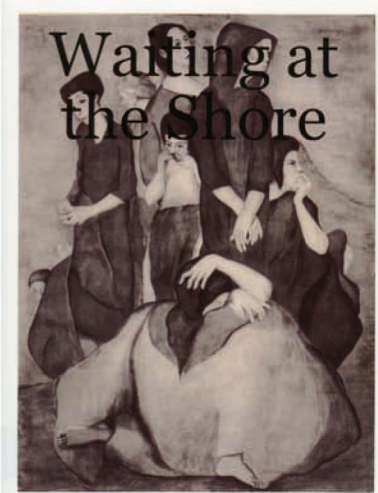


Lecturas cruzadas en la Colección UC de Arte Gráfico



Lecturas cruzadas en la Colección UC de Arte Gráfico

Paraninfo de la Universidad de Cantabria
22 septiembre / 5 noviembre 2010



Colabora



Lecturas cruzadas en la Colección UC de Arte Gráfico : [exposición], Paraninfo de la Universidad de Cantabria, 22 septiembre-5 noviembre 2010 / [textos] Javier Gómez Martínez... [et al.]. — Santander : Universidad de Cantabria, [2010].

56 p. : il. ; 28 cm.

En portada: Colabora Gobierno de Cantabria, Santander 2016.

D.L. SA-641-2010

ISBN 978-84-86116-22-4

Dibujo— Exposiciones— Catálogos.
Grabado— Exposiciones— Catálogos.
Gómez Martínez, Javier, ed. lit.

741"18/19"(064)

76"18/19"(064)

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA:

RECTOR: Federico Gutiérrez-Solana Salcedo

VICERRECTORA DE DIFUSIÓN DEL CONOCIMIENTO Y PARTICIPACIÓN SOCIAL: Consuelo Arranz de Andrés

DIRECTOR DEL ÁREA DE EXPOSICIONES: Javier Gómez Martínez

COMISIÓN ASESORA DE EXPOSICIONES:

Consuelo Arranz de Andrés, Vicerrectora de Difusión del Conocimiento y Participación Social

Manuel Arrate Peña, Ex-vicepresidente de Extensión Universitaria

Salvador Carretero Rebés, Director del Museo de Bellas Artes de Santander

Juan Martínez Moro, Profesor del Área de Conocimiento de Dibujo

Luis Sazatornil Ruiz, Profesor del Área de Conocimiento de Historia del Arte

ASISTENCIA TÉCNICA Y CATALOGACIÓN:

Nuria García Gutiérrez

TEXTOS:

Federico Gutiérrez-Solana Salcedo

Javier Gómez Martínez

MATERIAL DIDÁCTICO:

Juan Martínez Moro

Joaquín Martínez Cano

Joaquín Cano Quintana

FOTOGRAFÍAS:

Biblioteca de la Universidad de Cantabria

Camus Fotomecánica Digital

Gesinte

José Miguel del Campo

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN:

Artes Gráficas J. Martínez, S.L.

© Universidad de Cantabria

© De los textos y del material didáctico: los autores

© Zabalaga-Leku, VEGAP, Santander, 2010

© Succession H. Matisse / VEGAP / 2010

© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2010

© Succession Antonio Saura / www.antoniosaura.org, VEGAP, 2010

Suite catalana, 1972 © Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, VEGAP, Santander, 2010

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA: de izquierda a derecha y de arriba abajo, estampas de Jaume Pla, José Antonio Alcácer, José Vela Zanetti, Antonio López y Daniel Vázquez Díaz; cubierta del libro de Paul Quintanilla.

ILUSTRACIÓN DE CUARTA DE CUBIERTA: de izquierda a derecha y de arriba abajo, cubiertas de libros de Jaume Pla, José Antonio Alcácer, José Vela Zanetti, Antonio López y Daniel Vázquez Díaz; dibujo de Luis Quintanilla.

AGRADECIMIENTOS: Galería La Caja Negra Ediciones

ISBN: 978-84-86116-22-4

Depósito Legal: SA-641-2010

ÍNDICE

| | Pág. |
|--|------|
| PRESENTACIÓN | 7 |
| Federico Gutiérrez-Solana Salcedo | |
| ESTUDIO | 9 |
| Lecturas cruzadas en la Colección UC de Arte Gráfico..... | 9 |
| Javier Gómez Martínez | |
| Enric-C. Ricart ☺ Joan Miró | 10 |
| Joan Miró ☺ Antonio Saura..... | 12 |
| Antonio Saura ☺ Manuel Viola..... | 13 |
| Pablo Picasso ☺ José Gutiérrez Solana..... | 13 |
| José Gutiérrez Solana ☺ José Antonio Alcácer..... | 15 |
| José Antonio Alcácer ☺ Anónimo (cartel de Mayo del 68) | 16 |
| Anónimo (cartel de Mayo del 68) ☺ Equipo Crónica..... | 16 |
| Equipo Crónica ☺ Doroteo Arnáiz..... | 17 |
| Doroteo Arnáiz ☺ Orlando Pelayo | 18 |
| Orlando Pelayo ☺ Antoni Clavé | 19 |
| Antoni Clavé ☺ Olga Sacharoff | 20 |
| Josep Guinovart ☺ Antoni Tàpies..... | 20 |
| Antoni Tàpies ☺ Jaume Pla..... | 22 |
| Jaume Pla ☺ Aristide Maillol | 23 |
| Aristide Maillol ☺ Luis Quintanilla | 23 |
| Jaume Pla ☺ Benjamín Palencia | 24 |
| José Vela Zanetti ☺ Luis Quintanilla..... | 25 |
| Luis Quintanilla ☺ Daniel Vázquez Díaz..... | 26 |
| Daniel Vázquez Díaz ☺ José Caballero | 27 |
| Luis Quintanilla ☺ José Vento..... | 28 |
| Pablo Picasso ☺ Henri Matisse | 29 |
| Henri Matisse ☺ Valerio Adami | 31 |
| Henri Matisse ☺ Juan Navarro Baldeweg | 31 |
| Celso Lagar ☺ Silvino Poza | 32 |
| Cirilo Martínez Novillo ☺ Antonio López..... | 34 |
| Antonio López ☺ Eduardo Chillida | 35 |
| Rafael Canogar ☺ Amadeo Gabino..... | 36 |
| Juan M. Moro ☺ Blanca Muñoz..... | 37 |

| | Pág. |
|---|------|
| CATALOGACIÓN | 39 |
| Nuria García Gutiérrez | |
| BIBLIOGRAFÍA | 43 |
| MATERIAL DIDÁCTICO | 47 |
| Juan Martínez Moro, Joaquín Martínez Cano y Joaquín Cano Quintana | |

PRESENTACIÓN

Estamos acostumbrados, por estas fechas, a presentar las últimas adquisiciones incorporadas a la Colección UC de Arte Gráfico. En esta ocasión, lo que mostramos es una selección de cuarenta y una estampas (treinta y nueve obras, porque *Sueño y mentira de Franco*, de Picasso, consta de tres piezas) de las más de mil cien que suma ya el conjunto. Aparecen los grandes nombres que todos tenemos en mente y que no necesitarían mayor justificación para ser expuestos, como el ya citado y los que tan a menudo le acompañan en estos casos, como Miró, Saura o Tàpies, pero no se trata de una selección basada nombres, como no lo ha sido, por lo demás, ninguna de las anteriores. No están aquí por ser quienes son sino por lo que sus realizaciones representan en relación con otras estampas de la colección. En general, son nombres mucho menos populares que aquéllos pero ya conocidos para quienes hayan seguido la programación del Área de Exposiciones y conozcan la historia de la gráfica española del siglo XX que pretende traducir la colección institucional.

Algunas obras no habían sido expuestas anteriormente, como las de Josep Guinovart, Eduardo Chillida y Juan Navarro Baldeweg, pero el interés de esta exposición no radica, evidentemente, en la relativa novedad de su contenido sino en la forma en que las estampas están relacionadas entre sí. Si las exposiciones anteriores giraban en torno a un tema (la crítica sociopolítica) o un episodio de esa historia gráfica española (las ediciones de Jaume Pla, Dimitri Papagueorgui y Rafael Casariego, el movimiento Estampa Popular), ésta busca el deleite en el detalle, no el de la forma, sino el del significado.

Más allá de las preferencias estéticas de cada cual, subjetivas al fin y al cabo, el lector de este catálogo y el visitante de esta exposición encontrarán llamadas de atención y motivos de reflexión en torno a aspectos particulares que normalmente no tienen cabida o solo se enuncian en montajes de conjunto. Eso sí, como todo tiene un precio, para obtener esa recompensa, deberá implicarse activamente y leer la página o la cartela correspondiente, porque la relación entre imagen y texto es clave.

Comprobará cómo cada estampa matiza y enriquece su significación con el auxilio de la que tiene a su lado, adecuadamente seleccionada a partir de las ideas expresadas, por escrito, por los propios artistas. Si el año pasado ya pudimos ver, en vitrina, los libros de Jaume Pla que ayudaban a explicar el origen y las características de la *Col·lecció de Gravats Contemporanis*, ahora ponemos al alcance del público una extensa relación de volú-

menes en los que los artistas opinan en primera persona, manifestando filias y fobias que son las que incrementan el valor intrínseco de las obras. Del mismo modo, si en aquella ocasión el montaje incorporaba cartelas explicativas que razonaban la importancia de ciertas obras estratégicas dentro del discurso global, ahora esa explicación acompañará a cada pareja de estampas, porque estratégica pretende ser la elección de todas ellas.

En definitiva, la Colección UC de Arte Gráfico profundiza en la comunión entre estampas y libros, enfatizando así la valoración instrumental que le cabe a la obra de arte. Unas y otros son, ante todo, recursos más o menos especiales para la creación y difusión de conocimiento, y como tales conviven en la Biblioteca de la Universidad de Cantabria. La exposición conjunta de estampas y libros pone ante nuestros ojos, literalmente, los beneficios de la colaboración entre diferentes unidades académicas: en este caso, el Área de Exposiciones (Vicerrectorado de Difusión del Conocimiento y Participación Social) y la Biblioteca (Vicerrectorado Adjunto al Rector para Gobernanza, Organización y Planificación). Prueba de eso mismo es el Gabinete de Estampas Virtual (http://www.buc.unican.es/gabestampas/principal_estampas.htm), al que remitimos, como de costumbre, para que quien lo desee pueda conocer todas las estampas de la colección y todas las exposiciones realizadas hasta ahora con ellas.

Federico Gutiérrez-Solana Salcedo
Rector de la Universidad de Cantabria

LECTURAS CRUZADAS EN LA COLECCIÓN UC DE ARTE GRÁFICO

Las treinta y nueve obras seleccionadas para esta ocasión tienen en común su pertenencia al siglo XX y algo más. En lugar de un tema unitario, como ha venido siendo la tónica en la exposición que, anualmente, por estas fechas, presenta las nuevas adquisiciones, lo que encontrará el lector/visitante son múltiples temas tratados a pequeña escala, puntualmente. Aquellas visiones panorámicas, contextualizadoras de un conjunto dado ya fueron abordadas en los estudios que incluyen los catálogos editados en su momento, también accesibles vía web, como se detalla en la catalogación, en este mismo volumen.

Más precisamente, los nexos que vinculan unas estampas con otras han de entenderse como lecturas transversales, a veces quizás oblicuas en el sentido barroco del adjetivo, pequeñas lecciones que inciden o profundizan en pormenores que antes no habían tenido cabida. Unas veces se harán evidentes; otras, no tanto. En cualquiera de los casos, la clave se hallará en la pared, en las cartelas que resumen las explicaciones que siguen a continuación. Se trata, pues, de ver y, literalmente, de leer. Ése es otro de los sentidos implícitos en el título de la exposición, pero tampoco es el principal.

La condición primordial para relacionar unas estampas con otras ha sido la disponibilidad de textos en primera persona, declaraciones en las que los propios artistas explican su obra o la de sus iguales, un recurso ya empleado anteriormente en este mismo escenario;¹ muchos de esos libros se han ido sumando a los fondos de la Biblioteca de la Universidad de Cantabria a remolque de las estampas, y tal es el sentido último del cruce de lecturas.² Sin esa limitación, autoimpuesta, el resultado debería haber sido algo así como un *cadavre exquis* a la manera surrealista pero razonado, si se admite la antinomia.

¹ Fue el caso de las dos partes de *España en sombras*, aprovechando la condición literata de algunos de los artistas (*España...*, 2003 y 2004). También, el de *La fotografía cubana en la Revolución*, donde Alberto Korda y José Alberto Figueroa fueron invitados a ponerles pie a sus propias instantáneas (*La fotografía...*, 1999).

² El grueso de la bibliografía citada que no se encuentre en la BUC (<http://www.buc.unican.es/>) ha sido consultado en Artium. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (<http://biblioteca.artium.org/homeexterno.html>).

Las citas más apetitosas han sido las que reflejan encuentros o desencuentros entre artistas, aunque solo sea para comprobar cómo la conocida afirmación del *padre* de la historiografía del arte, el renacentista Giorgio Vasari, sobre la rivalidad como motor creativo de su época, admite lógicos matices.³ Los tintes heroicos aportados por el biógrafo de los artistas se humanizan entre nosotros, filtrados por la lente de la casuística particular y por la proximidad temporal, y nos recuerdan que detrás de cada artista hay un ser humano, hombre o mujer, y que biografía no ha de ser sinónimo de hagiografía. Ésta, en concreto, es la reflexión subyacente a la pareja formada por Luis Quintanilla y José Vento, no por sus propias palabras sino por las de sus respectivos hijos. Otras de esas pequeñas lecciones tienen que ver con las ideas políticas (Miró, Pla, Tàpies). Otras, las más, con preferencias plásticas: la tensión entre dibujo y color articulada en torno a Matisse (casi el único artista extranjero seleccionado) y entre realismo y abstracción, verbalizada por Martínez Novillo, Antonio López y otros muchos; o la creciente relación entre arte y ciencia en el desarrollo del arte contemporáneo, ejemplificada por Juan M. Moro y Blanca Muñoz, autora de la estampa que cierra esta selección, que también fue prácticamente la primera comprada para una colección aún no nacida.⁴

Los emoticonos que enlazan a unos artistas con otros apuntan el grado de afinidad entre ellos, siempre sobre una base documental. Cuando esa verbalización falta, la expresión adjudicada ha sido la neutra, por más que su carácter, casi siempre positivo, se halle implícitamente claro.

Enric-C. Ricart ☺ Joan Miró

Enric-Critòfol Ricart entró en la Colección UC de Arte Gráfico de la mano de la Rosa Vera. En su *Famosos i oblidats*, Jaume Pla lo ponía como ejemplo de aquellos artistas, los grabadores catalanes, condenados al olvido cuando otros, siendo peores, habían alcanzado la celebridad gracias a haber logrado el reconocimiento en Francia. En consonancia, lo catalogaba como uno de los más ilustres representantes del *noucentisme*, cuya obra solo podía haber sido producida al sureste de los Pirineos, tal era su “identitat catalana”. Otro de los méritos que le reconocía a Ricart era el haber renovado, en Cataluña, una técnica tan marginada como el grabado en madera: de ahí su condición de olvidado; si para la *Col·lecció de Gravats Contemporanis* (1949-1952) grabó al buril, fue por recomendación del propio Pla, que lo juzgó uno de los pocos capacitados para ello (Pla, 1989: 209-212).

Si nos atuviésemos al calor con que el editor defendía a Ricart y a la muy baja estima que le tenía a la producción de Miró (le parecía “una birra inflada hasta el infinito”),⁵ el

³ “Sin duda alguna, la rivalidad entre nuestros artistas es uno de los alimentos que los mantiene, y en verdad que, si cada uno no tomase como objeto que ha de abatirse a su oponente, creo ciertamente que nuestros artistas se esforzarían mucho menos” (Vasari, 2002: 631).

⁴ En el marco de la exposición *Premio Nacional de Grabado 1999* (13 de abril a 13 de mayo de 2000), producida por Calcografía Nacional. La estampa de Eduardo Chillida incluida en esta selección fue comprada en 1989.

⁵ “Una birra inflada fins a l’infinit” (Pla, 1991: 358).



Enric-C. Ricart. *Aquarel*, 1951-1952 (cat. 34)



Joan Miró. *Aidez l'Espagne*, 1937 (cat. 18)

desequilibrio nos impediría vincular simpáticamente a estos dos artistas. Lo mismo ocurriría con el contraste puramente estilístico entre la naturalista línea negra de la estampa de uno y las deformadas y *fieras* manchas de color de la del otro. Así, se cumpliría la atractiva contraposición entre un “nacionalismo *noucentista*” que exaltaba el “mediterraneísmo”, comparativamente retórico y banal, que buscaba las raíces de Cataluña en la herencia del clasicismo grecolatino (tal sería la opción de Ricart), y un nacionalismo ruralista y campesino (el de Miró, el del *pagés*), enraizado en el romanticismo y vuelto hacia la Edad Media (Llorens, 2008: 15, 127). No diremos que no se cumple, pero sí que aquí nos hallamos ante la excepción que confirma o matiza esa regla, porque entre Ricart y Miró existió una amistad cimentada, precisamente, sobre una conciencia mediterránea común.

La relación entre ambos artistas fue estrecha y dilatada en el tiempo, tal y como acredita la correspondencia del maestro surrealista, desde 1914 hasta 1943 al menos. En la primera fecha, se mostraban efectivamente unidos a la Escola d'Art de Francesc d'Assís Galí, otro de los colaboradores de Pla, exhortándole Miró a desarrollar el “Renacimiento” artístico de Cataluña, “tan castigada por los hombres de Iberia”.⁶ Hacia la segunda, en 1942, le preguntaba por el grabado en madera de boj, si encontraba matrices y herramientas, porque le gustaría practicarlo, aunque fuera a título de aficionado (Miró, 2009: 617).

⁶ “Tan xurriacada pels homens d'Iberia” (Miró, 2009: 44).

Y poco más tarde, en uno de los primeros números de la revista *Ariel*, plataforma de los intelectuales “filonoucentistas”, se incluía un artículo de Joan Perucho sobre el surrealismo de Joan Miró, seguido de otro dedicado al escultor Aristide Maillol que iba encabezado, a modo de cita de autoridad, con esta frase de Miró: “Vive la Méditerranée!” (Verrié, 1946: 70). Concluamos cómo la raíz identitaria catalana, ya fuera telúrica o marítima, era más profunda que las divergencias plásticas.

Joan Miró ☺ Antonio Saura

Antonio Saura profesó siempre una gran admiración hacia Joan Miró. Nos quedamos aquí con dos de esas manifestaciones, referidas a *El segador*, el mural que pintó para el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, equivalente al personaje representado en *Aidez l'Espagne*, realizado simultáneamente como modelo para un sello postal. Las descripciones de uno y otro vienen a ser intercambiables. Al mismo tiempo, valen para su propia linografía *Como el toro he nacido para el luto* (1961), donde el hispánico animal, teratológicamente amenazador, se alza sobre sus cuartos traseros.

La primera referencia se encuentra en un texto en el que Saura presenta el desarrollo de la actividad de Miró como si de una obra de teatro se tratara. El tercer acto se corresponde con la Guerra Civil:

“Sirenas guerreras. Teclatear de ametralladoras. Ruinas y humo de explosiones. La fiesta danzarina y quiromántica se corta abruptamente para dar paso al trágico intermedio de los desastres de la guerra. Un doloroso personaje, con un puño alzado más grande que su cabeza, da la señal para la entrada del cortejo de monstruos. Horrendos y gigantescos papagayos, deformados por accidentes teratológicos, cubiertos de terribles pústulas coloreadas, nos muestran la obscenidad de sus narizotas abultadas como melones, senos colgando como blandos pasteles, sexos descarnados por bisturís ciertos, piernas exageradamente hinchadas en cuerpos de delgadez etrusca” (Saura, 1978: 10).

Más adelante, en un ensayo sobre el mismo pabellón republicano publicado en 1986, aludió expresamente a la identificación de las dos figuras de Miró, con sus matices complementarios. Por comparación con la del mural, cuyos miembros acusan mayor descoyuntamiento y más violenta desproporción, la del *pochoir* se presenta más compacta y asertiva:



Antonio Saura. *Como el toro he nacido para el luto*, 1961 (cat. 36)

“Comparada con otra imagen de la misma estirpe, la figura con el puño en alto de *Aidez l’Espagne*, que a nuestro juicio es una de las imágenes más poderosas del arte español de nuestro siglo, observamos la diferencia que existe entre una sólida y cerrada construcción, rotundamente afirmativa, y otra afirmación, de signo bien diferente, en donde la premonición de la tragedia parece estar presente” (Saura, 1999: 149-150).

Antonio Saura ☺ Manuel Viola



Manuel Viola. *Casida de la mano imposible*, 1970 (cat. 41)

La linografía de Saura sigue, cronológicamente, a la disolución del grupo El Paso (1957-1961). En su caso, eso se traduce en el abandono del informalismo y el abrazo de la nueva figuración subjetiva (una figuración subjetivamente deformada). La estampa se basa en un poema homónimo de Miguel Hernández (Sazatornil, 2004: 14). Ahora nos interesa como transposición de la propia personalidad del artista. No se trata tanto de evocar, en calidad de paralelo, la identificación de Picasso con el minotauro (¿o sí?) cuanto que de traer a colación las palabras de Manuel Viola, su compañero de formación, sobre su papel dentro de *El Paso*. De aragonés a aragonés, Viola consideraba a Saura el cerebro del grupo (y, si algunos no se lo reconocen, es “porque son unos mamones”): “El que hacía los boletines, el que tenía ese vigor intelectual, esa cosa frenética, era Saura. Los demás hemos bailado alrededor”. Preguntado sobre la legendaria rivalidad con Manuel Millares, la respuesta no fue menos tajante: “No, al contrario. Saura era un dominador. Los tenía acojonados a todos. Cuando Saura llegaba a las reuniones era como si llegara Franco” (Fernández, 1987: 48-49). Lo dicho: como el toro.

Pablo Picasso ☺ José Gutiérrez Solana

Aleluyas como las que pudimos ver en la Sala del Paraninfo de la UC en 2005⁷ han dejado su impronta en muchos artistas contemporáneos, que no se han resistido a las posibilidades que los generalmente cuarenta y ocho escaques o viñetas abrían a la narración gráfica. Eduardo García Benito, por ejemplo y por tratarse de alguien cuyas obras también hemos podido ver aquí,⁸ recordaba uno de sus primeros trabajos en París, después de 1912, unos grabados en madera como los que se estilaban en tiempos de Napoleón, y pre-

⁷ *Aleluyas. Literatura para ver* (21 de enero a 5 de marzo de 2005). Producción de la Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz, Urueña (Valladolid).

⁸ *Eduardo García Benito. Obra gráfica* (7 de septiembre a 7 de octubre de 2000). Producción de la Diputación de Valladolid.



Pablo Picasso. *Sueño y mentira de Franco I*, 1937 (cat. 26)



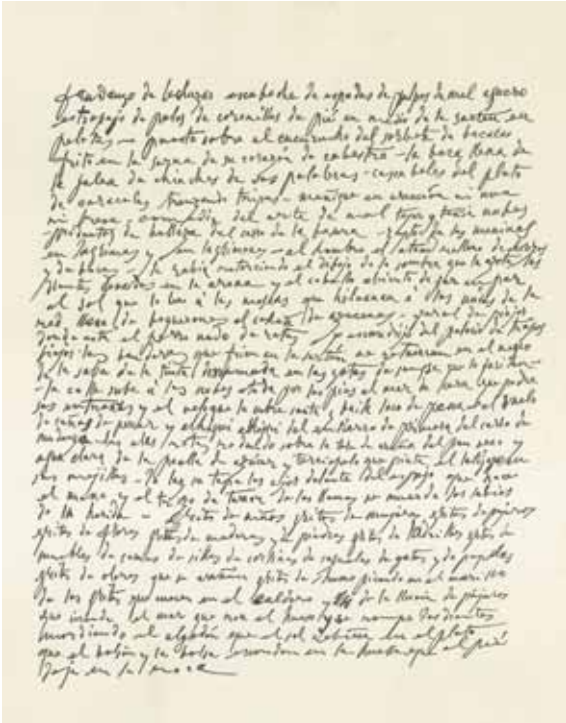
Pablo Picasso. *Sueño y mentira de Franco II*, 1937 (cat. 27)

cisaba: “Este estilo un poco antiguo, pero lleno de encanto popular, de aleluyas en colores vivos, me lo sugirió (...) mi recuerdo infantil de las aleluyas españolas” (Ortega-Coca, 1999: 146). Ese comentario es muy semejante a este otro: “Ahora tenemos en preparación unas aleluyas. Con ese tono ingenuo, sencillo y claro –auténticamente popular–, de la verdadera aleluya” (Gamonal, 1987: 113). Eso se leía el 10 de febrero de 1937 en *Mundo Gráfico*, como parte de la labor de las Juventudes Socialistas Unificadas. Estamos, pues, en plena Guerra Civil española, y tal el contexto que realmente nos interesa ahora.

El viejo formato heredado de la literatura de cordel, inmediato y satírico, se prestaba perfectamente a las estrategias de denuncia política. Picasso hacía exactamente lo mismo y al mismo tiempo que los jóvenes socialistas, solo que su resultado esta-

ba convocado a más altos niveles: los del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937. Entre el 8 de enero y el 7 de junio, realizó la carpeta *Sueño y mentira de Franco*, “a la manera de viñetas o de las típicas aleluyas” (Alix, 1987: 103) y a la que el poeta José Bergamín, comparando al malagueño con un nuevo Goya, se refería ya en mayo como “‘Historia del general Franco’, verdadera ejecución moral del traidorzuelo”.⁹ En efecto, ésa es la forma más concisa de describir lo que cabe en las tres estampas:

⁹ Gamonal, 1987: 255. La influencia de distintas obras de Goya puede ir desde el título (“El sueño de la mentira en la inconstancia”, perteneciente a la serie de estampas *Desastres de la guerra*) hasta el formato (*Historia del bandido ‘El Maragato’ y su captura por Fray Pedro de Zaldivia*, óleo sobre tabla en seis paneles), pasando por numerosos guiños iconográficos (Barbé, 1980: 107-113).



Pablo Picasso. *Sueño y mentira de Franco III*, 1937 (cat. 28)

el sueño de un caudillo iconográficamente desacralizado y convertido en monstruo, las consecuencias de su mentira (con un anticipo del *Guernica*) y un texto explicativo en clave “automática”, (Sazatornil, 2004: 11-12). A nuestros efectos, ese poema surrealista sería el equivalente a los pareados que, en las aluluyas, acompañan a cada escaque.¹⁰

Lo que fue la formulación original de las aluluyas como pliegos de cordel podemos apreciarlo en uno de los aguafuertes con los que José Gutiérrez Solana retrató su visión pesimista de España. Fue estampado y editado en 1963 por Rafael Casariego, pero la plancha se fecha hacia 1932-1933 y el propio autor, ya en 1918, había constatado cómo “en España se explota mucho el romance callejero”, coplas de crímenes, de hazañas de bandidos o de muerte de un torero a las que ponían voz narradores ciegos (*España...*, 2003: 53).

José Gutiérrez Solana ☺ José Antonio Alcácer



José Gutiérrez Solana. *El ciego de los romances*. *El cartel del crimen*, c. 1932-1933 (cat. 12)

La recuperación más literal de aquellas primitivas “novelas gráficas” que inspiraron a Picasso y que documentó Solana la hallamos en el movimiento Estampa Popular, fundado en 1957 en Madrid por un grupo de artistas a cuyo frente se hallaba José Ortega. Eso es así por dos factores: el implícito en el propio nombre y el ánimo de crítica social y política de sus creaciones. En concreto, *El cartel del crimen* (c. 1964), del madrileño José Antonio Alcácer, es absolutamente intercambiable con el que daba título a la estampa de Solana. Alcácer resume en seis viñetas la comisión y punición de un crimen pasional y, gracias al empleo del linóleo, recupera también el lenguaje sintético de las entalladuras populares, realizadas en madera tallada a la fibra.

¹⁰ El texto, dentro de un conjunto de análogos características, en Picasso, 1989: 166-168 y 2006: 78-79.



José Antonio Alcácer. *El cartel del crimen*,
c. 1964 (cat. 2)

José Antonio Alcácer ☺ Anónimo
(cartel de Mayo del 68)

Dicho lo anterior, llamará la atención comprobar cómo el mismo artista, esta vez en calidad de escritor de una historia general del cartel, no considere aquellas aleluyas tradicionales como antecedentes y haga arrancar su discurso en el siglo XIX, con la invención de la litografía, para llevarlo hasta el cartel político de la Guerra Civil española y la subsiguiente reconstrucción. Se trata, pues, de un recorrido que va desde la publicidad hasta la propaganda. En un ejercicio de pudor, no alude a la denuncia sociopolítica de la agrupación a la que perteneció en los años sesenta y setenta, pero sí contempla, a modo de conclusión, la aportación del Mayo del 68 francés:

“En talleres colectivos de profesionales y aficionados se discuten y se acuerdan las imágenes y consignas que con medios primitivos se estampan en un estilo popular e inmediato, que producirán gran impacto en un público acostumbrado a las sofisticadas obras de arte del cartel moderno, al que no presta ya atención./ El cartel recuperó así el carácter de grito y el sentido de la urgencia de un medio, que había sido rebasado por los modernos medios de comunicación como la radio y la televisión” (Alcácer, 1991: 121).

Una por una, esas palabras bien podrían ser aplicadas al movimiento Estampa Popular.

Anónimo (cartel de Mayo del 68) ☺ Equipo Crónica

En el momento de nacer el Equipo Crónica (1964), a modo de *spin-off* del grupo Estampa Popular de Valencia, el *pop art* se imponía en Europa sobre la nueva figuración que había sucedido, a su vez, al informalismo. Eso lo dicen ellos mismos, así como que esas pautas no las asumieron directamente en Nueva York sino en París (Equipo Crónica, 1990: 90). Aparte de la aquí seleccionada, la Colección UC cuenta con dos obras muy tempranas del Equipo Crónica,¹¹ que no acusan aún los caracteres que van a ser santo y seña de su producción. Eso dio comienzo en 1967-1969, con la serie que ellos mismos denominaron *La recuperación* y que definieron por la manipulación de imágenes de la *high culture* (obras de Velázquez, El Greco y Goya en primer lugar), con unos giros subversivos “que, en cierta manera, anticipaban los acontecimientos de Mayo del 68” (*Equipo Crónica...*, 2007: 52).

¹¹ Los integrantes del grupo fueron Juan Antonio Toledo, que lo abandonó rápidamente, Rafael Solves, a cuya muerte, en 1981, se disolvió, y Manuel Valdés. Las dos estampas son *Avionetas* (1966) y *Militarismo* (c. 1966) (*El movimiento...*, 2007: 63).



Anónimo. *La lutte continue*, 1968 (cat. 3)



Equipo Crónica. *Menina abanderada*, 1974 (cat. 9)

Conviene recordar, como hacía Tomàs Llorens, uno de los críticos de arte que oficiaron como ideólogos de un equipo todavía trino, que una de sus primeras obras, realizada en diciembre de 1964 y no conservada, reproducía una fotografía de prensa con “la Menina” sobrepuesta (Dalmace, 2007: 47). Nuestra *Menina abanderada*, con ser una década posterior, recoge la esencia de lo codificado y lo enriquece desde el momento en que la que manipula es ya la versión que Picasso hizo del personaje velazqueño.

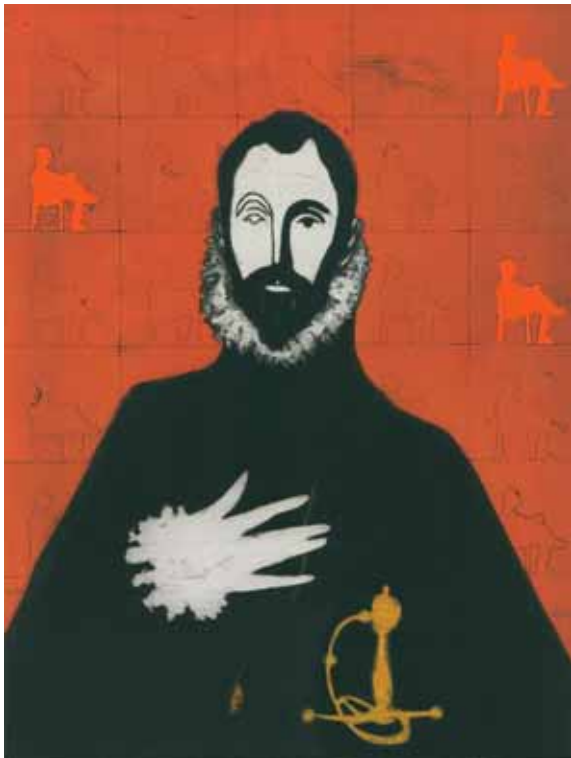
Equipo Crónica ☺ Doroteo Arnáiz

La producción más característica de Arnáiz, afincado durante un cuarto de siglo en París, quizás sean sus “permutables”, homenajes de los años setenta, en clave *pop*, a algunas de las obras maestras del Siglo de Oro pictórico: El Greco y Velázquez (también Goya) en España y Rembrandt y Vermeer en Holanda. Los clásicos de la pintura son transformados en iconos gráficos, reduciéndolos a siluetas rellenas con colores planos y fuertemente contrastados y trabajándolos por series. Eso (incluidos los nombres de los maestros versionados) es lo que había consagrado el Equipo Crónica, a quien también se debe el guiño lúdico de la inclusión del propio artista dentro de composición; en el caso de Arnáiz, su álter ego es la silueta del hombre sentado que se cuela reiteradamente en sus versiones.¹² La propia denominación genérica de estas series, “permutables”, recordará a los “multiples” desarrollados por el equipo valenciano. Eso sí, Arnáiz, grabador de oficio, se vale de la técnica comparativamente

¹² El artista grabador Juan Martínez Moro interpreta ese hombre sentado como “representación de un yo interior, contemplativo y esperanzado a la manera escéptica y laica que nos propone un Samuel Beckett” (Martínez, 2001: 10).

erudita que es el aguafuerte en lugar del recurso comercial por antonomasia, el que mejor cuadraba a los nuevos postulados teóricos, que era la serigrafía.

Doroteo Arnáiz ☺ Orlando Pelayo



Doroteo Arnáiz. *Greco. Permutable I*, 1972 (cat. 4)



Orlando Pelayo. *Sin título IV*, 1979 (cat. 24)

De Doroteo Arnáiz procede el que conocemos como “fondo de origen” de la Colección UC de Arte Gráfico, es decir, el grupo de estampas con el que dio comienzo, en 2001, en el que se incluye una litografía de Orlando Pelayo.¹³ Se trata de una razón excesivamente circunstancial que, por sí sola, no justificaría la inclusión del artista en esta secuencia. Sí lo hacen otras más precisas y que tienen que ver con las ilustraciones que aportó a la edición de las *Coplas* de Jorge Manrique por Rafael Casariego en 1979.

Aquel texto del siglo XV, para empezar, constituía un puente hacia un pasado en el que habitaban también los grandes maestros de la pintura española, entre los que Pelayo citaba constantemente a El Greco, “por la iluminación fulgurante” de sus imágenes (Pelayo, 1978: 40). Los otros dos nombres que se le sumaban para constituir un triunvirato los podemos intuir: Velázquez y Goya; lo que le atraía era la crítica política implícita en la manera de retratar la fisonomía decadente de los Austria, en el primero, y explícita en las series de estampas del segundo. Eso le llevaba a concluir que el artista es “el testigo de su tiempo. Un testigo incómodo, disconforme, heterodoxo” (Pelayo, 1978: 53), y eso es lo

¹³ *Memoria...*, 2002: 77-80. La estampa de Pelayo es *El largo viaje*, 1982 (<http://www.buc.unican.es/gabestampas/EstampasUC.htm>).

que se filtra en estas ilustraciones, a priori apolíticas. Tengamos en cuenta que, en París, donde trabajaba Pelayo, estaba reciente el Mayo del 68, mientras España articulaba los primeros pasos de la Transición política.

Eso nos lleva, concretamente, a la estampa seleccionada. Reaparece la tipología del aleyuya, pero no en la manera antigua de Estampa Popular sino en la moderna de Picaso. Además, lo que podría pasar como un cómic de caballería se tiñe de política desde el momento en que, junto al caballero en armadura, asoman algunos de los personajes-tipo del artista. El más característico ocupa el escaque del ángulo inferior izquierdo: es el que venía protagonizando muchos cuadros de Pelayo en calidad de “Musa de Velázquez”, infanta Margarita o reina Mariana, completamente amortajada. Es su manera de representar aquellos “ilustres peles –usurpadores de un protagonismo al que su inferioridad biológica no les daba derecho– amortajados en vida entre los tornasolados rasos de sus galas” (Pelayo, 1978: 53).

Orlando Pelayo ☺ Antoni Clavé



Antoni Clavé. *Azul*, 1985 (cat. 8)

En París, Pelayo formó parte de un reducido círculo de artistas españoles. Por un lado, el suyo es uno de los pocos nombres que trascienden entre los amigos de Antoni Clavé allí (Permanyer, 2005: 149). Por otro, cuenta Cirilo Martínez Novillo a propósito de sus años en la capital francesa que, “quitando a Orlando Pelayo y a Clavé, no traté a mucha más gente” (Guisasola, 1979: 21).

En 1964, Clavé dedicó una serie a El Greco, un homenaje a una obra suya: *El caballero de la mano en el pecho*, como empezaba a hacer también el Equipo Crónica y como luego

haría Doroteo Arnáiz: “Aquel retrato de *El hombre de la mano en el pecho* me marcó profundamente, y no sé por qué”.¹⁴ Y añadía, para acabar de redondear el contexto interpretativo de que venimos tratando, que, si un jeque árabe le ofreciera como obsequio dos cuadros de su propia elección, optaría por *El taller*, de Vermeer, y el *Matrimonio Arnolfini*, de Van Eyck; los prefería a Velázquez porque encierran mucho más que virtuosismo y –esto daría para una reflexión aparte– son más difíciles de imitar para un pintor actual (Permanyer, 2005: 154).

¹⁴ “Aquell retrat de *El hombre de la mano en el pecho* em va marcar profundament, i no sé per què” (Permanyer, 2005: 153).

De sus muchos recuerdos de adolescencia, nos pueden interesar aquí los que se refieren a su trabajo como pintor de paredes, que le sirvió para mejorar su condición innata de “bricoleur” que luego le sería tan útil (Permanyer, 2005: 21), porque bricolaje, la huella de un *collage* (o de un “assemblage”, puntualizaría él), es lo que vemos en la estampa de la Colección UC. Es una obra informalista, cierto, pero eso mismo habrá de hacernos reflexionar sobre la relación de esa opción expresiva con la figuración. Clavé, como la mayoría, había llegado a ese punto a partir de la pintura que representaba un tema, y se mostró más que comprensivo y respetuoso hacia la opción antigua. Más aún, nunca abandonó la admiración que, en aquellos primeros años y en su Barcelona natal, le mereció Olga Sacharoff.

Antoni Clavé ☺ Olga Sacharoff

La artista georgiana había llegado a la ciudad condal en 1915, procedente de París, y alguno de los críticos de arte más influyentes llegó a decir que “esta rusa ha sido la principal pintora catalana de todo el siglo XX” (*Olga...*, 1973: s/p). Fue una de los que primero se sumaron a la *Col·lecció de Gravats Contemporanis* (1949-1952) de la Rosa Vera, y su aportación, una maternidad, cae completamente dentro de los estándares estéticos defendidos por su editor, Jaume Pla, de raíz *noucentista*, como ya hemos dicho. Sacharoff es sacada varias veces a colación en las memorias de Clavé, siempre en tono admirativo e, incluso, como influencia para obras concretas realizadas a la vuelta de la Guerra Civil.¹⁵ Esta conciliación intelectual de dos alternativas plásticas aparentemente opuestas nos recordará lo ya observado en el caso de Miró y Ricart y, por contraste, lo que veremos a continuación.

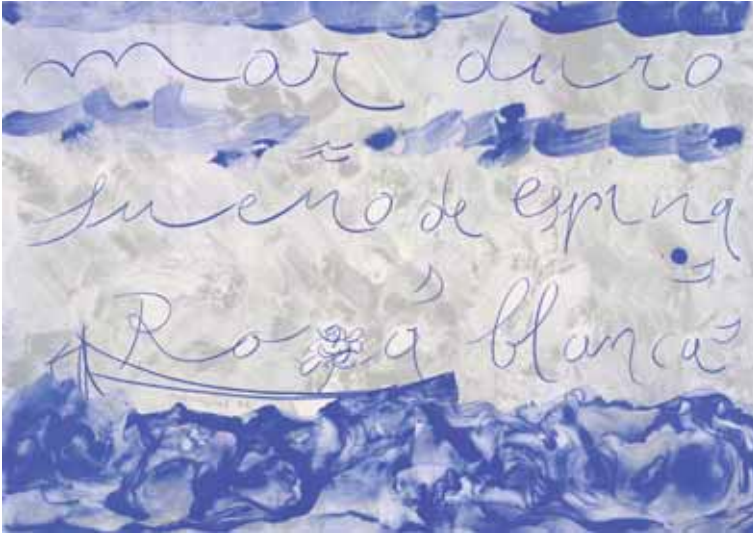
Josep Guinovart ☺ Antoni Tàpies

Entre el realismo y la abstracción caben diferentes grados. Antoni Tàpies lo experimentó al ser testigo de la reivindicación de un “nuevo realismo” desde las páginas de la revista *Laye* (1950-1954), que lo fomentaba “en otros, como el entonces joven Guinovart, o Todó García, y en tantos que a mí me parecía que se inclinaban hacia el mismo mal” (Tàpies, 2003: 327). Poco después se vio a sí mismo frente al otro extre-



Olga Sacharoff. *Mare i fill*, 1949 (cat. 35)

¹⁵ Permanyer, 2005: 52. Tàpies también la recuerda con cariño en sus memorias, a ella y a su marido, el pintor Otho Saint Clair Lloyd, “aquellos viejos amigos de Picabia”, como integrantes del grupo de artistas y aficionados formado tras la guerra y conocido como “La Colla” (Tàpies, 2003: 202). Eugenio d’Ors alabó varias obras suyas en los salones parisinos de 1924 y 1929, tan mediterráneas como el pesquero, de nombre *Tossa*, representado en una de ellas (Ors, c. 1946: 138, 226).



Josep Guinovart. *Sin título* (“Mar duro sueño de espinas rosas blancas”), 1994 (cat. 11)



Antoni Tàpies. *Suite catalana*, 1972 (cat. 37)

y que tenía más que ver con “los pintores de la escuela castellana” (Tàpies, 2003: 327). Pero también estaba llamado a evolucionar. En palabras del filósofo de Dau al Set, Arnau Puig, “de un realismo populista inicial se deslizó hacia un informalismo matérico –no por mimetismo sino por necesidad de adecuar la expresión a los materiales que la expresión más directamente–”, refiriéndose a sus *assemblages* (Puig, 2003: 140). Entre los varios offset que editó en el Centro de Grabado Contemporáneo (CEGRAC) de La Coruña, dirigido por Doroteo Arnáiz, alguno hay con uno de aquellos mínimos sellos a los que aludía Tàpies para huir de la abstracción neta. Los más, en cambio, incorporan trazos y textos que los hacen más discursivos y los acercan a la fórmula empleada en *Suite catalana*, como ocurre con el seleccionado.

mo. Fue en 1955, cuando contempló en París la exposición que introdujo en Europa a los artistas abstractos norteamericanos: “Cierta repulsión, que ni yo mismo me explicaba entonces, me hacía alejarme instintivamente siempre más y más de la tentación de la cosa únicamente amorfa, de la materia ciega, en la que muchos se complacían, a la cual yo sentía la necesidad, incluso en los casos de mayor austeridad en las imágenes, de imponer como mínimo cierto sello, marca u orden de lo humano” (Tàpies, 2003: 355-356). Ese sello podría tener forma de cruz, de círculo, de hilera de puntos y mínimos motivos semejantes, a los que estamos tan acostumbrados, o podría adquirir un carácter más extenso, más parlante –si vale la expresión–, como ocurre en esta *Suite catalana*. El uso selectivo de los colores (de la bandera catalana, de la sangre y del luto) y el rastro de la mano reprimida aluden a lo que, por si quedase alguna duda, verbalizan las palabras pintadas: “Catalunya. Llibertat” (Sazatornil, 2004: 17).

Guinovart, según Tàpies, era entonces la *vedette* en Barcelona (junto con el jienense Rafael Zabaleta) de una “figuración disfrazada de moderna” que tanto les molestaba a él y a algunos de sus compañeros de Dau al Set

Antoni Tàpies ☉ Jaume Pla

De manera concisa, valdría decir que la estampa de Tàpies es a la de Jaume Pla lo que la revista *Dau al Set* es a *Ariel*. El fondo ideológico es análogo, pero la forma es muy diferente: la reivindicación de una misma identidad catalana independiente se produce, en el primer caso, desde los lenguajes plásticos de vanguardia (del surrealismo al informalismo); en el segundo, desde la recuperación del clasicismo *noucentista* actualizado, a lo sumo, con las aportaciones que iban del impresionismo al *fauvismo* (Pla, 2008: 267). El representante por antonomasia de esta opción estética, Joaquim Sunyer, compartía una misma posición privilegiada en la *Col·lecció de Gravats Contemporanis* y en la revista *Ariel*, en la que participaron muchos de los escritores que colaboraron con sus comentarios en aquella colección de estampas.¹⁶ La opinión de Tàpies sobre el periodo 1948-1949, el momento de arranque de *Dau al Set*, es meridiana:



Jaume Pla. *Sin título* (“Els gravadors de la Rosa Vera”), detalle (cat. 29)

“Conocíamos la revista *Ariel*, con muchos de cuyos colaboradores entramos en contacto poco después. Les reconocíamos el mérito de haberse atrevido a llevar adelante aquella empresa cultural en catalán, pero nos parecía demasiado ecléctica, poco combativa, y sus ‘ilustraciones’ poco radicales y en cierto modo anticuadas (...). Desde el punto de vista ideológico, por comparación con otros grupos, ya he mencionado cómo, especialmente con Brossa y Puig, en aquel momento nos considerábamos los rebeldes, los ‘negros’, los malditos, la rama izquierda de la cultura catalana. La mayor parte de los de *Ariel*, por ejemplo, entonces nos parecían unos ángeles, representantes típicos de los intelectuales conservadores catalanes” (Tàpies, 2003: 219, 235).

Pla, por su parte, no se cansó de reprochar el ninguneo a que se vieron sometidas sus ediciones de la Rosa Vera, así en vida como, una vez cerradas, desde una perspectiva histórica, literalmente enterradas bajo el peso de lo que él llamaba el arte oficial: el de Tàpies, Miró, Dalí, Ràfols Casamada y Guinovart (Pla, 1996: 91); los dos últimos, por añadidura, habían colaborado inicialmente con él y se habían consagrado tras abrazar la otra opción plástica. La desabrida opinión que le hemos leído sobre la obra de Miró va seguida de la que se refiere a quien ahora le asociamos: “La obra de Tàpies, por ejemplo –pese a la nube, la silla, la fundación y todos los *doctorados honoris causa* del mundo– me parece a mí, y les parece a todos, menos que nada. Pero eso sí, elevado a la enésima potencia”.¹⁷

¹⁶ *Ariel* (1946-1951) ha sido digitalizada por la Universitat Autònoma de Barcelona (<http://ddd.uab.cat/>). A lo sumo, llegó a hacerse eco de manifestaciones surrealistas, como el artículo que Enric Jardí le dedicó al propio Antoni Tàpies en el n.º. 20 (1950).

¹⁷ “L’obra de Tàpies, per exemple –malgrat el núvol, la cadira, la fundació i tots els *doctorats honoris causa* del món– em sembla a mi, i ho sembla a molts, menys que res. Però això sí, elevat a l’enèsima potència” (Pla, 1991: 358).



Aristide Maillol. *Sin título IX*, 1976 (cat. 15)

Jaume Pla ☺ Aristide Maillol

A juicio de Jaume Pla, la joven estilizada (“la noia jove estilitzada”) era uno de los temas característicos del *noucentisme*, al igual que el agave, el velero o la gaviota (Pla, 1989: 162). Encajaba en esa corriente a algunos de sus colegas grabadores, como el citado Ricart o Josep Obiols, pero no se incluía a sí mismo, quizás porque, aunque esos motivos caían dentro de su repertorio, lo mismo que la tendencia a la estilización, sus composiciones se recreaban en los detalles y se alejaban así, por lo general, del esquematismo *noucentista*. Esa diferencia de matiz se comprenderá mejor comparando su estampa con la de Aristide Maillol, un grabado en madera a la fibra que, técnicamente, obedece a la simplificación extrema

del trazo y contrasta con el buril empleado por Pla. Por la forma y por el tema, ilustración para un clásico latino, Maillol se erige en paradigma de esa vuelta al mundo antiguo como modelo moral para una reverdecida identidad mediterránea durante el primer tercio del siglo XX. En 1942, Pla se declaraba emocionado tras visitar una exposición de grabado francés en la que Maillol estaba acompañado por Matisse, Vlaminck, Pissarro, Toulouse-Lautrec, Derain, Marie Laurencin, Manet, Degas, es decir, por maestros mayormente impresionistas y *fauvistas* (Pla, 2008: 261).

Aristide Maillol ☺ Luis Quintanilla

Si Joaquim Sunyer era considerado el padre de la pintura *noucentista* (por eso Pla lo eligió para abrir su colección de estampas), ese papel le correspondió, en escultura, a Aristide Maillol, escultor mucho antes que grabador. El mismo historiador del arte a quien hemos visto encabezar un artículo sobre este artista, con una loa de Miró a *la Méditerranée*, publicó poco después, en 1948, otro dedicado a la escultura catalana contemporánea: en él certificó a Joan Rebull como el escultor más importante en aquellos momentos, heredero directo de las virtudes de Maillol, literalmente (Verrié, 1948: 14). Pla, por cierto, intentó que Rebull colaborase en su colección de grabados, pero no lo consiguió (Pla, 1991: 251).

Todo esto viene al caso porque Luis Quintanilla, estando al lado del Gobierno de la República en Barcelona, en 1938, eligió a Joaquim Sunyer y a Joan Rebull para que participasen junto a él en el que iba a ser pabellón español de la Exposición Universal de

Nueva York de 1939 (Quintanilla, 2004: 466). Esta circunstancia justifica su inclusión en esta serie y ayuda a entender la afinidad entre los desnudos femeninos realizados por cada cual. Quintanilla definía su propio estilo a partir de una cierta “tendencia cubista” (Quintanilla, 2004: 216), es decir, el gusto por los volúmenes facetados a la manera de Cézanne, el maestro con quien también se identificaba Jaume Pla (Pla, 1996: 125). En cualquiera de los dos casos, nos hallamos ante la misma figuración disfrazada de moderna que condenaba, como acabamos de leer, Antoni Tàpies.



Luis Quintanilla. *Curiosity / Curiosidad*, 1931-1934 (cat. 33)

Jaume Pla ☹ Benjamín Palencia

Pla sentía una predilección especial por el paisaje, algo, por lo demás, profundamente arraigado en el arte catalán (Fontbona, 1979). Viajaba en busca de paisajes qué pintar, como sus admirados impresionistas. Tenía muy claro, por lo demás, que la obra de pintores y poetas había estado, casi siempre, ligada a un paisaje determinado, a una geografía específica, como era el caso, entre muchos, del paisaje de Olot y el pintor Joaquim de Vayreda, cabeza de toda una escuela (Pla, 1989: 141). Valga este detalle para ahorrar explicaciones cuando le leemos que, después de todo, había llegado a pensar que quienes mejor habían interpretado el paisaje castellano no eran sus naturales sino “els nostres olotins”, o sea, los paisajistas de la Escuela de Olot (Pla, 1989: 173).



Jaume Pla. *Cases a la platja*, 1951-1952 (cat. 30)

No le gustaban los paisajes de los pintores castellanos en general y no le gustaban, muy en particular, los de Benjamín Palencia, cabeza, por su parte, de otra escuela pictórica: la de Vallecas. Le parecía que se había apuntado enseguida a la manera de Van Gogh, es



Benjamín Palencia. *Sin título*, 1960 (cat. 23)

menstrales que alteren la armonía y el equilibrio pretendidamente arcádico de unas imágenes que podemos calificar de blancas. Los de Palencia, en cambio, buscan el dramatismo del paisanaje o, como en este caso, se centran en él; tienden, comparativamente, al negro, aunque mucho menos de lo que le hubiera gustado, por ejemplo, a un Tàpies. Aquella forma de entender la pintura le parecía al artista de Rubí tan “profundament racial”, tan exclusiva de Cataluña (Pla, 2008: 289), como esta otra, la del madrileño y sus compañeros, era reconocida unánimemente por la crítica como digno reflejo de la idiosincrasia española.

José Vela Zanetti ☹ Luis Quintanilla

Uno de los artistas que pueden ilustrar el sentido del adjetivo racial aplicado a los pintores españoles en torno a Madrid es el burgalés José Vela Zanetti, “muralista incluso en sus lienzos” y heredero, con sus “colores de rastrojera de Castilla y de barro de hombre”, de una tradición “expresionista” o “feísta” típicamente española, desde el Barroco (Areán, 1984: 156). Todo eso cabe perfectamente en la litografía con la que participó en la *Colección Boj de Artistas Grabadores*: la densa gama de grises equivale a los colores terrosos de su paleta y, sumada a las punzantes líneas del dibujo, le confiere un sentido épico más propio de un mural, a priori, que de un plano medio como el empleado aquí. Por lo mismo, podríamos equipararlo con el boceto para un fresco, como es el caso del dibujo de Luis Quintanilla.

Pero no es ésa la razón de la asociación de ambos; tampoco, la común admiración por los santuarios italianos de la pintura al fresco, que uno y otro conocían por *vista de ojos*.

¹⁸ “El violent pa amb tomàquet de Palencia” (Pla, 1989: 174).

¹⁹ Pla, 1996: 14 y 1989: 94, 173-176. Además, diría, pese al progreso y a la invención de la palabra *gay*, “a mí nunca me han gustado los *maricones*” (“a mi els *maricons* no m’han agradat mai”). En esto, volvía a coincidir con Luis Quintanilla (Quintanilla, 2008: 140).



José Vela Zanetti. *Sin título*, 1960 (cat. 39)



Luis Quintanilla. *Cabeza de soldado*, 1938 (cat. 32)

Los une el desencuentro que se abrió en Nueva York entre los dos exiliados en 1952-1953, cuando el burgalés ganó el concurso para pintar y pintó el primer mural de la sede de la ONU. El montañés, como es ya de sobra sabido, residía allí desde que se trasladara a pintar cinco frescos para el abortado pabellón español de la Exposición Universal celebrada en aquella ciudad en 1939, y no debió estar conforme con la adjudicación del encargo. “Lucho también aquí con los colegas como el Sr. Quintanilla”, diría Vela Zanetti a su amigo Gordón Ordás, y, aunque andando el tiempo intentó limar asperezas, la situación empeoró irremisiblemente.²⁰

Luis Quintanilla ☹ Daniel Vázquez Díaz

La inclusión de este dibujo en la Colección UC de Arte Gráfico es un hecho excepcional, en línea con todo el proceso de recuperación de los frescos pintados por Luis Quintanilla en Nueva York en 1939, a uno de los cuales, *Soldados*, pertenece en calidad de boceto parcial (*Los frescos...*, 2007). De todas formas, si hiciera falta justificar su presencia en un mar de estampas, el contexto histórico suministraría una coartada perfecta. En aquellos momentos, un artículo escrito desde las filas republicanas daba cuenta de cómo la edición de carpetas de dibujos de guerra se había vuelto tan habitual que se vendían por doquier y “son los propios combatientes, los mismos hombres del pueblo, quienes las adquieren”.

²⁰ Vela, 2002: 151. Cit. Cabañas, 2007: 280-286 y 345-348.



Daniel Vázquez Díaz. *La partida de las naves*, 1960 (cat. 38)

A falta de mayores recursos, los álbumes iban a la imprenta en lugar de al taller de estampación, y hasta tal punto el dibujo impreso ocupaba el nicho del grabado que en la relación de ejemplos, sin distinción técnica, cabía “un anunciado ‘Sueño y mentira de Franco’ que Picasso acaba de editar en papeles especiales”.²¹

Daniel Vázquez Díaz era un experimentado litógrafo que había aprendido la técnica directamente en París, al lado de los grandes, como se desprende de los recuerdos que fue vertiendo en las páginas del diario *ABC* entre 1956 y 1969 (Vázquez Díaz, 1974: 223, 293). Dimitri Papagueorgui no tuvo que formarlo para participar en *Boj* y litografiar lo que era el dibujo preparatorio para uno de los frescos que, dedicados al descubrimiento de América, ejecutó en el santuario franciscano de Santa María de La Rábida (Huelva, 1928-1930). Hemos de tener en cuenta que aquellos *papeles* mantenían el estatus de obras autónomas desde que fueran expuestos en 1927 y la crítica advirtiera en ellos la influencia de la geometrización cubista y, nada más llevados al muro, la del

Renacimiento italiano (Benito, 1971: 343-393). Acabamos de ver cómo Quintanilla se sentía identificado con la misma tendencia geometrizarante de raíz cubista, y los frescos italianos los había conocido de primera mano en los años veinte (Quintanilla, 2004: 216, 229), pero no nos consta que opinase sobre los murales andaluces, inmediatamente anteriores a su propio despegue como fresquista, ni sobre su autor, consagrado antes de la Guerra Civil y respetado y admirado en la España de posguerra, a la altura y hasta por encima de José Gutiérrez Solana. Políticamente, eso sí, no parece tuviera nada que ver Vázquez Díaz con Quintanilla.

Daniel Vázquez Díaz ☺ José Caballero

Sí conocemos las opiniones sobre Vázquez Díaz de otros artistas incluidos en esta relación, como Jaume Pla, casi tan poco condescendiente hacia él como lo había sido hacia Benjamín Palencia, con quien lo comparaba.²² Precisamente, a esos mismos dos artistas comparaba también, pero en positivo, Luis García Ochoa, que los había conocido y había

²¹ Artículo de Eduardo Ontañón titulado “Los dibujos dan el ejemplo” y publicado en *El Sol*, Madrid, 17 de octubre de 1937 (Gamonal, 1987: 291-292).

²² Le dio pie para asegurar que tenía razón Josep Granyer cuando decía que los pintores importantes del centro, de Madrid, siempre exponían las mismas obras, porque habían producido poco y porque habían vendido poco (“aquests artistassos del centre sempre exposen les mateixes obres: perquè han produït poc i perquè han venut poc”), pero que, cuando vendían una, cobraban unos cuantos millones, porque se la vendían al Estado, a un museo o a una academia (Pla, 1989: 242).

pasado de la influencia de uno a la de otro, para quedar adscrito a la Escuela de Vallecas (Jover, 1976: 54-73). Ochoa participó igualmente en *Boj*, pero eso también le cabe a José Caballero, onubense como Vázquez Díaz, cuyo paralelo será más instructivo.

Caballero etiquetó su estilo como “surrealismo bienhumorado (...), que no provenía del surrealismo europeísta que yo desconocía por completo entonces, sino de un surrealismo popular y andalucista donde las paradojas, los tabúes y la realidad de ambientes contradictorios eran un surrealismo vivido y no intelectualizado”, como el que compartía con sus amigos Lorca, Neruda y Alberti (*José...*, 1977: 36). La luna formaba parte esencial de ese universo, ya se tratara de “las sandías que venían al principio de la poética luna lorquiana” (en los años cincuenta), de una luna como la aquí expuesta o de las obras informalistas que llegarían después de 1966: unas obras “que vienen a ser como la otra cara de la luna” (*José...*, 1990: s/p). El motor involuntario de ese cambio fue Vázquez Díaz.



José Caballero. *Luna*, 1960 (cat. 5)

Cuando la Diputación de Huelva le encargó un mural sobre tabla, él eligió por tema *La noche de la partida*, pero... “En Huelva existen en la Rábida los murales de mi maestro Vázquez Díaz sobre el mismo tema y era difícil enfrentarse a la obra de este pintor por quien siempre he sentido admiración y profundo respeto”, de modo que, para no tener que competir con su predecesor, abandonó la figuración y se centró “en cómo sería la luna, las diferentes lunas que iluminarían esa noche aquel pueblo perdido, olvidado y castigado en el rincón más apartado de la península” (*José...*, 1977: 64).

Luis Quintanilla ☺ José Vento

Son muchas las hijas de artistas que se han dedicado a la tarea de poner orden en el legado de sus padres, como Marguerite Matisse, por citar un caso cercano a estas páginas (Brassaï, 1997: 357), aunque tampoco faltan las ex esposas (Luce DePeron respecto a Oswaldo Guayasamín) e incluso nietas (Marina Picasso) llamadas a ajustar cuentas con el genio correspondiente. No es nada raro que, donde los artistas (o escritores, porque ocurre otro tanto en el campo de las letras) hablan de creación, sus allegados lo hagan de destrucción, contraponiendo lo pintado y lo vivido. Otras veces, son los hijos quienes asumen ese cometido, como ocurre con los dos pintores que se unen aquí.

En el otoño de 1958, Luis Quintanilla se despidió de su hijo, Paul, para no volver a verlo nunca más, porque se marchaba a Europa (Quintanilla, 2003: 464). Éste, que iba a pasar entonces a la universidad, no sospechaba eso. Muchos años después, tras haber repasado



José Vento. *Sin título*, 1962 (cat. 40)

bras del hijo de José Vento: “¿Qué es un padre que crea obras de arte? ¿Cómo es un pintor que vela por su familia? ¿Cuándo descubrimos que nuestros mayores han tenido otra vida, junto a aquella en la que nos erigíamos como soberanos o príncipes destronados?” (Vento, 2009: 9). Por cierto que Vento, aquí participante en la *Colección Boj de Artistas Grabadores*, fue también fresquista, y la estructuración geométrica de la superficie mural fue la lección que aprendió, precisamente, en los frescos de La Rábida (Vento, 2009: 36).

Pablo Picasso ☺ Henri Matisse

La positiva rivalidad creativa que unió a Picasso y a Matisse constituye todo un clásico de la historia del arte del siglo XX. Como recordaría Antoni Clavé, los dos murieron sin saber quién de ellos era el mejor (Permanyer, 2005: 108). Muchas son las anécdotas que testimonian la mutua admiración, como aquella según la cual Picasso, al serle ofrecido en venta un cuadro de El Greco, lo colocó junto a un bodegón de su amigo para exclamar cómo prefería su Matisse (Brassaï, 1997: 215). En el fondo, cada uno de ellos encarnó uno de los dos elementos clave de la pintura: el dibujo y el color. Más o menos, Picasso le dijo a Matisse: “Yo he dominado el dibujo e intento hacer lo mismo con el color; tú has dominado el color e intentas hacer lo mismo con el dibujo” (*Matisse...*, 2002). Picasso era al dibujo lo que Matisse al color, y cada cual buscó progresar en el campo donde reinaba el otro.

“Matisse hace un dibujo, luego lo vuelve a copiar... Lo vuelve a copiar cinco, diez veces, siempre depurando su trazo... Está convencido de que último, el más limpio, es el mejor, el más puro, el definitivo; ahora bien, casi siempre era el primero... En materia de

la azarosa biografía de su progenitor, termina preguntándose: “¿Fue mi padre, entonces, un buen hombre? Sí, incluso de cara al mundo, creo, lo fue. Quizás no pasó por la vida sin causar dolor a otros. Pero ¿quién sí? El mero hecho de vivir significa privar a otros seres de parte del espacio vital. Y, bajo la lente amplificadora de la fama, el dolor infligido a los otros puede alcanzar enormes proporciones”. Y concluye: “Sí, fue un buen hombre y, también, un gran artista”.²³

La difícil simetría entre lo familiar y lo profesional, entre el padre y el artista se intuye también en las pala-

²³ “Was my father then a good man? Yes, even in terms of the world, I believe, he was. He did not pass through life perhaps without bringing pain to others. But then who can or does? To live, merely, is to deprive some other being of some of the world’s space. And under the magnifying glass of celebrity the pain he caused others may acquire enormous dimensions (...). Yes, he was a good man as well as a great artist” (Quintanilla, 2003: 519-520).

dibujo, nada es mejor que el bosquejo inicial”.²⁴ Ahí tenemos, en palabras de Picasso al fotógrafo Brassai, el retrato del artista francés en acción al enfrentarse al dibujo; en *Notre Dame*, tenemos el reflejo material. Se trata de un dibujo neto, pura línea trazada sobre la superficie blanda del barniz, no sobre el cobre, que hemos de interpretar como el final de una larga serie de ensayos. Los troncos de los árboles que ocupan el primer plano y casi ocultan la basílica gótica (sinónimo de vidriera y color)²⁵ nos recordarán, en su ritmo sinuoso, las siluetas de papel recortado con las que comenzó a ensayar en los años treinta pero que no iban a centrar su interés hasta dos décadas después.

El *papier decoupé*, el papel monocromo recortado siguiendo una silueta establecida, fue el hallazgo que le permitió a Matisse dibujar directamente desde su profesión colorista. En buena medida, el *pochoir*, el estarcido, sería la técnica inversa: el vacío dejado por una forma recortada se rellena de color. Así es cómo Picasso aplicó el color, superponiéndoselo, a un bodegón que es, básicamente, dibujo, línea. Desde el punto de vista procedimental, es como si se valiese de la parte del papel que le sobraba a Matisse, una vez recortado, o viceversa.



Pablo Picasso. *Botella y uvas*, 1922 (cat. 25)



Henri Matisse. *Notre Dame*, 1937 (cat. 17)

²⁴ “Matisse fait un dessin, puis le recopie... Il le recopie cinq fois, dix fois, toujours en épurant son trait... Il est persuadé que le dernier, le plus dépouillé, est le meilleur, le plus pur, le définitif; or, le plus souvent, c’était le premier... En matière de dessin, rien n’est meilleur que le premier jet” (Brassai, 1997: 84).

²⁵ “Yo también soy gótico” (“Jo també sóc gòtic”) fue lo que le respondió Picasso a Antoni Clavé cuando éste le llevó un capitel gótico aparecido en unas obras de restauración en Barcelona (Permanyer, 2005: 109). Más bien, Picasso quería ser gótico (colorista), pero era clásico, como lo es el dibujo en este juego de contraposiciones. Lo gótico se decanta por el color, que a su vez se corresponde con la noche, como bien constata el *matissiano* Valerio Adami: “En los sueños las imágenes carecen de dibujo; para el dibujo hace falta la vigilia, la luz es el diapason que da el La” (Adami, 1994: 95).

Henri Matisse ☺ Valerio Adami



Valerio Adami. *El farero*, 1982 (cat. 1)

como Valerio Adami: “Matisse abandonaba el cuadro en el momento en que yo empiezo a asumirlo verdaderamente” (Adami, 1994: 141). En ese ir más allá de donde fue su predecesor caben sus reflexiones sobre el uso del color. En concreto, la argumentación que anotó en 1972 sobre el uso sistemático de colores planos dentro de contornos muy definidos, casi como si compusiera vidrieras, explica perfectamente la factura de una estampa como la que aquí traemos:

“En el estudio preparo los colores con antelación, uno a uno, con gran número de mezclas, después los elijo y los coordino. Le corresponde al color reciclar las escorias del dibujo... Así procedo, como si utilizase un tratado de armonía, de escalas cromáticas. Como un compositor que necesita el piano. ‘Por qué usas tintas planas?’. Porque son las únicas que se recuerdan. El color se convierte en dibujo, y las banderas están hechas con tintas planas. Un color casto y puro es siempre un color sin sombras, el tono es la edad, la vida; las experiencias, sus extremos. En el tono está el ciclo de las mutaciones, la continua variación de luz, la sucesión de las horas del día” (Adami, 1994: 23).

Henri Matisse ☺ Juan Navarro Baldeweg

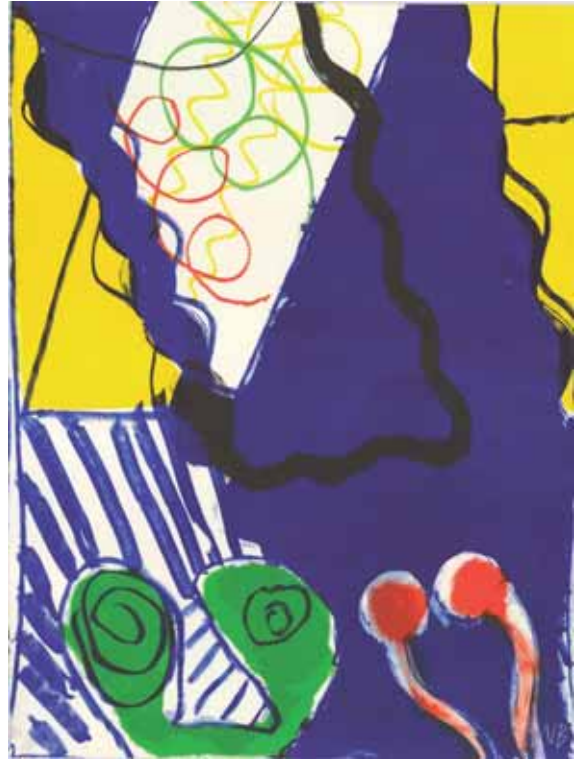
Juan Navarro Baldeweg también ha reflexionado sobre los procesos creativos desarrollados por Henri Matisse. Los *decoupés matisianos* le inspiraron aquellas instalaciones en las que trazos calados se descuelgan de muros y techos (Navarro, 2007: 145), pero nos interesan ahora las reflexiones cromáticas, que, por añadidura, complementan las que le hemos leído a Valerio Adami. Si éste escribía sobre “color sin sombras”, sin tonos, Navarro habla de “las sombras de color”, es decir, de la coloración que adquiere y refleja la luz cuando incide sobre una masa cromática, como la luz verdosa que refleja en un interior el jardín existente en el exterior. Lo ejemplifica siempre a partir del *Estudio rojo* de Matisse (1911): debería ser blanco o gris, pero el pintor quiso introducir el jardín exterior a tra-

En consonancia con lo dicho anteriormente, Matisse tiende a no gustar a los pintores que dan más importancia al dibujo que al color. Antonio López, por ejemplo, al que veremos en breve, salió espantado de la exposición que la Fundación Juan March le dedicó al maestro *fauve* en 2001: “Yo veía esos dibujos tan sumamente horrorosos, con unos desnudos que los hace un chico de la escuela y se le suspende” (López, 2007: 42-43); en cambio, llegaba a identificarse con Picasso (López, 2007: 31).

Por la misma regla de tres, gusta a los pintores que trabajan con el color,



Juan Navarro Baldeweg. *Noche III*, 1996 (cat. 21)



Juan Navarro Baldeweg. *Noche VII*, 1996 (cat. 22)

vés de su reflejo lumínico en el interior; debería haber sido verde, sí, pero fue más allá y lo pintó rojo, “porque ése era el color complementario, la sombra correspondiente al verde del exterior” (Navarro, 2007: 170 y 2001: 64).

Rojo y verde son dos colores esenciales en la paleta de Navarro Baldeweg y así se juxtaponen en muchos de sus lienzos. Están en una de estas dos litografías, pero eso no es lo significativo, al menos ahora. Lo relevante es la complementariedad de las dos, piezas extraídas de una serie y que hemos de interpretar una al lado de la otra. Si Matisse hizo presente en el interior de una habitación el jardín exterior que quedaba fuera del *espacio* de visión (campo pictórico), él refleja los colores de la noche (*Noche III*) a partir de los que están fuera del *tiempo* de visión (ciclo diario), los diurnos (*Noche VII*).

Celso Lagar ☺ Silvino Poza

La asociación del universo circense con las vanguardias históricas constituye uno de los *topoi* del arte del siglo XX. La sobreexposición mediática de la característica iconografía de Picasso tiene que ver con ello,²⁶ y, si bien es cierto que muchísimos pintores abonaron el mismo terreno, no lo es menos la frecuencia con que la impronta picassiana se hace más o menos evidente. Tal es el caso de estas dos estampas.

²⁶ Hasta trescientos objetos artísticos fueron reunidos recientemente en una exposición monográfica (*Picasso y el circo*, 2006).



Celso Lagar. *El circo*, 1950 (cat. 13)



Silvino Poza. *Sin título IV*, 1976 (cat. 31)

Celso Lagar convirtió los temas circenses en su marca personal desde 1922, en París, siendo sus tipos no hermosos y limpios, como los de Seurat, por ejemplo, sino “baratos, rampones, y alegremente trágicos” (Antolín, 1994: 2178). Silvino Poza, por su parte, sabía en qué consistía aquel tremendismo que los críticos de allí y de aquí identificaban siempre como una constante hispánica,²⁷ pero sus aguafuertes para la edición de *Clowns*, de Ramón Gómez de la Serna, por Rafael Casariego en 1976 ofrecen una visión más blanca, más próxima a la mirada de un niño. En este caso, escritor, ilustrador y editor

compartían el mismo amor por el circo, interpretado en clave antropológica, como una imagen trascendente de las instituciones humanas, por Rafael Pérez Delgado en la introducción (Pérez, 1976: 6-8).

Un tercer nombre de la Colección UC de Arte Gráfico, Daniel Vázquez Díaz, proporciona la coartada documental para esta pareja de artistas. En 1958, haciendo memoria de sus años en París, evocaba las visitas al Circo Medrano (el establecimiento fetiche de Picasso), y no había ido solo.²⁸ Años después, en 1963, sus recuerdos retrocedían más allá, hasta su infancia rural: “En la mañana soleada de invierno ha llegado a mi pueblecito andaluz una gran caravana de coches y carros portadores de enormes cajas, largos mástiles, maromas, palos y tablones. En las calles, tranquilas y sosegadas de siempre, se ve pasar en grupos gente desconocida; mujeres extrañamente vestidas de los colores más desconcertantes deambulan por las calles en busca de albergue porque en las

²⁷ Participó en la Exposición nacional de arte contemporáneo de 1972 con la estampa *Sylvain y su circo*, que, lejos de lo que cabría imaginar, representaba la foto de un niño enmarcada sobre un muro ajado y cruzado por garabatos infantiles (*Exposición...*, 1972: 346).

²⁸ “Fui muchas veces al Circo Medrano, cuya portada mostraba grandes afiches de la casa donde yo trabajaba [como dibujante litógrafo]. Me acompañaban Juan Gris y Modigliani, encontrando casi siempre a un dibujante especializado en temas del circo, a lo Toulouse-Lautrec” (Vázquez, 1974: 84).

pequeñas fondas del pueblo ocuparon sus pocas habitaciones las figuras principales de la ‘troupe’ (...). Ya no nos cabe duda, es la gente del Circo la que ha llegado a convivir con nosotros unos meses. ¿Qué poder mágico tiene el Circo que a todos nos encanta?” (Vázquez Díaz, 1974: 113). Si su recuerdo parisino evocaba la legendaria bohemia artística, su recuerdo infantil, el que está en la raíz (la suya y la de otros) nos lleva hasta aquella España que habitualmente identificamos como la de José Gutiérrez Solana.

Cirilo Martínez Novillo ⊕ Antonio López

La asociación de estos dos pintores nos sitúa, de lleno, ante uno de los grandes debates plásticos, si no el mayor, de la segunda mitad del siglo XX en España: la opción por el realismo o por la abstracción. Cirilo Martínez Novillo fue uno de los jóvenes que, en 1939 y en torno a Benjamín Palencia, configuraron la conocida como Escuela de Vallecas, volcada en el paisaje y primicia de la luego conocida como Escuela de Madrid. Él explica perfectamente la esencia de aquel debate:

“En nuestra primera madurez, nos tocó pintar conteniendo con la abstracción. Llegó a producirse un estado de beligerancia entre figurativos y abstractos. En aquella encrucijada hubo situaciones en que a la figuración se le negaba el pan y la sal de la modernidad (...). Vista desde hoy, yo creo que la cuestión estaba en que la palabra ‘abstracción’ se empleó de una manera muy unilateral, de una manera absoluta. Se llamaba abstracto únicamente al ‘arte que no representaba nada’. Sin embargo, la abstracción no era ajena a muchos de nosotros, los que decidimos seguir pintando figurativo, sintiendo, desde luego, la necesidad de elaborar una manera de mirar y un lenguaje que estuvieran de acuerdo con nuestra época” (Marín-Medina, 1978: 16-17).



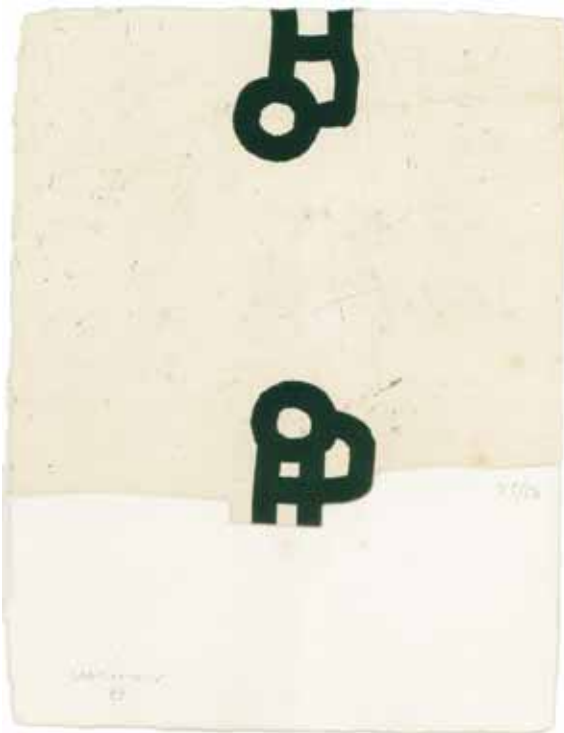
Cirilo Martínez Novillo. *Sin título*, 1961 (cat. 16)



Antonio López. *Sin título* (retrato de la madre del artista), 1961 (cat. 14)

Martínez Novillo se nos presenta como un artista figurativo pero no realista, porque su figuración no está reñida con la abstracción. Cuando decía aquello, a finales de los años setenta, su producción característica eran unos paisajes en los que casi habían desaparecido por completo las formas de referencia, pero aun así seguían siendo identificables como tales. La litografía realizada para la *Colección Boj de Artistas Grabadores*²⁹ apuntaba ya su intención de ser figurativo pero a través de un lenguaje acorde con su época, abierto a la gestualidad de la abstracción y cerrado al realismo. “¡Para nada me interesa la descripción fotográfica o mimética!”, diría al mismo tiempo. “Hoy tenemos la fotografía. En realidad, yo creo que los realistas y los hiperrealistas hacen lo que hacen porque no se les ocurre otra cosa. ¡Ya me dirás! Midiendo las distancias de un membrillo a otro membrillo..., ¿qué se puede producir? En todo caso, algo muy frío. Da dentera la pintura que no siente ninguna emoción” (Marín-Medina, 1978: 13-14). Faltaban aún catorce años para que Víctor Erice estrenara *El sol del membrillo* (1992), pero Martínez Novillo se estaba refiriendo ya al modo de proceder de Antonio López.

Antonio López ☺ Eduardo Chillida



Eduardo Chillida. *Anjana*, 1989 (cat. 7)

La respuesta de Antonio López a la crítica velada de Cirilo Martínez Novillo podría haber sido ésta: “Una de las reglas esenciales de mi trabajo es aceptar algo y pintarlo tal y como es, respetarlo. Eso es absolutamente sagrado. En el momento en que has fijado un tema o un motivo ya no se debe alterar” (López, 2003: 23). La estampa con la que Antonio López contribuyó a aquel mismo proyecto editorial de Dimitri Papagueorguiu fue un retrato de su madre, sentada entre dos hileras de casas molineras, en Tomelloso. La explicación del artista acerca de un cuadro prácticamente igual (solo cambiaba la persona representada: *Carmencita de comunión*) un año anterior (1960) desvela el porqué de la inquietante atracción que ejerce su pintura, esa frialdad forense que disgustaba, en cambio, a su colega: “El exterior lo pinté del natural desde una ventana de la casa de mis padres (...). Hay un pequeño desafinamiento entre interior-externo, pues se nota que la luz no es muy real, que la figura de la niña no corresponde quizá a la luz de fuera” (López, 2007: 57). Vemos, pues, que el retrato lo realizó en un interior y lo tras-

pasó literalmente a un fondo exterior.

²⁹ Una rareza si tenemos en cuenta que aquel mismo año, 1961, recibió una beca de la Fundación Juan March para estudiar grabado en el taller de William Hayter Stanley, en París; tras unos primeros pasos, se dio cuenta de que no le interesaban aquellas técnicas y las abandonó, para quedarse a pintar (Campoy, 1976: 321).

Antonio López no consiente la alteración de la realidad, es decir, una figuración transformada o modernizada como la de Martínez Novillo, sin ir más lejos. En cambio, sí le gusta la abstracción, pues tras ella no subyace una realidad adulterada, y eso es lo que ocurre, por ejemplo, con Eduardo Chillida: “Cuando ves una escultura de Chillida, ves la diferencia del hombre que ha visto, que ha intuido algo en el mundo, del que no ha visto nada” (López, 2007: 26). Curiosamente, una página antes había mostrado su asombro ante la música de J. S. Bach,³⁰ algo en lo que coincide con el escultor vasco: “Yo soy un discípulo de la mar en cierto modo, y como consecuencia de eso, también de Bach. Porque Bach tiene mucho que ver con la mar” (Chillida, 2005: 26). La abstracción (musical o plástica, tanto monta) es capaz de hermanar realidades figurativamente tan dispares como el mar Cantábrico y el seco manchego.

Rafael Canogar ☺ Amadeo Gabino



Rafael Canogar. *Los soldados músicos*, 1972 (cat. 6)



Amadeo Gabino. *Llama de amor viva*, 1981 (cat. 10)

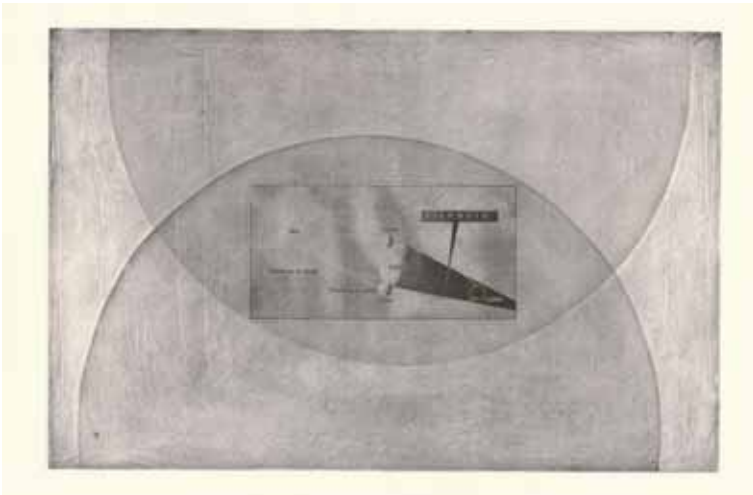
A Rafael Canogar, antaño pintor informalista vinculado al grupo El Paso, lo vemos aquí con una obra del realismo social característico de los últimos años setenta, pero su inclusión no tiene que ver con eso; tampoco, con una caprichosa asociación, gratuitamente formal, entre esos soldados músicos y las llamas figuradas en la estampa que lleva aparejada. Canogar interviene en esta ocasión como introductor de su amigo Amadeo Gabino:

³⁰ “Es increíble, pero hay gente, como Bach, que dices: ‘¡pero bueno, este hombre no tiene miedo a nada; si tiene que meter cuatro melodías, rodando una detrás de otra, las mete! ¡No tiene miedo de nada, no chocan las notas!’” (López, 2007: 25).

“En su obra encuentro la poética y el lirismo que no puede ser otra cosa que un reflejo, consciente o no, de la Naturaleza y de su organización morfológica. Vemos en su trabajo la presencia de nuestra tecnología, pero nunca la frialdad de la máquina. Para mí [*sus esculturas*] son como una fantástica flora metálica, hojas y pétalos que crecen y se articulan orgánicamente” (Canogar, 1979: 70). Interpretaba así la obra de un escultor que se desenvolvía en el terreno de una abstracción geométrica también en el grabado. Y es que las palabras de Canogar valen igualmente para los aguafuertes que Gabino realizó dos años después, en 1981, para ilustrar los versos de San Juan de la Cruz en la edición de bibliofilia de Rafael Casariego.

Si en escultura ensamblaba y superponía láminas metálicas a las que dotaba de volumen, esa misma era la percepción que intentaba trasladar al grabado. Lejos de concebir la estampa como el fruto de una matriz convencional, las suyas son el resultado de múltiples planchas distintamente recortadas, como si se tratara de las piezas con las que construía las esculturas. Quienes asistieron a aquella edición todavía recuerdan la extraordinaria complejidad técnica que llevó aparejada.³¹ Esa componente tecnológica a la hora de enfrentarse al metal, ya sea como escultor o como grabador, lo acerca, por lo demás, a los dos artistas asociados a continuación.

Juan M. Moro ☺ Blanca Muñoz



Juan M. Moro. *Eclipse*, 1992 (cat. 19)

Una de las pautas más evidentes del arte actual es su acelerado interés por los temas científicos. Ése es el principal nexo –no el único– entre Juan Martínez Moro, un grabador que busca últimamente la tercera dimensión con sus estampas (plegando, superponiendo y remachando planchas de un modo que gustaría a Gabino), y Blanca Muñoz, una escultora que traslada al grabado sus temas tridimensionales. Más, circunstancialmente, ésta obtuvo el Premio Nacional de Grabado en 1999, con la estampa aquí seleccionada, y aquél fue distinguido con el mismo galardón al año siguiente, en 2000.

³¹ “Recuerdo la elaboración de ese libro, que fue de los más costosos. Son aguafuertes y hay algunos que tienen las planchas superpuestas. Pedro Arribas contaba lo muchísimo que le costaba hacer que coincidieran una plancha y la siguiente, sobre todo en los motivos de las llamas”. Son palabras de Javier María Casariego García, sobrino y colaborador del editor, no incluidas finalmente en el catálogo de la exposición que le dedicó la UC (*Rafael...*, 2006). Amadeo Gabino inició su dedicación al grabado en Alemania, en 1958-1960, en contacto con Horst Jansen y Wunderlich, pero fue a partir de su estancia en la Stamperia d’Arte Duerreci, en Roma, en 1970, cuando se produjo su “entrada de lleno en el cosmos del aguafuerte” (Prats, 2000: 27).

“Al mirar al cielo perdemos la dimensión del espacio, su profundidad, pero podemos imaginar infinidad de estructuras físicas, grupos geométricos que flotan en el vacío formados por puntos de luz y unidos por triángulos y líneas” (Muñoz, 1997: s/p). Eso escribía la escultora dos años antes de ser premiada, anunciando lo que iba a ser la estampa objeto de reconocimiento. En ese mismo texto, podemos leer también cómo hay esculturas “que interpretan eclipses de Sol, que representan las breves proyecciones o conos de sombra que ocasiona la Luna al alinearse entre el Sol y la Tierra”. Esta frase podría valer para la estampa que el grabador había ejecutado en 1992, pero con un matiz importante en cuanto al tipo de mirada con el que cada uno de ellos se aproxima a la ciencia, a la astronomía, en este caso. La de Blanca Muñoz es una mirada empirista, la de la astrofísica, que la ha llevado a inscribirse en la Agrupación Astronómica de Madrid. La de Juan M. Moro es una mirada especulativa, la de la filosofía de la ciencia, a la que ha llegado desde sus investigaciones sobre la estética de lo sublime y a la que ha buscado sus raíces históricas.³² Extrapolando esta dualidad perceptiva al ámbito internacional, diríamos que Moro es a Anish Kapoor lo que Muñoz a Olafur Eliasson.



Blanca Muñoz. *Nueva geometría en la nebulosa de Orión*, 1999 (cat. 20)

Javier Gómez Martínez

³² “A comienzo de la Edad Moderna encontramos tres disciplinas, como son la medicina, la astronomía y la mecánica, para las que los conocimientos artísticos fueron no solo un aliado esencial, sino el cimiento que permitió su formalización y consolidación. Para la medicina las ilustraciones anatómicas muestran por vez primera en detalle el interior del ser humano (...). Las ilustraciones de los tratados de astronomía y mecánica también sirvieron para transformar drásticamente el pensamiento visual occidental. La imagen heliocéntrica defendida por Nicolás Copérnico (1473-1543) servirá para romper con la estabilidad del universo Ptolemaico, aunque fuera todavía deudora de un estetizante orden medieval de pensamiento, impelido a trazar concéntricos y jerárquicos esquemas armónicos” (Martínez, 2004: 40-41).

CATALOGACIÓN

1. ADAMI, Valerio (1935)
El farero, 1982
Litografía
Pp. 650 x 845 mm
Pp. 560 x 750 mm
14/100
Ingreso: compra, 2001
2. ALCÁCER GARMENDIA, José Antonio (1939)
El cartel del crimen, c. 1964
Linografía
Pp. 700 x 575 mm
Pp. 635 x 500 mm
P. E.
Ingreso: compra, 2006
Publ.: *El movimiento...*, 2007: 43
3. ANÓNIMO
La lutte continue, 1968
Pochoir
Pp. 560 x 385 mm
Pl. 490 x 355 mm
Ingreso: donación de Doroteo Arnáiz, 2001
4. ARNÁIZ, Doroteo (1936)
Greco. Permutable I, 1972
Aguafuerte, aguainta
Pp. 660 x 500 mm
Pl. 660 x 500 mm
P. A.
Ingreso: donación del artista, 2001
Publ.: *Doroteo...*, 2001: 39
5. CABALLERO, José (1916-1963)
Luna, 1960
“Colección Boj de Artistas Grabadores”
Litografía
Pl. 495 x 356 mm
Pp. 400 x 320 mm
XI/XX
Ingreso: compra, 2007. Mecenazgo de Banco Santander
Publ.: *Dimitri...*, 2008: 42
6. CANOGAR, Rafael (1935)
Los soldados músicos, 1972
Litografía
Pp. 760 x 560
Pl. 760 x 560
H. C.
Ingreso: compra, 2003
Publ.: *España...*, 2004: 39. *España...*, 2005: 111
7. CHILLIDA, Eduardo (1924-2002)
Anjana, 1989
Aguafuerte
Pp. 295 x 220 mm
Pl. 230 x 210 mm
25/50
Ingreso: compra, 1989
8. CLAVÉ, Antoni (1913-2005)
Azul, 1985
Carborundo y masilla de poliéster
Pp. 570 x 770 mm
Pl. 570 x 770
Prueba de estado
Ingreso: compra, 2001
9. EQUIPO CRÓNICA (1964-1981)
Menina abanderada, 1974
Serigrafía
Pp. 750 x 530 mm
Pl. 750 x 530 mm
94/100
Ingreso: compra, 2003
Publ.: *España...*, 2004: 41. *España...*, 2005: 113
10. GABINO, Amadeo (1922-2004)
Llama de amor viva, 1981
“La noche y la llama”
Colección “Tiempo para la Alegría”, 39
Ediciones de Arte y Bibliofilia, Díaz-Casariago Editor
Aguafuerte, aguainta
Pp. 480 x 380 mm
Pl. 480 x 380 mm
44/195
Ingreso: compra, 2005
Publ.: *Rafael...*, 2006: 60
11. GUINOVART, Josep (1927)
Sin título (“Mar duro sueño de espinas rosas blancas”), 1994
Offset
Pp. 490 x 695 mm
Pl. 490 x 695 mm
Ingreso: donación de Doroteo Arnáiz, 2001

12. GUTIÉRREZ SOLANA, José (1886-1945)
El ciego de los romances. El cartel del crimen, c.1932-1933/1963 (estampación)
“Aguafuertes”, textos Ramón Gómez de la Serna
Rafael Díaz-Casariego Editor
Aguafuerte
Pp. 650 x 505 mm
Pl. 279 x 228 mm
9/230
Ingreso: compra, 2002
Publ.: *España...*, 2003: 53. *España...*, 2005: 72
13. LAGAR, Celso (1891-1966)
El circo, 1950
Litografía
Pp. 380 x 560 mm
Pl. 280 x 385 mm
18/50
Ingreso: compra, 2001
14. LÓPEZ GARCÍA, Antonio (1936)
Sin título (retrato de la madre del artista), 1961
“Colección Boj de Artistas Grabadores”
Litografía
Pp. 356 x 495 mm
Pl. 320 x 420 mm
50/170
Ingreso: compra, 2008. Mecenazgo de Banco Santander
15. MAILLOL, Aristide (1861-1944)
Sin título IX, 1976 (estampación)
“Ilustraciones de las *Geórgicas* de Virgilio y de las *Odas* de Horacio”
Ediciones Jungfrauen
Grabado en madera a la fibra
Pp. 280 x 190 mm
Pl. 120 x 110 mm
391/2000
Ingreso: compra, 2001
16. MARTÍNEZ NOVILLO, Cirilo (1921-2008)
Sin título, 1961
“Colección Boj de Artistas Grabadores”
Litografía
Pp. 495 x 356 mm
Pl. 310 x 450 mm
146/170
Ingreso: compra, 2007. Mecenazgo de Banco Santander
Publ.: *Dimitri...*, 2008: 52
17. MATISSE, Henri (1869-1954)
Notre Dame, 1937
Aguafuerte
Pp. 545 x 350 mm
Pl. 334 x 265 mm
Ingreso: compra, 2001
Publ.: *Segundo...*, 1990: s/p. *Paris...*, 2002: s/p
18. MIRÓ, Joan (1893-1983)
Aidez l'Espagne, 1937
Pochoir
Pp. 300 x 210 mm (una cara de un doble pliego)
Edición desconocida
Ingreso: compra, 2004
Publ.: *España...*, 2004: 23. *España...*, 2005: 77
19. MORO, Juan M. (1960)
Eclipse, 1992
Aguafuerte y offset
Pp. 760 x 1120 mm
Pl. 620 x 950 mm
7/20
Ingreso: donación del artista, 2005
Publ.: *Juan...*, 2005: 44
20. MUÑOZ, Blanca (1963)
Nueva geometría en la nebulosa de Orión, 1999
Aguafuerte y composición con 19 varillas de acero
Pp. 495 x 705 mm
Pl. 240 x 280 mm
80/100
Ingreso: compra, 2000
21. NAVARRO BALDEWEG, Juan (1939)
Noche III, 1996
Litografía
Pp. 760 x 570 mm
Pl. 760 x 570 mm
14/50
Ingreso: compra, 2002
22. NAVARRO BALDEWEG, Juan (1939)
Noche VII, 1996
Litografía
Pp. 760 x 570 mm
Pl. 760 x 570 mm
14/50
Ingreso: compra, 2002

23. PALENCIA, Benjamín (1894-1980)
Sin título, 1960
 “Colección Boj de Artistas Grabadores”
 Litografía
 Pp. 356 x 495 mm
 Pl. 290 x 475 mm
 XI/XX
 Ingreso: compra, 2007. Mecenazgo de Banco Santander
 Publ.: *Dimitri...*, 2008: 45
24. PELAYO, Orlando (1926)
Sin título IV, 1979
 “Coplas por la muerte de su padre”, textos de Jorge Manrique
 Colección “Tiempo para la Alegría”, 32
 Ediciones de Arte y Bibliofilia,
 Díaz-Casariago Editor
 Aguafuerte, puntaseca
 Pp. 490 x 378 mm
 Pl. 470 x 365 mm
 2/195
 Ingreso: compra, 2006
 Publ.: *Rafael...*, 2006: 46
25. PICASSO, Pablo R. (1881-1973)
Botella y uvas, 1922
Pochoir
 Pp. 504 x 592 mm
 Pl. 457 x 548 mm
 Ingreso: compra, 2001
 Publ.: *Presencia...*, 1989: s/p. *París...*, 2002: s/p
26. PICASSO, Pablo R. (1881-1973)
Sueño y mentira de Franco I, 1937
 Aguafuerte
 Pp. 385 x 567 mm
 Pl. 315 x 420 mm
 658/850
 Ingreso: compra, 2005
 Publ.: *España...*, 2005: 79
27. PICASSO, Pablo R. (1881-1973)
Sueño y mentira de Franco II, 1937
 Aguafuerte y aguatinta al azúcar
 Pp. 385 x 567 mm
 Pl. 330 x 290 mm
 658/850
 Ingreso: compra, 2005
 Publ.: *España...*, 2005: 80
28. PICASSO, Pablo R. (1881-1973)
Sueño y mentira de Franco III, 1937
 Aguafuerte y aguatinta al azúcar
 Pp. 567 x 385 mm
 Pl. 330 x 290 mm
 658/850
 Ingreso: compra, 2005
 Publ.: *España...*, 2005: 78
29. PLA, Jaume (1896-1989)
Sin título (“Els gravadors de la Rosa Vera”), 1951-1952
 “Col·lecció de Gravats Contemporanis”,
 vol. III, tomo II
 Ediciones de la Rosa Vera,
 Punta seca y buril
 Pp. 340 x 490 mm
 Pl. 250 x 178 mm
 II/58
 Ingreso: compra, 2009
30. PLA, Jaume (1896-1989)
Cases a la platja 1951-1952
 “Col·lecció de Gravats Contemporanis”,
 vol. III, tomo II
 Ediciones de la Rosa Vera,
 Buril
 Pp. 340 x 490 mm
 Pl. 192 x 212 mm
 II/58
 Procedencia: compra, 2009
 Publ.: *La Rosa...*, 2009: 58
31. POZA, Silvino (1926)
Sin título IV, 1976
 “Clowns”, textos de Ramón Gómez de la Serna, introducción Rafael Pérez Delgado
 Colección “Tiempo para la Alegría”, 16
 Ediciones de Arte y Bibliofilia,
 Díaz-Casariago Editor
 Aguafuerte
 Pp. 500 x 380 mm
 Pl. 325 x 245 mm
 131/195
 Ingreso: compra, 2005
 Publ.: *Rafael...*, 2006: 42
32. QUINTANILLA ISASI, Luis (1893-1978)
Cabeza de soldado, 1938
 Dibujo lápiz/papel
 260 x 210 mm
 Ingreso: donación de la Fundación Bruno Alonso, 2008
 Publ.: *Luis...*, 2005: 63. *Luis...*, 2009: 54

33. QUINTANILLA ISASI, Luis (1893-1978)
Curiosity / Curiosidad, 1931-1934
 Aguafuerte y punta seca
 Pp. 335 x 510 mm
 Pl. 285 x 370 mm
 Ingreso: depósito de la Fundación Bruno Alonso, 2008
 Publ.: *Luis...*, 2005: 42
34. RICART, Enric-Cristòfol (1893-1960)
Aquari, 1951-1952
 “Col·lecció de Gravats Contemporanis”,
 vol. II, tomo III
 Ediciones de la Rosa Vera
 Buril
 Pp. 340 x 490 mm
 Pl. 225 x 185 mm
 II/58
 Ingreso: compra, 2009
 Publ.: *La Rosa...*, 2009: 59
35. SACHAROFF, Olga (1889-1969)
Mare i fill, 1949
 “Col·lecció de Gravats Contemporanis”,
 vol. I, tomo I
 Punta seca
 Pp. 335 x 445 mm
 Pl. 228 x 169 mm
 II/52
 Ingreso: compra, 2009
 Publ.: *La Rosa...*, 2009: 47
36. SAURA, Antonio (1930-1998)
Como el toro he nacido para el luto, 1961
 Linografía
 Pp. 500 x 320 mm
 Pl. 255 x 180 mm
 46/60
 Ingreso: compra, 2003
 Publ.: *España...*, 2004: 24. *España...*, 2005:
 81. *El movimiento...*, 2007: 54
37. TÀPIES, Antoni (1923)
Suite catalana, 1972
 Colección “Estampas de la Cometa”
 Aguatinta
 Pp. 750 x 1000 mm
 Pl. 750 x 1000 mm
 59/75
 Ingreso: compra, 2003
 Publ.: *España...*, 2004: 38. *España...*,
 2005:110
38. VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel (1882-1969)
La partida de las naves, 1960
 “Colección Boj de Artistas Grabadores”
 Litografía
 Pp. 495 x 356 mm
 Pl. 350 x 230 mm
 XI/XX
 Ingreso: compra, 2006. Mecenazgo de Banco Santander
 Publ.: *Dimitri...*, 2008: 41
39. VELA ZANETTI, José (1913-1998)
Sin título, 1960
 “Colección Boj de Artistas Grabadores”
 Litografía
 Pp. 495 x 356 mm
 Pl. 440 x 325 mm
 XI/XX
 Ingreso: compra, 2006. Mecenazgo de Banco Santander
 Publ.: *Dimitri...*, 2008: 44
40. VENTO, José (1925-2005)
Sin título, 1962
 “Colección Boj de Artistas Grabadores”
 Litografía
 Pp. 356 x 495 mm
 Pl. 350 x 495 mm
 37/170
 Ingreso: compra, 2006. Mecenazgo de Banco Santander
 Publ.: *Dimitri...*, 2008: 56
41. VIOLA, Manuel (1916-1987)
Casida de la mano imposible, 1970
 “Casidas”, textos de Federico García Lorca
 Colección “Tiempo para la Alegría”, 4
 Ediciones de Arte y Bibliofilia,
 Díaz-Casariego Editor
 Litografía
 Pp. 430 x 312 mm
 Pl. 430 x 315 mm
 V/ XVIII
 Ingreso: compra, 2006
 Publ.: *Rafael...*, 2006: 40

Nuria García Gutiérrez

BIBLIOGRAFÍA

ADAMI, Valerio (1994): *Diario del desorden*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos: Librería Yebra y Cajamurcia.

ALCÁCER GARMENDIA, José Antonio (1991): *Qué es el mundo del cartel*, Madrid: Granada E y D, S.A.

ANTOLÍN PAZ, Mario (1994): “Lagar Arroyo, Celso”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Madrid: Forum Artis, vol. 8, pp. 2176-2178.

ALIX TRUEBA, Josefina (1987): *Pabellón español. Exposición Internacional de París 1937* (cat. exp.), Madrid: Ministerio de Cultura.

AREÁN, Carlos (1984): *La pintura expresionista en España*, Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.

BARBÉ, Geneviève (1980): “Goya y Picasso: la inspiración goyesca en ‘Sueño y mentira de Franco’ y en ‘Guer-nica’”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXII, pp. 107-113.

BENITO JAÉN, Ángel (1971): *Vázquez Díaz. Vida y pintura*, Madrid: MEC (Patronato Nacional de Museos).

CANOGAR, Rafael (1979): “Conozco a Gabino desde...”, en *Amadeo Gabino* (Col. Cuadernos Guadalimar, 8), Madrid: Rayuela, p. 70.

BRASSAÏ (1997): *Conversations avec Picasso*, París: Gallimard (ed. or. 1967).

CABAÑAS BRAVO, Miguel (2007): *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español. El poeta Leopoldo Panero y el pintor Vela Zanetti en el marco artístico de los años cincuenta*, Astorga: Ayuntamiento.

CAMPOY, Antonio Manuel (1976): *100 maestros de la pintura española contemporánea*, Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.

CHILLIDA, Eduardo (2005): *Escritos*, Madrid: La Fábrica.

DALMACE, Michèle (2007): “Equipo Crónica. La imagen como documento. Entrevista a Tomàs Llorens”, en *Equipo Crónica. Crónicas reales* (cat. exp.), Madrid: Fundación Juan March, pp. 47-51.

DIMITRI y Boj en la Colección UC de Arte Gráfico (cat. exp.) (2008): Santander: Universidad de Cantabria (textos de Federico Gutiérrez-Solana Salcedo, Aris Alfonso Papagueorgui García, Javier Gómez Martínez y Dimitri Papagueorgui. <http://www.buc.unican.es/gabestampas/EstampasUC.htm>).

DOROTEO Arnáiz, obra grabada 1960-2000 (cat. exp.) (2001): Santander: Universidad de Cantabria (textos de Jaime Vinuesa Tejedor, Juan Martínez Moro y Fernando Zamanillo Peral. <http://www.buc.unican.es/gabestampas/EstampasUC.htm>).

EQUIPO Crónica (1990): “Datos sobre la formación del Equipo Crónica”, en *Equipo Crónica. Colección del IVAM* (cat. exp.), Burgos y Valencia: Caja Burgos, IVAM y Generalitat Valenciana, pp. 7-9.

EQUIPO Crónica. Crónicas reales (cat. exp.) (2007): Madrid: Fundación Juan March (textos de Michèle Dalmace, Tomàs Llorens y Fernando Marías).

ESPAÑA en sombras. Colección UC de Obra Grabada (cat. exp.) (2005): Oviedo: Universidad de Cantabria y Cajastur (textos de Manuel Menéndez, Federico Gutiérrez-Solana Salcedo, Luis Sazatornil Ruiz y Nuria García Gutiérrez).

ESPAÑA en sombras: de Goya a Solana. Colección UC (cat. exp.) (2003): Santander: Universidad de Cantabria (textos de Manuel Arrate Peña, Luis Sazatornil Ruiz y Nuria García Gutiérrez. <http://www.buc.unican.es/gabestampas/EstampasUC.htm>).

ESPAÑA en sombras: Guerra, Dictadura y Democracia. Colección UC (cat. exp.) (2004): Santander: Universidad de Cantabria (textos de Federico Gutiérrez-Solana Salcedo, Luis Sazatornil Ruiz y Nuria García Gutiérrez. <http://www.buc.unican.es/gabestampas/EstampasUC.htm>).

EXPOSICIÓN nacional de arte contemporáneo 1972. Barcelona, Bilbao, Granada, La Coruña, Las Palmas, Madrid, Palma de Mallorca, Salamanca, Sevilla, Valencia, Valladolid, Zaragoza. Catálogo general. Dibujo, escultura, pintura, grabado y demás artes de estampación, nuevas tendencias (1972): Madrid: MEC (Comisaría General de Exposiciones).

- FERNÁNDEZ BRASO, Miguel (1987): “Conversación con Manuel Viola”, en *Manuel Viola*, Madrid: Guadalimar, pp. 46-50 (ed. or. 1978).
- FONTBONA, Francesc, y Ramon MANENT (1979): *El paisatgisme a Catalunya*, Barcelona: Destino.
- La FOTOGRAFÍA cubana en la Revolución: dos generaciones. Alberto Korda. José Alberto Figueroa* (cat. exp.) (1999): Santander: Universidad de Cantabria y Cámara de Comercio e Industria de Torrelavega (textos de Alfonso Moure Romanillo, David Sánchez Raffo y Cristina Vives).
- Los FRESCOS de Luis Quintanilla sobre la guerra* (2007): Santander: Universidad de Cantabria y Banco Santander (textos de Federico Gutiérrez-Solana Salcedo, Esther López Sobrado, Javier Gómez Martínez, Iñaki Garate Llombart y Guadalupe Carramiñana Pellejero. <http://www.unican.es/Vicerrectorados/difusion/Exposiciones/>).
- GAMONAL TORRES, Miguel Ángel (1987): *Arte y política en la Guerra Civil española. El caso republicano*, Granada: Diputación Provincial.
- JOSÉ Caballero. Obra retrospectiva. 1932-1977* (cat. exp.) (1977): Granada: Banco de Granada (textos de J. M. Caballero Bonald y José Caballero).
- JOSÉ Caballero. Obra gráfica* (cat. exp.) (1990): Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey (textos de J. M. Caballero Bonald y José Caballero).
- JOVER, José Luis (1976): *García Ochoa. Realismo grotesco y fiesta profana*, Madrid: Rayuela.
- JUAN M. Moro. Obra grabada 1987-2001* (cat. exp.) (2005): Santander: Universidad de Cantabria (textos de Federico Gutiérrez-Solana Salcedo y Luis Sazatornil Ruiz. <http://www.buc.unican.es/gabestampas/EstampasUC.htm>).
- LLORENS, Tomàs (2008): “Miró: tierra”, en *Id.* (cat. exp.): Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 15-201.
- LÓPEZ, Antonio (2003): *Conversación con Antonio López* (Galería Lluçia Homs, Barcelona, 11 de noviembre de 1997), Zaragoza: Aqua.
- LÓPEZ, Antonio (2007): *En torno a mi trabajo como pintor*, Valladolid: Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid.
- LUIS Quintanilla (1893-1978). Estampas y dibujos en el legado de Paul Quintanilla* (cat. exp.) (2005): Santander: Universidad de Cantabria (textos de Federico Gutiérrez-Solana Salcedo, Jesús Gutiérrez Morlote, Jesús Cabezón Alonso y Esther López Sobrado. <http://www.buc.unican.es/gabestampas/EstampasUC.htm>).
- LUIS Quintanilla, testigo de guerra* (cat. exp.) (2009): Santander: Universidad de Cantabria (textos de Federico Gutiérrez-Solana Salcedo, José Ramón Saiz Viadero, Francisco Javier López Marcano y Esther López Sobrado. <http://www.unican.es/NR/rdoonlyres/5D5E27CC-964E-4EDE-81A8-7A2DE8678F95/51600/CatalogoQuintanilla.pdf>).
- MARÍN-MEDINA, José, y Cirilo MARTÍNEZ NOVILLO (1978): “Conversación en el taller”, en *Martínez Novillo* (Col. Cuadernos Guadalimar, 43), Madrid: Rayuela, pp. 9-19.
- MARTÍNEZ MORO, Juan (2001): “El convidado de piedra, o esperando por un escaramujo”, en *Doroteo Arnáiz, obra grabada 1960-2000* (cat. exp.), Santander: Universidad de Cantabria, pp. 9-11 (<http://www.buc.unican.es/gabestampas/EstampasUC.htm>).
- MARTÍNEZ MORO, Juan (2004): *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Gijón: Trea.
- MATISSE-Picasso* (cat. exp.) (2002): Londres: Tate Modern.
- MEMORIA 2001/2002* (2002): Santander: Universidad de Cantabria.
- MIRÓ, Joan (2009): *Epistolari Català. Vol. 1. 1911-1945*, Barcelona: Editorial Barcino y Fundació Joan Miró.
- El MOVIMIENTO Estampa Popular en la Colección UC de Arte Gráfico* (cat. exp.) (2007): Santander: Universidad de Cantabria (textos de Federico Gutiérrez-Solana Salcedo, Clemente Barrena, Javier Gómez Martínez y Francisco Álvarez. <http://www.buc.unican.es/gabestampas/EstampasUC.htm>).
- MUÑOZ, Blanca (1997): “Luz construida”, en *Blanca Muñoz. Escultura. Grabado* (cat. exp.), León: Galería Saro.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan (2001), *La habitación vacante* (col. Pre-Textos de Arquitectura), Valencia: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (Demarcació de Girona) y Editorial Pre-Textos (ed. de José Muñoz Millanes).
- NAVARRO BALDEWEG, Juan (2007): *Una caja de resonancia* (col. Pre-Pextos de Arquitectura), Valencia:

- Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y Editorial Pre-Textos (ed. de Margarita Navarro Baldeweg).
- OLGA Sacharoff (cat. exp.) (1973): Madrid: Galería Edurne.
- ORS, Eugenio d' (c.1946): *Arte de entreguerras. Itinerario del arte universal (1919-1936)*, Madrid: Aguilar.
- ORTEGA-COCA, Teresa (1999): *Eduardo García Benito y el Art Déco*, Valladolid: Ayuntamiento y Diputación.
- PARÍS y los grabadores españoles (folleto exp.) (2002): Santander: Universidad de Cantabria (texto de Nuria García Gutiérrez. <http://www.buc.unican.es/gabestampas/EstampasUC.htm>).
- PELAYO, Orlando (1978): "De la vanidad de titular los cuadros", en *Orlando Pelayo* (col. Cuadernos Guadalimar, 18), Madrid: Rayuela, pp. 29-53.
- PÉREZ DELGADO, Rafael (1976): "Introducción", en Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Clowns*, Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, pp. 6-8.
- PERMANYER, Lluís (2005): *Antoni Clavé fa memòria*, Barcelona: La Campana.
- PICASSO y el circo (cat. exp.) (2006): Barcelona: Museu Picasso de Barcelona y Fondation Pierre Gianadda de Martigny (textos de Dominique Dupuis-Labbè, Maria Teresa Ocaña, Genis Matabosch, Markus Müller, Zeev Gourarier, Jean Clair, Brigitte Léal y Michèle Moutashar).
- PICASSO, Pablo (1989): *Collected Writings*, Nueva York: Abbeville Press (ed. de Marie-Laure Bernadac y Christine Piot).
- PICASSO, Pablo (2006): *Textos españoles (1894-1968)*, Málaga, Fundación Málaga (ed. de Rafael Inglada).
- PLA, Jaume (1989): *Famosos i oblidats*, Barcelona: La Campana.
- PLA, Jaume (1991): *Memòria escrita*, Barcelona: Fundació Revista de Catalunya.
- PLA, Jaume (2008): *La vida continua. Diaris de Jaume Pla (1928-1948)*, Barcelona: Universitat de Barcelona (Unidad de Estudios Biográficos, ed. de P. Ortí y E. Lobato).
- PRATS RIVELLES, Rafael (2000): "El escudo de armas de Amadeo Gabino. Notas en torno al escultor y su escultura", en *Amadeo Gabino. Esculturas 1960-2000* (cat. exp.), Valencia: IVAM, pp. 21-27.
- PRESENCIA española en París. *Obra gráfica* (cat. exp.) (1989): La Coruña: Centro de Grabado Contemporáneo (CEGRAC) y Diputación Provincial de A Coruña.
- PUIG, Arnau (2003): *Dau al Set, una filosofia de la existencia*, Barcelona: Flor del Viento Ediciones.
- QUINTANILLA, Joaquín F. (2008): *Al final de la cabriola. Conversaciones con el pintor Luis Quintanilla*, Santander: PUBliCan-Ediciones de la Universidad de Cantabria (est. de Consuelo Soldevilla).
- QUINTANILLA, Luis (2004): 'Pasatiempo'. *La vida de un pintor (Memorias)*, Sada (La Coruña): Edición do Castro (ed. de Esther López Sobrado).
- QUINTANILLA, Paul (2003): *Waiting at the Shore. Art, Revolution, War, and Exile in the Life of the Spanish Artist Luis Quintanilla*, Morrisville (NC, USA): Lulu Press.
- RAFAEL Casariego en la Colección UC de Arte Gráfico (cat. exp.) (2006): Santander: Universidad de Cantabria (textos de Federico Gutiérrez-Solana Salcedo, Javier Gómez Martínez y Carmen y Rafael Casariego Andréu. <http://www.buc.unican.es/gabestampas/EstampasUC.htm>).
- SAZATORNIL RUIZ, Luis, y Nuria GARCÍA GUTIÉRREZ (2004): "España en sombras: Guerra, Dictadura y Democracia", en *España en sombras: Guerra, Dictadura y Democracia* (cat. exp.), Santander: Universidad de Cantabria, pp. 9-20 (<http://www.buc.unican.es/gabestampas/EstampasUC.htm>).
- SAURA, Antonio (1978): "El mirador", en *Joan Miró*, Madrid: Cuadernos Guadalimar, pp. 6-14.
- SAURA, Antonio (1999): *Fijeza*, Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- SEGUNDO aniversario. *Grabados y litografías* (cat. exp.) (1990): La Coruña: Centro de Grabado Contemporáneo (CEGRAC) y Diputación Provincial de A Coruña.
- La ROSA Vera catalana en la Colección UC de Arte Gráfico (cat. exp.) (2009): Santander: Universidad de Cantabria (textos de Federico Gutiérrez-Solana Salcedo, Francesc Fontbona, Javier Gómez Martínez y Nerina Bacin. <http://www.buc.unican.es/gabestampas/EstampasUC.htm>).

TÀPIES, Antoni (2003): *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, Barcelona: Seix Barral (ed. or. 1977).

VASARI, Giorgio, 2002, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros días*, Madrid: Cátedra (ed. or. 1550/1568).

VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel, 1974, *Mis artículos en "ABC"*, Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.

VELA ZANETTI, José, y Félix GORDÓN ORDÁS (2002): *Vela Zanetti y Gordón Ordás. Correspondencia en el exilio*. León: Fundación Vela Zanetti.

VENTO VILLATE, Ignacio (2009): *José Vento Ruiz, 1925-2005. La aventura de pintar*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

VERRIÉ, Frederic-Pau (1946): "Maillol", *Ariel. Revista de les Arts*, I-5 (septiembre), pp. 70-72 (http://ddd.uab.cat/pub/ariel/ariel_a1946m9v1n5.pdf).

VERRIÉ, Frederic-Pau (1948): "L'escultura catalana contemporània", *Ariel. Revista de les Arts*, III-15 (febrero), pp. 11-14 (http://ddd.uab.cat/pub/ariel/ariel_a1948m2v3n15.pdf)

MATERIAL DIDÁCTICO

Juan Martínez Moro
Joaquín Martínez Cano
Joaquín Cano Quintana

El dibujo a línea puede presentar muy distintas formas y tratamientos. A continuación te ofrecemos algunos ejemplos tomados de la exposición para que, mediante una flecha, relaciones las distintas categorías con las diferentes soluciones plásticas.



Línea clara

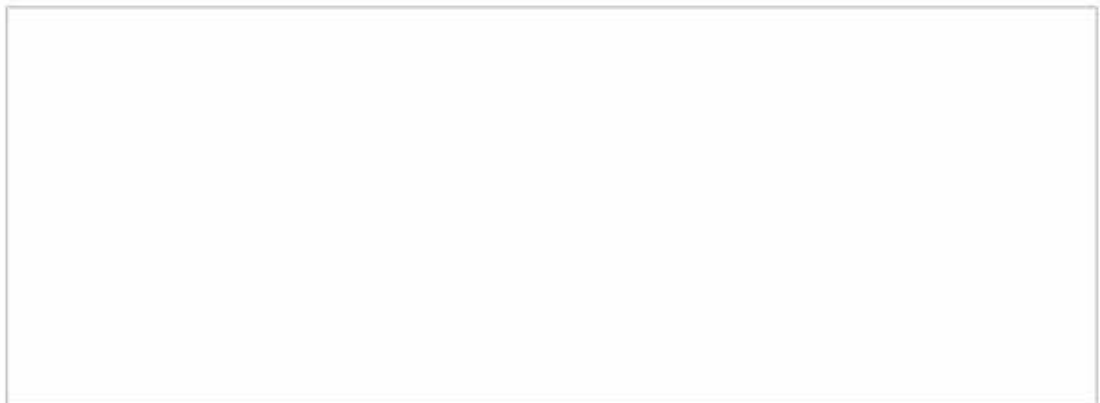
Línea de contorno

Línea de volumen

Línea de fuerza



Mientras que el dibujo a línea define con precisión los límites de las formas, el dibujo y la pintura de mancha permiten jugar con una mayor indefinición y descomposición de aquéllas, siendo el último estadio de este proceso la abstracción total. A continuación te mostramos una serie de ejemplos ordenados según su distinto grado de iconicidad o identificación figurativa. Te proponemos que, a partir de una cualquiera de las obras de la exposición, realices tu propia interpretación abstracta de la misma.



Los recursos expresivos de distorsión, desproporción, alto-contraste y trazados intensos de líneas y manchas sirven especialmente para llamar la atención del espectador. Por ello han sido con frecuencia utilizados a la hora de componer imágenes de propaganda, tal y como es el caso de la obra de Joan Miró situada en la segunda línea de ejemplos, que fue elaborada para movilizar apoyos a la República durante la Guerra Civil española. Te proponemos que, en el recuadro que ha quedado libre, realices un ejercicio de expresividad formal siguiendo criterios semejantes a los ejemplos ofrecidos.



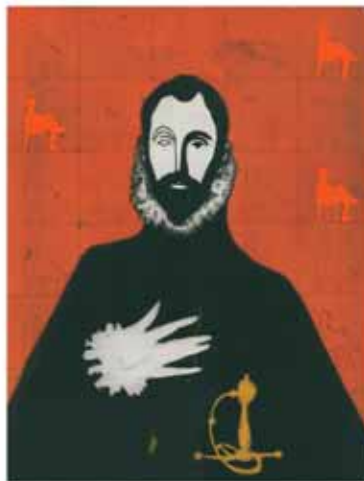
La fragmentación del plano de la composición es otra característica de los movimientos modernos y de vanguardia del siglo XX. El primero que lo lleva a cabo es el cubismo, del que te traemos un buen ejemplo de Picasso. A partir de él otros movimientos, estilos y artistas han utilizado la fragmentación de planos para introducir variaciones de color, tono, textura, trama, calidades matéricas, etcétera, enriqueciendo con ello los atributos plástico-expresivos de la obra. Te proponemos que a partir de una imagen fotográfica cualquiera (tuya o ajena) lleves a cabo, primero, un proceso de fragmentación y, más tarde, una reconstrucción inédita a partir de los trozos obtenidos. Te hemos dejado un espacio para ello.

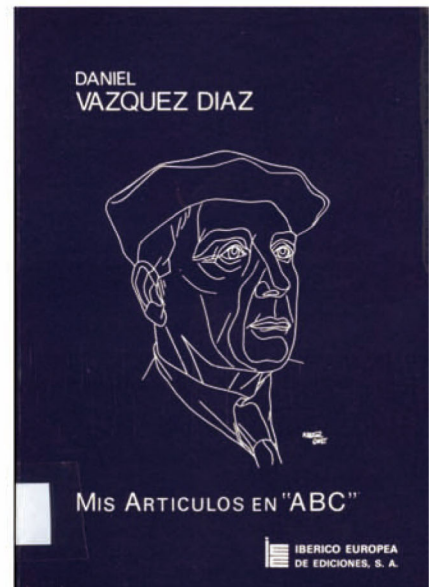
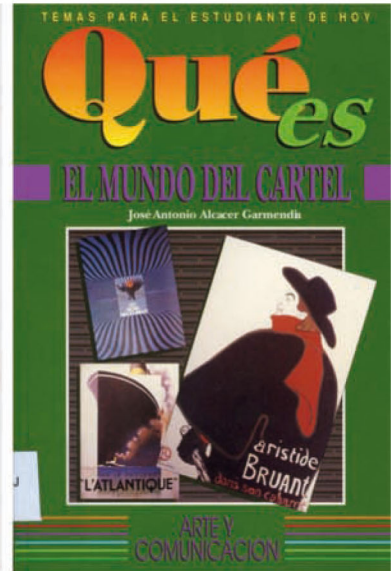
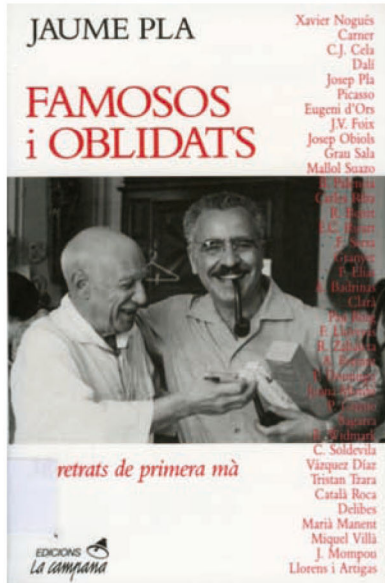


Cuando el artista quiere realizar un relato visual mediante una secuencia de imágenes, el recurso utilizado consiste en la fragmentación del espacio del cuadro en distintos planos o en viñetas, en este último caso exactamente igual que ocurre en las tiras cómicas y cómics. Si visitas el patio del Paraninfo de la Universidad de Cantabria, encontrarás una serie de murales de Luis Quintanilla dedicados a la Guerra Civil española. Te proponemos que a partir de ellos compongas un relato temporal mediante su secuenciación ordenada por viñetas, en la que, si quieres, puedes intervenir fragmentando y mezclando figuras, cambiando escalas, o usando otros recursos de los que ya hemos hablado en ejercicios anteriores.



Uno de los recursos habituales del arte moderno y contemporáneo es el de la cita iconográfica. Ésta consiste en la utilización de obras de autores clásicos o consagrados convertidas en auténticos iconos culturales, que son revisadas y reinterpretadas plásticamente, como es el caso de *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco. Pero también se pueden encontrar citas referidas a fragmentos de obras célebres, citas temáticas, citas estilísticas, etcétera. A continuación te ofrecemos, además de la mencionada alusión a El Greco, citas de obras de Picasso, citas temáticas a la maternidad, o a la figura clásica del desnudo yacente. Identificalas y busca además otras posibles citas en el resto de la exposición.





Colabora

