

**TFG**

---

**LA XILOGRAFÍA: MEDIO DE PRODUCCIÓN  
EXPRESIVO EN EL LIBRO.**

**Presentado por Andrea Navarro Orero  
Tutor: Alejandro Rodríguez León**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Belles Artes  
Curso 2020-2021**



## RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

### RESUMEN:

Este proyecto es principalmente la muestra de la unión entre el dibujo expresivo, el lenguaje xilográfico y el libro. Todo gira entorno a la búsqueda mediante la experimentación de un lenguaje gráfico tratando de explotar al máximo las posibilidades del grabado en madera, haciendo uso de recursos expresivos del dibujo como son el modelado, un alfabeto gráfico variado, la construcción intrínseca o la integración de figura y contexto, adaptados al ámbito de la talla y estampación tratando de respetar este particular y rico lenguaje. El trabajo se estructura en forma de libro, lo cual aporta una continuidad y visión de conjunto a las estampas, conformando una obra coherente donde se da la armonía de todos sus elementos gracias a su formato y soporte. Además, se ha dado gran importancia a las cualidades formales de las imágenes resultantes y se intenta manifestar la huella de un gesto, la tactilidad y la intervención de los sentidos a la hora de captar lo representado con mayor veracidad, así como ser una muestra de un proceso, y no solo un resultado.

La obra es el resultado del aprendizaje adquirido durante todo el grado, alrededor del dibujo y la gráfica a través del libro, finalizando en esta experimentación e indagación de las posibilidades del grabado a través de la cual se busca un lenguaje personal.

Palabras clave: libro xilográfico, dibujo expresivo, lenguaje gráfico.

### SUMMARY:

This project is mainly the sample of the union between expressive drawing, xylographic language and the book. Everything revolves around the search through the experimentation of a graphic language trying to exploit to the maximum the possibilities of wood engraving, making use of expressive drawing resources such as modeling, a varied graphic alphabet, intrinsic

construction or the integration of figures and context, adapted to the field of carving and stamping, trying to respect this particular and rich language. The work is structured in the form of a book, which provides continuity and overall vision to the prints, forming a coherent work where the harmony of all its elements occurs thanks to its format and support. In addition, great importance has been given to the formal qualities of the resulting images and an attempt is made to manifest the trace of a gesture, tactility and the intervention of the senses when capturing what is represented with greater veracity, as well as being a sample of a process, and not just a result.

The work is the result of the learning acquired throughout the grade, around drawing and graphics, ending in this experimentation and investigation of the possibilities of engraving through which a personal language is sought.

Key words: xylography book, expressive drawing, graphic language.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	5
<b>1.1. ANTECEDENTES FORMALES</b> .....	6
1.1.1. <i>Dibujo expresivo</i> .....	6
1.1.2. <i>Xilografía</i> .....	7
1.1.3. <i>Libro de artista</i> .....	7
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b> .....	8
<b>2.1. OBJETIVOS</b> .....	8
2.1.1. <i>Objetivos generales</i> .....	8
2.1.2. <i>Objetivos particulares</i> .....	8
<b>2.2. METODOLOGÍA</b> .....	8
<b>3. LA XILOGRAFÍA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN</b> .....	11
<b>3.1. ADAPTACIÓN DEL LENGUAJE EXPRESIVO DEL DIBUJO A LA XILOGRAFÍA</b> .....	14
<b>4. EL LIBRO XILOGRÁFICO</b> .....	19
<b>4.1. QUÉ ENTENDEMOS POR LIBRO XILOGRÁFICO</b> .....	19
<b>4.2. LA ENCUADERNACIÓN</b> .....	20
4.2.1. <i>El libro y su estructura</i> .....	21
<b>5. REFERENTES</b> .....	22
<b>5.1. KÄTHE KOLLWITZ</b> .....	23
<b>5.2. ERNST LUDWIG KIRCHNER</b> .....	23
<b>5.3. EDVARD MUNCH</b> .....	24
<b>5.4. ALBERTO GIACOMETTI</b> .....	25
<b>6. PROCESO Y DESARROLLO</b> .....	26
<b>6.1. FORMATO</b> .....	27
<b>6.2. CREACIÓN DE MATRICES</b> .....	27
<b>6.3. DEL INTERIO AL EXTERIOR: ESTRUCTURACIÓN DE UN LIBRO</b> .....	29
<b>7. CONCLUSIONES</b> .....	30
<b>8. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	32
<b>9. ÍNDICE DE FIGURAS</b> .....	33
<b>10. ANEXO (ARTES FINALES)</b> .....	34

## 1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo presentamos un libro xilográfico compuesto por diez xilografías a dos tintas, trabajadas mediante el sistema de la contraprueba<sup>1</sup> en matrices de contrachapado, además de algunas otras pequeñas estampas que acompañan a las grandes. Elaborar estas imágenes xilográficas me ha permitido desarrollar el vínculo entre los preceptos del dibujo expresivo y la xilografía, planteada como una secuencia de imágenes que componen un todo, la obra con formato libro. Consecuentemente, el proyecto se focaliza en el desarrollo de los aspectos formales y expresivos que proporciona la conjunción de estos tres lenguajes, el dibujo, la xilografía y el libro. Ahondo por ello, desde la práctica artística, en el proceso creativo donde atiendo a las características plásticas de cada lenguaje.

El proyecto nace con la intención de aunar los lenguajes que más han calado en mí a lo largo del grado, como son el dibujo expresivo, la gráfica y la obra en forma de libro. Escogí en este caso la xilografía por ser la técnica con la que más me identifiqué a la hora de trabajar y en la que mejor pude ahondar hasta conocer su gran potencial como medio de expresión autónomo. Por su parte el dibujo siempre ha sido el lenguaje con el que he tendido a expresarme, aunque no fue hasta el último año del Grado en Bellas Artes cuando realmente empecé a encontrar un modo de desarrollarlo más fluido y personal, gracias al dibujo expresivo. En este trabajo encontramos una unión, por tanto, de las herramientas utilizadas en el dibujo expresivo con el lenguaje sintético de la xilografía. De esta unión surgen una serie de imágenes en las que su fuerza recae en el proceso creativo, viéndose a su vez una gran evolución en cuanto a mi forma de trabajar con respecto a proyectos anteriores de libro de artista, grabado calcográfico, xilografía y en mi forma general de afrontar el dibujo.



Fig. 1. Andrea Navarro. *Un entorno propio* (tres ediciones).



Fig. 2. Andrea Navarro. *Un entorno propio*.

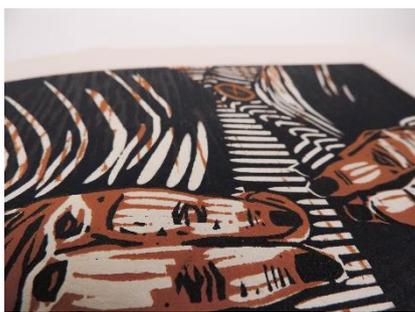


Fig. 3. Andrea Navarro. *Un entorno propio* (detalle).

<sup>1</sup> Contraprueba: una vez obtenida la estampa y, todavía estando fresca la tinta, consiste en volver a pasar la estampa por el tórculo, encima de una futura matriz, para obtener una imagen invertida.



Fig. 4. Andrea Navarro. Dibujo (2020).



Fig. 5. Andrea Navarro. Dibujo (2020).



Fig. 6. Andrea Navarro. Litografía offset a dos tintas (2020).

No menos importante es el hecho de que la obra se presente en forma de libro, no siendo este una opción de acabado, sino un modo de estructuración intrínseca que da coherencia y aúna todos los aspectos del trabajo en un resultado multidisciplinar. Toda la obra ha sido ideada desde el punto de vista tridimensional, la disposición de las imágenes, su secuencialidad, el ritmo, la encuadernación, el tipo de papel, etc. Todo forma parte de la estructura del libro, y esto se ha tenido en cuenta desde el inicio del planteamiento del proyecto, ya que no sería lo mismo presentar unas estampas sueltas en una carpeta que crear una obra tridimensional donde entran en juego todos los aspectos anteriormente nombrados.

### 1.1. ANTECEDENTES FORMALES

Es importante conocer mis propios antecedentes formales en proyectos realizados con anterioridad, puesto que el resultado de este trabajo es también el resultado de mi propia evolución en el campo tanto del dibujo, como de la gráfica y la obra-libro. Ya habiendo realizado con anterioridad proyectos en estos campos, pueden mostrar mi trayectoria en cuanto a mi visión y mi forma de resolver los planteamientos.

#### 1.1.1. Dibujo expresivo

En el ámbito del dibujo, mi visión cambió por completo al conocer un nuevo enfoque desde el punto de vista expresivo. Gracias a la serie de herramientas expuestas en el marco teórico, conseguí desarrollar un nuevo estilo al dibujar llevado por un cambio de perspectiva al observar, basado en la contemplación minuciosa del referente. Ahora trato de interactuar con el entorno mediante todos los sentidos, estableciendo un intercambio recíproco de información, y plasmándola en los dibujos de manera directa. El cambio principal que he experimentado ha sido el anteponer el proceso al resultado, disfrutar del camino que es dibujar para conocer, y no centrar mi preocupación en conseguir un resultado.

Además, ya pude llevar al ámbito gráfico los preceptos aprendidos mediante un proyecto realizado en litografía (Figura 6).

#### 1.1.2. Xilografía



Fig. 7. Andrea Navarro. Xilografía a tres tintas (2018).



Fig. 9. Andrea Navarro. *Fobias* (2019). Libro xilográfico



Fig. 8. Andrea Navarro. *Fobias* (2019). Libro xilográfico



Fig. 10. Andrea Navarro. *Fobias* (2019). Libro xilográfico

En el terreno de la xilografía, mi visión y forma de trabajar evolucionó enormemente desde que tomé contacto con este lenguaje por primera vez hasta la realización de este proyecto. En un principio, mi relación con el medio era más bien imitatorio, tratando de pasar al soporte de la matriz el dibujo que previamente había realizado como boceto, sin atender a las posibilidades expresivas de la madera y todo el partido que esta nos ofrece. Sin embargo, estas primeras tomas de contacto me sirvieron para conocer bien los procedimientos del grabado en relieve, familiarizarme con el trazo negativo, conocer los diferentes papeles, las tintas, y con todo el proceso de estampación, realización de pruebas de estado, o el trabajo con varias tintas, donde aprendí el uso de registros y cómo funcionaba la superposición de los diferentes tonos en cuanto a materia y también a nivel pictórico.

La mayor evolución que he experimentado ha sido a nivel formal, en cuanto al tratamiento de la imagen. Considero que he logrado aproximarme a comprender las posibilidades que la madera ofrece.

### 1.1.3. Libro de artista

Cursando la asignatura de *Libro de Artista, grabado y tipografía móvil* en el Grado en Bellas Artes, pude familiarizarme con lo que es el concepto del libro como obra, trabajar desde un punto de vista tridimensional y proyectar toda una obra alrededor de ello. En mi primer contacto con el libro, ya tuve claro que el formato de códice en un tamaño reducido era lo que más encajaba con mis intenciones. En el libro *Fobias* (Fig. 8) pude explorar diferentes procedimientos en los que entran en juego la interacción con el objeto, como las páginas desplegadas, páginas troqueladas que interactúan con la siguiente página, el uso de diferentes papeles que ofrecían otras texturas y transparencias, y en general fue un proyecto que me permitió explorar las posibilidades del libro. A la hora de proyectar este Trabajo de Fin de Grado, fue de mucha ayuda el haber trabajado antes el formato del libro ya que ya tenía una visión previa de cómo encarar el proyecto.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1. OBJETIVOS

A continuación, procedo a enumerar los objetivos que me planteo alcanzar mediante la realización de este proyecto, dividiendo los mismos en

#### *2.1.1. Objetivos generales*

- Aunar los preceptos del dibujo expresivo al lenguaje xilográfico en un libro xilográfico.
- Relacionar los conocimientos adquiridos en torno a la gráfica, el dibujo y el libro.
- Dotar de coherencia plástica, unidad y secuencia a la obra xilográfica en formato de libro.

#### *2.1.2. Objetivos particulares*

- Ponderar el proceso frente al resultado durante la creación de las imágenes.
- Profundizar en los aspectos formales del proceso xilográfico.
- Producir imágenes sintéticas mediante el lenguaje del grabado en relieve.
- Evidenciar la huella del gesto a través del lenguaje de la talla en madera.

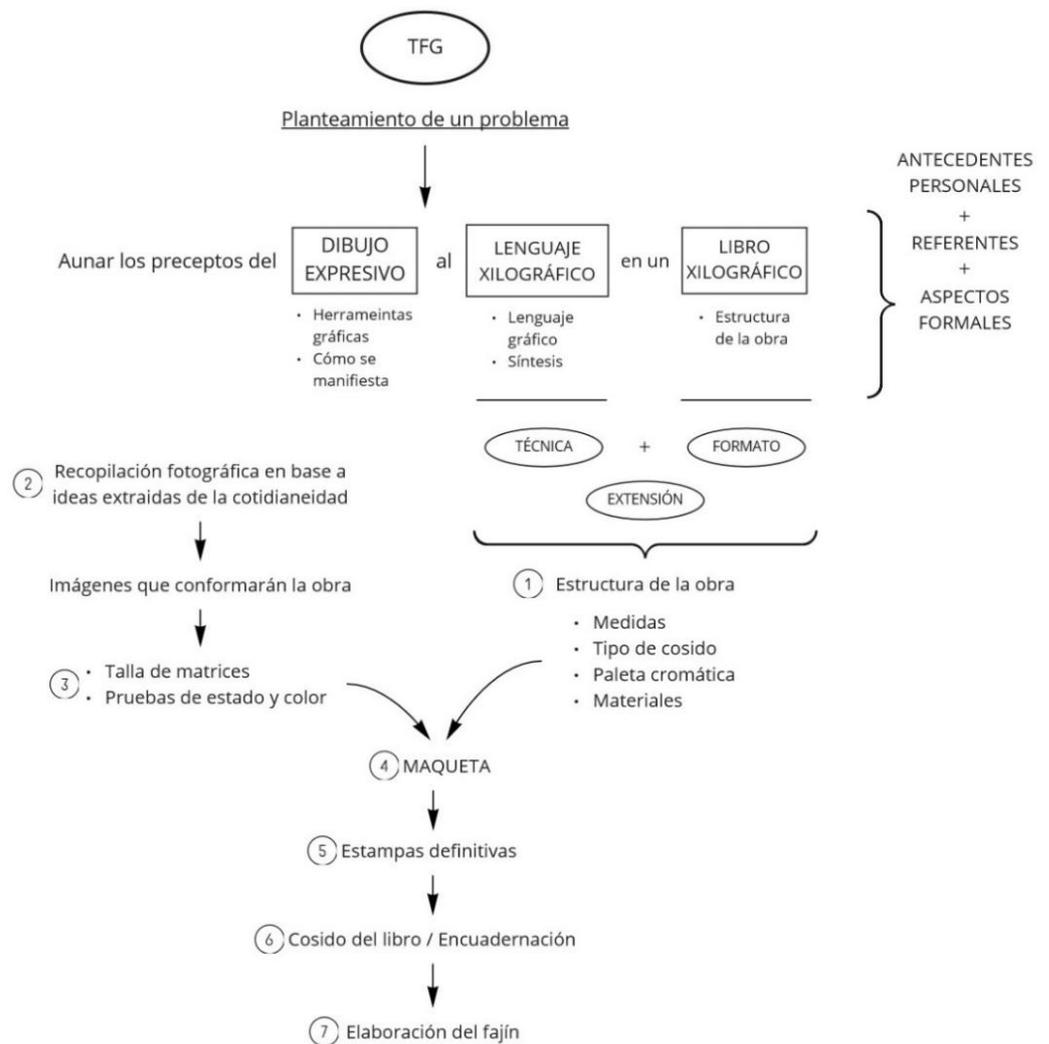
### 2.2. METODOLOGÍA

En cuanto a mi método de trabajo, todo proyecto comienza con el planteamiento de un problema, con un qué y un cómo, qué quiero contar y cómo quiero hacerlo. Esto siempre me lleva a establecer, por tanto, un tema y unos aspectos formales a fijar. Usualmente, suelo tener claros antes los procesos, las técnicas que quiero emplear, ya que en mi trabajo pesa más el modo de expresión, el cómo se ha representado algo antes que el qué.

En el caso de este libro, como he comentado anteriormente surge con la intención de unir los conceptos asimilados a la hora de dibujar en cuanto a la expresividad, junto con la técnica de la xilografía, todo ello alrededor del formato libro. Antes de saber qué imágenes voy a hacer, debo saber con qué material voy a trabajar, sobre qué soporte voy a estampar, qué estructura de libro usaré, cuál será su secuencia, etc. Todo esto lo plasmo a través de prototipos o maquetas, con los que se ve la problemática real propia del libro, la tridimensionalidad, y se manipula desde su esencia material, con la manipulación del papel. Este acercamiento material al libro me permite prever los materiales que voy a necesitar. Es decir, la cantidad y tipo de papel que usaré, el tipo de matriz, el número de planchas que necesitaré, etc. Gracias a esto soy capaz de establecer un presupuesto aproximado, y también establezco un plan de trabajo por pasos que me permite saber el tiempo que voy a necesitar para llevar el trabajo a cabo. Para mi proceso esta etapa de anteproyecto es lo más importante, ya que considero que cuanto mayor sea la preparación y organización en el inicio de un proyecto, mejor resultado tendrá, aunque evidentemente siempre van surgiendo cambios e inconvenientes a lo largo del proceso creativo, lo cual no es en absoluto negativo sino parte natural del camino hasta conseguir el resultado final.

Una vez establecido todo esto, realizo una lista con los pasos a seguir a la hora de la materialización de la obra definitiva, la cual en este caso fue, primero, una recolección fotográfica en base a las ideas que tenía para las imágenes a crear, las cuales me sirven como referente; segundo, el corte y talla de las matrices, lo cual fue algo intercalado junto con el paso tres, la estampación de pruebas de estado y de color. Esto se debe a que, al tratarse de estampas a dos tintas con dos matrices diferentes, elegí el sistema de contrapruebas, tallando en primer lugar la matriz que traza compositivamente el dibujo para posteriormente estamparla en papel y éste en una matriz nueva, para así tallarla en base a la primera; en cuarto lugar, con la gama cromática clara y las matrices listas, procedo a estampar las pruebas definitivas ya sobre el papel definitivo; por último, se realiza el cosido del libro, su encuadernación, y en base a ello se finaliza con la creación de un contenedor para el mismo que

se adapte a las necesidades del libro. A pesar de que el cosido del libro es el último paso, realmente el trabajo se desarrolla partiendo de la idea de libro como obra, no tratándose de una forma de unir estampas sino de crear una obra con coherencia plástica y unidad.



TÉCNICA

+

FORMATO

↓

EXTENSIÓN

↓

② Recopilación fotográfica en base a ideas extraídas de la cotidianeidad

↓

Imágenes que conformarán la obra

↓

③ • Talla de matrices  
• Pruebas de estado y color

① Estructura de la obra

- Medidas
- Tipo de cosido
- Paleta cromática
- Materiales

↓

④ MAQUETA

↓

⑤ Estampas definitivas

↓

⑥ Cosido del libro / Encuadernación

↓

⑦ Elaboración del fajín

Fig. 11. Esquema metodológico

### 3. LA XILOGRAFÍA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN

Respecto al marco teórico de este proyecto, comenzamos haciendo un breve repaso sobre la historia del grabado en madera, puesto que es la técnica principal empleada en la materialización de nuestra obra en formato de libro.

La xilografía es el medio más antiguo de grabado asociado a la estampación, encontrándose sus primeros vestigios en el Egipto del siglo IV, estampados sobre tela. La primera stampa sobre papel no aparecerá hasta el siglo VIII, en el Oriente de Asia, y no es hasta el siglo XIV que llegarán a Europa las primeras xilografías. Ya en el siglo XV, la xilografía se vuelve imprescindible en Europa, siendo usada en la ilustración y decoración de libros, así como en estampa culta y popular y en documentos tanto de carácter religioso como profano. En esta época, la xilografía era el método preponderante frente al grabado calcográfico, y continúa así hasta el siglo XVII, cuando el grabado a buril en cobre, que ofrece una mayor resolución, y el aguafuerte, más libre y fácil de trabajar, se convierten en las principales técnicas de reproducción utilizadas en todos los campos, a excepción de los grabados de carácter popular, en los que la xilografía ofrecía unos menores costes y un mayor alcance.

La situación se mantiene de esta manera durante todo el siglo XVIII, y no es hasta el siglo XIX que la xilografía vuelve a tomar protagonismo gracias a las revoluciones política e industrial de la época, que hicieron aumentar la demanda editorial y provocaron así un uso de la xilografía en la impresión de imágenes, de carácter preindustrial.

Hasta el momento, el grabado sobre madera era utilizado para diferentes tareas, siempre con un fin práctico. El sentido de las técnicas de impresión era el de poder reproducir imágenes de forma exacta el mayor número de veces posible, lo que hace evidente que la técnica como tal no era utilizada con un fin expresivo, sino que se limitaba a la imitación de otras técnicas lo más fielmente posible. Las diferentes funciones del grabado pasan desde su uso como documento de garantía, en sellos, cuños, papel moneda,

etc., como medio de reproducción y difusión de imágenes, tanto en el ámbito del libro y otras publicaciones como siendo una estampa suelta.

No es hasta finales del siglo XIX cuando, gracias a artistas como Gauguin y Munch, la xilografía se empieza a desarrollar como un medio de producción artística independiente. Con este nuevo tipo de grabado en madera, se manifestó la principal intención perseguida por los artistas de la época, la de reducir al máximo la creación artística a sus elementos esenciales, que sigue hasta nuestros días<sup>2</sup>. Posteriormente, destaca en esta vertiente artística el trabajo de los expresionistas alemanes como Kirchner, Heckel o Nolde, quienes se hicieron asiduos a esta técnica ya que se adaptaba de forma idónea a sus necesidades expresivas, y consecutivamente, los vanguardistas, quienes aportaron mucho al progreso de la técnica como medio de producción artístico<sup>3</sup>.

La influencia de la xilografía japonesa a color desencadena que se empiece a estampar amplios segmentos de superficie, donde los resultados no se pueden imitar con otros métodos. Esta nueva tendencia no solo se afianza en los grabadores modernos, sino que se desarrolla, teniendo en cuenta la infinidad de matices que brinda la madera, que no es solo una superficie plana, sino algo mucho más rico y complejo que aportaba a las estampas algo único.<sup>4</sup>

Estos artistas devolvieron al ámbito del grabado la figura del artesano en la creación artística, como ya expongo más adelante al hablar de mis referentes, Munch y Kirchner. Esta asunción del quehacer artesano conlleva a asumir la toma del control de todo el proceso creativo. Ahora el artista es quien se encarga desde la imagen que va a quedar plasmada en el papel, hasta la estampación de esta, pasando por todo el proceso intermedio. Esto provocó un gran desarrollo en la xilografía como medio creativo, debido a que, desde esta nueva perspectiva, los artistas tienen la posibilidad de investigar todo el potencial que el lenguaje xilográfico ofrece, defendiendo su libertad de

---

<sup>2</sup> Westheim, Paul. *El grabado en madera*. p. 11

<sup>3</sup> *Íbid.* p. 12

<sup>4</sup> *Íbid.* pp. 173-174

creación ante las exigencias de la técnica, siendo esta una herramienta que jugaba a su favor, aprovechándola y desarrollándola, sin dejar que fuera un límite para alcanzar sus metas creativas.<sup>5</sup>

El renacimiento de la xilografía tiene mucho que ver con la visión artística de principios del siglo XX, centrada en la síntesis expresiva<sup>6</sup>, además de también coincidir con el resurgimiento de las artes decorativas a través del movimiento Modernista<sup>7</sup>. Es precisamente este movimiento el cual puso el acento en las cualidades expresivas de los elementos formales de la imagen, la línea curva, los amplios planos de color, la forma simplificada, el interés por el espacio positivo y negativo y el énfasis que otorgaban a la bidimensionalidad de la forma, lo que precisamente relacionaba la imagen al libro y este a la xilografía. Como expone Alejandro Rodríguez en su tesis *La importancia de la imagen xilográfica y su fundamento visual en el libro de artista contemporáneo. Una aportación personal*, "Las cualidades de los elementos que conforman la imagen se generan a partir de entidades visuales percibidas por sí mismas y no por lo que representan"<sup>8</sup>, prestándose el grabado en madera perfectamente a manifestar dichas cualidades.

Los pintores alemanes encuentran en la matriz de madera las condiciones perfectas para una expresión intensa y concisa. El grabador quiso acentuar la estructura natural de la madera, comprendiendo que la superficie de madera no es lisa y uniforme, sino que tiene características propias, que se traducen en tonos grises e irregulares, y dan carácter al lenguaje xilográfico, así como veracidad plástica a la imagen impresa<sup>9</sup>. Conseguir tal expresividad con el mínimo de recursos fue lo que marcó el paso a la contemporaneidad del grabado en madera<sup>10</sup>. Este nuevo sentido hace que el artista se sumerja en el

---

<sup>5</sup> *Íbid.* p. 183

<sup>6</sup> *Íbid.* p. 10

<sup>7</sup> Rodríguez, A. (2003). *La importancia de la imagen xilográfica y su fundamento visual en el libro de artista contemporáneo. Una aportación personal*. [Tesis doctoral inédita]. Universidad Politécnica de Valencia. p. 215

<sup>8</sup> *Íbid.* P. 216

<sup>9</sup> *Íbid.* p. 217

<sup>10</sup> *Íbid.* p. 218

medio y su lenguaje, dialogando con él. La xilografía recupera su carácter prístino y esencial como lenguaje expresivo<sup>11</sup>. Por su parte, dentro del Expresionismo alemán, cada artista supo extraer, a su manera, de esta técnica toda su fuerza plástica y espiritual. Algunos de los artistas más importantes del movimiento que explotaron al máximo las posibilidades expresivas de la xilografía fueron Kirchner, Heckel, Nolde o Kollwitz. En esta etapa tan heterogénea de la historia del arte, el grabado en madera supuso una renovación de formas y de pensamiento, mostrando versatilidad y creatividad inherente de manera natural a este lenguaje<sup>12</sup>.

### **3.1. ADAPTACIÓN DEL LENGUAJE EXPRESIVO DEL DIBUJO A LA XILOGRAFÍA**

En este apartado, cabe explicar cómo han intervenido aquellos recursos extraídos del dibujo expresivo en la creación de mi obra, adaptándose al medio creativo de la xilografía, siempre con el fin de aportar a su experimentación y nunca con ánimo de imitar al dibujo. En mi caso, el dibujo expresivo me ha ayudado a afrontar el proceso creativo en el sentido de cómo aportar la información que pretendía, siempre quedando el dibujo subordinado a las necesidades expresivas del grabado en madera.

A continuación, me dedicaré a exponer aquellos recursos utilizados en mi proyecto propios del dibujo expresivo, para que de esta manera podamos entender qué han aportado al ámbito de la talla y expresión xilográfica. Además de estos recursos, el integrar el dibujo expresivo en mi trabajo supone un cambio de perspectiva total al dibujar, más que un conjunto de herramientas, el dibujo expresivo se convierte en una actitud. Ya no se trata de conseguir producir dibujos, sino de tomar plena consciencia en el acto de percibir y, por consiguiente, dibujar, convirtiéndose así el referente en un estímulo para la visualización consciente, con el que intercambiamos nuestra energía.

---

<sup>11</sup> *Íbid.* pp. 218-219

<sup>12</sup> *Íbid.* pp. 219-231



Fig. 12. Andrea Navarro. Dibujo de amplio alfabeto gráfico (2019).



Fig. 13. Andrea Navarro. Dibujo (2019).

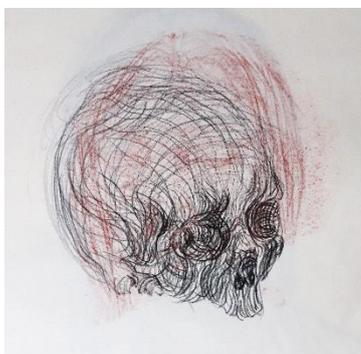


Fig. 14. Andrea Navarro. Dibujo realizado palpando un cráneo (2019).

En primer lugar, cabe nombrar el uso de un **alfabeto gráfico**, elemento sobre el que se asienta nuestro dibujo. Entendemos como alfabeto gráfico la variación de los trazos en cuanto a tamaño, forma, intensidad y dirección (figura 12). Nuestros dibujos se conforman de signos, los cuales son el manifiesto en el papel de la acción de dibujar, por lo que transmiten así nuestra intención de expresar algo. Esta acción de la que hablo también repercute en el desarrollo del alfabeto gráfico, ya que la mayor o menor rapidez con la que ejecutemos las marcas en el papel darán unos resultados u otros, siendo así pruebas de nuestro propio movimiento. Para que esto sea convincente, debemos estar inmersos en esta acción y percibir no solo con la vista, sino con todos los sentidos. Por su parte, la forma ya posee sentido por sí misma, sin necesidad de atribuirle otros significados. Esto nos lleva a que la cualidad real de un dibujo se conforma por sus características plásticas, y la representación y búsqueda de un parecido pierde importancia. Cuanto mayor sea la conexión entre lo observado mediante todos nuestros sentidos y nuestro cuerpo, mayor será la amplitud de nuestro alfabeto gráfico, lo cual aporta veracidad a los dibujos; cuanto mayor sea este, mayor convicción tendrá el dibujo.

Otro recurso que extraemos del dibujo expresivo es el **modelado**. Este consiste en seguir mediante el trazo la tactilidad del referente, acompañar la forma con el trazo de manera que este aporte información sobre la volumetría y dirección del mismo, donde entra en juego la percepción táctil (figura 13). El modelado, además, puede y debe seguir diferentes direcciones superpuestas que darán mayor información sobre el referente, creando una estructura de red que informe y exprese la volumetría de la forma (figura 14). En este caso es también adecuada la variación de intensidad en el trazo para así favorecer esta volumetría y expresar mejor los salientes y las zonas más hundidas, lo cóncavo y lo convexo. Puede ser que el modelado sea la característica del dibujo expresivo donde más se interactúa con el sentido del tacto. Si la construcción intrínseca es dibujar desde el interior de la figura, desde sus más internas



Fig. 15. Andrea Navarro.  
Dibujo (2019).



Fig. 16. Andrea Navarro.  
Dibujo (2019).



Fig. 17. Andrea Navarro.  
Dibujo (2019).

estructuras, el modelado muestra lo que sentiríamos si en vez de dibujar, estuviéramos tocando literalmente lo dibujado.

Por su parte, la construcción intrínseca (figura 15), como ya he adelantado más arriba, se refiere al proceso de dibujo mediante el cual la figura o referente se construye desde su interior aportando información del mismo desde su esqueleto hasta llegar a lo más superficial, realizando todo al mismo tiempo en el transcurso del dibujo. En palabras de Alejandro Rodríguez, es la “búsqueda de una estructura interna expansiva en el dibujo mediante trazos sensibles. Con estructura interna nos referimos al trazado de líneas de significado sensorial que se generan desde el interior de la figura de manera orgánica y sin ningún afán narrativo o descriptivo”<sup>13</sup>. Esto favorece la veracidad plástica de nuestros dibujos, ya que se construyen desde el interior relacionando exterior, interior, arriba, abajo, delante y detrás.

Por último, encontramos la relación entre la figura y su contexto (figuras 16 y 17). En este apartado tratamos de integrar la figura con su entorno, no hacer una diferenciación de fondo-figura, creando una atmósfera alrededor de la figura que no la descontextualiza, además de hacer uso de todo el espacio gráfico. Para conseguir esto, es importante no caer en el contorno de la figura, que solo la recorta y la separa del resto del espacio. El uso de un mismo alfabeto gráfico, de los mismos tipos de trazo, tanto en el fondo como en la figura sin distinción, hace que esta esté integrada, lo que realmente diferenciará los elementos de la imagen será la intensidad de estos, sin caer en la mancha que no aporta nada al dibujo. Además, el cambio de dirección en el trazo es lo que delimitará los elementos del dibujo, sin necesidad de establecer una línea de contorno que los recorte. En el dibujo académico siempre se tiende a delimitar constrictiva desvinculándolas entre sí, y no siendo este un método perceptivo, ya que se centra en la apariencia de las cosas intentando hacer de estas una interpretación lógica. El contorno no es la forma en sí misma, sino su apariencia exterior, su consecuencia.

<sup>13</sup> *Íbid.* Pág. 157

En definitiva, de lo que trata el dibujo expresivo es de activar la más profunda percepción, y dibujar como una forma de conocer lo que estamos viendo. Para ello, los conceptos anteriormente nombrados no se ejecutan en el dibujo de forma separada, sino que todos toman parte en nuestra forma de dibujar al mismo tiempo, relacionándose entre sí. Un intento de ello es el resultado de mi trabajo en esta obra, donde trato de integrar todos los conceptos aprendidos y adaptarlos al lenguaje xilográfico sin dejar que este se convierta en una mera reproducción del dibujo.

Como es obvio, no es lo mismo dibujar (sobre el papel con un medio tintante) que realizar una xilografía mediante su talla con un cuchillo o gubia, y es aquí donde entran ciertas diferencias entre el dibujo expresivo y la xilografía. Mi intención ha sido en todo momento, como digo más arriba, hacer uso de esta nueva forma de percepción a la hora de expresar las formas, y al igual que el trazo es el resultado de un gesto, así ocurre con la talla sobre la madera, con la diferencia de que en cada talla se observa el vigor, el esfuerzo de levantar la madera con la gubia, y esto se traduce en una gran concisión en el lenguaje formal, así como una mayor síntesis de las formas. En el lenguaje xilográfico, al contrario que en el dibujo, el trazo es sustractivo, lo que hace que trabajemos en todo momento viendo una serie de marcas en la madera que serán, posteriormente al ser estampadas, las que dejen ver el blanco del papel. Se juega con el trazo positivo y negativo, donde los blancos no son espacios vacíos si no más marcas en la madera que construyen la forma. Otra de las diferencias más significativas entre el dibujo y la xilografía, es que esta última requiere de un proceso distendido en el tiempo, donde se siguen una serie de pasos que nos llevan hasta la imagen, pero hasta entonces, en la plancha de madera se trabaja en un espacio virtual, donde no vemos lo que será el resultado final, sino una parte de su proceso. Además, por esto mismo, en la xilografía se trabaja con pruebas de estado, una serie de estampas que nos permiten revelar el estado real de la imagen xilográfica estampada sobre el papel.

Al igual que expongo las diferencias entre el lenguaje xilográfico y el dibujo, también existen aspectos que nos permiten vincular estas dos expresiones, y es aquí donde entra la adaptación de los recursos formales del dibujo expresivo a la xilografía. Así como hablaba de la variedad en el alfabeto gráfico, la cual se consigue mediante la variación de los trazos en un dibujo, así lo he intentado realizar en la madera. Al igual que la acción de nuestro cuerpo repercute en las marcas que dejamos en el papel, también ocurre con lo tallado sobre la madera. Además, en el caso de la xilografía, el uso de diferentes tipos de gubias nos proporciona un tipo de trazo diferente registrado en la plancha, pudiendo ser estas más gruesas, más finas, en forma de U, en forma de V, así como otras muchas herramientas de las que nos podemos servir para dejar diferentes registros en la matriz, como el cuchillo xilográfico, lijas gruesas, fresadoras pequeñas, o pirógrafos, entre otras muchas. Por otra parte, cuando se utiliza más de una matriz para la realización de una imagen, como ha sido mi caso, nos permite la superposición de direcciones de la talla, abriendo ampliamente las posibilidades expresivas del proceso. De esta manera, diferentes líneas se superponen en la imagen, jugando con los trazos negativos y positivos de cada matriz, y creando la estructura de las formas aportando más información, lo que tiene relación con el modelado de la forma y la construcción intrínseca. También es de gran importancia la utilización de todo el espacio gráfico. En el caso del dibujo sería el papel, ahora se trata de la plancha de madera. Aquí tratamos de que todo aquello que conforma la imagen se encuentre relacionado, mediante el uso del mismo alfabeto gráfico en todo el espacio, la eliminación de líneas de contorno que delimitan las formas y las desconectan de su entorno, y el uso de diferentes direcciones en los trazos para diferenciar los planos y formas de la imagen. Además, el hecho de trabajar la matriz desde todas sus partes a la vez es de gran importancia, que todo lo que conforma la imagen se desarrolle al mismo tiempo, para ir construyéndola en su totalidad y con todos sus elementos relacionados. Por último, al igual que en el dibujo expresivo no se realizan bocetos, carecería de sentido realizarlos para hacer una xilografía, ya que esto nos marcaría unas expectativas prefijadas, un resultado al que llegar,

cuando la talla de la madera es un proceso en el que vamos descubriendo la imagen. Si utilizáramos un boceto previo, no sólo nos condicionaría y restringiría, sino que convertiría el proceso de talla en un mero quehacer mecánico, además de que estaríamos reproduciendo un dibujo, y no haciendo uso de las posibilidades que el lenguaje xilográfico ofrece.

## 4. EL LIBRO XILOGRÁFICO

En este punto, procedo a explicar en qué consiste un libro xilográfico, ya que es el tipo de obra que ha resultado de este proyecto. El hecho de que la obra tome esta forma no corresponde con un acabado final, como una forma de juntar imágenes que se han ideado por separado, sino que es el resultado de un planteamiento inicial, de la idea de conformar un libro, un objeto tridimensional y multidisciplinar. En este caso el libro actúa como medio y forma artística.

### 4.1. QUÉ ENTENDEMOS POR LIBRO XILOGRÁFICO

El libro xilográfico, también llamado libro tabelario, consiste en un libro elaborado mediante la técnica de grabado en relieve. Para ellos, se tallaban tanto textos como imágenes en la matriz de madera y se imprimían a la vez utilizando una matriz para cada página. Esto indica la inexistencia de jerarquía entre la imagen y el texto, lo que provoca un acabado general esencialmente plástico. Así, el lenguaje xilográfico encontró las condiciones óptimas para su desarrollo en el contexto del libro<sup>14</sup>.

En el caso de la obra que aquí presentamos, según la definición que le da Ulises Carrión, podría considerarse actualmente una obra-libro (bookwork). Esta denominación surge cuando Carrión diferencia entre libro de artista y obra-libro, la cual presenta la característica de ser una obra totalmente realizada por el autor<sup>15</sup>. En el caso del libro de artista, es una obra artística que toma forma o estructura de libro, surgiendo así una categoría dentro de los

---

<sup>14</sup> Rodríguez, A. (2003). *Opus. Cit.* P. 161

<sup>15</sup> Maderuelo, Javier. *Arte impreso.* p. 157

nuevos géneros artísticos híbridos, la de libros-objeto.<sup>16</sup> La intención del libro de artista es crear una unidad artística concebida de manera íntegra, convirtiéndose así el libro en una obra autónoma independientemente de ser un ejemplar único o una pieza perteneciente a una edición en la que el artista ha intervenido de forma más o menos directa y manual sobre cada ejemplar<sup>17</sup>. Existe una amplia variedad de tipologías dentro de lo que se considera libro de artista, pero Carrión diferencia estos de las obras-libro, siendo las últimas obras donde el artista toma el papel del editor, encargándose de todas las decisiones y procesos que conlleva crear la obra desde cero. En palabras de Maderuelo “Cuando el autor intenta plasmar «el proceso» de la obra de arte necesita ser el editor de la misma, entonces, el libro deja de ser un mero soporte de textos e imágenes para convertirse en una obra en la que se articulan forma y contenido.”<sup>18</sup>

#### 4.2. LA ENCUADERNACIÓN

El libro está compuesto por dos elementos, los soportes y la grafía, además de diferentes operaciones donde intervienen factores tanto técnicos como intelectuales y creativos, que doten al libro de una experiencia totalizadora<sup>19</sup>.

El principio esencial del libro es que se trate de una unidad armónica, que relacione forma y contenido. Para concebir el libro como obra artística, la imagen ha de ser concebida como parte de una obra global, siendo partícipe de todas las fases que componen el libro, y no ser concebida en la página-cuadro, aislada. Por su parte, la encuadernación no es la etapa final o acabado (soporte pasivo e inerte). Una encuadernación es adecuada cuando atiende a principios de conservación, protección y manejabilidad, siendo objetivos para la preservación del contenido<sup>20</sup>. El concepto artístico del libro no debe perseguirse únicamente en la etapa final de la construcción, sino que requiere una atención durante todo el proceso<sup>21</sup>.

---

<sup>16</sup> *Íbid.* p. 155

<sup>17</sup> *Íbid.* p. 156

<sup>18</sup> *Íbid.* p. 158

<sup>19</sup> Rodríguez, A. (2003). *Opus. Cit.* p. 89

<sup>20</sup> *Íbid.* p. 90

<sup>21</sup> *Íbid.* p. 91

En conclusión, la encuadernación es el vínculo entre contenido y continente, acercándonos al objeto desde su esencia, mediante sus materiales y construcción denotando armonía orgánica desde la concepción del libro hasta su finalización. De este modo, la encuadernación determina el contenido, siendo esta una adecuación veraz del contenido con su continente desde el punto de vista visual<sup>22</sup>.

#### **4.3.1. El libro y su estructura**

Es de gran importancia a la hora de la creación de un libro, la selección de materiales, que aporta armonía entre el contenido y la estructura a construir, examinando el contenido desde el punto de su soporte como a nivel gráfico.

Analizando el soporte, el material predilecto es el papel, que por sí mismo ya es un elemento expresivo. En él se observan una serie de características como son su gramaje, tipo de elaboración, la composición de sus fibras y su dirección, el tono y color, la resistencia o fragilidad, su aprovisionamiento y su precio. Por su parte, también se debe seleccionar las tintas a utilizar, con sus correspondientes características. Por otro lado, el formato (tamaño) también influye en el desarrollo de la encuadernación y su estructura, influyendo este en los costes de producción, el tiempo, los materiales y su modo de construcción<sup>23</sup>.

Más allá de las características físicas de la estructura de un libro, cabe mencionar las características internas que también participan en la estructuración del mismo. Como expone Ulises Carrión en *Libros de artista*, un libro es una secuencia de espacios, donde cada uno se percibe en momentos diferentes, por lo que también es una secuencia de momentos. Al igual que él expone que un libro es el resultado de las dimensiones de los textos que contiene, lo mismo puede ocurrir en nuestro caso con la obra que nos ocupa, considerando el libro como una realidad autónoma, siendo el resultado de las imágenes que contiene, descubriéndose así en él su naturaleza secuencial, que va implícita en el libro gracias a su propia estructura. Esta naturaleza, en los

---

<sup>22</sup> *Íbid.* p. 97

<sup>23</sup> *Íbid.* pp. 101 - 102

libros convencionales pasa desapercibida, debido, entre otros factores, a que en estos libros todas las páginas son idénticas a pesar de contener palabras diferentes, pero no es inadvertida en los libros como el que aquí expongo, siendo esta secuencialidad asimilada y utilizada desde el inicio de su concepción. En definitiva, el libro es, por tanto, una secuencia de signos que se expanden en el espacio y cuya lectura ocurre en el tiempo, como Carrión describe “una secuencia espacio-tiempo”<sup>24</sup>.

El libro, como forma autónoma y autosuficiente, incluye un texto que subraya su forma (en nuestro caso, una imagen), siendo una parte orgánica de ella. Bajo estas premisas, la creación de la imagen es solo el primer paso del camino que recorre desde el artista hasta el espectador. El artista asume la responsabilidad de todo el proceso, no solo creando las imágenes que el libro contiene sino también creando el libro. “Hacer un libro es actualizar sus secuencias espacio-tiempo ideales mediante la creación de secuencias paralelas de signos.”<sup>25</sup>

Para Carrión “todo lo existente es una estructura”<sup>26</sup>, por lo que se deduce que nada existe aislado, sino que cada elemento, en este caso, del libro, existe formando parte de una estructura, siendo posiblemente la imagen una parte no esencial del libro, sino un elemento más de la estructura que este forma. Así, entendiendo el libro como estructura, su lectura se convierte en la comprensión de esta, identificando sus elementos y entendiendo su función. “Se puede leer solo si se comprende, y cada libro requiere una lectura diferente”<sup>27</sup>.

## 5. REFERENTES

### 5.1. KÄTHE KOLLWITZ

Esta artista alemana pertenece a la corriente del expresionismo alemán, y se dedicó a la producción de pinturas, grabados y esculturas.

---

<sup>24</sup> Carrión, Ulises. *Libros de artista*. p. 311

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 312

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 320

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 323



Fig. 18. Käthe Kollwitz, *Grieving Mother*, (1903). Carboncillo y grafito sobre papel.

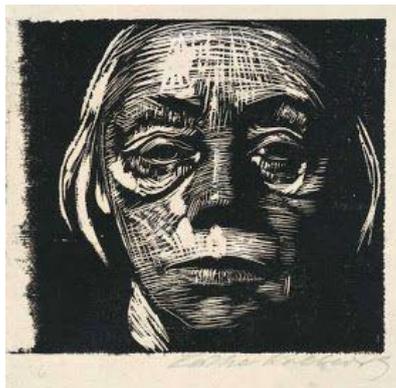


Fig. 19. Käthe Kollwitz, *Selbstbildnis* (1923). Xilografía, 23,7x18,6cm.

Mi interés en su obra recae tanto en sus dibujos como en sus grabados, principalmente sobre madera. En sus dibujos se observa gran variedad en los recursos gráficos, así como una gran maestría al integrar el fondo y la figura. Por su parte, en sus xilografías seguimos viendo estas características, y en ambos medios logra una gran expresividad en las imágenes creadas tanto por lo representado como por su forma de hacerlo, donde todo recurso formal atiende a un fin expresivo.

Formalmente, crea unos grabados con gran contraste, sombras dramáticas mediante tramas enérgicas, y composiciones arriesgadas donde introduce principalmente la figura humana y el retrato. Los trazos sueltos, el dramatismo, la violencia, son aspectos que logra plasmar en su forma de trabajar, dejando claramente representada la huella de sus gestos sobre el soporte.

En su trabajo se observa claramente la desaparición de una línea de contorno<sup>28</sup>, aspecto que también he tratado de incluir en mis imágenes, así como el uso de trazos positivos y negativos indistintamente, permitiendo que tanto unos como otros aporten información gráfica. Además, sus imágenes se componen mediante amplias zonas negras que consiguen describir la forma mediante unos pocos trazos negativos, y a su vez contrastan con otras zonas donde se analiza en mayor medida la forma mediante la sustracción<sup>29</sup>. Estas características son las que he tratado de introducir en la creación de mis imágenes, intentando crear un equilibrio entre las masas de color y las blancas, además de dejar zonas menos trabajadas para resaltar ciertas figuras en mayor detalle.

## 5.2. ERNST LUDWIG KIRCHNER

Kirchner fue uno de los artistas más importantes para el expresionismo alemán, formando parte del grupo expresionista *Die Brücke* (El Puente), y su obra consiste en pinturas, así como también gran cantidad de obra gráfica, con la producción de grabado sobre madera.

<sup>28</sup> Rodríguez, A. *Opus cit.* Pp. 226

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 227

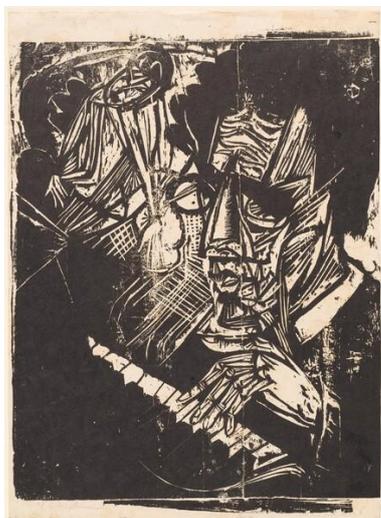


Fig. 20. Ernst Ludwig Kirchner, *Composer Klemperer*, (1916). Xilografía, 58x42,1cm.



Fig. 21. Ernst Ludwig Kirchner, *Fanny Wocke*, (1916). Xilografía, 42,2x56,8cm.

Él, junto con los demás expresionistas alemanes, se dedicó a profundizar en la xilografía para recuperar al artista artesano, aquel artista que dominaba todo el proceso que supone grabar en madera, desde su talla pasando por el entintado hasta su estampación, lo que se transmite en un gran desarrollo de las posibilidades de la técnica, que nunca antes, desde los siglos XIV y XV, se había dado. Este aspecto de su forma de trabajo se relaciona directamente con mi forma de realizar la xilografía, entendiéndola como proceso completo desde su talla hasta su impronta sobre el papel. El control de los procesos brinda la posibilidad de aprovechar todo su potencial expresivo, sin dejar que los límites de la técnica limitasen su trabajo, llegando más bien a usarlos a su favor. Kirchner explicó esto de la siguiente manera: “sólo cuando el subconsciente trabaja instintivamente con los medios técnicos, puede la emoción expresarse en las planchas en toda su pureza, y las limitaciones técnicas, dejando de ser estorbos, se vuelven auxiliares”.<sup>30</sup>

Otro aspecto de la forma de proceder de Kirchner que se relaciona directamente con mi trabajo, es el hecho de crear la imagen directamente sobre la plancha, sin uso de un boceto en papel u otro soporte<sup>31</sup>.

Esta exploración en la técnica del grabado en madera le permitió trasladar sus expresivos gestos, imágenes de violentos contrastes y figuras deformadas que mostraba en sus pinturas a la matriz.

### 5.3. EDVARD MUNCH

Del trabajo de Edvard Munch, el mayor precursor del expresionismo, lo que más me llama la atención y con lo que más me identifico a la hora de trabajar es con su amplia producción de obra gráfica, concretamente el grabado en madera.

Munch, y posteriormente los expresionistas alemanes, devolvieron al ámbito del grabado el espíritu de crear y concebir como artistas artesanos, tal como he nombrado con Kirchner, volviendo a considerar la xilografía como algo específico que no se podía conseguir con ningún otro medio. Es posible que esta vuelta al entusiasmo por el grabado en madera fuera causada por la

<sup>30</sup> Westheim, Paul. *Opus. Cit.* p. 191

<sup>31</sup> Rodríguez, A. (2003). *Opus cit.* Pp. 220



Fig. 22. Edvard Munch, *Inger Munch*, (1908). Xilografía.



Fig. 23. Edvard Munch, *Kiss IV*, (1902). Xilografía, 47x47cm.

moda del japonésismo, que logró revalorizar la matriz y la estructuración plana de la superficie de trabajo, así como desarrollar una sensibilidad especial hacia las posibilidades que ofrecía la madera y sus matices<sup>32</sup>. Esto se traduce en el aprovechamiento máximo de la expresividad de esta técnica, cosa que me gustaría conseguir con mi trabajo, es decir, hacer patentes los recursos que ofrece la talla de la madera para sacar su máximo partido. Esto lo vemos a lo largo de toda la obra gráfica de Munch, y un ejemplo claro de ello es el grabado *Los amantes*, donde el artista escoge intencionadamente como matriz una superficie con las vetas muy marcadas e incorpora la propia estructura de la madera a la composición de su imagen, cosa que también ocurre en *El beso* (fig. 23), donde incorpora un nudo de la madera<sup>33</sup>.

Siguiendo por este afán de sacar el máximo partido al lenguaje xilográfico, Munch se guiaba por su intención expresiva, él no trataba de adaptar lo que quería transmitir a cada técnica que usaba, sino que lograba una sinergia entre el tema y la técnica, aprovechando siempre las posibilidades expresivas de cada medio en el que se movía. Puede que llegase a esto por tratar cada técnica desde la más pura ingenuidad, sin atender a prejuicios lograba devolver el carácter puro de cada técnica, y supo devolver lo artísticamente elemental<sup>34</sup>.

#### 5.4. ALBERTO GIACOMETTI

Giacometti fue un pintor y escultor suizo, y lo que realmente me atrae de su trabajo son sus dibujos. Están dotados de una gran expresividad y aportan mucha información sobre la estructura intrínseca de las figuras y rostros. En ellos podemos ver como indaga mediante sus trazos en la figura, y como trabaja desde dentro hacia fuera, quedando como resultado una mezcla entre lo que vemos y lo que no, adquiriendo importancia el esqueleto interno de las figuras. John Berger explica esto diciendo “Esas figuras tuyas que se han dado en calificar de *encogidas* no están a punto de desaparecer o de irse. Al contrario, están más irreduciblemente ahí que muchas otras figuras.

<sup>32</sup> Westheim, Paul. *Opuc. Cit.* Pp. 169-172

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 175

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 187



Fig. 24. Alberto Giacometti, (1962).  
Grafito sobre papel.



Fig. 25. Alberto Giacometti, *Caroline*,  
(1965).

Reducidas a una esencia, están esencialmente ahí.”<sup>35</sup>, de lo que entendemos por tanto que Giacometti acababa mostrándonos lo intrínseco de las figuras, lo esencial. Esta forma de análisis de la forma desde su interior es algo que trato de introducir tanto en mis dibujos como a la hora de tallar las imágenes en xilografía. Como nos comenta Berger en su texto *Sobre el dibujo*,

Cuanto más han “encogido” las figuras más cargado con su presencia está el espacio que las rodea. La carga especial de una presencia (de un modelo, de un árbol, de una montaña, de una fruta) era lo que más preocupaba a Alberto Giacometti desde el principio. Es visible en todos sus dibujos a lo largo de su vida.<sup>36</sup>

En sus dibujos también observamos una gran maestría a la hora de integrar la figura con su contexto, tratando de la misma forma a nivel formal tanto al sujeto como a su entorno, lo que hace que los dibujos se vean como un todo, conexos, y con un lenguaje gráfico variado donde usa trazos de diferente intensidad, dirección y forma por toda la obra. Esta manera de expresar en el dibujo nos hace sentir, como explica Berger, que la figura está viva, rodeada de una energía que se intercambia entre el modelo y lo dibujado cuando la intensidad de la observación alcanza cierto grado. “Si lo que rodea a la figura es el “fondo”, lo más seguro es que la figura esté muerta. Lo que rodea a una figura es la “receptividad” de su presencia y su energía. Por eso las líneas en un dibujo, si son tensas, siempre irradian, empujando y tirando en direcciones opuestas.”<sup>37</sup>.

Como el propio Giacometti dejó por escrito, buscaba la totalidad con sus dibujos. “Seguiré dibujando en la misma dirección buscando cada vez más la grandeza, la plenitud, la línea, la armonía y la construcción fuerte al mismo tiempo.”<sup>38</sup>

## 6. PROCESO Y DESARROLLO

<sup>35</sup> Berger, John. *Sobre el dibujo*. p. 77

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 78

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 78.

<sup>38</sup> Giacometti, Alberto. *Escritos*. p. 155

## 6.1. FORMATO

En el proceso de creación de este proyecto, lo primero y más importante fue establecer el formato en el que se iba a desarrollar el libro. Para ello elaboré maquetas con diferentes estructuras y medidas de libros, que me permitieron ver en tres dimensiones cuales eran las posibilidades. Una vez decididas las medidas y estructura que iba a tener el libro, 20x20x1cm en estructura de códice, proseguí a la selección de materiales de los que iba a estar conformado. El tipo de papel como soporte, el material para las tapas, que fueron duras mediante cartón de 2mm, el material para forrarlas, la forma del cosido de los cuadernillos, por cuántos pliegos estaría formado cada uno, etc. Realmente estas decisiones las fui tomando paralelamente a la creación de las maquetas, que me iban permitiendo ver como quedaría el libro físicamente. Sobre la maqueta, también estructuré la secuenciación de las imágenes, el orden que iban a seguir y el lugar de la página que iban a ocupar. Así, también realicé esquemas basados en esa maqueta donde se veía el lugar de las imágenes en las páginas desplegadas, para poder seguirlo a la hora de estampar, ya que el orden cambia una vez se dobla el papel y se montan los cuadernillos.

## 6.2. CREACIÓN DE MATRICES Y ESTAMPADO

Una vez claro el formato del proyecto, procedí a elaborar las imágenes sobre las planchas de madera, convirtiéndose en matrices, para posteriormente estamparlas y formar los pliegos del libro, así como las guardas. Para ello, recurrí a unas planchas de contrachapado de gran formato (60x120x1cm) que seguidamente corté a las medidas que necesitaba. Como resultado quedaron dieciséis planchas de 16x16cm, once planchas de 8x8cm, cuatro planchas de 32x16cm, dos planchas de 20x40cm y una plancha de 50x9,5cm. Una vez cortadas las limé para perfeccionar los bordes y las lijé para eliminar astillas o asperezas. Posteriormente les apliqué una capa de gomalaca disuelta en alcohol para evitar que la madera absorba la tinta cuando se está estampando, además de proporcionar a la matriz un tono dorado que



Fig. 26. Andrea Navarro. *Un entorno propio*. Detalle.

diferencia mejor las zonas talladas de las que están en relieve, y permite observar mejor cómo va quedando la imagen tallada.

Una vez listas las superficies sobre las que se iba a tallar, empecé con el proceso de talla. Este fue más costoso de lo que me había resultado en ocasiones anteriores, ya que al no realizar un boceto exacto sobre el que tallar, es necesaria una gran atención y precisión. A pesar de no hacer un boceto como tal, sí que establecí algunos trazos generales sobre los que guiarme respecto a las formas, pero que no me condicionasen a la hora de tallar. Las imágenes las realicé a partir de fotografías tomadas por mí que me sirvieron como referente. El proceso de talla fue algo muy intuitivo, trabajando sobre toda la superficie al mismo tiempo, creando progresivamente las imágenes sin esperar un resultado prefijado. Guiándome de lo aprendido sobre el dibujo expresivo, fui tallando siguiendo unos trazos que favoreciesen el modelado de las figuras, tratando de marcar sus límites sin un contorno, sino mediante el cambio de dirección del trazo. Además, traté de equilibrar la imagen mediante zonas donde predominara el blanco del papel (sustrayendo más madera) combinadas con zonas más compactas, de más color. A pesar de haber zonas donde casi no quedase superficie en relieve, también es importante que el trazo siga una dirección que aporte información sobre lo que estamos creando, no se trata de vaciar amplias zonas para que queden en blanco, sino de que en ellas también se pueda apreciar el trazo sustractivo de la gubia. Al igual que en estas franjas, las amplias zonas de color también nos aportan matices, en este caso, de la riqueza de la superficie sobre la que trabajamos, la madera, la cual posee irregularidades y el propio dibujo formado por la beta (figura 26). Al haber trabajado con dos matrices para una misma imagen, esto permite ampliar la información aportada gracias al tono adicional de esta segunda matriz, tomando este segundo tono como una continuación del anterior, aumentando la volumetría de las figuras, creando nuevos contrastes, tramas, etc.

Paralelamente al proceso de talla, fue el de estampación. Esto fue así para la realización de pruebas de estado, de color, y porque en las imágenes a dos tintas, recurrí al método de la contraprueba, para lo que primero tallé la

tinta azul, que estructura por completo el dibujo, y posteriormente con esta matriz realicé una prueba que estampé mientras estaba la tinta fresca sobre una plancha sin tallar. Así, obtuve una copia exacta de la imagen resultante de la tinta azul, sobre la que pude tallar la imagen en la segunda tinta, de color naranja. Esta segunda tinta, la traté como una continuación del dibujo realizado en la tinta azul, intentando aportar más información y jugando con la superposición de los colores sobre el papel. A la vez que iba haciendo pruebas de estado y color, fui estampando sobre papeles Popset (de menor precio y calidad que un papel de grabado) cortados al tamaño definitivo de los pliegos, 20x40cm, para poder obtener unas estampas que me permitieran realizar una maqueta del libro. Estas pruebas fueron muy útiles para tener un modelo que seguir a la hora de estampar las pruebas definitivas, viendo el orden de las imágenes, así como para ofrecerme una visión global de cómo quedaría el libro.

Una vez realizado esto, procedí a estampar las pruebas definitivas sobre papel Rosaspina de 220gr, de 20x40cm. Este proceso fue algo costoso, aunque no me llevó demasiado tiempo. Para que todas quedasen con el color idéntico, realicé cada tinta en dos sesiones con el mismo tono, que realicé una vez y lo guardé para la siguiente sesión de estampado. Realicé el doble de las estampas necesarias para poder tener un margen de error que me permitiera tener estampas suficientes y realizar así una edición de tres ejemplares del libro. Una vez terminada la encuadernación, estampé el fajín que lo envuelve para poder ajustarlo lo máximo posible a las medidas del mismo.

Cuando todas las páginas estaban estampadas, estampé el colofón mediante tampones de goma y tinta.

### **6.3. DEL INTERIOR AL EXTERIOR: ESTRUCTURACIÓN DE UN LIBRO**

En este apartado procedo a hablar sobre el montaje y encuadernación del libro. Este es el último paso, pero sobre el que se asienta toda la estructura del proyecto, en base a la cual hemos realizado todo el trabajo anterior. En primer lugar, procedí al plegado de las páginas por su centro, las cuales han

sido estampadas teniendo en cuenta la dirección de las fibras del papel para que a la hora de su plegado este quede lo mejor posible, la línea de pliegue debe seguir la misma dirección de las fibras del papel. Para ello se hace uso de una plegadera, que ayuda a que el plegado sea recto y uniforme, y que manipulemos lo mínimo el papel para no dañarlo. Una vez plegadas todas las páginas del libro, las cuales ahora reciben el nombre de pliegos, las agrupé en conjuntos de dos pliegos cada uno, ya que el papel, al ser de buena calidad, es bastante grueso; estos conjuntos de pliegos se denominan cuadernillos. Una vez hechas estas agrupaciones procedí a agujerear mediante una aguja gruesa las páginas por la línea que crea su doblez, por donde serán cosidas para formar los cuadernillos. Además del cosido de las páginas de los cuadernillos entre ellas, procedí a coser los cuadernillos entre sí mediante un hilo de algodón encerado y una aguja. Una vez esto hecho, tenemos el cuerpo del libro, el cual sometemos a presión mediante una prensa para así compactar las páginas y que no queden espacios entre los cuadernillos. Sin retirar la presión, encolé el lomo para que los cuadernillos estuvieran bien unidos.

Cuando ya tenemos el cuerpo del libro cosido y encolado bajo presión, ya conocemos la medida del lomo. Ahora, sabiendo esto, corté las tapas y el lomo con cartón de dos milímetros de grosor, de un tamaño ligeramente superior al de las páginas del libro para que estas queden bien protegidas. Forré los cartones con tela para encuadernación, y realicé el gofrado del título en la cubierta del libro mediante una prensa xilográfica. Para ello elaboré una matriz de madera DM ya que es más resistente y responde mejor a altas presiones, ya que el contrachapado es de menor dureza y podría haberse deteriorado. Una vez gofrado el título, uní el cuerpo del libro a las tapas y el lomo. Para ello, pegué las guardas estampadas al interior de las tapas y a la primera y última página del libro. Como último paso, conociendo las medidas exactas del libro, plegué el fajín estampado y lo pegué por sus extremos, dando como resultado el libro xilográfico terminado.

## **7. CONCLUSIONES**

El desarrollo del presente trabajo me ha permitido poner en práctica los conocimientos adquiridos a lo largo del Grado en Bellas Artes, tanto las competencias principales a nivel práctico como son el desarrollo de técnicas como la xilografía, conocimientos sobre dibujo, encuadernación, etc. como también competencias transversales como el proyectar un trabajo, elaborar un proceso extendido en el tiempo, o combinar influencias y referencias con ideas y visiones personales.

Haciendo un análisis de los objetivos propuestos para este proyecto, en primer lugar, se encuentra la intención de aunar los preceptos del dibujo expresivo, el lenguaje xilográfico y la obra libro. En este sentido, considero que se ha alcanzado mediante la aplicación de las características del dibujo expresivo al lenguaje xilográfico, sin tratar de hacer una imitación del dibujo mediante la xilografía, desarrollando a su vez el potencial expresivo que este lenguaje posee. Esto se ha logrado mediante la eliminación de las líneas de contorno, el trabajo de talla sin boceto previo, centrándonos en su proceso y no en un resultado prefijado, el tratamiento de las formas desde su estructura intrínseca, desde su interior, integrando todos los elementos de la imagen sin separar figura y fondo, así como utilizando a su vez los preceptos del lenguaje de la talla en madera, como son el uso del trazo negativo, el equilibrio entre las masas de color y masas blancas en la imagen o el aprovechamiento de las propias irregularidades del soporte, resultando así las imágenes que podemos ver en mi trabajo. Además, las imágenes forman parte de una mayor estructura que es el libro, son elementos que forman la estructura independiente y autónoma de la obra libro. Estas fueron desde el inicio pensadas de cara a la creación del libro, supeditadas a una estructura mayor, teniendo en cuenta la secuencia que estas formarían, el espacio que ocuparían en las páginas, y la interacción que tendría el espectador con ellas al observar la obra. Por todo esto, la propia obra y las imágenes que la componen considero que es la evidencia de que el objetivo se ha alcanzado.

El libro en sí, además, evidencia el alcance del segundo objetivo, el de demostrar los conocimientos adquiridos alrededor de la gráfica, el dibujo y el

libro. En el proceso de su creación me he servido de todo lo aprendido a lo largo del Grado en Bellas Artes en estos campos para lograr el resultado que aquí se expone.

Por último en lo que a los objetivos generales se refiere, considero que la obra está dotada de una coherencia plástica, unidad y secuencia, mediante el uso de una paleta de color común en todos los elementos del libro, desde las imágenes hasta su encuadernación, el mismo tratamiento plástico y pictórico de todas las imágenes, tratando que a su vez este se relacionase con los materiales utilizados en la encuadernación del libro, y por último la organización de las imágenes en el espacio y la construcción del libro, que hacen que este se dote de una lectura secuencial y uniforme.

Pasando a los objetivos específicos del trabajo, el propio proceso de trabajo de creación de las imágenes evidencia que este se ha ponderado frente a la obtención de un resultado concreto, habiéndose trabajado sin bocetos previos, avanzando en el proceso de talla en relación a cómo iban resultando las pruebas de estado, y trabajándose la segunda tinta a partir de una contraprueba, lo que significa que ha sido una continuación de la primera. Durante este proceso, además, he conseguido explorar alrededor de las posibilidades que la talla ofrece, haciendo uso de ellas y viéndose reflejadas en las imágenes, las cuales sintetizan la información mediante los trazos de la gubia, evidenciándose a su vez la huella del gesto que la mano realiza.

Creo que la experiencia de realizar este libro ha sido muy enriquecedora, dejando a un lado el resultado como tal, gracias a su proceso de creación. He podido experimentar con el lenguaje xilográfico, y encontrar un modo de expresión más personal en este ámbito, que marque el inicio para futuros proyectos a la hora de establecer una expresión más íntima con el medio.

En cuanto a las dificultades encontradas en la elaboración de esta obra, no han sido muy notorias. Considero que habiendo realizado una buena proyección y anticipación a los problemas posibles ya desde el anteproyecto, he conseguido subsanar las posibles dificultades que me pudiera encontrar,

además de contar con la experiencia de haber realizado ya un libro de artista en el pasado con la técnica de la xilografía. Donde más dificultades pude encontrar fue en el proceso de la encuadernación, ya que es un procedimiento dificultoso y delicado, donde me faltan competencias, y pienso que el resultado no ha sido el mejor. El montaje del libro tiene una gran dificultad, donde entra en juego cada detalle de su proceso así como la selección adecuada de los materiales a utilizar, y la creación correcta de un libro depende de gran cantidad de factores. Lo más difícil bajo mi criterio es la unión del cuerpo del libro con las tapas y el lomo, fase en la cual, si existe algún fallo, repercute gravemente al manejo y manipulación del libro. Algo también complejo es el cosido de sus páginas, el cual debe ser minucioso, prieto, donde todos los agujeros se encuentren a la misma altura de la página.

Aun así, considero que a lo largo del todo el proceso creativo, han ido surgiendo pequeños contratiempos que me han ido llevando a la toma de decisiones, y que han enriquecido el resultado final.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

Berger, J., (2011). Sobre el dibujo. Gustavo Gili: Barcelona.

Giacometti, A., (2009). Escritos. Madrid: Síntesis.

Hellion, M., Benítez Dueñas, I. S. y Carrión, U., (2003). Libros de artista. Madrid: A. Machado libros, S.A.

Maderuelo, J., (2019). Arte impreso. Heras (Cantabria) España: Ediciones la Bahía.

Martínez Moro, J., (1998). Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX). Santander: Creática.

Rocamora García Iglesias, C. (2000). Munch y el expresionismo alemán. Arbor, 165(649), 33–50. <https://doi.org/10.3989/arbor.2000.i649.951>

Rodríguez León, A. (2016). La construcción intrínseca. En Barañano De, K.; Plasencia, C.; Rodríguez, A.; Giménez, R.; Lloret, C., *El dibujo como forma de conocimiento* (151-176). Sendema.

Rodríguez León, A. (2003). *La importancia de la imagen xilográfica y su fundamento visual en el libro de artista contemporáneo. Una aportación personal*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Politécnica de Valencia.

Westheim, P. (2005). El grabado en madera. Fondo de Cultura Económica.

## 9. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Andrea Navarro. <i>Un entorno propio</i> (tres ediciones).....	4
Figura 2 - Andrea Navarro. <i>Un entorno propio</i> .....	4
Figura 3 - Andrea Navarro. <i>Un entorno propio</i> (detalle).....	4
Figura 4 - Andrea Navarro. Dibujo (2020).....	5
Figura 5 - Andrea Navarro. Dibujo (2020).....	5
Figura 6 - Andrea Navarro. Litografía offset a dos tintas (2020).....	6
Figura 7 - Andrea Navarro. Xilografía a tres tintas (2018).....	6
Figura 8 - Andrea Navarro. <i>Fobias</i> (2019). Libro xilográfico.....	6
Figura 9 - Andrea Navarro. <i>Fobias</i> (2019). Libro xilográfico.....	7
Figura 10 - Andrea Navarro. <i>Fobias</i> (2019). Libro xilográfico.....	7
Figura 11 - Esquema metodológico.....	9
Figura 12 - Andrea Navarro. Dibujo de amplio alfabeto gráfico (2019).....	14
Figura 13 - Andrea Navarro. Dibujo (2019).....	14
Figura 14 - Andrea Navarro. Dibujo realizado palpando un cráneo (2019).....	14
Figura 15 - Andrea Navarro. Dibujo (2019).....	15
Figura 16 - Andrea Navarro. Dibujo (2019).....	15
Figura 17 - Andrea Navarro. Dibujo (2019).....	15
Figura 18 - Käthe Kollwitz, <i>Grieving Mother</i> , (1903). Carboncillo y grafito sobre papel.....	22
Figura 19 - Käthe Kollwitz, <i>Selbstbildnis</i> (1923). Xilografía, 23,7x18,6cm.....	22
Figura 20 - Ernst Ludwig Kirchner, <i>Composer Klemperer</i> , (1916). Xilografía, 58x42,1cm.....	23
Figura 21 - Ernst Ludwig Kirchner, <i>Fanny Wocke</i> , (1916). Xilografía, 42,2x56,8cm.....	23
Figura 22 - Edvard Munch, <i>Inger Munch</i> , (1908). Xilografía.....	24
Figura 23 - Edvard Munch, <i>Kiss IV</i> , (1902). Xilografía, 47x47cm.....	24
Figura 24 - Alberto Giacometti, (1962). Grafito sobre papel.....	25
Figura 25 - Alberto Giacometti, <i>Caroline</i> , (1965).....	25

## 10. ANEXO (ARTES FINALES)







