa,
Aló no mes de Xanceiro,
As uces do rio Marzoa.

Uces da terra de Xallas,
Uces, deixádea pasar;
Ela he filla de Santiago,
Non stá afeita á vos tratar.

Uces da ponte Aranton, (*)
Non toqué-l-os seus vestidos,
Q' eles para vos non son.

(*) Afuente del Tambre.

Somos como dos riberas,
Suaves y perfumadas,
Que ansian vérese abrazadas,
Y hondo rio separó;
Llevemos así nosotros,
Nuestro destino insufrible;
Sea unirnos imposible,
Pero amarnos, eso nó.

∴

Somos como dos palmeras
Que desde lejos se miran,
Y por unirse suspiran,
Mas Dios se lo prohibió;
Llevemos así nosotros,
Nuestro destino insufrible;
Sea unirnos imposible,
Pero amarnos, eso nó.

—14—

Dios condenó los luceros,
A mirarse desde lejos,
Mas enviarse sus reflejos,
Eso no les prohibió;
Llevemos así nosotros,
Nuestro destino insufrible,
Sea unírnos imposible,
Pero amarnos, eso no.

Os baixos *Miñarzos* son, (*)
Muy garridos ó mirar;
Nun día craro d' inverno,
Cando o vento en calma está:
O pescador desde lonxe,
Con doce é secreto afan,
De bruzos sobre da proa,
Os está vendo branquear.

(*) Peligrosos escollos próximos á costa de Carnota.

No séen que tierra estraña, entre que gente,
Por un parage inculto y desolado,
Triste, y llevando el peso de su arpa,
Solitario iba el bardo.

El vá cual van las pasajeras nubes,
Que empuja en el invierno un cierzo helado;
Cual pasa en busca de mas dulce clima,
Fugaz ave de paso.

Hijo de un siglo rudo, en que la fuerza
Tiene tan solo su epopeya, oscura
Edad de hierro, él huye de su siglo
Las sanguinosas luchas...

Paróse el bardo, y palidéz siniestra
De improviso nubló su frente pura,
Rápida tempestad, nube sombría.
De mortales angustias.

?

Y cae exhausto y la marchita frente,
Que el viento del desierto requemó,
Apoya al melancólico instrumento,
Su amigo en el dolor.

Quizás, ay! del combate de la vida
Cayó cansado sobre el suelo inculto;
No de otro modo cae en el arena,
Gladiador moribundo.

No yace vuelto al suelo el vagoroso;
Mas como siempre el alto pensamiento
Alzára á otra región, tiene la noble
Faz convertida al cielo.

No de un hombre sin fama el sello oscuro,
Ni de muerte comun, presenta el bardo
El aspecto vulgar... mas permanece
Cual lucero eclipsado.

Y cruzó acaso un hombre pasajero,
Y le sepulta, y llanto no le niega;
Bajo la dulce sombra, misteriosa,
De protectora selva.

No hay una fuente tan fresca y pura,
No hay una nube tan vaporosa,
No hay una estrella tan temblorosa,
Ni tan espléndido, rico color;
No hay tan alegre velo lujoso,
No hay en el valle tan suave alfombra,
No hay una palma de tanta sombra,
Ella es la vida del Trovador.

No hay un desierto tan abrasado,
No hay un oasis tan delicioso,
No hay llano adusto tan infructuoso,
No hay grato huerto tan seductor;
No hay bebedizo tan hechicero,
No hay una pócima tan homicida,
Ella es el norte, ella es la vida,
Ella es la muerte del Trovador.

GUNDAR, FILLO D' OUCO.

«Verde valle de Rouriz,
En terra de Bergantiños;
Ou valle amado dos celtas,
Dos altoš é verdes pinos;
Cando ó teu bardo Gundar,
Sea deste mundo ido,
No teu seo silencioso
Concédelle, val amigo,
Sepulcro a modo dos celtas,
Solo de ti conocido.

Que hay tempo que neste mundo
Anda ó bardo peregrino,
Descando chegar ó cabo

D' un traballoso destino;
E tan solo repousar
Desca do seu camiño,
Non he a vellez a que causa
O grave dolor que sinto,
Pois que son do tempo voso,
Carballos de Carballido:
Suidades de non sei qué,
Recordos quezáis do espírito
D' algunha perdida pátria,
Ou d' antigo ben perdido,
Nesta peregrinacion
Miña, van sempre conmigo;
E son os meus compañeiros
No traballoso camiño,
Suspiros por non sei quén,
E por non sei qué suspiros.

Verde valle de Rouriz,
Pátria do héroe Cou-d'-Indo:
Donde á garrida Rentar
Trougo o paso fuxitivo,
Os corzos, co curvo arco,
Animosa perseguindo;
Na tua soudá recibe,
Este bardo peregrino;
Ou valle das vagas brétomas,
E dos rumorosos pinos.»

—Bardo Gundar, fillo d' Ouco,
Fillo de Celt, de Ran fillo;
Ou bardo dos negros ollos,
Do nobre andar, é garrido
Escudo, de grata voz
D' un acento nunca oído,
Asomellante ó rumor
Do vento nos altos pinos:

Teus vagos é doces cantos,
Certo non desconocidos
Me son, é non veces poucas
Os teño quezáis oído;
Ben non me acordo se agora,
Ou quezáis en tempo antigo;
Mais cos oídos da alma,
Que cos corpóreos oídos;
Un bardo que tan ben canta,
Non debe teme-l-ó olvido;

Ou cantor dos nobres Celtas,
Os de corpos ben compridos,
Que na terra de Brigandsia,
Pola pátria sucumbiron:
Esa indecisa inquietude,
Cando me vés, bardo amigo,
Suidades son d' unha pátria,
Que un día á alma perdeu;
Son misteriosas nostálgias.
Do desterrado afixido,
Que se acorda de sua terra,
En terra allea cautivo;
E quer tornar outra ves

Os pátrios confins perdidos.
Os bardos son nobre cousa
E grande, e non comprendidos
No seu terreno viaxe
Soen asaz ser, dos fillos
Dos homes, é duros casos
Muitos, proban os divinos.
Solo ti, Soudade agreste,
Asilo es dos bardos digno.
E pois que qués repousar
No meu seo verdecido,
Repousarás, sin que turbe
Ningun rumor teus oidos;
Refrescando cas suas augas,
A tua frente, doce olvido,
(Non pra memoria dos homes,
Mais pr' olvido de ti mesmo;
Qu' he doce ao home olvidar
O pesar é ó ben perdido.)
Entr' as uces de Brigandsia,
Cabo do dólmen amigo,
Da fuxitiva Rentar,
E do esforzado Cou-d'-Indo;
Filla do moreno Ourens,
E do nobre Lugar fillo.»

EL CABO.

Desierto, pensativo y silencioso
Está... y su punta sin cesar blanquea;
Y de antiguo combate y de sufrida
Derrota, sin cantor, la historia cuenta.
Sombrio está en la tarde el escarpado
Cabo; quizás en lo infinito sueña.

∴

Rudo es el cabo; muy ajado tiene
El rostro oscuro el denodado atleta;
El huracán con su abrasado soplo,
Arrebató sus indigentes breñas;
Y no oculta del rayo vengativo,
La altiva frente, perdurable huella;
De Luzbél compañero en la derrota,
Cumple quizás una fatal condena.....

Testigo de naufragios y combates,
Entre la niebla taciturno piensa
En su alto origen, y en los bellos días
De su pasada juventud risueña,
Cuando al principio, lleno de hermosura,
Salió del seno virgen de la tierra,
Cuan demudado está, de aquellos días
De juventud, el denodado atleta....

∴

Así nuestra alma, cuando la alegría
Le ha abandonado de la edad primera,
Ajada por el viento impetuoso
De los pesares é infortunios queda;
Y el corazón también cuando perdimos
La mujer, ay! que el alma un día eligiera.

LA NOSTÁLGIA DE LA NODRIZA.

—Vamos, mi buena Rentar,
Deja una vez tus tristezas;
Estás ya convaleciente
De tu penosa dolencia:
Nada te falta; en la casa
De los condes de Sansueña,
Sobra todo, y te está hablando,
Quien hereda su nobleza:
Mi palacio es tu palacio,
Aquí el bienestar alberga.
No vieron nada los ojos
Mejor, ni á nadie recrean,
Como estas, ricas alfombras,
Donde se goza y se sueña:
Bajo estos techos habitan,
La alegría y la riqueza;
Hay cuartelados blasones,

Y hay criados con librea,
Y hay coches donde tu sueles
Ser llevada á la carrera.....
De abandonar á Madrid,
Rentar, la idea desecha;
Y por tu dulce Galicia,
No trueques la mansion regia
Que habitas, donde te juro,
Que seré tu compañera;
Esa tu triste nostálgia,
Oh, quien distraer pudiera,
Y volverte la alegría.....

(El doctor aparte y en voz baja)

—Preguntádlala por su tierra.

—Pues bien, oh Rentar, tu pueblo
Cómo se llama, recuerdas?

Al oír nombrar su pátria;
Estremecióse la bella,
Cual si un repentino fuego
Discurriera por sus venas;
Y sus labios animando
Sonrisa dulce y serena,
Exclamó con entusiasmo,
A nueva vida despierta:

—O meu lugar he Gundar, (*)
Cabo da veira da terra
De Xallas; mais coma Xallas
Non ten á cara tan fea;
Prêto da areosa Laxe,
Non lonxe de Pasaréla.
As suas casas son brancas;
E á unhas pombas asomellan
Sobre un tarréo pousadas,
No tempo da sementeira;
E cara ó sol cando nace,
Tén as ventanas ben feitas.
As suas augas son doces;
E diante ten unha veiga,
Que quen á contempla un pouco
Suidades déixano é penas.
Ali deixéi ó que á alma,
Non recorda sin tristeza;
Os meus, é aquel que foi causa
Da miña pena primeira.....

(Llora)

Ou terra de San Simon
De Nande, vizosa terra,
Morra eu primeiro sin verte,
Antes que de ti me esqueza.

(*) Lugar de San Simon de Nande, azejo de Traba de Lage.

AMOR DE MARINO.

Estaba Juan marinero,
Firme sobre el marchapié
De la gavia, hecho una furia,
Dándose todo á Luzbél,
Apenas con los balances,
Pudiéndose mantener;
Rizos tomando á la cuadra,
Con zapatazos de á diez.
Echado atrás el sombrero,
Que el viento queria comer,
Bajo un chubasco á la vista
De la berberisca Argel;
De pechos sobre el caballo
Y haciendo del cuerpo C...
Tostado tiene el semblante,
El bravo lobo, pardiéz,
Por los ciclones del rudo
Clima del Coromandel,
Y la barba hecha una selva,
Y la pipa de través.

«Oh tu, flor de Cartagena,
La de los ojos suaves,
Capaces de sosegar
A los mismos huracanes:
Si es cierto que las mujeres
De firmeza andais distantes,
Cuanto vá que en tal momento
Por otro, infiel, me dejaste?
Y como yo cobro ahora,
Esta lona que Dios no arde,
A algun mozalvete imberbe
Consentirás que te cace
Los brioles y chafaldetes,
Y hasta la verga te cargue,
En un decir: *hombre al agua*,
La relinga de pujámen.»

∴

Llegaba aquí cuando el barco
Dando un terrible vaivén,
Con el penol de la gavia
Bajo el agua quiso ver.
Y lanzando un juramento
Juan, mojado como un pez,
Sintió, del agua salada
En la impresion fuerte y cruel,
Que el amor puede olvidarse
Llegando salsa á beber.

EL SUEÑO DE PRIMAVERA.

Parlera golondrina,
En el balcon posada,
Sencilla viajera,
Llena de dulce gracia;
Del rey Tereo esposa,
Desterrada del Ática:
Suspende, oh vaga Progne,
Tu quejumbrosa charla;
No cantes mas, el pico
Recoje bajo el ala;
Y de tu luengo canto,
Un ratito descansa.
No turbes de la hermosa,
La sosegada cámara,
(Con tu cancion que acaso,

—34—

Hablando está del Africa:)
Oh, déjala que duerma,
Del amor fatigada,
Bajo los bellos pliegues
Del pabellon de grana.
No despiertes los ecos,
Que reposan en calma,
De la rica techumbre
Entre las hojas anchas.

*Cogliam la rosa in sul mattino all'ora,
Di questo dì, che tosto il sevon perde;*

(TASSO, G. I.)

EL RAPTO. (1)

(El Sr. Ministro de la Gobernación.)

—Sosegáos, señor Conde,
Y el suceso referid,
Sin que turbe vuestro espíritu
Esa agitacion febril
Que os conmueve, porque os juro
Grande interés concebí
Por esa historia de amores
Que ocupa á todo Madrid.

(*) Á los tímidos y escrupulosos, parecerá no muy santa la doctrina. Nosotros tampoco recordamos haberla leído en San Basilio.

—Señor Ministro, el recuerdo
De aquel suceso infeliz
De tal modo me acongoja
Que fuerza será morir.
Solo recuerdo que fué
La última tarde de Abril,
Que con mi Aida, la heredera
De mis blasones, sali
En coche elegante y rápido,
Como un ensueño gentil,
A respirar el ambiente
Al exterior de Madrid.
Un vago estremecimiento
En mi hija percibí,
No se porqué, de la puerta
De Alcalá, fuera al salir.
Era un presagio sin duda
Aquella impresión febril
De lo que iba á sucedernos,
Y el cielo lo quiso así.
A poco, en fin, que del campo
Comenzamos á sentir
Las dulces brisas, saliendo
De un barranco que hay allí,
Unos hombres disfrazados,
De apostura varonil,
Con trabucos, que apuntándonos
Siniestros vi relucir,

Me dijeron con acento
Ronco, que muy claro oí:
«Buen conde de Blanca-Sierra,
Dáos preso, sinó morís.»
Un grito solo de mi Aida
En tal trance percibí.....
Iba á defenderme, cuando
Robusta mano viril
Me vendó ruda los ojos,
Sin dejarme ver ni oír:
Luchar intenté, mas luego
Maniatado me sentí;
Luego, unas detonaciones
He creído percibir
En medio de aquel tumulto,
Despues ya nada sentí.....
Decir no puedo lo qué
Pudo despues ocurrir.

Mis lágrimas no os estrañen;
Que era mi hija Aida al fin
El orgullo de mi raza
Y la mas bella y gentil,
Que jamás la Castellana
Vió al galope conducir.

—Ciertamente es duro caso
Y grave el que referís;
Sobre todo para un padre

Que era, cual vos, tan feliz.
Mas esperar siempre es dado;
A la autoridad civil
De provincias, del culpable
Hare la pista seguir.

Virgen de sábios mandatos,
Naturaleza gentil,
Tú del hombre á los oídos
Constante dices así:
*Tuya es, tuya, la doncella
Que te se antoje elegir;
Las rosas no guarden muros
Injustos: en el jardín
De la vida, el libre goce
De Amor, yo no prohibí:
Cuando la dorada fruta
En el árbol veas lucir
Trepa audáz, y por asalto
Toma lo que es para ti:
La virgen, tu dulce presa
De guerra, sea servil:
Yo bendeciré tu crimen,
Impune raptor feliz.*

Solo tu, sociedad injusta,
Digiste al hombre infeliz:
Tu no beberás del agua

*Que corre, yo lo prohibi:
Tu no cojerás aquella
Rosa, preciso es sufrir.*

Tu injusta ley es preciso
Borrar, oh madrastra vil;
Justo es tus duras leyes
Por fuerza romper ó ardid,
Y tomar lo que de grado
No podemos conseguir.

—Tenga la hermosa buen ánimo;
Tu palacio olvida al fin;
Valiente es el noble bruto
Que nos destierra de aquí;
De sus cascos las centellas
Do quiera brotan á mil,
Y la espuma á borbotones
Lanza la henchida nariz.
Es hijo de las riberas
Verdes y alegres del Sil;
Su madre fué fecundada
Por su aura dulce y sutil.
No llores, no ha habido muertos.
Si los hubiese, salir
No vendrian á cojernos;
Que son los muertos al fin
Gente pacífica, y suelen
Contentarse con dormir.

Y puesto que pregonado
Estoy, cual bandido vil,
Culta sociedad, tu presa
Ven á buscar, hela aqui.

—¿Qué tierra extranjera es esta?
Dime que tierra, ¡ay de mí!

—El suelo que desaparece
Bajo nosotros..... gentil
Bella de blondos cabellos,
Vas su oscuro nombre á oír:
Es la sierva melancólica
De los reyes, la infeliz
Y noble tierra á quien llaman
Sus bardos la verde Erin;
La pátria del que te adora
Con ardiente frenesi,
Galicia, á quien mil pesares
Ajan el rostro gentil.

—La noche á caer empieza,
Mi alma comienza á sentir
Frio y miedo, y yo me muero.....
¿Dónde me llevas?

—Allí.

Cubrió el rostro de la bella
Dulce palidéz gentil,
De la boca de su amante

Tales palabras al oír.
A su frente se mostraba
De la selva de Esmoris (*)
La masa informe y sombría
De prodigioso perfil,

(*) Espesa selva en el territorio de Bergantiños.

¡A VOLTA Ó EIDO. (*)

Cando as doces golondrinas,
Baixo un aleiro pousadas,
Descansan do seu camiño,
En busca da ardente Africa;
As amantes viaxeiras,
Co pico baixo da ala,
N' aquel garrido silencio,
En qué pensan?—Na sua pátria.

Cando eu era estudante,
E ó doce albergue tornaba,
Lento cruzando á cabalo,
A fea terra de Xallos:

(*) Hogar.

O atravesar silencioso,
As solas é esquivas gandras,
As rendas abandonando,
O impulso das vagas auras,
Po-la soledade agreste,
Pensativo camiñaba.

En qu' iba pensando entonces,
Decide, ventos de Baura: (*)

—Sempre iba pensando nela,
N' aquela doce rapaza,
Q' era filla de Santiago,
Branca, garrida é fidalga.

(*) Antigo nome do territorio de Jallas.

À APOSTA.

Un pescador, rapás novo,
E un pastor que en corpo é edá
Non pasaba ó compañeiro,
Fixeron aposta tal:

De manifestar cantando,
(Se nos céos beleza hay)
Donde hay cousas mais garridas,
Se na terra, se no mar.

Alternando os dous rapaces
Logo á vos ó vento dan:
Decide, ventos de Baura,
O que oíches sin tardar.

—D' unha lancha á branca vela,
Da negra altura ó tornar,
Parece, toda encurvada
Da virazon xogoral,
Unh' ala d' unha gaivota,
Que mais alta qu' outra vay.
Que garrida he á branca vela,
Cando se vé bandear.....

De bolina, tesa á escota,
Que os ventos subíar fan,
O courel debaixo da agua.....
Que gusto véla avanzar,
Que garrida vay á lancha
Ca espuma que ó redor fay.....
Que dicha hé ser pescador,
Que ten por seu todo ó mar.

—Os Casás están ben sós, (*)
Sempre calados están,
E tan sós, que ó seu silencio
Solo ó soen perturbar
Algun corvo, ó algunha gralla
Que ali se pousan quezáis:

(*) Conxunto de pequenos cerrados, pertencentes al cultivo de Vilela de Nemina, ea el distrito de Mugia, celebrados por las hermosa: perlicae que al ichá se cogen en su recinto.

Son bougos, sin xente é mouros,
Só de lonxe ven ó mar,
Son ermos, é non ten verdes,
E stan, cara ó vendabal,
O pé do monte da Croa,
Nun regueiro que ali fai
A aréa que move ó vento
E á dulra que soe baixar,
N' aquel tempo en que zo lume
Hé doce quenta-las mans.

Nos Casás estase ben,
O home ali seguro está,
Sin que ningunha triganza
Seu peito veña á turbar.
De lonxe, ben prontamente
Se conocen os Casás,
No arêoso regueiro,
Por uns valados que hay,
Como unhas redes, que ó sol,
Soas, tendidas están.

Hé certo que un pouco esquivos
Son de caris, mas no mais;
Din que têm á cara fea,
Cara fea non têm tal:
Têna muy doce é alegre,
Pra quen os sabe mirar;
Os Casás están ben sós.
Só de lonxe ven ó mar.

—Cadiz hé unha vila grande,
E garrida sin igual,
Conocida en todo o mundo
Por linda, é reina do mar.
«A das brancas azoteas»
Todos ó nome lle dán;
«A dos lindos miradores»
«A do gracioso mirar,»
A saudosa, á xentil,
Maravillosa é lanzal.

Cando á ven os mariñeiros
Desde lonxe branquear,
Quedan un pouco calados,
O ver un encanto tal.

Ali ó home que vay novo
Mil praceres gozou xa,
E dá vellés non probou
O enoxoso é grave mal.

—Vasilveiro hé verde é fresco, (*)
Non hé vila nin lugar;
Ali non hay diversions,
Ali palacios non hay;
Mais probe é todo como hé
Non me deixa de agradar.

(*) Pequeno y pintoresco lugar cerca de la desembocadura del río Castro, en el mismo distrito.

Ten unhas augas correntes,
Qu' ó escuitálas xenio dá;
E diante uns prados vizosos
Con uns cantos aveláns.

Ali ó home sen cuidados
Os seus días traje en paz,
E de vello vay cas cabras,
Como fixo de rapás.

HERMESINDA DE BARCALA.

«Ou Castro de Remesende, (*)
Que te tés por tan fidalgo,
Pois din que dos teus mayores
Os reis amparon buscaron:
Do Castro de Remesende
Señor, por pleito heredado;
E do castelo que s' alza
Sobre dél, ben adornado,
Cos seus adarves é torres
Todo ó redor almenados:
Ou Castro, ben se conoce,
Que naceches desleirado
Entre soldados é muros,
E calabozos é escravos.»

(*) Pedro Castro de Remesende, hijo de Diego y nieto de Lope Castro de Remesende, señores del Castillo y Castro del mismo nombre, en el territorio de Bergantinos.

Asi decia Hermesinda,
De Barcala, ó desleirado;
(Que do solar de seus pais,
Preto pasaba á cabalo)
Limpendo as bágoas garridas
Cun lindo pañuelo branco.

A FADA ROURIZ.

O abrigo do vento d' Ouras, (1)
Sentada ó pé dos valados
Dos Casaes (2) de Nemiña,
Os cabelos picitando
C' un lindo picite d' ouro,
Que deslumbraba ó mirálo,
Cantaba á fada Rouriz
Cousas do tempo pasado.

(1) Del Noroeste, que sopla del lado de Ouras.
(2) Antigua denominacion de los Casás.

«Eran Manoel Leis, é Baña (3)
Barrentos, Lastres é os Paz;
Eran Piñeiro é Leis Busto,
Ruiz, Canosa é Currás;
Arxomil, ó da Redonda,
(Nunca se me olvidarán)
Pedro Rodriguez, Ocampo,
Lourenzo, é Castro Romay
Francisco de Castiñeira,
Cristobo, morto en agraz,
Mauro Fernandez, Menecho,
Manoel Romero é P... al.»

Esta parte do seu canto,
Ben non se poido escoitar:
(Sopraba ó aire muy recio
Nos valados dos Casás)
E, cal son de doce corda,
O lonxe foi espirar.

«Lastres, era de Muxia,
A areosa, á seca, á triste:
Leis, era de Suxo, é Ocampo,
Da terra de Villarmide:
Leis Busto, de Coucieiro;

(3) Los nombres que aquí se citan son los de aquellos que fueron nuestros colegas de gramática latina. El autor se cree en el deber de tributarles este pequeño recuerdo.

Barrentos, de Morpeguite;
De Corcubion os outros
Non eran fora dos lindes:
Os outros, ou Bergantiña,
Todos ti nacé-los viches.

Estos foran os rapaces
Que nunca me sahirán
Da memoria, porque un tempo
Soian ben alegrar
Estos lugares, que agora
Muy sós é tristes están.

Nas clunas do meu palacio
Que baixo da terra está,
Os vosos nomes garridos
Para sempre hei de grabar.»

XENTE ALLÉA.

—Ou mozos que camiñantes
Por ese camiño ides,
Vinde á abrigarvos un pouco,
Se hé que mollados vindes.
Teño bo viño é rosquillas
De Cereo é Rececinde; (*)
Teño unha perfia d' á neto,
Mais comprida no na viches,
Tomá: probádemo un pouco,
E logo sin pagar ide.

(*) Lugares en el distrito de Coristanco.

—O viño he bó certamente,
Mais mellor he quen ó mide,
Qu' hé tan doce é tan garrida
Como as rosas de Frexilde.

—O voso vestir ou mozos,
Anque compañeiros ides
De viaxe, di qu' en terra
Ben diferente naciches.
Ti, do sombreiro de palla,
Ou mozo de cara triste;
Do chaleque de lán branca,
Calzon de lán moura firme,
Tán aberto po-los lados
Que mais calzoncillos pide,
Anque hé moito preguntar
De donde és has de decirme.

—Son montañés non'-o nego,
De terra ben soa é triste,
Son de Xallas, nai das uces,
S' algunha vez d' ela oiches.

—Tí, da chaqueta vermella,
¿Tua terra dichosa dime;

—O meu vestir ben o di
A todos que ben me miren:
Do alegre chan da Mariña
E doce terra de Bribes.

LANGÜELLE.

—Rio Langüelle, rio Langüelle, (*)
Ben se vé que és da montaña;
Ou feo fillo das brétomas,
E das uces desleiradas.
Cando te vexo de lonxe,
Atravesando unha gandra,
Non sei se sinto suidades,
S' hé ó que sinto na alma;
Solo sei que estou de mais
Donde me pôn mala cara,
Que en montañés, cortesía,
Está por demais buscála.

(*) Afluente del Tambre.

Ou aires de Troitozende,
Terra donde m' eu criára,
Levade esta filla vosa,
Levá d' esta terra estraña.

Os rios da miña terra
Non tén á cara tan brava,
Nin parece qu' á ninguen
Neguen unha sede d' auga;
Nin teñen, en vez de frores,
Tan solamente uces altas.
C'o teu esquivo caraute
E reccosas miradas,
Pareces, Langüelle, un lobo,
Que, por non ver xente, escapa.

As tuas ribeiras son
Ben soas é ben escravas,
Donde no medio do vran
Só se vé pousada á garza.

Rio Langüelle, rio Langüelle,
Ben se vé que és da montaña,
Ou feo fillo das brétomas
E das uces desleiradas.

EL RECUERDO DE LA PÁTRIA.

(Sobre moticos de Ossian.)

En noche tública de invierno,
La luna su rayo tímido
Envía, y hace brillar
Los bellos cascos bruñidos
De Cairbar y Gundariz (1)
«Os de corpo ben comprido;»
Que á Tura, ciudad de Ullin (2)
Estaban poniendo sitio.

(1) Gundariz, según una tradición, jefe de la tribu de los Celtas que habitaban entre la punta de Roncudo y la de San Adrian.

(2) Irlanda.

Los dos héroes esforzados
Semejan dos altos pinos,
Que están en pendiente inculca
Por niebla medio escondidos.

Los guerreros de Cairbar,
Del comun sufrir rendidos,
Yacen en profundo sueño
En brazos del dulce olvido.

Mas los nobles extranjeros,
En silencio, no dormidos,
Sus recuerdos en secreto
Envian al patrio nido;
Y ven pasar á sus ojos
Los dulces campos nativos.

Con un acento armonioso,
Al murmullo parecido
De las olas, en las rocas
De la costa de Barizo,
Cuando los vientos reposan
En bella noche de estío,
Dijo Cairbar:

— «Gundariz,

De origen esclarecido,
Oh nieto de Gondomil

Y del noble Curban, hijo;
Ora que nuestros acceros
Al ócio están convertidos,
Y que la dormida tierra
Envuelve un silencio amigo:
Oh! cuéntanos de tu pátria
Los recuerdos que ya han sido:
Un extranjero relato
Es tan grato á mis oídos,
Como de acorde instrumento
El melodioso gemido.»

Y Gundariz el prudente
En estas palabras dijo:
Con una voz dulce y suave
Y misterioso ruido;
Cual en las tardes de invierno
El lamentar indeciso,
Del viento en las hojas secas
De los robles de Lourido.

—Cairbar, de noble estatura,
Como esbelto y alto pino
De la *gandra*; y solo en esto
A Gundariz parecido:
Los acentos de mi pátria
Son tristes y fugitivos;

De tal modo que si acaso
Los oye latente espíritu,
Suelen dejar melancólico
Al mortal que los ha oído.

Toimil, toma á tua arpa,
Ou bardo do nobre andar,
D' ollos negros como á ala
Do corvo do cabo Ougal; (3)
Os suidosos recordos
Canta da doce Fungar. (4)

—«Splendor dos pasados tempos,
Cal receoso estrelar
Dos vagos dias que foron
E que xa non volverán:
Da miña escura memoria
Ven á brétoma á alumbrar.
Os nobres fillos dos celtas
Helle doce recordar,
Os sitios da sua infancia
Cando en terra estraña están.

Amado dos nobres Celtas,
Vello pinar de Froxan; (5)

(3) El Villano.

(4) *Fungar*, tierra verde y hermosa á la vista. También se dice pinar que murmura, según la tradición de los habitantes de nuestra costa del N. O; con cuyo nombre dicen designaban á Galicia los Celtas nuestros antepasados.

(5) Lugar perteneciente á la parroquia de San Adrian de Corme, en la expresada costa.

Os teus arbres xa encurvados
O vento fai rebramar,
E ó musgo que os cubria
Roto, ó lonxe caer vai.
En fría tarde de inverno
He doce ó celta escoitar,
Apoyado na súa lanza,
Como funga ó huracan
Nas tuas ramas antigas,
Qu' á ráfaga encurvar fai.

Os teus pinos desde lonxe
Na pendente do Brumar,
Son parecidos ós celtas
Qu' en orden de guerra están.
Da pasada mocidade,
can diferente ora estás.....
Os verdes anos primeiros,
Foxen como ó vento soán,
Do esquivo cabo Nariga
Entre ó espeso matorral.
O alegre corno dos celtas,
Non estremece ora xá,
A tua sombría bóveda,
Chea de nobre beldá.

Agora ó redor de ti
Reina olvido é soledá,
E un silencio, que tan só
Soe as veces perturbar,
Algunha pola qu' estala

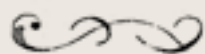
S' ó vento sopra quezais.
O ciervo salvaje entonces,
Que na tua maleza está,
Amedrentado levanta,
En vixilante ademan,
A alta é xentil cornamenta,
E ponse atento á escoitar,
Tua salvaje armonia
Con doce é secreto afan,
E ó seu sobresalto olvida
Po-lo teu doce fungar.

Un torrente impetuoso
Qu' entre altas malezas cay,
Rebrama preto de ti
Con unha voz eternal.
;Torrente de Belouride!
Os dias da verde edá,
Cas tuas augas pasaron
E outra ves non volverán.

Amado dos nobres celtas,
Vello pinar de Froxan;
Os nosos antepasados,
Compañeiros da tua edá,
Dormen ó redor de ti,
Mais nunca despertarán;
E os seus sepulcros antigos
Alumbra ó branco luar.»

—Gundariz, (dijo Cairbar)
Entre mil el distinguido,
Oh nieto de Gondomil,
Y del noble Curban, hijo:
Los acentos de tus bardos
No sé donde los he oido;
Vuestra pátria es una pátria
Cuya hermosa faz he visto;
Y me traen remembranzas
De otros tiempos que ya han sido,
No sé como, ni sé donde,
Mas cuyas notas percibo.

Dijo, y Gundariz el fuerte,
De recuerdos conmovido,
Por disimular el llanto
Que al ojo asomó furtivo,
Con la visera del casco
Cubrió su rostro divino.



EDUADO PONDAL.

RUMORES DE LOS PINOS.

POESÍAS.

ES OPORTUNIDAD.

SANTIAGO:

Establecimiento tipográfico de Manuel Mirás y Alvarez.

Plazuela de Fieles-seca número 1,

X 2577.

ESTE LIBRO
REMATOU DE SE IMPRENTAR
O 24 DE NOVEMBRO DE 2022

