

ESPAÑA EN SOMBRAS

**Colección *UC***





atallunya



# ESPAÑA EN SOMBRAS

**Colección *UC***

Federico Gutiérrez-Solana Salcedo.  
*Rector de la Universidad de Cantabria*

Eduardo Casas Rentería  
*Vicerrector de Extensión Universitaria*

*Organización y Producción:*  
Vicerrectorado de Extensión Universitaria.  
Área de Exposiciones.

*Director:*  
Javier Gómez Martínez.

*Asistencia Técnica:*  
Nuria García Gutiérrez.

*Comisarios:*  
Luis Sazatornil Ruiz.  
Nuria García Gutiérrez.

*Textos:*  
Federico Gutiérrez-Solana Salcedo.  
Luis Sazatornil Ruiz.  
Nuria García Gutiérrez.

© Vicerrectorado de Extensión Universitaria.  
Universidad de Cantabria.  
© Antonio Saura, Sucesión Antonio Saura,  
VEGAP, España, 2004.  
© Fundació Antoni Tàpies, VEGAP, Santander, 2004.  
© De las reproducciones autorizadas,  
VEGAP, Santander, 2004.

Ilustración de cubierta: **Sin título**, Francisco Bores  
Ilustración de contra cubierta: *Aidez l'Espagne*, Joan Miró.

I.S.B.N.: 84-7925-279-0

Depósito Legal: AS-1068/05

Manuel Menéndez  
*Presidente*

Felipe Fernández  
*Director General*

Cesar Menéndez  
*Director Relaciones Institucionales y Asuntos Sociales*

Regina Rubio  
*Directora Obra Social y Cultural*

Coordinación en Asturias:

Montaje y diseño exposición:  
Obra Cultural Cajastur  
Ramón L. Pérez

*Diseño y Maquetación:*  
Publidisa

Imprime:  
Gráficas La Morgal

Seguros  
CAJASTUR  
Mediación correduría de seguros

Edita y promueve:  
CAJASTUR  
Obra Social y Cultural  
Plaza de la Escandalera, 2  
33003. Oviedo. Asturias. España.  
Teléfono: 985 10 22 22 - Fax: 985 10 22 68  
www.cajastur.es  
osyc@cajastur.es

## PRESENTACIONES

- 11 Cajastur
- 13 Federico Gutiérrez-Solana Salcedo, Rector de la Universidad de Cantabria

## ESTUDIO

- 15 España en Sombras. Luis Sazatornil Ruiz, Nuria García Gutiérrez

## CATÁLOGO

- 29 Luis Sazatornil Ruiz, Nuria García Gutiérrez

## FRANCISCO DE GOYA

- 47 El Agarroado
- 48 Si sabrá más el discípulo
- 49 Mejor es holgar

## RICARDO BAROJA,

- 50 Interior de una posada o La taberna

## DARÍO DE REGOYOS

- 51 La oración

## JOAQUÍN SUNYER

- 52 El vendedor de cintas o Anciano en la calle

## FRANCISCO G. COSSÍO

- 53 Sobrecubierta
- 54 Vieja Claudia
- 55 Calle de Ceres. Madrid
- 56 Bilbao
- 57 Málaga
- 58 La Caridad del Chepa
- 59 Los Antros Lóbregos
- 60 Cora y Enriqueta

## FRANCISCO BORES

- 61 Sin título
- 62 Sin título
- 63 Sin título, IV
- 64 Sin título, VI
- 65 Sin título, VIII
- 66 Sin título, X
- 67 Sin título, XII
- 68 Sin título, XVII

## JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA

- 69 La Beata
- 70 Mascarón
- 71 La peinadora
- 72 El ciego de los romances. El cartel del crimen
- 73 Los traperos

- 74 Mujeres de la vida
- 75 El comedor de los pobres
- 76 Barbería del pueblo

### JOAN MIRÓ

- 77 Aidez l'Espagne

### PABLO PICASSO

- 78 Sueño y mentira de Franco
- 79 Sueño y mentira de Franco
- 80 Sueño y mentira de Franco

### ANTONIO SAURA

- 81 Como el toro he nacido para el luto
- 82 Historia de España "Isabel la Católica"
- 83 Historia de España "Felipe II"
- 84 Historia de España "Carlos IV"
- 85 Historia de España "Menéndez y Pelayo"
- 86 Historia de España "Torquemada"
- 87 Historia de España "Quevedo"
- 88 Historia de España "Fernando VII"
- 89 Historia de España "Santa Teresa"
- 90 Historia de España "Weiler y Nicolau"
- 91 Historia de España "Duquesa de Alba"
- 92 Historia de España "Hernán Cortés"
- 93 Historia de España "San Juan de la Cruz"
- 94 Historia de España "Goya"
- 95 Historia de España "Pepe Botella"
- 96 Historia de España "Cardenal Cisneros"
- 97 Historia de España "Caudillo"

### ESTAMPA POPULAR

- 98 Homenaje a Miguel Hernández. Frontispicio
- 99 Homenaje a Miguel Hernández. Francisco Álvarez
- 100 Homenaje a Miguel Hernández, José Luis Delgado
- 101 Homenaje a Miguel Hernández, Juan Montero
- 102 Homenaje a Miguel Hernández, José Ortega
- 103 Homenaje a Miguel Hernández, Miguel Ortiz Valiente
- 104 Homenaje a Miguel Hernández, Ricardo Zamorano

### ARNÁIZ DOROTEO

- 105 Tortura I-II-III

### AGUSTÍN IBARROLA

- 106 Desde Guernica
- 107 Barcelona 66

### ALFREDO ALCAÍN

- 108 Escaparate del maniquí con velo
- 109 Escaparate de fajas y sostenes



- ANTONI TÀPIES  
110 Estampas de la cometa: suite catalana III
- RAFAEL CANOGAR  
111 Los soldados músicos
- JUAN GENOVÉS  
112 Sin título
- EQUIPO CRÓNICA  
113 Menina abanderada
- DOROTEO ARNÁIZ  
114 Caída de símbolos
- DARÍO VILLALBA  
115 Cabeza uno
- EQUIPO REALIDAD  
116 La iglesia parroquial de Espejo (Córdoba),  
después de sucesivos bombardeos en septiembre de 1937  
117 Vista de Gibraltar desde el convoy que atravesó el estrecho en julio de 1936
- JOSÉ ORTEGA  
118 Ni 36, ni 39. No, a la Guerra Civil  
119 Sí a todos  
120 Sí, a la unidad de España más sus nacionalidades
- ALFREDO ALCAÍN  
121 ¿Passa contigo, tía?
- EDUARDO ARROYO  
122 Tío Pepe
- VÍCTOR MIRA  
123 Naturaleza muerta
- FRANÇESC TORRES  
124 Forget everything, Newsweek VI
- SOLEDAD SEVILLA  
125 En Ruinas I -Diurno  
126 En Ruinas V -Nocturno
- ANTONI MUNTADAS  
127 Intersecciones
- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



Desde estas líneas queremos, en primer lugar, felicitar a la Universidad de Cantabria por su magnífica Colección de Obra Grabada y por su decidida apuesta por la difusión de la misma, que se plasma en exposiciones como la que ahora presentamos, "*España en Sombras*".

Las dos partes de la exposición –*De Goya a Solana, y Guerra, Dictadura y Democracia*– se presentan reunidas por primera vez, sustentadas en los importantes estudios diacrónicos que han llevado a cabo los comisarios Luis Sazatornil Ruiz y Nuria García Gutiérrez.

El hilo conductor de la muestra es la idea estética de la "España Negra", uno de los temas más recurridos por los artistas españoles desde que Goya abriera, en profundidad, el camino de la crítica social; nadie como él supo mostrar con toda la crudeza las miserias de una España que no lograba plenamente alcanzar las luces, sumida en numerosos desastres políticos, económicos y sociales, pero fueron muchos los artistas que se comprometieron en esta vía de denuncia y preocupación, desde la plástica (Ricardo Baroja, Sunyer, Nonell, Zuloaga, Regoyos, Solana, etc.) y, paralelamente, desde la literatura y el periodismo (Pío Baroja, Valle-Inclán, entre otros). En épocas más recientes, y con el breve paréntesis de las Vanguardias a principios del siglo XX, muchos de nuestros artistas fueron caja de resonancia de las convulsiones sociopolíticas de nuestro país: la guerra, la posguerra, la dictadura... Y de nuevo la estampa fue utilizada como medio divulgativo de preferencia: Picasso, Miró, Ibarrola, Tàpies, Canogar, Villalba, Genovés, Antonio Saura, ... son parte de una nutrida nómina de creadores que no se olvidaron de mostrar los aspectos más sombríos de una España aún herida.

Es una gran satisfacción para Cajastur presentar esta exposición de la mano de la Universidad de Cantabria, pues supone mantener un fértil planteamiento de colaboración entre nuestras instituciones, que ya ha dado buenos frutos en el pasado y que nos estimula hacia proyectos futuros.

Manuel Menéndez  
*Presidente de Cajastur*



*España en sombras* es el título de dos exposiciones construidas con la Colección UC de Obra Grabada entre los años 2003 y 2004, expuestas sucesivamente en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria y comisariadas por Luis Sazatornil y Nuria García. La primera llevaba por subtítulo *De Goya a Solana*; la segunda, *Guerra, Dictadura, Democracia*. Ahora, por vez primera, se muestran de manera simultánea.

La idea global alude a una recurrente y nada complaciente percepción de la realidad española, en tonos cuando menos grises, sombría en definitiva. Esta concepción es absolutamente aplicable a los artistas comprendidos entre Francisco de Goya y José Gutiérrez Solana (Baroja, Regoyos, Sunyer, Cossío y Bores). Sus aguafuertes y xilografías proporcionan el claroscuro acorde con las miserias sociales de burdeles y tabernas, también de escuelas y oratorios, de la España del penúltimo fin-de-siglo, el abierto por la crisis de 1898. Respecto a ese núcleo, Goya proporciona el prólogo y Solana, el epílogo que nos lleva hasta 1935.

La segunda parte arranca con otra crisis, la de 1936, y llega hasta la actualidad. En ella domina el color, un color tan expresivo de la nueva realidad como lo había sido la escala de grises para con la anterior, pues se trata de un colorido a menudo violento y contrastado como el marco político en el que fue estampado. Las críticas contenidas, en efecto, revisten un carácter no ya social sino político. Abren este bloque dos obras ya legendarias: el *pochoir* de Joan Miró “Aidez l’Espagne” (1937) y la carpeta “Sueño y mentira de Franco”, de Picasso (1937), que nos introducen de lleno en la Guerra Civil. Lo cierra la serigrafía de Antoni Muntadas “Intersecciones” (1999), brillante interpretación del *panem et circenses* clásico desde la óptica de nuestra sociedad de masas. Entre medias, Ortega, Ibarrola, Tàpies, Canogar, Villalba, Alcaín, Arroyo, Genovés y otros artistas componen un largo etcétera del cual sobresale Antonio Saura. ¿Razones? Son dieciséis: las dieciséis litografías contenidas en la carpeta “Historia de España”. Aparte de sus indudables y casi inabarcables valores plásticos, la serie ha ido ganando importancia histórica con el paso de los años, sólo comparable a la de las obras de Picasso y Miró que la preceden.

Las obras expuestas son, en su práctica totalidad, las últimas adquiridas por la Universidad de Cantabria para su Colección de Obra Grabada. El esfuerzo realizado ha sido considerable, pero, a la vista de los frutos, no cabe la duda de que ha valido la pena, por lo que en ese empeño centraremos los esfuerzos aún por venir. Poder compartir los resultados con la sociedad otorga mayor sentido a la Colección. Ponerlos al alcance de todos los asturianos constituye un privilegio para nuestra Universidad. Que sea Cajastur quien lo haga posible incrementa ese sentimiento, porque supone volver a colaborar con una entidad que, en años anteriores, ha llevado ya tres montajes expositivos al Paraninfo de la Universidad de Cantabria, el tercero, precisamente, con una selección de la pintura de paisaje perteneciente a su propia Colección. Es un honor, en suma, contar con un anfitrión así para presentar este nuevo montaje de *España en sombras*.

Federico Gutiérrez-Solana Salcedo  
Rector de la Universidad de Cantabria



## ESPAÑA EN SOMBRAS

—¿Por qué me enseñas estos horrores y estas miserias? —contestó Uno.  
—¿No soy yo bastante miserable con mis penas?  
—¡Cobarde! ¡Egoísta! —repuso Él—. ¿Es que tu corazón no tiene lástima más que para tus propios dolores? Mira, mira, aunque no quieras, esos pueblos en donde las almas se retuercen con los sufrimientos como raíces secas, y la angustia y la fiebre dominan por todas partes. Mira los niños en las calles, abandonados a la Naturaleza madrastra; las mujeres arrastradas a la muerte moral por los hombres. ¿Tu corazón no se despierta? (...)  
Y Uno vio interiores sombríos...

(Pío Baroja, *Vidas Sombrías*, 1900).

Desde Goya a Gutiérrez Solana y durante algo más de un siglo, varias generaciones de artistas plásticos y literatos cargan con la ingrata tarea moral de mostrar a la naciente sociedad burguesa los aspectos más oscuros de la realidad española. Resueltos a enseñar “*estos horrores y estas miserias*” practican un radical acercamiento a los ambientes más sórdidos, poblados de violencia, explotación, ignorancia y desdicha. Sus “*interiores sombríos*” muestran un mundo oscuro, escondido y miserable. Es, desde luego, la España “*obscurificada y confusa*” de los *Caprichos* de Goya, pero también la de *Vidas Sombrías* y *La busca* de Pío Baroja, la de las *Escenas españolas* de su hermano el grabador Ricardo Baroja, la de Valle-Inclán, la de Sunyer y Nonell, a veces la de Casas, en cierto modo la de Zuloaga, la *España negra* de Regoyos o Solana, la de *Hampa* de “Pick” (ilustrada por Cossío), la de Bores o, incluso, la de *La Colmena* de Cela (estudioso y admirador de Gutiérrez Solana).

Todos ellos comparten rasgos comunes. Destilan inquietud por comprometerse, por mostrar sus preocupaciones sociales, pero lo hacen desde una cierta distancia crítica, como simples narradores de una realidad escandalosa, en un tono que podría calificarse de periodístico tanto en lo gráfico como en lo narrativo. A todos —artistas y literatos— los arrastra un ardiente deseo de penetración social —ya plenamente moderno— que les lleva a elegir formatos más populares para sus obras: la estampa en el caso de los artistas y, a menudo, el periodismo entre los literatos. Todos, a su vez, comparten una visión absolutamente sombría, tanto desde el punto de vista moral —Regoyos habla de “*una España moralmente negra*”— como desde el plástico. Sus “*interiores sombríos*” lo son literalmente, mostrando figuras indefinidas

en decorados nocturnos, opresivos, en ocasiones apenas adivinados entre las sombras y el humo: las sombras de la miseria o la vergüenza, el humo del tabaco o de los cirios. Con su rotundidad gráfica, la xilografía, la litografía o el aguafuerte, la estampa en definitiva, se presentan como el vehículo ideal para tales oscuridades.

En todos ellos vibra un “aire de familia” que, como decían algunos críticos franceses, está siempre presente en la pintura española finisecular. Un aire de familia que tiene su origen en cierta tradición artística nacional –especialmente en Goya, apuntan- y que encuentra su punto culminante en la sensibilidad sombría de lo que ha dado en llamarse la “España negra”. Para definir esta sensibilidad se habla de cierto “genio áspero y lacerante” y de “brutalidad”; el propio Maeztu destaca el “exotismo irreductible” que atrae a los franceses en la pintura española y, con motivo de las primeras exposiciones de Regoyos en París, algún crítico francés habla de un “fanatismo sombrío y macabro muy característico más allá de los Pirineos”.

Este modo de hacer pretende dar respuesta a aquellas tesis que demandaban una “regeneración estética de España” que discurriera paralela al regeneracionismo político. En consecuencia, los ambientes sombríos y las temáticas trágicas se erigen en puntales de una renovación estética que implica una fuerte denuncia social, con *La Busca* de Pío Baroja y la estética de *La España negra* como ejemplos más resonantes. Su temática, muy vinculada al paisaje y a los tipos humanos, tiene como protagonistas a esa “gente descentrada que vivía en el continuo aplanamiento producido por la eterna e irremediable miseria”. Tan rotunda descripción de Pío Baroja no sólo recuerda a los grabados de su hermano Ricardo y a la estética de Regoyos, sino que conecta también con la sensibilidad de los catalanes Nonell, Sunyer o Casas, con los cuadros de la época azul de Picasso, con *La España Vieja* de Pichot, con Arteta y Echevarría y, desde luego, con Solana.

Además, en la época que va de Goya a Solana escritores e ilustradores crecen juntos. Unos son ambas cosas, como Solana y, en parte, Regoyos; otros son inseparables, como Pío Baroja y su hermano Ricardo; los más, por fin, se complementan, como Cossío con “Pick”. En cualquier caso, lo que hay, sobre todo, es una creciente identidad narrativa. A menudo cuesta saber qué cosa son los relatos breves publicados por Pío Baroja. Respecto a *Vidas sombrías*, José Carlos Mainer se pregunta: “¿De qué cosa son fragmentos? ¿Son cuentos? ¿Son artículos? ¿Son “estampas”, como apuntaba Pérez Ferrero? ¿Son “crónicas”...? ¿O son poemas...?” De hecho, lo cierto es que los artistas del fin de siglo –y antes el romanticismo e incluso Goya- mostraron una clara preferencia por el fragmento, por la intensidad de la sensación momentánea, por lo disperso. Toda la literatura –especialmente la de origen periódico- del siglo XIX y principios del XX está plagada de escenas, fragmentos, estampas literarias y relatos breves, para los que la ilustración gráfica es un recur-



so imprescindible que, con su inmediatez, completa la percepción estética de una escena que suele ser anecdótica. Esta creciente identidad narrativa entre literatura y lenguajes plásticos esconde una narración detrás de cada estampa y un universo visual –minuciosamente descrito- detrás de cada relato. Quien mejor lo expresa es Azorín cuando afirma que “*de Regoyos a Baroja, de unos a otros paisajes, del pictórico al literario, no hay más de un paso*”; y el propio Pío Baroja –que recoge la frase en su prólogo al libro de Regoyos *España Negra*- no lo desmiente.

Desde luego, la comunidad de intereses entre escritores y pintores-ilustradores es evidente. Siempre se ha recalcado el interés por las artes plásticas de la mayor parte de los escritores españoles finiseculares (Unamuno, Azorín, Ortega y Gasset, Valle-Inclán, etc.) Pintores y escritores compartían tertulias y se dedicaban los más encendidos elogios y las más acerbas críticas con una intensidad que subrayaba su proximidad. Algunos, incluso, compaginaban su dedicación a la literatura y a las artes plásticas, no sólo porque los escritores publicaran imágenes u opiniones sobre arte, sino por el paralelismo temático o la dedicación simultánea a ambas disciplinas en una misma persona (Solana, Regoyos) o en el seno de una misma familia (los Baroja o Ramiro y Gustavo de Maeztu). Todos, en definitiva, estiman más que nada la efectividad narrativa, sea cual sea el alfabeto elegido (visual o literario). Todos acuden a la no tan lejana referencia a Goya, su principal y más ilustre predecesor, de cuya obra grabada habla siempre con admiración Ricardo Baroja, para el que “*los Caprichos, los Desastres, los Proverbios, la Tauromaquia son eminentemente literarios, son anecdóticos. Debajo de cada lámina se puede escribir una narración, un cuento, una novela*”.



## DE GOYA A SOLANA

En España, un país con escasa tradición en la producción y edición de grabado de libre creación –no así del grabado de interpretación de pinturas-, Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos 1746-Burdeos 1828) y especialmente sus *Caprichos* son la referencia básica para cualquier grabador; la prehistoria de una disciplina artística que conoce una creciente importancia a lo largo del siglo XIX. Su influencia se deja sentir no sólo en el apartado técnico, sino también en el temático, reflejando ese mundo sombrío que, desde entonces, ha formado parte del itinerario estético español.

Así, cuando el *Diario de Madrid* de 6 de Febrero de 1799 daba a conocer al público la “COLECCIÓN DE ESTAMPAS DE ASUNTOS CAPRICHOSOS INVENTADAS Y GRABADAS AL AGUAFUERTE POR DON FRANCISCO DE GOYA”, desconocía que la serie habría de convertirse en la obra maestra del grabado español de todos los tiempos y en una de las creaciones más importantes de la historia universal del arte.

Las ochenta láminas que forman la colección están dotadas de un indiscutible tono crítico, producto de un profundo proceso de reflexión sobre los males que afectaban a la sociedad española de finales del siglo XVIII. El más que probable autor del anuncio del *Diario de Madrid* –Juan Agustín Ceán Bermúdez, erudito, crítico, historiador y amigo cercano a Goya- habla de una sociedad “*obscura y confusa por la falta de ilustración o acalorada con el desenfreno de las pasiones*” y es muy explícito acerca de los objetivos de la crítica goyesca: la “*multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés*”.

Entre tales extravagancias y embustes Goya arremete obsesivamente contra un reducido número de temas y personajes. Los dos más frecuentes son la prostitución y la brujería, pero se incluye también la crítica a los clérigos y a la violencia inquisitorial, la denuncia de la injusticia social, de la incultura y de la educación vejatoria, algunas referencias a la medicina y al arte (a partir de los tópicos del asno médico y el mono pintor), a los matrimonios amañados, a la coquetería y a las ideas supersticiosas.

Una estampa concreta, *El sueño de la razón produce monstruos*, concebida inicialmente como portada, es expresiva de la intención del artista. Una intención crítica, profundamente comprometida y arriesgada en la España de aquel tiempo, que es producto de las aspiraciones ilustradas a un nuevo modelo de sociedad. No es extraño, por tanto, que Ceán muestre en su texto una serie de reservas y precauciones acordes con el tono ambiguo de los rótulos introducidos al pie de las estampas. Tales prudencias estaban más que justificadas pues, poco después, el autor debía retirar la colección por miedo al escándalo y regalar las planchas al Rey, con destino a la Real Calcografía, donde aún se conservan. Con tales actuaciones pretendía quedar a cubierto de problemas, dado que “*con todo eso me acusaron a la Santa (Inquisición)*”.

Esta colección de estampas, conocida tradicionalmente por el sugestivo título de los *Caprichos*, es la más valorada de las series de Goya y ha sido objeto de múltiples análisis e interpretaciones, convirtiéndose en una fuente fundamental para el estudio del proceso creativo del grabado en Goya y para el conocimiento de la sociedad española de fines del siglo XVIII desde la perspectiva del pensamiento ilustrado. Sus planchas, realizadas en plena enfermedad tras una larga serie de dibujos preparatorios, son el mejor testimonio de una sociedad en convulsión, que asiste al momento crítico del fin del Antiguo Régimen y al nacimiento del pensamiento liberal burgués. Con esta serie, la más divulgada de las producciones artísticas de Goya durante el siglo XIX, el artista se anticipa al concepto contemporáneo de estampa. Su claro carácter educativo y divulgativo se corresponde perfectamente con el concepto de instrucción cívica predicado por la Ilustración, y encuentra en la estampa el medio artístico ideal para divulgar su mensaje, multiplicado para acceder a un público más amplio.

Desde luego, la colección de asuntos caprichosos primorosamente grabada por Goya demuestra la inequívoca voluntad de difundir masivamente un mensaje contra la sinrazón de algunos comportamientos humanos. Este mensaje hoy sigue teniendo una contundente actualidad —como ocurre, desgraciadamente, con sus aterradores *Desastres de la guerra*— y, desde el punto de vista plástico, queda subrayado por la expresiva maestría del aguafuerte. Sus líneas muerden las planchas de cobre intensificando los efectos con el aguainta, con la que obtiene efectos maravillosos en las aterciopeladas masas sombrías de sus escenas nocturnas.

Los dos *Caprichos* aquí presentados —el número 37 y el 73— formaron parte de la primera serie que Goya realizó para vender en su conjunto. Como en el resto, las escenas aparecen subtituladas y abordan dos de los temas más denunciados por los ilustrados en general y por las estampas de Goya en particular: la ignorancia y la prostitución. En la número 37, *Si sabrá más el discípulo*, critica la deficitaria educación, anclada en un trasnochado sistema educativo que rechazaba cualquier avance

científico. Por su parte, en la número 73, bajo el título *Mejor es holgar*, el artista denunciaba —como su amigo Moratín y otros ilustrados— la holganza de esas descaradas mozas que prefieren venderse “*que desenmarañar madejas y trabajar en casa*”. Del sucio negocio se benefician la alcahueta y el lascivo galán sentado sobre un gran saco que simboliza su dinero

En conjunto la labor de Goya en el mundo de la estampa se concentra en sus cinco series conocidas: las dieciocho escenas grabadas en 1778 reproduciendo cuadros de Velázquez, *Los Caprichos* realizados entre 1797 y 1799, *La Tauromaquia* de 1801, *Los Desastres de la Guerra* de 1810 a 1813 y, finalmente, *Los Disparates o Proverbios*, fechados en el declive de su vida, entre 1820 y 1823. No obstante, existen algunas estampas sueltas, realizadas fuera de serie, de no menor calidad y en las que se recogen temas o figuras que luego reaparecen periódicamente en sus series. Este es el caso de la otra estampa aquí presentada, no muy conocida y que responde al título de *El Agarrado*. Realizada aproximadamente en la misma época que las reproducciones de Velázquez, hacia 1779-1780, se estampó en varias ocasiones más hacia 1830, 1868 y 1928, puesto que la plancha se conserva en la Calcografía Nacional. La escena, en un vacío espeluznante, representa a un ajusticiado —ya cadáver— vestido con un sayal blanco en el que aparece el escudo de la Virgen del Carmen, maniatado a un crucifijo e iluminado por un rotundo y simbólico cirio desde su lado izquierdo. Goya recuperará después esta figura en el *Desastre* número 34, titulado *Por una nabaja*. Ambas escenas, de similar composición, comparten un punto de vista levemente elevado que añade dramatismo a la escena. Técnicamente, el empleo del aguafuerte es perfecto, apareciendo posibles retoques a buril que, en general, se traducen en un resultado soberbio que para Alfonso E. Pérez Sanchez y Julián Gállego tuvo una influencia directa en artistas como Eugenio Lucas Velázquez o Mariano Fortuny.

Inicialmente, la formidable propuesta temática y técnica de la obra grabada por Goya sólo parece tener repercusión en la obra de dos dibujantes extraordinarios: Leonardo Alenza (1807-1845) y Francisco Lameyer (Puerto de Santa María 1825-Madrid 1877). El primero es un grabador inexperto de escasa actividad, aunque se acerca a la sátira goyesca con algunos retratos costumbristas de grupos de mendigos. El segundo, más constante en la práctica del aguafuerte, grabó algún álbum de escenas populares.

No obstante, el verdadero continuador de la obra grabada por Goya es Ricardo Baroja Nessi (Minas de Riotinto 1871-Vera de Bidasoa 1953). Antonio Gallego afirma rotundamente que Baroja ha sido “*quizás, el mejor grabador español después de Goya*”. Una comparación ya frecuente en vida de Baroja y a la que éste se resistía: “*A mí me parece que de las obras mías a las de Goya hay más distancia que de una pobre*

*gallinácea desplumada y triste que se arrastra en un corral exiguo y un águila real, soberbia, que vuela encima de las nubes más altas y mira de frente al sol*". De hecho, el propio Baroja reconoce que como grabador se aparta de las técnicas tradicionales del grabado, hasta el punto de afirmar que si un grabador académico le viera operar le "maldeciría con los pelos erizados de terror". Ciertamente, así como su hermano Pío es el ejemplo perfecto de escritor antirretórico, Ricardo es el ilustrador antiacadémico. Su audacia técnica se acompaña, como en el caso de Goya, de una audacia temática inmersa en los asuntos más sombríos de la literatura finisecular, perfecta expresión plástica de la labor literaria de su hermano Pío. Autodefinido como "pintor y dibujante callejero" sus estampas tienen la errancia y la enorme densidad melancólica de los relatos de aquel, muestra clara de la porosidad existente entre la pintura y la literatura en los años de la generación del 98.

Pertenecientes a una familia liberal, los dos hermanos Baroja pasaron su infancia a caballo entre San Sebastián, Madrid y Barcelona. Ricardo, de profesión archivero, encontró su verdadera vocación en la práctica del dibujo y el grabado desde 1885. A partir de 1895 y durante doce años, se dedicó casi en exclusividad al aguafuerte, aunque sin abandonar la pintura. Su principal referente artístico fue la obra gráfica de su admirado Goya, en la que encontró el matiz realista que, posteriormente, trasladó a sus aguafuertes de libre creación. No obstante, por esas fechas, el grabado de interpretación de pinturas seguía recibiendo el general y anacrónico apoyo de los académicos de San Fernando y los principales galardones en la sección de grabado de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Va a ser precisamente Baroja quien motive la aceptación de los pintores-grabadores y del grabado de creación en estos certámenes. Así, en la Exposición de 1906 obtiene la segunda medalla por veintiocho obras presentadas, y dos años más tarde, en 1908, la medalla de primera clase por "diecinueve pruebas de escenas españolas al aguafuerte". Por fin le llegaba el reconocimiento oficial cuando era ya alabada unánimemente su maestría en el aguafuerte. Desde esta fecha, hasta el accidente que le causa la pérdida de visión de uno de sus ojos, realizará sus mejores estampas.

A las *escenas españolas* premiadas en 1908 pertenece su *Interior de una posada* o *La Taberna*, uno de esos "interiores sombríos" a los que hace referencia constante su hermano Pío en los relatos de *Vidas Sombrías* o en la trilogía *La lucha por la vida*, una escena en la que los personajes se agrupan en distintos planos, permitiendo al grabador jugar con los efectos de luz y demostrar su extraordinario dominio del claroscuro. Firmada mediante el característico sello con la "RB" en el ángulo superior izquierdo, la primorosa ejecución de la plancha conservada en la Calcografía Nacional (adquirida por el Estado, como todas las premiadas en las Exposiciones Nacionales) remite a una labor verdaderamente artesanal que el propio Baroja

recordaba años más tarde: “Yo soy el veterano de los grabadores españoles. Me dieron segunda medalla en el 1906 y medalla de oro en el ocho. Lo más curioso es que yo empecé a grabar con arreglo a unas noticias vagas y confusas de cómo lo hacían Rembrandt y Alberto Durero. Yo me lo hacía todo: pulimentar las planchas, encerarlas, ahumarlas y dibujarlas. Empleaba para grabar una aguja puesta en un palo. Estaba completamente convencido de que había inventado un nuevo método para el aguafuerte”.

No obstante, el fin de siglo va a conocer la extensión de un fuerte sentimiento de indigencia nacional que tiene en los Baroja uno de sus ejemplos estéticos más resonantes, pero que va a alcanzar todas las vertientes de la cultura y las artes hasta cristalizar en ese clamor por la “regeneración de España” que conocemos por “generación del 98”. En este proceso uno de los artistas más decisivos es Darío de Regoyos (Ribadesella 1857-Barcelona 1913) que, aunque nacido en Asturias, pronto se trasladará con su familia a Madrid ingresando en 1878 en la Academia de San Fernando, en donde llega a ser alumno del paisajista Carlos de Haes. Su mente inquieta y viajera le llevará a París y Bruselas, donde se consolidan sus productivas relaciones con las vanguardias internacionales al pertenecer a grupos como *L'Essor* (desde 1880 a 1883) o, más tarde, *Les XX* y *La Libre Esthétique*, y relacionarse con artistas como Pissarro, Ensor, Seurat, Signac o Rodin. Posteriormente su papel será decisivo en la recepción de las vanguardias en España, como educador del gusto, colaborador en declaraciones y exposiciones y guía de artistas y literatos extranjeros por España.

En 1888 realiza, junto con su amigo el poeta flamenco Émile Verhaeren, el famoso viaje que, comenzando en Guipúzcoa –tierra de adopción del pintor- y concluyendo en El Escorial, les lleva por la cornisa cantábrica y la Castilla profunda. El viaje, respondiendo al espíritu de la época, abundó en visitas a cementerios, lugares y actos de devoción religiosa y, en general, se interesó por todas aquellas escenas propias de la España más sombría, dura y desconocida. En la correspondencia de Verhaeren con sus amigos belgas ya puede apreciarse el profundo impacto de su experiencia española: “El verdadero color de España es el negro”, escribe a Van Rysselberghe. Después, apoyándose en sus notas del viaje, Verhaeren publica unas “Impresiones de artista” en la revista *L'Art Moderne* en las que se basará el célebre librito *España negra*, ilustrado con los dibujos de Regoyos, concluido por el pintor “en este año 98 de tristes recuerdos” y publicado en 1899 en Barcelona (en ediciones posteriores se añadirá un curioso prólogo del inevitable Pío Baroja). La obra se convertirá en referencia obligada para la visión más sombría de la España finisecular: “una España rancia, primitiva, tallada a golpes de cincel, hosca, tétrica”. Un relato que, como señala Rodrigo Soriano en la presentación que acompañó la edición original, está plagado de “tipos, paisajes, sensaciones fúnebres, espectáculos bárbaros, corridas, muertes, cementerios, procesiones y fiestas de la que típicamente llama él ESPAÑA NEGRA”.

En este mismo ambiente puede enmarcarse la litografía en suave tinta sanguina titulada *La oración* que, aunque no pertenece a las ilustraciones de *España Negra*, participa de la misma sensibilidad sombría de las opresivas escenas religiosas de Regoyos. La estampa, realizada fuera de serie, está dedicada por Pilar Regoyos y va firmada con rúbrica y con una de esas habituales marcas inspiradas en los sellos japoneses que, por esas mismas fechas, utilizaba Toulouse-Lautrec.

En cualquier caso, Regoyos no será el único en ilustrar escenas de la España sombría. Otros autores, particularmente catalanes como Nonell y Sunyer, también abundaron en temas de denuncia social en la línea de Daumier o Steinlen. Joaquín Sunyer (Sitges 1875-1956), que después de estudiar en la Escuela de la Lonja de Barcelona con el propio Nonell, Mir o Canals también pasó por París, es buen ejemplo de esta sensibilidad. La estampa *El vendedor de cintas* (o *Anciano en la calle*, título dado a la estampa por Rafael Benet en 1975) refleja el duro trabajo de un trapeero, en la línea de las descripciones de Baroja en *La busca* o de las posteriores obras de Gutiérrez Solana, con quien Sunyer coincidió a la hora de utilizar las técnicas del aguafuerte y la punta seca.

Esta visión alargará su influencia hasta bien entrado el siglo XX mediante la actividad de la que ha dado en llamarse “segunda generación de la España negra”, en torno a autores como Solana, Gustavo de Maeztu y el escultor Julio Antonio. A ellos puede sumarse la extraordinaria obra gráfica de Francisco Bores (Madrid 1898-París 1972) y Francisco Gutiérrez Cossío (San Diego de Barrios, Cuba 1894-Alicante 1970). Ambos se conocieron en el estudio del pintor Cecilio Plá y mantuvieron una estrecha amistad, primero en Madrid, después en Santander –con el traslado de Bores a raíz del nombramiento de su padre como gobernador civil de la provincia- y, por fin, en París, donde llegará Cossío en 1923 en compañía del escultor Daniel Alegre y, algún tiempo después, el propio Bores, que acudirá al reencuentro con sus compañeros en la capital francesa.

Quien verdaderamente advierte primero las posibilidades de la xilografía es el artista madrileño, que ve en las ilustraciones de libros o revistas una fácil forma de ganarse la vida. Desde entonces Bores se convierte en un insustituible artista gráfico para el mundo intelectual español de la primera mitad de los años veinte, participando en revistas como *Alfar*, *España*, *Índice* (dirigida por J. R. Jiménez) o la *Revista de Occidente*, de José Ortega y Gasset. Parece clara su vinculación con el *ultraísmo* que, aunque originalmente literario, tiene en Bores uno de sus principales representantes en la vertiente artística, junto con pintores como Vázquez Díaz. Él mismo denominó a la época que va desde 1923 hasta 1925 como su etapa “clasicista renovadora”, en la cual intentó revolverse contra los habituales pastiches de las obras de Goya, Velázquez o El Greco. En estos años realiza las ocho xilografías incluidas



en la muestra, cuyo tratamiento técnico y temático está muy próximo a las series que, paralelamente, estampaba Pancho Cossío y a las escenas de gusto más *solanesco*, tales como una barbería (XVII), una procesión religiosa (X), una escena de salón (IV), etc. La edición de las estampas, que forman parte de una carpeta de veinte xilografías, fue realizada en 1977 por R. Díaz-Casariego.

La obra gráfica de Francisco Bores influyó profundamente en Cossío a la hora de iniciarse en la técnica de la xilografía. Esta influencia ya fue destacada por el periodista José del Río Sainz “Pick” en un artículo aparecido en el diario santanderino *La Atalaya* el 23 de diciembre de 1923, en el que menciona el gran trabajo realizado por Cossío con las ilustraciones de su libro de poemas *Hampa. Estampas de la mala vida*, edición a la que pertenecen las xilografías recogidas en la muestra, que guardan una vinculación directa, en cuanto a temática y técnica, con las obras de Bores. Los “*antros lóbregos*” de Cossío y “Pick”, como en una cruel guía turística del pecado, sólo se distinguen por el nombre de la ciudad que encabeza cada capítulo; todos son “*interiores sombríos*” poblados de personajes acabados (*La vieja Claudia*), de vejaciones y soledad, donde las omnipresentes puertas entreabiertas desnudan por un momento –precisamente el momento ilustrado– la humillación de esas “*mujeres arrastradas a la muerte moral por los hombres*” que tanto compadecía Pío Baroja.

Las xilografías para *Hampa* conocen un inmediato éxito, que contrasta con los escándalos provocados en 1921 y 1922 por las exposiciones de Cossío en el Ateneo de Santander. Artistas como Romero de Torres, Maeztu, Mariano Benlliure, o el dibujante Salvador Bartolozzi cubren de unánimes elogios las estampas, tal como recuerda el propio Pick en su artículo. Tal éxito llevará al editor Rafael Calleja a encargar posteriormente al pintor las ilustraciones para un libro de poemas de Gabriela Mistral, con una respuesta técnica muy similar, al utilizar blancos y negros puros, alternados con trazos finos entrecruzados que buscan crear manchas grises. El referente claro para el grabador fue el expresionismo alemán, en el que artistas como Nolde transmitían toda la tensión escénica a través de esos finos trazos que, también en Cossío, completan el duro contraste de luces y sombras (*Málaga, Los Antros Lóbregos...*)

De entre los veintitrés tacos xilográficos originales que ilustraron la edición de 1923 del libro de poemas de José del Río Sainz (1884-1964), únicamente ocho pudieron ser rescatados y reestampados en 1984. En esa fecha fue realizada una edición de setenta y cinco carpetas –más veinticuatro para colaboradores de la impresión– en la imprenta Aguirre de Madrid, donde se había realizado la primera edición.

El ciclo sombrío se clausura con José Gutiérrez Solana (Madrid 1886-1945), que enlaza con Baroja –de quien aprendió a grabar– y, a través de éste, con Goya. Así se

cierra definitivamente el círculo pues con la obra de Baroja, como afirma Antonio Gallego, “*el puente entre Goya y Solana quedaba perfectamente establecido*”. Solana es un intérprete absolutamente anacrónico en el panorama artístico español del momento. Es el gran simbolista de la pintura española de estos inicios del siglo XX, simbolismo encauzado a través de la estética expresionista, con un radical acercamiento social –también literario- a los aspectos más sórdidos y esperpénticos de la realidad, en el que se refleja el otro lado de la sociedad burguesa, con sus monstruos, sus mendigos... De sólido argumento literario, en sus obras utiliza siempre los tintes más sombríos, eliminando la luz del sol y con ella la atmósfera, en beneficio de un ambiente psicológico asfixiante del que resulta una obra muy personal, en ocasiones anacrónica y siempre de un intenso simbolismo heredado de ciertos círculos de vanguardia del fin de siglo europeo y ahora renovado y trasplantado al casticismo esperpéntico de su “España negra”, que sólo admite precedentes en Regoyos, Maeztu, el Zuloaga más auténtico o los Zubiaurre.

Solana tiene, desde luego, vinculaciones muy precisas con la generación del 98. En primera instancia a través de Ricardo Baroja, que le impulsó a practicar con el aguafuerte y con quien colaboró habitualmente a la hora de presentarse a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en las que, a menudo, fueron relegados a la *sala del crimen*. Esta relación les llevo incluso a pintar conjuntamente el cuadro *Per secula seculorum* en 1907. A los veinte años participó además activamente en las tertulias del Café Levante, junto a intelectuales de edad más avanzada como Valle-Inclán o Pío Baroja, donde se empapó del pesimismo heredero del desastre colonial y entró en contacto con la influencia literaria más directa en su obra plástica y escrita, si duda la de Baroja, con su trilogía *La lucha por la vida* y, especialmente, *La busca*.

La temática más habitual en la obra de Solana se correspondió con los ambientes que frecuentaba: tabernas, calles, fiestas populares, costumbres y bajos fondos que el propio artista también recogió en sus obras literarias. Entre estas destaca, ante todo, el libro *La España Negra*, de casi idéntico título al de Regoyos, donde describe su viaje por ciudades y pueblos españoles haciendo hincapié en los habituales temas “de veta brava”: toros, carnavales, romerías, entierros, procesiones y prostitutas. Todas estas escenas encontraron el complemento perfecto en su obra gráfica. Su rotundidad reside precisamente en ese distanciamiento crítico tan propio del 98. Las máscaras y personajes que habitan las estampas de Solana resultan más patéticas por su inhumanidad y su desquiciante soledad en un paisaje urbano tan desierto que casi es surrealista. Su salvaje alegría huele a vino de tabernucha, a fonda, a chabola y a desesperación...

En la exposición presentamos siete de los veinticinco aguafuertes realizados hacia 1932-1933 y editados por R. Díaz-Casariago en 1963 con prólogo de Ramón

Gómez de la Serna. Las planchas fueron donadas posteriormente a la Calcografía Nacional. Se acompañan con una de las cuatro litografías realizadas por Solana hacia 1935 y estampadas por el editor, con ayuda de Dimitri Papageorghiu, por las mismas fechas que los aguafuertes. En todas estas imágenes, la reiteración casi enfermiza de sus temas le permitió conseguir una original temática y técnica sin perder el referente de la escuela tradicional española (Valdés Leal, Ribera, Zurbarán, Goya, etc.)

No obstante, con Solana el tipismo sombrío de la “España negra” tocaba a su fin. Su crisis ya había sido anunciada en las críticas de Regoyos a Zuloaga. Incluso el éxito de éste en el extranjero, frente a la indiferencia nacional, parece convertir los temas de “la España negra” en una interpretación trágica de la antigua “españolada” para viajeros extranjeros remozada a la luz del desastre. Críticos como Soriano se muestran cansados de *“pinturas localistas castellanas o vascas (que más parecen exhibiciones de frenópata o láminas lombrosianas ya que todos los tipos son deformes, juanetudos o monstruosos), de toreros desteñidos, de procesiones y exvotos, romerías y crucifijos...”*. El divorcio final se acentúa con los reproches, cada vez más feroces, de Pío Baroja a Solana, al que en sus memorias descalifica con todo género de lindezas, desde “droguero” y “sucio” a presuntuoso y falso, para concluir que tanta sangre no sirve más que para hacer morcillas. Al final el propio Solana renegará de la gente del 98, un género de individuos *“que todo lo encuentran mal, tanto lo humano como lo divino, cosa que me parece muy puesta en razón en esta puñetera vida”*.



## GUERRA, DICTADURA Y DEMOCRACIA

*La “crónica de la realidad” intenta comunicar vida y pintura a través de lo que es real, típico y significativo. Se alimenta de la dinámica histórica. No teme a las contaminaciones literarias: si fuera preciso para sus fines, sería narrativa o didáctica. Busca en cada caso el correcto equilibrio entre la forma, la imagen y la comunicación. Se trata, por lo tanto, de una tendencia acumulativa, comunicativa, tipificadora, significante.*

*(...) La “crónica de la realidad” propone desde ahora mismo, sin dilaciones, unos valores (artísticos, éticos, sociales), una actitud, un comportamiento.*

(Vicente Aguilera Cerni

Prólogo a la Exposición “Crónica de la Realidad”, 1965).

“Una actitud, un comportamiento...”, de esta forma fijaba Aguilera Cerni los objetivos y aspiraciones de los jóvenes artistas españoles de la década de los sesenta. Quedaban atrás –como precedentes no muy remotos– los primeros intentos aperturistas ensayados en el panorama pictórico de finales de los años cuarenta y cincuenta, a través de grupos como *Dau al Set*, *El Paso* o el *Equipo 57*. Tales intentos de renovación tendían a manifestarse siempre a partir de colectivos de creadores dispuestos a recoger las innovaciones técnicas y adaptarlas a la nueva realidad cultural, aún adormecida bajo el régimen franquista. Aunque los comentarios de Aguilera Cerni estaban dirigidos, sobre todo, al *Equipo Crónica* y a los pintores catalanes Mensa, Cardona Torrandell y Artigau, son también perfectamente aplicables a un ambiente general en el que se buscaba, ante todo, consolidar la libertad de creación y de mensaje, características comunes a todas las estampas de esta segunda parte de la exposición, cuyo denominador común es la denuncia social, política y cultural del país a lo largo de buena parte del siglo XX.

Todos estos ensayos heredaron cierta complicidad técnica y temática –más o menos evidente, según los casos– con la vieja tradición de aquella “España Negra” retratada por Goya, Baroja, Regoyos, Bores, Cossío o Gutiérrez Solana. En cierto modo, el ensombrecimiento de la vida social y política de ambos periodos –el largo “fin de siglo” noventayochista y la posguerra– y su proximidad en el tiempo, tendió a hermanar a artistas e intelectuales y los mensajes e imágenes de ambos momentos. Aunque cierto es que entre ambas épocas se situaba una parte irrenunciable de

la obra de Picasso y Miró, las vanguardias españolas de posguerra se movían en un medio social que subrayaba las “correspondencias” y afinidades con los artistas del “fin de siglo”. La crueldad de la Guerra Civil y la confusión y falta de libertad del régimen franquista ensombrecieron de nuevo una realidad española que se empeñaba en recordar en numerosas ocasiones las tradicionales miserias sociales que habían centrado las ásperas críticas políticas, plásticas y literarias de los intelectuales y artistas del regeneracionismo finisecular.

Ni las vanguardias de principios del siglo XX apreciaron esa estética finisecular ni fueron apreciadas por ella pues, a pesar de su conocimiento de las novedades internacionales, la mayoría de los artistas e intelectuales de esta generación rechazaron las vanguardias. Regoyos consideraba “odioso” el cubismo, para Baroja eran “ingenios alambicados” que no producían nada apetecible y para Echevarría demostraban “una perfecta inconsistencia”. De hecho, parece comúnmente aceptado que España, por esas fechas, no fue un lugar especialmente receptivo a las vanguardias artísticas, y que las corrientes internacionales fueron introducidas solo levemente a través de aquellos creadores que mantuvieron contacto directo con los focos europeos, especialmente París. Allí resplandecían con especial fulgor algunos de los artistas españoles más importantes del momento, como Picasso y Miró, que, aun situándose al margen de la vida artística nacional, aparecían para estas jóvenes generaciones como referencia —artística e ideológica— inevitable de una manera española de entender las vanguardias. Todos ellos compartieron la inquietud por comprometerse, mostrando graves preocupaciones sociales, y un ardiente deseo de penetración social que la estampa aseguraba, con su capacidad para multiplicarse e imbricarse con la literatura y su carácter inmediato, popular, casi periodístico y portátil, ya plenamente moderno.

En cualquier caso, el convencional tradicionalismo que presidió el panorama artístico nacional de la primera mitad del siglo XX, apenas se vio alterado inicialmente por las tenues vanguardias interiores y algunas de estas esporádicas aportaciones exteriores. Este sosiego tuvo claras consecuencias en el magisterio y la creación de obra gráfica puesto que a la débil penetración de corrientes y técnicas renovadoras se unió el declive del grabado tradicional. Los motivos de tal retroceso residían tanto en la introducción de procedimientos industriales como en la escasa adecuación de las técnicas existentes a las nuevas necesidades y en la exigua formación técnica de los grabadores.

La renovación llegará de la mano de algunos de estos artistas reconocidos internacionalmente, especialmente Picasso y Miró. Ambos, alternando el grabado con la pintura y la escultura, consiguieron combinar armoniosamente técnicas tradicionales como el aguafuerte, el aguainta, el buril y la punta seca, con procedimientos más

modernos como la serigrafía, el *collage*, el *frotage*, las técnicas mixtas y el *pochoir* entre otros. Para la obra gráfica de ambos la fecha clave es 1937, momento en el que los graves acontecimientos sucedidos en España, con el alzamiento militar y el estallido de la Guerra Civil, les obligan a salir de su aislamiento para tomar posición inequívoca a favor de la República.

Por esos años Pablo Picasso (Málaga, 1881 - Mougins, 1973) se sentía muy próximo a los surrealistas y coincidía con ellos en su deseo de buscar una nueva moral. Además, desde 1936 la política francesa se estaba radicalizando y Picasso había tomado partido por el Frente Popular. Por fin, el alzamiento militar en España terminó de empujar al, ya por entonces, famoso artista hacia los acontecimientos del momento. Indignado contra el fascismo preparó, entre el 8 de Enero y el 7 de Junio de 1937, la espléndida carpeta titulada *Sueño y mentira de Franco*. Por esas mismas fechas, sus claras simpatías hacia la República se confirmaron cuando aceptó pintar una gran obra –el *Guernica*– para el Pabellón de la República Española en la Exposición Universal de París de 1937.

En ambas obras coincidió la conjugación de valores plásticos y rabia contenida, también la inmediatez casi periodística del blanco y negro, matizado con una gama de grises que en *Sueño y mentira...* fue conseguida gracias al empleo del aguafuerte y el auxilio del aguatinta al azúcar. Esta serie supuso estéticamente un acercamiento a la caricatura más mordaz, toda una ridiculización del “alzamiento nacional” y de la imagen del caudillo. Dos de las tres estampas se ilustran con nueve escenas cada una que, a modo de tiras cómicas, ironizan sobre la figura de Franco, ridiculizado hasta el absurdo. En la tercera lámina del proyecto aparece un texto del pintor que plasma la angustia de los sucesos que se estaban desarrollando en España:

...fandango de lechuzas, escabeche de espadas de pulpos de mal agujero / estropajos de pelos de coronillas de pié en medio de la sartén en pelotas / puesto sobre el cucurucho del sorbete de bacalao frito en la sarna de su / corazón de cabestro [...] –raptos de las meninas / en lágrimas y en lagrimones [...] la rabia retorciendo el dibujo de la sombra que le azota los dientes clavados en la arena y el caballo abierto de par en par al sol [...] –gritos de niños gritos de/ mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de maderos y de piedras / gritos de ladrillos gritos de muebles de camas de sillas de cortinas de / cacharros de gatos de papeles gritos de olores que se agarran uno a otro gritos de / humo que pincha el hombre de los gritos que cuecen en el caldero...

Texto e imágenes participan de un sentido narrativo que no esconde su cercano parentesco con los tópicos manejados por los surrealistas españoles, desde los poetas –el texto parece recordar la “escritura automática” de los surrealistas, en la



que Picasso se había iniciado- a los artistas plásticos. De hecho es una narración al modo popular que, como ha señalado Valeriano Bozal, parece casi un cartelón de feria pidiendo un narrador que con puntero cuente la historia.

Inicialmente las láminas iban a ser vendidas como tarjetas postales a beneficio del Fondo de Ayuda a la España Republicana pero, con el paso del tiempo, se abandonó la idea y se decidió vender la serie completa de ciento cincuenta ejemplares, más treinta para el autor. Fueron publicadas por primera vez en la revista *Nueva Cultura*, fundada en 1932 por la Unión de Escritores y Artistas Proletarios de Valencia, que integraba a comunistas, anarquistas y simpatizantes bajo la promoción del cartelista Josep Renau. En la publicación se presentaba la carpeta como “un acto de execración del atentado de que es víctima el pueblo español”, acompañándose de una cita de la obra *La hora de Todos* de Francisco de Quevedo:

Yo administro unos hombres a medio podrir, entre vivos y muertos, que traen bien aliñada fantasma y tratan de que les herede su apetito y pagan en buena moneda lo roñoso de su estantigua.

Como es inevitable, en el proceso de estampación las escenas se invirtieron y, por ello, deben ser leídas de derecha a izquierda. En la primera estampa, con sus nueve viñetas, domina la visión esperpéntica del sueño de Franco, ridiculizado y opuesto a la sacralización del caudillo que ya empezaba a imponerse en la iconografía oficial. Transformado en un monstruo, en un monigote esperpéntico, es presentado como el trasunto ridículo del caballero cristiano, siempre montado, tocado con mitra, corona o ¿capelo?, eterno portador del estandarte y la espada. Una espada que para los intelectuales del régimen acabará transformándose en metáfora del poder militar, una espada quirúrgica que en manos del ángel justiciero extirpará el mal de España. Franco se representa como destructor de la [es]cultura clásica, equilibrista que con el culo al aire dispara con su pene, caballero bajo un sol que se mofa –aparece montado también sobre un cerdo y un “pegaso”-, adorador de “I duro” en una custodia protegida por una alambrada, manola travestida; o, definitivamente, en la escena central y en la final, víctima del toro enfurecido –quizá alusión a la furia del pueblo español- y derribado sobre una “gusanera”.

Por el contrario, la segunda estampa parece centrarse más en la mentira, dominando las escenas trágicas que son dramática consecuencia del sueño grotesco de la primera. En el centro aparece, mimetizado en el ridículo monigote de Franco, “el caballo abierto de par en par al sol” por la furia del toro. A su lado el monigote vuelve a enfrentarse al toro. También hay cadáveres y mujeres sollozando sobre sus hijos muertos, que son iconografías compartidas con el *Guernica*. Picasso recoge temas de su obra gráfica anterior (como la *Minotauromaquia*) y se asoma ya al *Guernica*, con el que comparte la frialdad, casi periodística, de la gama de grises y la



intención ética, profundamente antibelicista y crítica con Franco. Ambas obras, de claro tema político, no llegaron a ser nunca un panfleto sino que perseguían un ideal ético aplicable en la vida y enfrentarse al imparable avance del fascismo en la Europa de entreguerras. Se trata de sendos manifiestos contra la violencia y el sinsentido de la guerra, un escaparate del horror y la destrucción. Tras la indiferencia inicial, Picasso logró al menos su objetivo crítico con el *Guernica*, el mural que el gobierno republicano le encargó a instancias del cartelista Josep Renau y del escritor Max Aub para el pabellón español de la Exposición Universal de 1937 en París. La trascendencia de la obra terminó por romper fronteras, transformándose en un emblema estético, ético y moral para varias generaciones.

También Joan Miró (Barcelona, 1893-Palma de Mallorca, 1983) participa en el pabellón Español de París de 1937 con un gran mural, *El segador*, que posteriormente desapareció al desmontar el pabellón. En marzo de 1937, poco antes de su colaboración en el pabellón republicano, diseña su célebre obra *Aidez l'Espagne*, un *pochoir* ampliamente difundido, transformado con el paso del tiempo en un icono internacional del republicanismo español. En el artículo de Lluís Permanyer *Revelaciones de Joan Miró sobre su obra* aparecido en la *Gaceta Ilustrada* de Madrid, Miró indica que fue Zervos quien le propuso pintar alguna cosa que pudiese ser reproducida como un sello –de I Franco- con el objetivo de recaudar fondos para la República. El mismo *pochoir* ampliado sirvió para imprimir una edición limitada de un cartel, añadiendo el texto: “En la lucha actual, veo del lado fascista las fuerzas obsoletas, y del otro lado el pueblo, cuyos inmensos recursos creadores darán a España un impulso que asombrará al mundo”. Por esas fechas *Aidez l'Espagne* fue reproducido en la revista *Cahiers d'Art*, que seguía con interés los acontecimientos de la Guerra Civil española. Este cartel es el primero publicado en la larga dedicación de Miró en los siguientes años a la cartelería.

Aunque la técnica del *pochoir* –o “estarcido”- no se considera estrictamente una técnica de grabado, suele incluirse entre la obra gráfica. Consiste en recortar sobre delgadas láminas de cinc o cobre los patrones o *pochoirs* que son coloreados después y trasladados al papel por superposición. Miró utilizaba esta técnica desde 1927, por sugerencia de Paul Éluard, alternándola con aguafuertes y puntasecas. Le permitía, quizá mejor que otras técnicas, el juego de colores planos y la viveza características de su obra que, después de la Guerra Civil, buscaría en la litografía. Técnicamente, *Aidez l'Espagne* se encuentra en la línea de *Mujer y perro ante la luna*, otro *pochoir* editado en 1936 en Barcelona formando parte de una carpeta. En ambas obras Miró –como Picasso, y como más tarde harán Tàpies y Saura- parece querer romper con los límites de las técnicas, buscando, como ha señalado Bozal, “la técnica más sencilla para crear las más sencillas imágenes”. La concreción direc-

ta, rotunda, de la imagen, su impacto visual, importan más que el procedimiento; y su reproductibilidad –que asegura la difusión del mensaje- más que su valor material.

No obstante, terminada la Guerra Civil, el panorama artístico, social y político español se ensombreció definitivamente. Si el desarrollo del grabado no había sido muy importante hasta entonces, en los cuarenta entró en una atonía casi total. Salvo algunos muy estimables esfuerzos esta situación se prolongó durante dos décadas: los cuarenta y los cincuenta. Cabe aducir muchas razones: factores políticos –como la intervención ideológica y la represión-, económicos –mercado del arte reducido, penuria- y, desde luego, culturales. Los grabadores más importantes, como Picasso y Miró, que ya se encontraban al margen de la vida artística española, fueron inicialmente repudiados por su perfil ideológico y su explícita colaboración con la República. No obstante, el franquismo no podía permanecer ajeno al éxito que ambos artistas tenían fuera de su país: los ideólogos del Régimen procuraron adaptar las creaciones vanguardistas a su discurso. Así, el autor del *Guernica* fue definido como un claro ejemplo de la “honda raigambre hispana” por Giménez Caballero, quien acercó al razonamiento tradicional, según su criterio y necesidad, las obras del artista malagueño. Estos intentos de apropiación “nacional” fueron contestados desde el entorno de Picasso: su gran amigo y compañero de exilio, Rafael Alberti, ironizó en numerosos escritos sobre cómo quieren todos “apresar al *monstruo* más original del gran zoológico del siglo XX».

Muy al contrario, en los primeros años de la Dictadura la escasa producción gráfica institucional comenzó a discurrir por cauces tradicionalistas y casi totalmente anquilosados. No obstante, ya por estas fechas, los débiles intentos reactivadores del panorama artístico buscaron enlazar con las vanguardias anteriores al conflicto bélico. El Surrealismo, por ejemplo, pasó a ser sinónimo de libertad creadora frente al férreo control institucional ejercido sobre la producción artística. Lentamente, las corrientes exteriores se fueron adaptando al compromiso social que necesitaba el ámbito cultural de la posguerra española. El discurso antifascista europeo encontró en las nuevas corrientes informalistas el espejo en el que se miraron los creadores españoles ávidos de cambio.

Para los artistas españoles de las nuevas generaciones el influjo ejercido por la obra de Picasso fue considerable: la monstruosidad de sus deformaciones surgirá de nuevo en la obra de Millares y, sobre todo, en la de Saura. Ambos encontrarán en la obra del malagueño los emblemas que definen en imágenes un periodo, el de la Dictadura, que es la consecuencia histórica del horror que ya se había anunciado en *Sueño y mentira...* o en el *Guernica*. En este casi desolador panorama de posguerra surgieron pues algunas jóvenes figuras que comenzaron a renovar el asfixiante

ambiente artístico nacional. Quizá el principal seguidor del espíritu de Picasso fue Antonio Saura (Huesca, 1930-Cuenca, 1998), quien retomó en varias ocasiones su temática y estética, a pesar de haber tenido unos comienzos más cercanos al surrealismo. En la década de los cincuenta participó de la corriente informalista dentro del grupo *El Paso* (1957-1967). Este colectivo, formado por Saura, Canogar, Feito, Juana Francés, Manuel Millares, Manuel Rivera, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Manuel Conde, José Ayllón, Martín Chirino y Manuel Viola, denunció en su manifiesto fundacional, sin adscribirse a ninguna corriente política ni línea artística definida, el estancamiento cultural en el que España estuvo sumergida. El país vivía por entonces una dura posguerra, aislado internacionalmente y sumido en un conflicto social y político:

*El Paso* pretende crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista, y luchará por superar la aguda crisis por la que atraviesa España en el campo de las artes visuales (sus causas: la falta de museos y de coleccionistas, la ausencia de una crítica responsable, la radical separación entre las diferentes actividades artísticas, la artificial solución de la emigración de artistas, etc.). Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época, realizando una apasionada toma de contacto con las más renovadoras corrientes artísticas...

Cierto es que la emigración de la mayoría de los artistas, principalmente a París y posteriormente a Estados Unidos, había acentuado el estancamiento intelectual e ideológico de España, del que se beneficiaba el régimen político. Pero también lo es que éste, paradójicamente, pretendió convertir *El Paso* en un embajador artístico de la dictadura, por su imagen inédita y moderna que no olvidaba la tradición española en el uso del rojo y el negro, en el tenebrismo, en la conjunción de drama y violencia, de religión y muerte. Todos los integrantes del movimiento se declaraban herederos directos de Solana y su *España Negra*. Conjugaron, cada uno a su manera, estas enseñanzas con los conocimientos aprendidos, a principios de los años cincuenta, en la capital francesa, donde conocieron las obras de Fautrier, Dubuffet, Wols, Mathieu o Stael, y las influencias norteamericanas de Pollock, Rothko, Kline, etc.

La materia fue el elemento definitorio y primordial del espíritu informalista, el cual tuvo como medio de expresión la pincelada violenta y empastada, el arañazo, la adición de telas, objetos, arena, etc. Saura, quien comenzó su andadura artística de forma autodidacta, mantuvo una doble actividad pues participó también activamente en el colectivo *Estampa Popular*, en donde inició una notable labor como grabador, intensificada a partir de 1964 cuando abandonó hasta los años ochenta la pintura. Uno de sus primeros ejemplos es el linograbado *Como el toro he nacido para el*

*luto* (1961), inspirado en una poesía de Miguel Hernández, autor que, como veremos, se convertirá en uno de los principales estímulos literarios para los grabadores de la década de los sesenta (*Estampa popular* publicará un homenaje a Miguel Hernández en 1963):

Como el toro he nacido para el luto / y el dolor, como el toro estoy marcado / por un hierro infernal en el costado / y por varón en la ingle con un fruto. / Como el toro lo encuentra diminuto / todo mi corazón desmesurado, / y del rostro del beso enamorado, / como el toro a tu amor se lo disputo. / Como el toro me crezco en el castigo, / la lengua en corazón tengo bañada / y llevo al cuello un vendaval sonoro. / Como el toro te sigo y te persigo, / y dejas mi deseo en una espada, / como el toro burlado, como el toro. (Miguel Hernández)

Esta vertiente de la obra de Saura tuvo su continuación en los dieciséis retratos que ilustran su *Historia de España*. Tanto en estas litografías como en el linograbado realizado para *Estampa Popular* abundan los trazos gruesos y violentos, monocromos en *Como el toro...* o intensamente cromáticos en sus retratos históricos. Por su parte la iconografía del toro, tomada de Picasso, alcanza en Saura una mayor brutalidad al resaltarse las pezuñas y armarse con un objeto punzante, posiblemente un buril gigante, en lo que es quizá una velada alusión al potencial de la obra grabada en la lucha contra el poder. En base a estas obras, Saura llegó a autodenominarse “pintor de monstruos”, consciente de la trascendencia de esta temática sombría dentro de la historia del arte español y de su clara vinculación con Goya y sus *Pinturas Negras*. Así, una galería de seres deformes y fantasmagóricos se asoma a las estampas de la serie *Historia de España*, resumida a través de una lista de retratados establecida por Jorge Semprún quien, originariamente, iba a dotar a las imágenes de un texto que nunca llegó a realizar. En palabras de su autor, la serie de retratos “es un conjunto colorado de gloriosos ancestros” entre los que destacan Goya, Carlos IV, Isabel la Católica y Hernán Cortés, protagonistas de un ejercicio de distorsión de la figura humana.

Aunque *El Paso*, como se ha señalado, no se adscribió a ningún grupo político, algunos de sus integrantes, como Saura o Manolo Millares (Las Palmas, 1929-Madrid, 1972), secundaron posturas cercanas al Partido Comunista y su compromiso social fue patente hasta el final de sus días. La desaparición del colectivo *El Paso* se fraguó por varios motivos, desde las rivalidades entre sus integrantes a la sensación de cansancio.

Paralelamente se habían creado otros colectivos en distintas zonas del país, como el *Grupo Parpalló* en Valencia, el *Equipo 57* o *Estampa Popular*. Este último agrupamiento se desarrolló en distintas zonas (Andalucía, País Vasco, Valencia o Cataluña) aunque la cabeza rectora se situara en Madrid. Su labor más destacada se desarrolló de

1960 a 1965 y se concentró en el mundo del grabado para aprovechar la mayor difusión de sus mensajes sociales de corte realista que garantizaba la obra múltiple. Combinó la poesía y la denuncia a la hora de plasmar sus ideas y, en su declaración fundacional, fechada en 1959, propugnaban “...un arte al servicio del pueblo” que debía “reflejar la realidad política de su tiempo y requiere imprescindiblemente la unión de contenidos y formas realistas”. No se trató de un colectivo homogéneo, aunque existió un común denominador: todos fueron antifranquistas y republicanos. Sus antecedentes artísticos más inmediatos fueron la pintura mexicana y la influencia de Picasso o Goya, de los que tomaron el uso del grabado como técnica única. Utilizaron fundamentalmente el linóleo y la xilografía por la rotundidad de sus trazos y su austeridad que, en algunos casos, se situaba cerca del expresionismo alemán de principios de siglo. De su mano se inició un renacer de la obra gráfica como vehículo de ideas, ya que permitía bastante rapidez en la ejecución y difusión de mensajes, y unos bajos costos que facilitaban un acceso más popular a estas piezas. Sus objetivos recordaban los mensajes directos en defensa de los oprimidos de los carteles republicanos de Josep Renau, Vicente Canet o Vicente Ballester.

Con el paso del tiempo *Estampa Popular* se dividió en distintos grupos más independientes como consecuencia de la iniciativa de José Ortega, aglutinador del grupo, de orientarse hacia la corriente político-cultural del Partido Comunista. El sector madrileño permaneció activo hasta la década de los setenta, con obras como la carpeta colectiva *Homenaje a Miguel Hernández* que se incluye en la muestra. Algunos fragmentos de sus poemas inspiran seis linóleos de Francisco Álvarez, José Luis Delgado, Juan Montero, José Ortega, Miguel Ortiz Valiente y Ricardo Zamorano. Se encabeza con la estampa firmada por Álvarez, que recoge las primeras estrofas de *Vientos del pueblo*, cuyos versos fueron publicados por primera vez en 1936 en la revista de orientación republicana *El Mono Azul*. Los textos de Miguel Hernández (1910-1942) elegidos fueron, en su mayoría, escritos por el poeta en la prisión tras evitar la pena de muerte y ser condenado en 1939 a treinta años por sus actividades políticas, aunque poco después falleciera a causa de la tuberculosis. Los linóleos que ilustraron esta carpeta-homenaje a una de las figuras más emblemáticas de la resistencia política y artística al franquismo se plantearon como un canto a la libertad, a la lucha popular, a la tierra y a la muerte del primer hijo del poeta. Plásticamente, en las imágenes se advierten distintas influencias cercanas al expresionismo en las manchas de Zamorano, Montero o Delgado, además del influjo picassiano en las estampas de Ortiz Valiente y del mismo Ortega, pues ambos dibujaron seres monstruosos e indescritibles.

A pesar de que la actividad del colectivo finalizó su andadura en la década de los setenta, todos sus integrantes siguieron comprometidos con su contexto social a

lo largo de su carrera, quizás porque los movimientos renovadores se fueron haciendo un hueco en el atemorizado país. En palabras del editor y grabador Dimitri Papagueorgui, “tal vez el pueblo en aquellos tiempos no estuviera en condiciones de recibir el mensaje completo. Pero el pueblo de hoy no lo ha de ignorar”.

Con estos proyectos y otros como el *Equipo 57*, se fue fraguando lo que, ya en plena década de los sesenta, Aguilera Cerni y Rodríguez Aguilera denominaron “Crónica de la Realidad”, fenómeno al que se ha hecho referencia más arriba y que tuvo en el *Equipo Crónica* (1964-1981) a uno de sus más destacados protagonistas. Parece claro, no obstante, que las obras citadas hasta el momento también participaron, de manera general, del espíritu descrito por estos dos críticos en relación con la exposición realizada en 1965 en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. A partir de esa década, la influencia del *Pop-art* en el grupo valenciano de *Estampa Popular* otorgó una nueva visión “al servicio de una certera crítica y a través de una ordenación esencialmente plástica”. El *Pop* permitió reafirmar una nueva finalidad para la obra de arte, pues estos artistas fueron más conscientes de su papel como incitadores colectivos en una sociedad que necesitaba despertar de su letargo.

El *Equipo Crónica* se formó en el año 1964 y estuvo integrado originariamente por Rafael Solbes (1940-1981), Manuel Valdés (1942) y Juan Antonio Toledo (1940), aunque este último lo abandonó en 1965. Todos ellos firmaron un manifiesto en el que dejaban clara su intención de trabajar en equipo, a la vez que definían la “crónica de la realidad” como “la suma de finalidades del realismo social, pero utilizando los sistemas de imágenes pertenecientes a las experiencias vivas habituales”. Buscaron en el proyecto la evasión de su propio sustrato pictórico: Valdés se alejó del informalismo matérico y lírico, mientras Solbes desarrolló un expresionismo de fuerte carga política que recuerda a Gutiérrez Solana. Tomaron del *Pop-art* el uso de las tintas planas, el dibujo despersonalizado y el arte como medio de comunicación de masas. Su pintura reflejó una crítica al individualismo y sus trabajos se caracterizaron por ser agrupados en series con un contenido marcadamente crítico, como respuesta al expansionismo estadounidense en Vietnam y a la duradera dictadura española. Con frecuencia manifestaron su preferencia por los iconos de la pintura española del Siglo de Oro, como en la estampa *Menina abanderada*, donde utilizaron el emblema velazqueño a través de la serie de las *Meninas* de Picasso. En esta obra destaca el uso de las tintas planas en el fondo y la bandera, contrastando con los negros y grises de la efigie. La *Menina* podría relacionarse con una especie de segunda fase estilística de su producción, protagonizada por la Historia del Arte y la profesión de pintor, con exponentes como la serie *Autopsia de un oficio* (1970). Después, su trabajo se diluyó en obras de menor rigor en el dibujo y la línea, hasta el final de su trayectoria en 1981, tras el fallecimiento de Rafael Solbes.

El contexto histórico en el que se desarrolló esta nueva “crónica de la realidad” ayudó al renacimiento de una nueva conciencia colectiva. En los años sesenta, el éxodo rural motivó el asentamiento en las ciudades y la expansión industrial; la Dictadura frenó, a duras penas, los movimientos sociales, que fueron cada vez más exaltados y duramente reprimidos, motivados por la rebeldía de una generación que estaba despertando y avanzaba hacia los movimientos estudiantiles de finales de la década. Cualquier levantamiento fue reducido violentamente y sus instigadores conducidos a las temidas cárceles franquistas, donde la tortura y los interminables interrogatorios fueron prácticas frecuentes. El tema fue tratado por el grabador madrileño Doroteo Arnáiz (Madrid, 1936) en la serie *Tortura* (1963), donde las sombras desgarradoras y frías exaltan las técnicas propias del grabado para sugerir figuras sutiles, tenebrosas.

No sólo el tema social estuvo latente en esos años, sino también la cuestión nacionalista. Las identidades vasca y catalana inspiraron el mayor número de representaciones artísticas, de claro matiz pacifista en los mensajes. En esta línea fueron realizadas las obras de Agustín Ibarrola (Bilbao, 1930) fechadas en 1966, *Desde Guernica* y *Barcelona 66*. El creador vasco, que había pertenecido al breve grupo renovador *Equipo 57*, recogió la iconografía de Picasso, la mujer llorando y el brazo en alto, mezclada con el árbol de Guernica, en clara alusión a la historia del pueblo vasco. En sus xilografías mezcló la estampa popular y la propaganda ideológica, a la vez que retomó sus antecedentes estilísticos, propios de la escuela artística vasca. El artista vizcaíno volvería en 1979 sobre esta temática e iconografía en sus variaciones sobre el gran lienzo de Picasso. Por su parte, la estampa *Barcelona 66* describe una carga policial, probablemente en alusión al encierro de estudiantes e intelectuales, como Antoni Tàpies, María Aurelia Capmani o José Agustín Goytisolo, en el convento de Sarriá. El amotinamiento de 1966, conocido como *Caputxinada*, terminó con una espectacular carga policial después de tres días. La escena recuerda a los *Fusilamientos del Dos de Mayo* de Goya, aunque son perfectamente reconocibles las gorras de la policía franquista que resaltan entre el juego de luces y sombras que inundan la mancha del papel. Ibarrola ha sido y es un artista comprometido con la época que le ha tocado vivir y fruto de ese compromiso son estas dos estampas, realizadas mientras estuvo en libertad provisional de 1965 a 1967, entre las dos condenas dictadas por un tribunal militar por su adscripción comunista y su ayuda a los movimientos obreros.

El nacionalismo catalán tuvo en las décadas de los sesenta y setenta a uno de sus mayores exponentes propagandísticos en la figura de Antoni Tàpies (Barcelona, 1923), para quien la obra pictórica no puede prescindir de su mensaje y motivo histórico, a pesar de los ensayos plásticos que se experimenten dentro del panorama



artístico. Consciente de ello, el creador, tras unos inicios cercanos al surrealismo del colectivo *Dau al Set*, realizó una serie de carteles con motivos catalanistas en *Las estampas de la cometa: suite catalana*. Este conjunto recogió cinco aguatinas que empleaban tres colores: negro, rojo y amarillo. La tercera estampa, aquí presentada, plasmó dos palabras, *Catalunya* y *Libertá*, y moldeó unas manos ensangrentadas a modo de rastro humano. El dominio del color fue una tónica en toda su obra gráfica con el que ayudó a ratificar o a subrayar el significado del mensaje. En este caso, el rojo y amarillo recordaban la bandera catalana, mientras el negro acentuaba el dramatismo y los efectos de desgaste sobre el fondo aludían a la fuerte represión padecida por el nacionalismo. El firme compromiso social y político de su autor se manifiesta en este y otros carteles donde, con gran valor documental, utilizó un lenguaje plástico libre que tuvo la fuerza comunicadora de un auténtico grito conciliador.

La fuerte expresividad y el realismo convivieron dentro de la segunda generación de artistas vinculados al *Pop*, que incluye a Alcaín, Genovés, Canogar, el Equipo Realidad o el mismo Eduardo Arroyo. En el caso de Alfredo Alcaín (Madrid, 1936), su trayectoria ha estado siempre cercana a la corriente americana, con un claro matiz castizo y popular, lo que Luis Gordillo denominó *Pop del Subdesarrollo*. El Madrid costumbrista y sus pequeñas tiendas fueron las escenas escogidas para las estampas *Escaparate del maniquí con velo* (1970) y *Escaparate de fajas y sostenes* (1971), ejemplos del casticismo más solanesco. Esta vertiente irónica se acentuó con el paso de los años, hasta llegar a su *¿Passa contigo, tía?* (1977). En este caso, el pintor madrileño realizó un resumen exhaustivo de los tres primeros cuartos del siglo XX. El *horror vacui* preside la escena que, en un solo plano, entremezcla precisos dibujos y emblemas elocuentes con un tono lúdico –incluso humorístico– cercano al cómic: edificios, símbolos y personajes que permiten seguir la narración de esta gran viñeta del siglo XX español.

Por su parte, Juan Genovés (Valencia, 1930), tras sus inicios informalistas, se convierte en emblema de los grupos renovadores valencianos y copartícipe del fenómeno “crónica de la realidad”. A partir de los años sesenta y setenta produce imágenes de un claro realismo político y social, consciente de las posibilidades de los *mass-media*. En la estampa expuesta, fechada en 1971, utiliza una gama cromática reducida, una escala de grises y negros similar a la utilizada en el resto de su obra gráfica de esa misma época, como recurso para manifestar la soledad de los individuos: “Quiero expresar a la multitud no como masa anónima. Cada individuo distinto, diferenciado de los demás. Su drama es que se ve obligado a correr y hacer lo mismo que el resto”.

En la obra de Genovés y en la España del momento las masas pasaron a desempeñar un papel protagonista en la protesta política y en la resistencia social al régi-



men. Partícipe de ese espíritu anti-alienación, y en plena concordancia con la estampa de Genovés, estuvo la obra *Soldados músicos* (1972) de Rafael Canogar (Rafael Cano García, Toledo, 1935). Canogar, que había sido discípulo de Vázquez Díaz, dirigió pronto sus pasos hacia la abstracción y el informalismo, formando parte del grupo El Paso, que abandonó definitivamente en 1964. A partir de esa fecha, realizó obras de carácter más narrativo, basándose también en los recursos de los medios de comunicación y utilizando desde 1967 imágenes urbanas que adquirirían una tercera dimensión debido a su viso expresivo y testimonial, que mostraba al hombre en sus circunstancias más difíciles. Dado que, obviamente, los militares no luchaban con instrumentos musicales, la escena se transformaba en un sutil acto de rebeldía contra el belicismo imperante. Técnicamente, la litografía carece de variedad cromática, percibiéndose sólo los tierras y ocre sobre un fondo neutro.

La Guerra de Vietnam, los conflictos en Oriente Medio, el recuerdo de la Guerra Civil y el desmoronamiento de la Dictadura fueron algunos de los sucesos que alumbraron el creciente antibelicismo europeo. Este espíritu motivó al *Equipo Realidad* (1966-1977) a realizar sus series de cuadros de Historia entre los que destacan los cincuenta y seis óleos relativos a la contienda nacional. Recreaciones de esta serie de cuadros de gran formato, fechada entre 1973 y 1976, son dos litografías datadas en 1974 y tituladas *Vista de Gibraltar desde el convoy que atravesó el estrecho en julio de 1936* y *La iglesia parroquial de Espejo (Córdoba), después de los sucesivos bombardeos en septiembre de 1937*. El grupo había sido formado en Valencia en 1966 por Jorge Ballester y Juan Cardés y tomó, a partir de los setenta, la fotografía y la obra gráfica como vehículos para difundir sus reflexiones. Quizás, la principal diferencia con el *Equipo Crónica* fue la función documental, casi periodística, de cada una de sus obras. En la primera de las litografías, la imagen motiva al espectador a recapacitar sobre la necesidad de que hechos como los narrados no vuelvan a repetirse. La escena se representa fríamente, sin medios plásticos añadidos, al igual que en la segunda litografía, donde la detallada descripción del atentado contra el patrimonio artístico se transforma en documentada denuncia de la barbarie. En cualquier caso, a estas alturas ciertas tendencias internacionales iban en la misma dirección, combinando la fotografía con diversas técnicas de estampación.

La ausencia de color y la existencia de imágenes-mancha caracterizaron también algunas obras del fotógrafo y pintor Darío Villalba (San Sebastián, 1939). Como ejemplo basta citar la litografía *Cabeza uno* (1974), cuya composición se dividió en dos zonas a modo de *collage* con grises planos, combinados con el esbozo de una cabeza. Se trata de un individuo anónimo, similar a los representados por Genovés o Canogar, que trasmite su soledad y aislamiento a través del protagonismo del rostro semivelado. Villalba se había iniciado con el expresionismo y su espíritu contra-

rio al *Pop* se fue exteriorizado hasta conseguir la más absoluta frialdad, gesto con el que buscó poner de relieve la irracionalidad humana a través de la integración de técnicas fotográficas y pictóricas.

Con la muerte de Franco y el inicio de la pacífica transición hacia la Democracia el ritmo político, social y, por supuesto, artístico se intensifica, en un clima de optimismo generalizado. En el mundo artístico se produce el regreso de multitud de artistas exiliados por motivos políticos. Entre ellos se encontró José Ortega (Ciudad Real, 1921-París, 1990), quien a lo largo de su trayectoria había pertenecido al Partido Comunista y vio en estos años un nuevo camino hacia la Democracia y la Constitución. Su claro compromiso con la nueva situación política le llevó, nada más regresar en 1976, a crear su serie *Decálogo para la Democracia española* (1976), que es una detallada enumeración de los diversos puntos que se deben respetar en un país democrático y que, por descontado, debía contemplar la futura Constitución. Este grupo de pósteres recuperó el aliento y el mensaje directo con el que Ortega había desarrollado *Estampa Popular*. Con un objetivo didáctico las imágenes, muy directas y expresivas como corresponde al género, se acompañan de unos epígrafes que, a modo de títulos, repasan temas como el respeto a las nacionalidades sin perder la unidad de España, la integración social y el nefasto recuerdo de la Guerra Civil. La serie fue expuesta por primera vez en la Galería Tartessos de Ciudad Real en 1977.

A partir de los años ochenta, la libertad de mensaje y de expresión dentro del mundo del arte ayudó a que las corrientes exteriores penetrasen libremente. Las necesidades expresivas habían cambiado, pues ya no era tan acuciante la necesidad de un arte fuertemente ligado a la denuncia política. Algunos autores españoles prefirieron permanecer largas temporadas fuera del país por diversos motivos: la desilusión o la cercanía con las tendencias europeas y americanas fueron los más frecuentes. Un buen ejemplo de este exilio fue Víctor Mira (Zaragoza, 1949-Berlín, 2003), quien fijó su residencia en Alemania hasta su muerte. En sus obras siempre está presente un fuerte expresionismo, combinado con su particular figuración y signos de carácter primitivo. Su atormentada personalidad le llevó a criticar el panorama cultural español con visiones tétricas muy en el estilo del tenebrismo decimonónico. La *Naturaleza muerta* aquí expuesta muestra este gusto por lo “negro y oscuro” que aprovecha toda la violencia de su técnica, reflejo de su personal pensamiento. La escena incorpora una calavera estirada, como si fuese de un material dúctil, sobre una silla, prolongándose en el espacio como los célebres relojes blandos dalinianos. Estas *Naturalezas muertas* guardan relación directa con las *vanitas* de Valdés Leal y con el neoexpresionismo alemán, por esa áspera visión —a un tiempo religiosa y profana— cercana a la que Luis Buñuel utilizó en sus películas.

Frente a este lado oscuro de las propuestas plásticas aparecen obras con un carácter más lúdico, sin abandonar la sátira o la denuncia, como las ejecutadas por Eduardo Arroyo (Madrid, 1930), que siguió realizando piezas dentro de la figuración crítica de contenido político y social. El artista madrileño, que había pertenecido a la segunda generación de artistas españoles del *Pop-art*, nunca abandonó del todo esta vertiente. Así, ya en 1986, realizó la serie de óleos *Madrid-París-Madrid* donde el tendido taurino se consolidó como escenografía. Similar alcance tiene la litografía *Tío Pepe*, en donde recurrió al icono castizo del “Sol de Andalucía embotellado” y al disco de vinilo, símbolo de la “movida” de los años ochenta. Con tales símbolos se presenta una visión renovada de la “España Negra” en la que predominan los toreros, bailarinas y una larga serie de estereotipos nacionales, unidos todos en un mismo escenario, con actitudes y registros que van de la parodia a la caricatura, de la apropiación a la despersonalización de iconos.

Algo similar ocurre en el aguafinta de Francesc Torres (Barcelona, 1948), titulado *Forget Everything* o *Newsweek IV* (1991), en donde Goofy, personaje de Walt Disney, se asoma a la portada manipulada de la publicación estadounidense. El montaje formó parte de una serie cuyo fin era enlazar culturas y conceptos a través del tiempo y el espacio. Para Torres el arte es un medio de expresión para sus preocupaciones políticas y sociales, centradas en la violencia, el contraste entre la pobreza y el lujo en la sociedad industrializada y el constante avance del consumismo y el abandono cultural. La lucha contra la injusticia le llevó a pedir, a principios de este año, la retirada de una de sus obras (*Newsweek XIX*) de la Exposición *Tinieblas*, celebrada en Castellón y cuyo tema se centraba en la violencia contemporánea. La censura vino en este caso de unas autoridades políticas que obviaron catálogo e inauguración de la exposición ante la masiva oposición popular a la invasión de Irak.

Por su parte, el desprecio por los valores culturales y la despreocupación por el patrimonio artístico han motivado los dos aguafuertes sobre cinc de Soledad Sevilla (Valencia, 1944), titulados *En ruinas I (Diurno)* y *En ruinas V (Nocturno)* y fechados en 1994. La atmósfera atrapa al espectador atrayéndolo hacia la obra, dotada de una superficie aterciopelada cuyo efecto de tridimensionalidad es producto de toda una investigación sobre las variaciones de la luz natural y la representación de muros sobre el plano pictórico. En las dos estampas, pertenecientes a una serie de cuatro, trasladó imágenes del castillo de Vélez Blanco (Almería) siguiendo la tónica iniciada en algunas de sus telas y en una instalación fechada en 1992. El patio del castillo fue traído de Italia a principios del siglo XVI, siendo trasladado en 1904 tras ser adquirido, en la irrisoria cantidad de 80.000 pesetas, por el coleccionista Goldberg. Vendido, de nuevo, en 1913 a George Blumenthal, en la actualidad el patio se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Finalmente, el sostenido discurso crítico que ha acompañado a esta “España en sombras” que va de Goya a la consolidación de la sociedad democrática, culmina con un alegato en contra de la globalización y la alienación cultural de la sociedad contemporánea ejecutado por Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), uno de los artistas con más proyección internacional de los últimos veinte años. Su serigrafía *Intersecciones* recoge sobre un fondo difuminado, en el que se adivina una multitud de origen asiático, las imágenes de un coso taurino y un estadio de fútbol como guiño al *panem et circenses* de los antiguos romanos. Muntadas busca así una interconexión cultural y temporal distintiva de su trayectoria, caracterizada por una fuerte carga sociológica y antropológica. Fútbol y toros –tanto monta- aparecen en su obra como acontecimientos que pueden permitir la integración de masas o, por el contrario, su alienación. Toda su producción parte de una observación de la que surge una crítica cultural de los entornos, medios de comunicación de masas, del paisaje post-industrial y del contexto artístico de finales del siglo XX. Un trabajo, en definitiva, que se desenvuelve entre el arte y la comunicación, como la totalidad de los mensajes plasmados en esta muestra y como actividades que requieren el pleno ejercicio de la libertad para conseguir su finalidad: describir y recordar el entorno que envolvió y envuelve a un individuo, a un colectivo, a un país o a la Humanidad durante su periodo vital, es decir, “su realidad”.

Luis Sazatornil Ruiz  
Nuria García Gutiérrez





***El Agarrotado***

(c.1779-1780).

Aguafuerte y buril.

Pl. 325 x 210 mm.

Pp. 565 x 380 mm.



*Está en mangas de camisa; la cara tiene la barba de una semana; el sacerdote ha puesto en sus manos, atadas, un crucifijo (...) es sorprendente la expresión plácida de vida que conservan las cabezas de los guillotizados, tan distinta a la trágica y crispada en que la congestión los desfigura y los pone negros a los que mueren en el garrote.*

(José Gutiérrez Solana, *Madrid. Escenas y costumbres*, 1918)





***Si sabrá más el discípulo***

(1799).

Aguafuerte.

Pl. 215 x 150 mm.

Pp. 335 x 241 mm.

Serie de los Caprichos, nº. 37.

*Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo, y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice.*

(“Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por don Francisco de Goya”, *Diario de Madrid*, 6 de febrero de 1799)



***Mejor es holgar***

(1799).

Aguafuerte.

Pl. 210 x 211 mm.

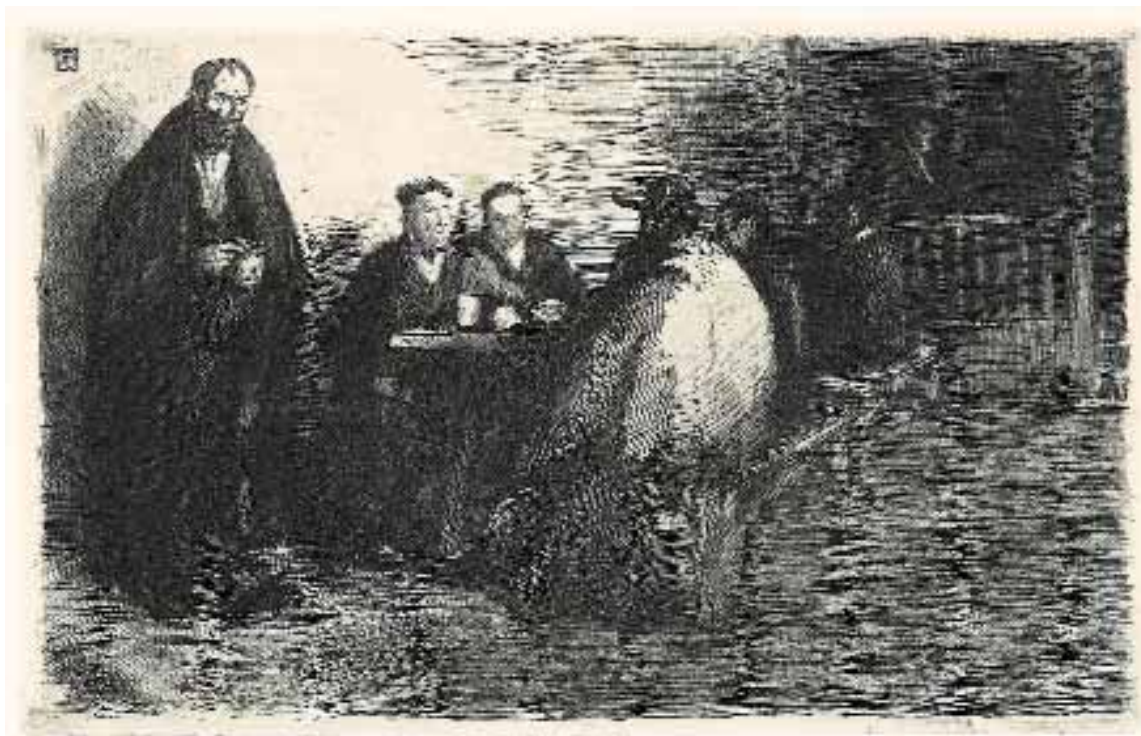
Pp. 311 x 211 mm.

Serie de los Caprichos, nº. 37.



*Siempre creí que el arte del grabado es el más literario de las artes gráficas, y creí que lo más literario y lo que más interesa en el grabado es la figura humana. Los Caprichos, los Desastres, los Proverbios, la Tauromaquia son eminentemente literarios, son anecdóticos. Debajo de cada lámina se puede escribir una narración, un cuento, una novela.*

(Ricardo Baroja, *El grabado al Aguafuerte*, conferencia leída en la Escuela de Bellas Artes de Madrid en 1944)



***Interior de una posada o La taberna***

(c 1908).

Aguafuerte.

Pl. 135 x 220 mm.

Pp. 258 x 353 mm.

*Los personajes de Baroja, como los de las novelas de su hermano, siempre están de un lado para otro, y cuando los sienta en un café, parece que esperan la hora para marcharse de allí a otra parte. Esto le confiere una nota romántica a la estampa. En realidad es más pintor de personajes que de personas. En ese sentido es el pintor literario por antonomasia. Más aún, creo que Baroja habría merecido ser ese gran pintor romántico que en España, malogrados Alenza y Rosales, no tuvimos, por oposición al pintor moderno por antonomasia que en ese momento era ya Solana.*

(Andrés Trapiello, catálogo de la Exposición *Ricardo Baroja. El arte de grabar*, 1999)

**La oración**

Litografía.

Pl. 300 x 235 mm.

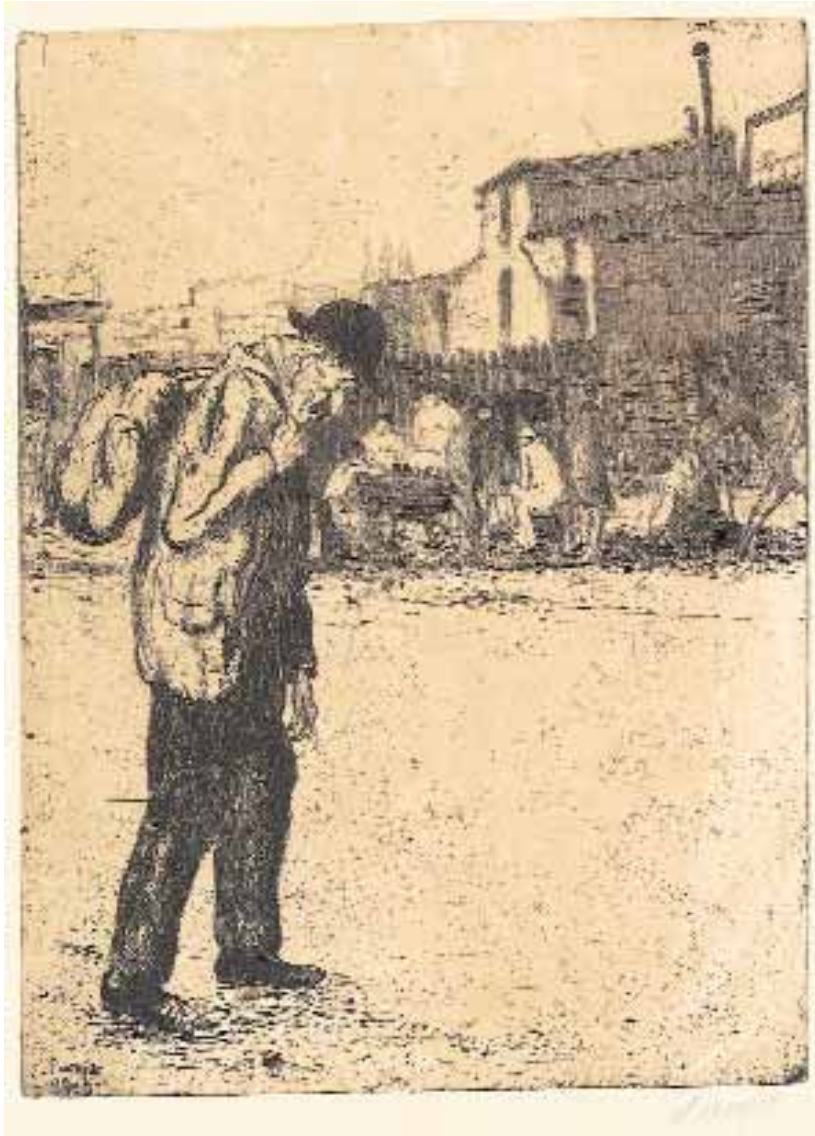
Pp. 480 x 343 mm.



*Según la costumbre del país, delante de cada mujer arrodillada, los carretes de cera ardiendo sobre paños negros extendidos en el suelo iluminaban por debajo todas las cabezas; los pequeños cirios con su luz cruda destacaban las arrugas de aquellas caras inclinadas, las frentes lustrosas con mechones de pelo gris y las manos juntas teniendo los rosarios. Era una devoción muy imponente. El suelo desaparecía bajo tantos bultos prosternados y negros.*

(Émile Verhaeren y Darío de Regoyos, *España negra*, 1899)





***El vendedor de cintas o Anciano en la calle***

(1900).

Aguafuerte, punta seca.

Pl. 238 x 175 mm.

Pp. 347 x 275 mm.

*Era (...) gente descentrada, que vivía en el continuo aplanamiento producido por la eterna e irremediable miseria; muchos cambiaban de oficio, como un reptil de piel; otros no lo tenían (...) Vivían como hundidos en las sombras de un sueño profundo, sin formarse idea clara de su vida, sin aspiraciones, ni planes, ni proyectos, ni nada (...) reflejaban constantemente en su rostro el abatimiento más absoluto, del cual no salían más que en un momento de ira o de indignación.*

(Pío Baroja, *La busca*, 1904)

***Sobrecubierta***

(1923).

Xilografía.

Pl. 190 x 140 mm.

Pp. 385 x 280 mm.

Serie "Hampa".



*Los libros que el mundo considera  
inmorales son los que reflejan sus ver-  
güenzas.*

(Oscar Wilde, cita inicial del libro de poemas *Hampa*:  
estampas de la mala vida, de José del Río Sainz, 1923)



**Vieja Claudia**  
(1923).

Xilografía.  
Pl. 180 x 130 mm.  
Pp. 385 x 280 mm.  
Serie "Hampa".

*Insigne alcahueta,  
vieja generosa, vaya tu viñeta  
presidiendo el hosco y negro aguafuerte  
de las mancebías que en España ví,  
como un homenaje que quiero ofrecerte  
antes que la Muerte  
venga a poseerte  
ávida de tí.*

(José del Río Sainz, *Hampa. Estampas de la mala vida*, "Vieja Claudia", 1923)

***Calle de Ceres. Madrid***

(1923).

Xilografía.

Pl. 180 x 125 mm.

Pp. 385 x 280 mm.

Serie "Hampa".



*Las rameras en esta calle tan silenciosa a la luz del farol muestran su cara bruja y el farol las envuelve en una luz lechosa:*

*Son La Pepa, La Moños, La Rosa y la Maruja (...)*

*Tararean canciones canallas y molestas y a vuestro oído hacen proposiciones viles; a todos los ultrajes se os ofrecen dispuestas en tálamos recónditos de sórdidos cubiles.*

(José del Río Sainz, *Hampa. Estampas de la mala vida, "Calle de Ceres (Madrid)", 1923*)





**Bilbao**

(1923).

Xilografía.

Pl. 180 x 125 mm.

Pp. 385 x 280 mm.

Serie "Hampa".

*Los ricos de Bilbao guardan a sus queridas en unas casas claras con aires de chalets y de noche las sacan, ricamente vestidas y con ellas recorren todos los cabarets (...)*

*A una novicia, a veces, desnuda como Eva, la riegan con el rico champan de Pomery y el más bruto de todos desnuda se la lleva a comer sopa de ajo en su auto a un chacolí.*

---

(José del Río Sainz, *Hampa. Estampas de la mala vida*, "Bilbao", 1923)



**Málaga**

(1923).

Xilografía.

Pl. 180 x 125 mm.

Pp. 385 x 280 mm.

Serie "Hampa".



*A los ricos ingleses llevan a los burdeles, unos burdeles donde se mueve la comparsa bien ensayada para representar la farsa (...)*

*Es un andalucismo de burda pandereta: el chal y los madroños, la flor y la peinetay los convencionales y absurdos "tocaos"; todo está preparado para que una completa visión de colorismo se lleven los milores.*

(José del Río Sainz, *Hampa. Estampas de la mala vida, "Málaga", 1923*)



***La Caridad del Chepa***

(1923).

Xilografía.

Pl. 180 x 125 mm.

Pp. 385 x 280 mm.

Serie "Hampa".

*Te enseñaré tu cuarto –agrega el Chepa-  
y con la moza a un alto pajar trepa.  
Oímos desde abajo un grito, un ruego;  
suplicas y amenazas. Nada iguala  
al horror del instante. Baja luego  
el Chepa y dice revolviendo el fuego:  
-¡Vaya con la chiquilla! ¡No está mala!*

(José del Río Sainz, *Hampa*. Estampas de la mala vida, "La caridad del Chepa", 1923)

***Los Antros Lóbregos***

(1923).

Xilografía.

Pl. 180 x 130 mm.

Pp. 385 x 280 mm.

Serie "Hampa".



*¡Oh esos sucios cafés de la canalla:  
El Gato Negro y El Rey Jorge; esos  
negros cafés que el navegante halla  
a su paso, brindándole los besos  
de unas tristes y míseras mujeres  
que tratan de ahuyentar nuestro fastidio  
y que al vender sus lúbricos placeres  
tararean un canto de presidio!*

(José del Río Sainz, *Hampa. Estampas de la mala vida*, "Los antros lóbregos", 1923)



*Cora y Enriqueta*  
(1923).

Xilografía.  
Pl. 180 x 125 mm.  
Pp. 385 x 280 mm.  
Serie "Hampa".

*En sus ojos, trincheras de Cupido,  
palpitaba una lírica dolora;  
¡aún hoy veo triunfantes del olvido  
los bellos ojos de Enriqueta y Cora!  
La influencia del bar, torpe y nefasta,  
iba limando la serena y casta  
honradez instintiva de su rango...*

(José del Río Sainz, *Hampa. Estampas de la mala vida, "Cora y Enriqueta"*, 1923)





127/195

F. Borel

*Luego cruzaban marineros con trajes pintorescos, las boinas, sus vestiduras de hule y sus enormes botas con suela de madera, que metían mucho ruido en el empedrado, llevando a cuestras las redes llenas de plomos y corchos y los remos de las traineras.*

(José Gutiérrez Solana, *La España Negra*, "Santander", 1920)

**Sin título**  
(1923-1925).  
Xilografía.  
Pl. 70 x 97 mm.  
Pp. 495 x 385 mm.  
Edición 1977.  
127/195



127/195

F. Bores

**Sin título**

(1923-1925).

Xilografía.

Pl. 230 x 290 mm.

Pp. 495 x 385 mm.

Edición 1977.

127/195

*Bores utiliza una "fórmula" que es característica de Kirchner o de Schmidt-Rottluf, también de Beckman: las figuras se cortan, acentuando las rectas y los ángulos, mediante segmentos gruesos, como "hachazos", que crean una fuerte sensación espacial. (...) En el caso de los expresionistas europeos, la xilografía, con la radicalidad de sus cortes bruscos, su alternancia blanco-negro, obtiene efectos dramáticos, que sin embargo Bores ha atenuado considerablemente...*

(Valeriano Bozal, "Grabado y obra gráfica en el siglo XX", *El Grabado en España (siglos XIX y XX)*, 1988)

***Sin título, IV***

(1923-1925).

Xilografía.

Pl. 120 x 100 mm.

Pp. 495 x 385 mm.

Edición 1977.

127/195



127/195

F. Bores

*Decidí trasladarme a París en busca de mejor fortuna, pues París era, y yo creo que lo sigue siendo, el centro artístico más importante. Esto fue el año 1925. Conocía a Picasso, y apenas a Juan Gris, que murió por aquel tiempo. Desde luego no puedo negar una cierta influencia de los dos, aunque el llamado cubismo no fuera de los que más me atrajeran desde el punto de vista estético.*

(Francisco Bores, *Notas autobiográficas*, 1976)





127/195

F. Borel

*Sin título, VI*  
(1923-1925).

Xilografía.  
Pl. 135 x 100 mm.  
Pp. 495 x 385 mm.  
Edición 1977.  
127/195

*Representa a una figura femenina mirándose en un espejo, en el que se reflejan, también, una ventana y la cabeza de un hombre: la mirada descubre el momento, y éste, ntimidad que está a punto de desaparecer, afirma su presencia en el juego del espejo gracias a la actividad de la mano, no se oculta el movimiento manual al hacer la incisión, todo lo contrario, se destaca, adelgazando o engordando el trazo, "rayando" la textura, estableciendo una superficie que es, simultáneamente, espacio.*

(Valeriano Bozal, "Grabado y obra gráfica en el siglo XX", *El Grabado en España (siglos XIX y XX)*, 1988)



***Sin título, VIII***

(1923-1925).

Xilografía.

Pl. 135 x 100 mm.

Pp. 495 x 385 mm.

Edición 1977.

127/195



127/195

F. Bares

*Nunca hubo época más turbada por la desesperación y por el horror de la muerte. Nunca un tan sepulcral silencio ha reinado en el mundo. Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca estuvo más inquieto. Nunca la alegría estuvo tan ausente y la libertad más muerta. Y he aquí gritar la desesperación: el hombre pide, gritando, su alma; un solo grito de angustia se eleva de nuestro tiempo. También el arte grita en las tinieblas, pide socorro e invoca al espíritu: es el expresionismo"*

(Hermann Bahr, *Expressionismus*, 1916)



127/195

F. Bores

**Sin título, X**

(1923-1925).

Xilografía.

Pl. 118 x 150 mm.

Pp. 495 x 385 mm.

Edición 1977.

127/195

*Después de cordón interminable de viejos con cirios y cofradías llegaron los curas, y dominando aquel grupo sobresalía dorada y reluciente la custodia. Detrás el alcalde con el junco enroscado, y cerrando el cortejo los alguaciles con el traje del siglo XVII y dos maceros con dalmática del encarnado propio de diputación, las mazas al hombro.*

(Émile Verhaeren y Darío de Regoyos, *España negra*, 1899)



*Un Desnudo femenino de Xilografías –el número 13 de la carpeta- puede ser buen ejemplo del lugar de Borel: la figura de la mujer se recuesta en un sofá o lecho de fuertes rayas (...) Destaca la importancia concedida a la construcción del cuerpo femenino, construcción que se realiza como en un ensamblaje, a partir de la articulación casi geométrica de partes singulares, que van exigiéndose una a otra, que van produciendo una a otra, rota sin embargo la continuidad por el corte característico del cubismo y el expresionismo centroeuropeo.*

(Valeriano Bozal, "Grabado y obra gráfica en el siglo XX", *El Grabado en España (siglos XIX y XX)*, 1988)

**Sin título, XII**  
(1923-1925).

Xilografía.  
Pl. 120 x 150 mm.  
Pp. 495 x 385 mm.  
Edición 1977.  
127/195



127/AS

***Sin título, XVII***

(1923-1925).

Xilografía.

Pl. 155 x 140 mm.

Pp. 495 x 385 mm.

Edición 1977.

127/195

*El maestro afeita a un paleta que está sentado de frente; le inclina brusca-mente la cabeza y le tuerce las narices para afeitarle el bigote, metiéndole en sus agujeros las puntas de sus dedos, amarillos de apurar las colillas.*

(José Gutiérrez Solana, *Madrid. Escenas y Costumbres* (2ª Serie), "Los peluqueros de la ronda de Toledo", 1918)



**La Beata**

(c.1932-1933).

Cobre, aguafuerte.

Pl. 135 x 110 mm.

Pp. 650 x 505 mm.



*En este momento no deja de sonar la puerta; son nuevas devotas que entran; algunas se arrodillan ante un altar de su devoción y luego se acercan a los confesionarios; desde donde estoy se oye un cuchicheo de voces femeniles; una voz más gruesa y nasal las interrumpe de pronto; es el confesor que hace alguna indiscreta pregunta.*

(José Gutiérrez Solana, *La España Negra*, 1920)



**Mascarón**

(c. 1932-1933).

Zinc, aguafuerte.

Pl. 119 x 910 mm.

Pp. 650 x 505 mm.

*El mascarón les habla con voz natural, y se distrae viendo a todos con la boca abierta, pasando sudores y que ninguno coge el higo. Esta máscara es de una gran crueldad, pues está las horas muertas haciendo trabajar a los pobres niños.*

(José Gutiérrez Solana, *Madrid callejero*, "Un domingo de piñata en El Rastro", 1923)

**La peinadora**

(c. 1932-1933).

Cobre, aguafuerte.

Pl. 282 x 227 mm.

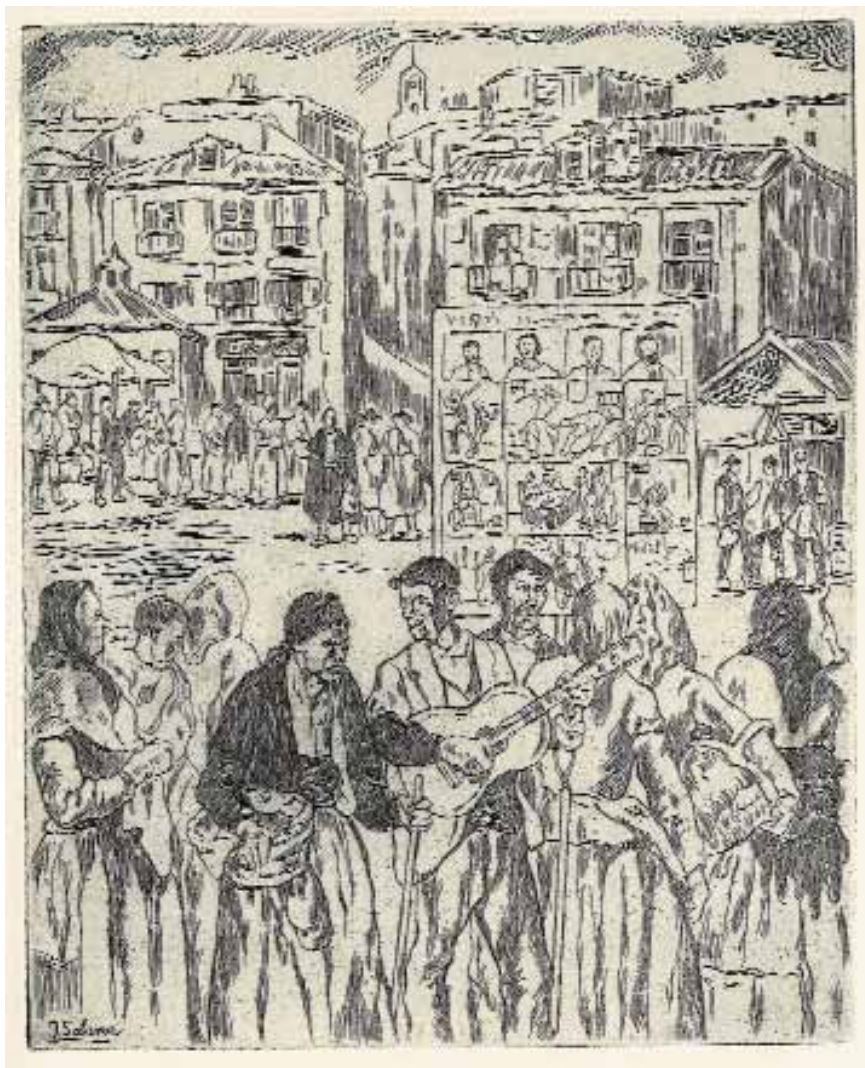
Pp. 650 x 505 mm.



*¿Qué será esto? Miramos hacia arriba, y en un balcón se ve una cabeza de mujer de cartón, toda despintada y golpeada (...) Esta cabeza tiene el pelo natural, que cuelga por los hombros enmarañado y sucio. Debajo de la cabeza, un cartel con grandes letras dice: "Lola, peinadora". En la planta baja también hay un taller de peinado. A cada momento entran allí mujeres con mantón, muy garbosas, de los barrios de las Injurias, de la calle de Cabestros...*

(José Gutiérrez Solana, *Madrid. Escenas y costumbres* (1ª. Serie), "Lola la peinadora", 1918)





***El ciego de los romances***  
***El cartel del crimen.***

(c. 1932-1933).

Cobre, aguafuerte.

Pl. 279 x 228 mm.

Pp. 650 x 505 mm.

*En España se explota mucho el romance callejero; no hay pueblo ni aldea que en día de romería no se cante las coplas de un crimen, las hazañas de un bandido, la vida y muerte de un torero y hasta las calamidades públicas, las inundaciones, el hambre, guerras, terremotos y pestes (...). Algunos de estos romances que cantan en las calles son inventados por los mismos ciegos.*

(José Gutiérrez Solana, *Madrid. Escenas y costumbres* (2ª. Serie), "El ciego de los romances", 1918)



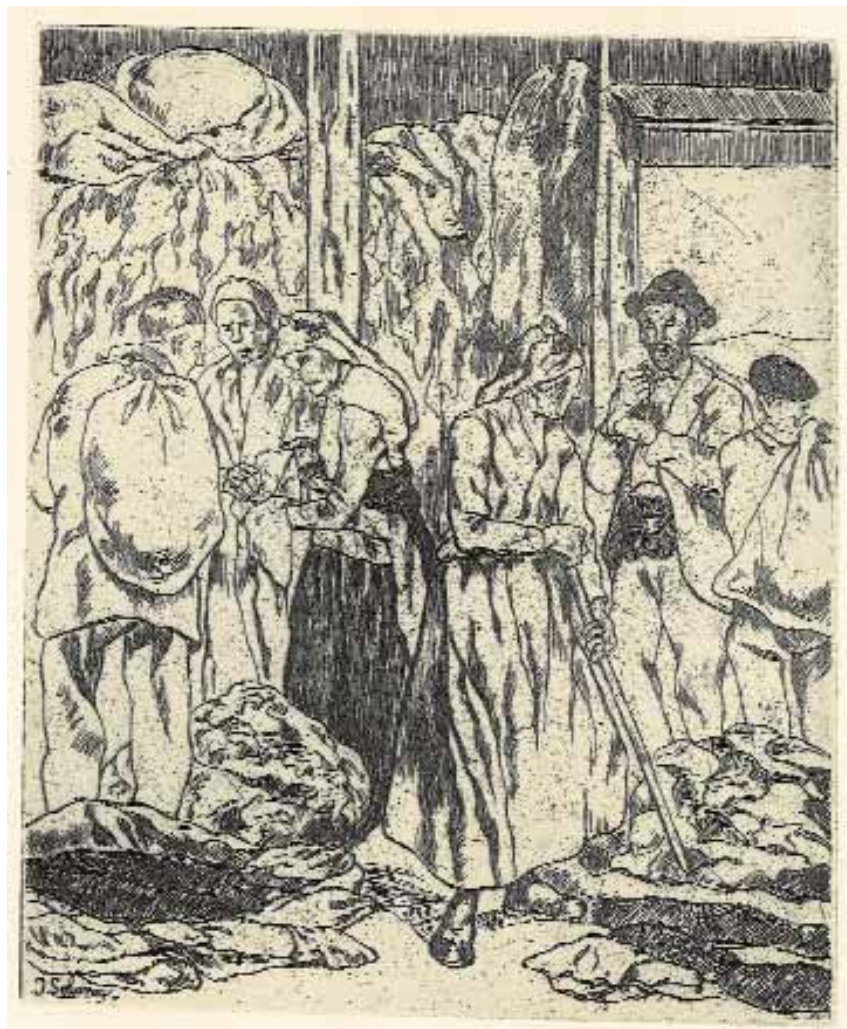
**Los traperos**

(c. 1932-1933).

Cobre, aguafuerte.

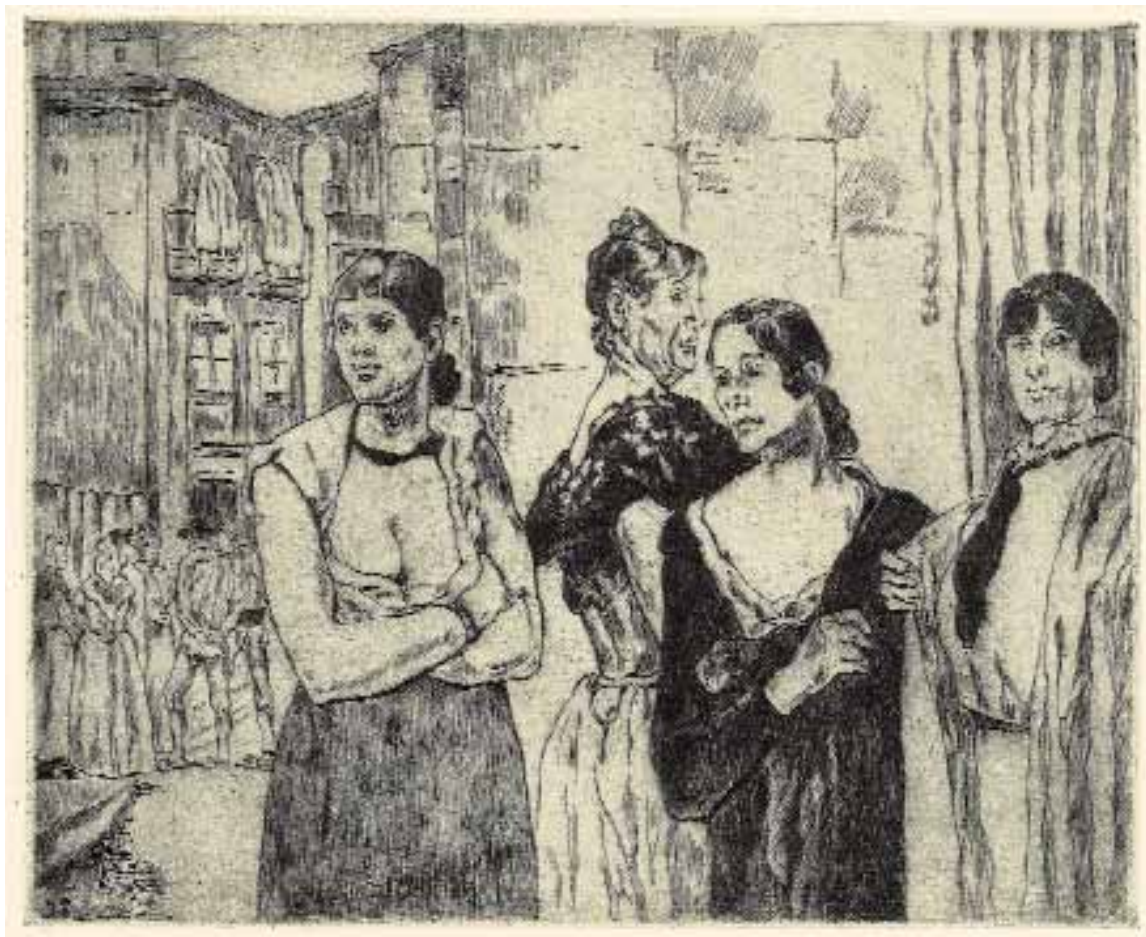
Pl. 261 x 215 mm.

Pp. 650 x 505 mm.



*Entre estos traperos hay tipos admirables de hombres ahorrativos y avaros; ellas, con su cara grasienta como rifeñas, con el pañuelo atado por la frente y caído en pico sobre la espalda, y la toquilla mugrienta atada muy baja al vientre, que es lo que quieren tener más abrigado mientras lavan y dan de mamar a los críos, parecen figuras de madera de un nacimiento antiguo (...) Todo el santo día se pasan criticando las costumbres podridas de la corte y villa, y no dejan de tener mucha razón, pues estas pobres gentes trabajan como negros para poder sostener tan mísera y perra vida.*

(José Gutiérrez Solana, *Madrid callejero*, 1923)



**Mujeres de la vida**

(c. 1932-1933).

Cobre, aguafuerte.

Pl. 235 x 290 mm.

Pp. 650 x 505 mm.

*Estas mujeres llenan la calle, dedicadas al vicio ínfimo, pálidas, blancas como la cera; unas, sentadas en una silla baja en el portal, fuman un cigarro; otras, tuer-tas, se han incrustado entre los párpados un ojo de cristal para aparecer menos feas.*

(José Gutiérrez Solana, *Madrid Callejero*, "La calle de Ceres", 1923)





*Todos los pobres, con sus escudillas y botes de latón, sonando una cuchara roñosa y negra dentro de su fondo; sus cabezas llenas de greñas, y las barbas enmarañadas y canosas, que destacan muy duras de sus caras curtidas y brillantes como moros; enseñando el pecho entre los rasgados de la camisa, con los pantalones y las mangas de sus americanas hechos jirones, por los que asoman la carne y todas sus vergüenzas, se colocan alrededor de un gran caldero que sacan del convento en un carrito de hierro con ruedas.*

(José Gutiérrez Solana, *La España negra*, 1920)

***El comedor de los pobres***

(c. 1932-1933).

Cobre, aguafuerte.

Pl. 193 x 280 mm.

Pp. 650 x 505 mm.



***Barbería del pueblo***

(c. 1935).

Litografía.

Pl. 323 x 440 mm.

Pp. 655 x 500 mm.

*Además del maestro hay dos criados muy ocupados en cortar el pelo a dos clientes sentados de espaldas, tienen sus cabezas llenas de escaleras y trasquilones; en las sábanas caen pegotes de pelo de las orejas...*

(José Gutiérrez Solana, *Madrid. Escenas y costumbres* (2ª Serie), "Los peluqueros de la ronda de Toledo", 1918)



**Aidez l'Espagne**

(1937).

Pochoir.

Pp. 300 x 210 mm (en una cara de un pliego doble).

Edición desconocida.



*En la lucha actual, veo del lado fascista las fuerzas obsoletas, y del otro lado el pueblo, cuyos inmensos recursos creadores darán a España un impulso que asombrará al mundo.*

(Traducción del texto autógrafo de Miró incluido en la estampa).

fundamos de verduras escabacha de sopas de papas de mal ajero  
 lastropajo de patos de coronillas de piel en nuncio de la sartén en  
 palataba - guasto sobre el cucuruchito del sorbete de bocales  
 frito en la jarana de su corazón de calabastro - la boca bona de  
 la jalea de chinchas de sus palabras - cerca balas del plato  
 de caracales tronzando tripas - aunque en crocacia ni una  
 ni brava - con el día del arte de azul tigre y tenía nubes  
 - pimientos de belleza del caso de la basma - y el de los meninos  
 en las lunas y en las lunas - al hombro al atado de ollas de chorros  
 y de boca - la rabia retorciendo el dibujo de la sombra que le apoda los  
 montes devidos en la araña - y el caballo al viento de jarra en jarra  
 al sol que lo tra a la, mojada que hidranea a los niños de la  
 red. Mesa de foguerones al coque de azucenas - jaral de pios  
 yendo esta el pío de nudo de ratas - y ascendiendo al palacio de tripas  
 pios las banderas que fuer en la sartén se resturcan en el negro  
 de la seta de la tinte de espumada en las gotas de siempre que lo fusi ha -  
 la calle sueta a los nubes está de por los pios al mar de cara que pueda  
 sus entranas y al ves que la cubre esta, beche loco de peana al vuelo  
 la rinas de poner y alhiqui alhiqui del ahijero de primera del corte de  
 mangua - las alas de esta, no del do, sobre la tela de melina del pan seco y  
 agua clara de la paalla de espicar - tarciopulo que pinto, el fatigado en  
 los mojitos - la lag se tuga los ojos delante del arropajo que, hace  
 al mano y al trazo de tamar de los llamas se manar de los tabios  
 de la herida - platos de niños platos de mujeres, platos de pios  
 platos de flores platos de maderas y de piedras platos de aldrillos platos de  
 muebles de cueros de sillas de cortinas de casacas de gatos y de papiros  
 platos de platos que se cratan platos de humo picando en el mar de los  
 de los platos que manar en el Caldero y de la lluvia de papiros  
 que inbuda del mar que roca el punto y se rompa los platos  
 cuando al alborde que al sol se bota en el plato  
 que al bobin y la bolsa se esconden en la punta que al pío  
 seja en la boca

**Sueño y mentira de Franco**

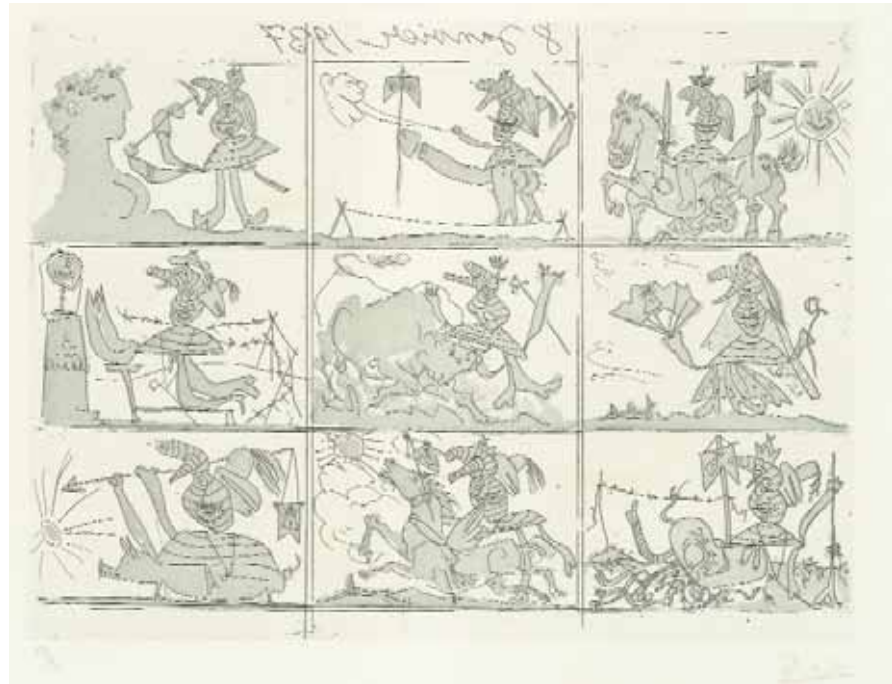
(1937).

Texto para la carpeta.

Agua fuerte y aguatinta al azúcar.

Pp. 590 x 400 mm.

850 ejemplares, papel Montual.



Ese mismo contexto político pasa a primer plano en el famoso tebeo antifascista que Picasso inicia, al aguafuerte y el aguafuerte, en enero de 1937: Sueño y mentira de Franco (Songe et mensonge de Franco). Franco demoliendo la estatua de la república, Franco arrodillado ante una moneda de un duro, Franco cabalgando sobre un cerdo, Franco con el culo al aire y sosteniendo con la verga el estandarte de batalla: en todas estas aventuras delirantes ¿no hay mucho de quijotismo pervertido? El monstruoso jinete-pólipo que protagoniza las estampas picassianas es como un reflejo invertido del caballero de la triste figura: Franco es el anti-Quijote, el loco paladín, no de los bellos ideales, sino de todo lo más negro.

(Guillermo Solana, "Quijote y Sancho, entre el surrealismo y la Abstracción. El Quijote en el arte del siglo XX", *El Cultural de El Mundo*, 6-01-2005).

**Sueño y mentira de Franco**

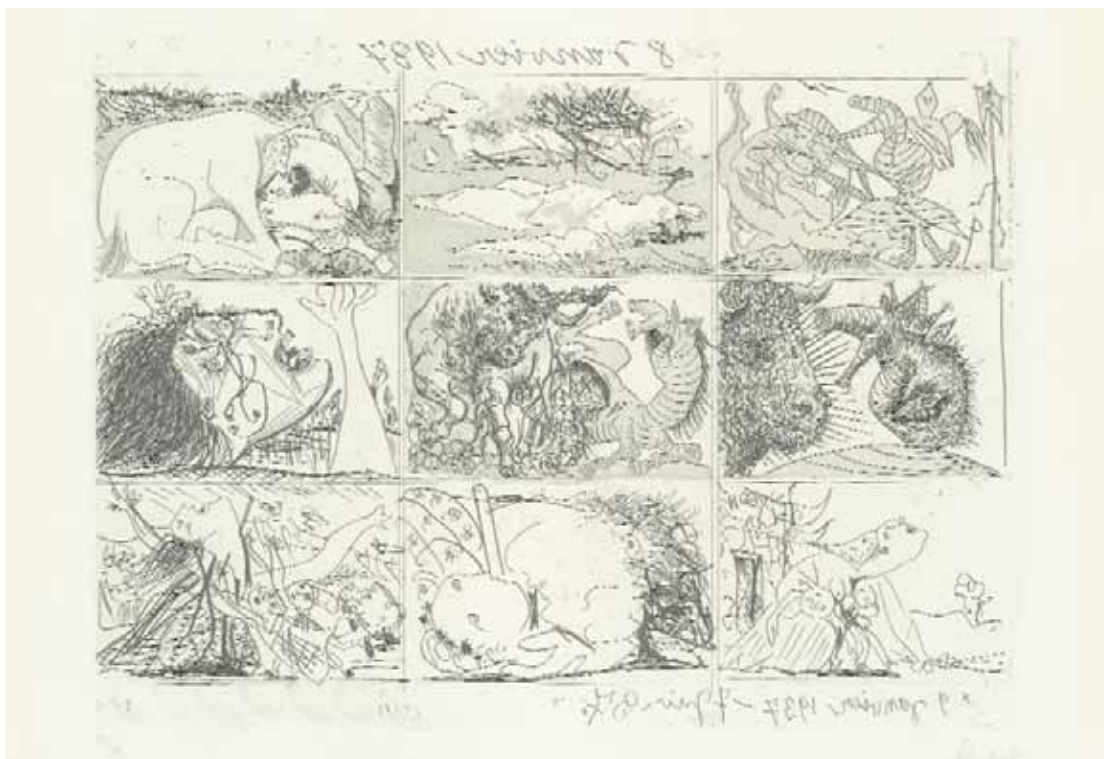
(1937).

Aguafuerte y aguafuerte al azúcar.

Pp. 590 x 400 mm.

850 ejemplares, papel Montual.





**Sueño y mentira de Franco**

(1937).

Aguafuerte y aguatinta al azúcar en carpeta con texto del autor.

Pp. 590 x 400 mm.

850 ejemplares, papel Montual.

*Gritos de niños gritos de / mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de maderas y de piedras / gritos de ladrillos gritos de muebles de camas de sillas de cortinas de / cazuelas de gatos y de papales gritos de olores que se arañan gritos de / humo picando en el morrillo de los gritos que cuecen en el caldero / y de la lluvia de pájaros que inundan el mar que roe el hueso y se rompe / los dientes mordiendo el algodón que el sol rebaña en el plato que / el bolsín y la bolsa esconden en la huella que el pie deja en la roca.*

(Pablo Ruiz Picasso, *Sueño y mentira de Franco*, texto para la carpeta, 1937.)

***Como el toro he nacido para el luto***

(1961).

Linograbado.

Pl. 255 x 180 mm.

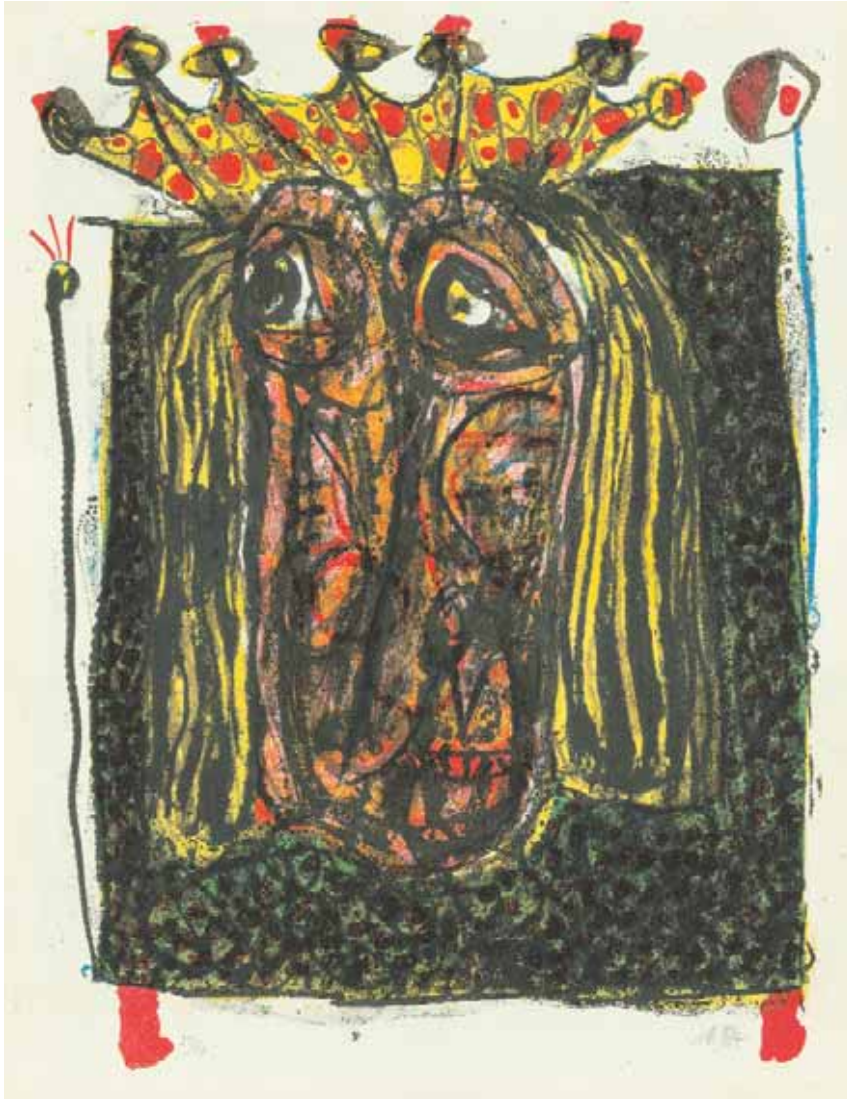
Pp. 500 x 320 mm.

46/60

*Como el toro he nacido para el luto  
y el dolor, como el toro estoy marcado  
por un hierro infernal en el costado  
y por el varón en la ingle con un fruto.  
Como el toro lo encuentra diminuto  
todo mi corazón desmesurado,  
y del rostro del beso enamorado,  
como el toro a tu amor se lo disputo.  
Como el toro me crezco en el castigo,  
la lengua en corazón tengo bañada  
y llevo al cuello un vendaval sonoro.  
Como el toro te sigo y te persigo,  
y dejas mi deseo en una espada,  
como el toro burlado, como el toro*

(Miguel Hernández, *Como el toro he nacido para el luto*, *El rayo que no cesa*, 1934-1935)





*Historia de España*  
(1964).  
*“Isabel la Católica”*.  
Litografía.  
Pp. 495 x 385 mm.  
25 /50

*Y cada busto, cada retrato, enseña sus atributos como si de emblemas se tratara: la corona sobre la infausta testa de Isabel la Católica, en trono deforme, como deformes son el rostro y la melena...*

(Valeriano Bozal, “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”, *El Grabado en España (siglos XIX y XX)*, 1988)



**Historia de España**

(1964).

**“Felipe II”.**

Litografía.

Pp. 495 x 385 mm.

25 /50



*El deseo de inundar los muros con ese desfile de fabulosos ancestros también personales, la resonancia espacial y la efectividad pictórica de la elementalidad de las manchas negras sobre los fondos terrosos, el surgimiento de los rostros afirmadores y convulsos entre espuma y medusa, ¿no será tan importante como la referencia implícita a la imagen detestada y a cuanto ella significa?. Y la necesidad de liberarse de esta forma del “peso de la historia”, ¿no necesariamente las mejores, ya para siempre fijadas en el museo personal de sus obsesiones?*

(Antonio Saura, “Felipe II”, en *Note-Book*, 1992)



*Historia de España*  
(1964).  
*“Carlos IV”*.  
Litografía.  
Pp. 495 x 385 mm.  
25 /50

*Toda la obra gráfica de Saura es historia de España. Está poblada de rosarios, catedrales, sudarios, personajes quijotescos, pueblerinos, mujeres gordas, gigantas, cortesanos, reyes y reinas, validos, artistas, patanes, místicos, crucifixiones, relicarios, retablos, sexos, curas, gañanes, perros..., con nombre, protagonistas de una historia conocida, la nuestra.*

(Valeriano Bozal, “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”, *El Grabado en España (siglos XIX y XX)*, 1988)

***Historia de España***

(1964).

***“Menéndez y Pelayo”.***

Litografía.

Pp. 495 x 385 mm.

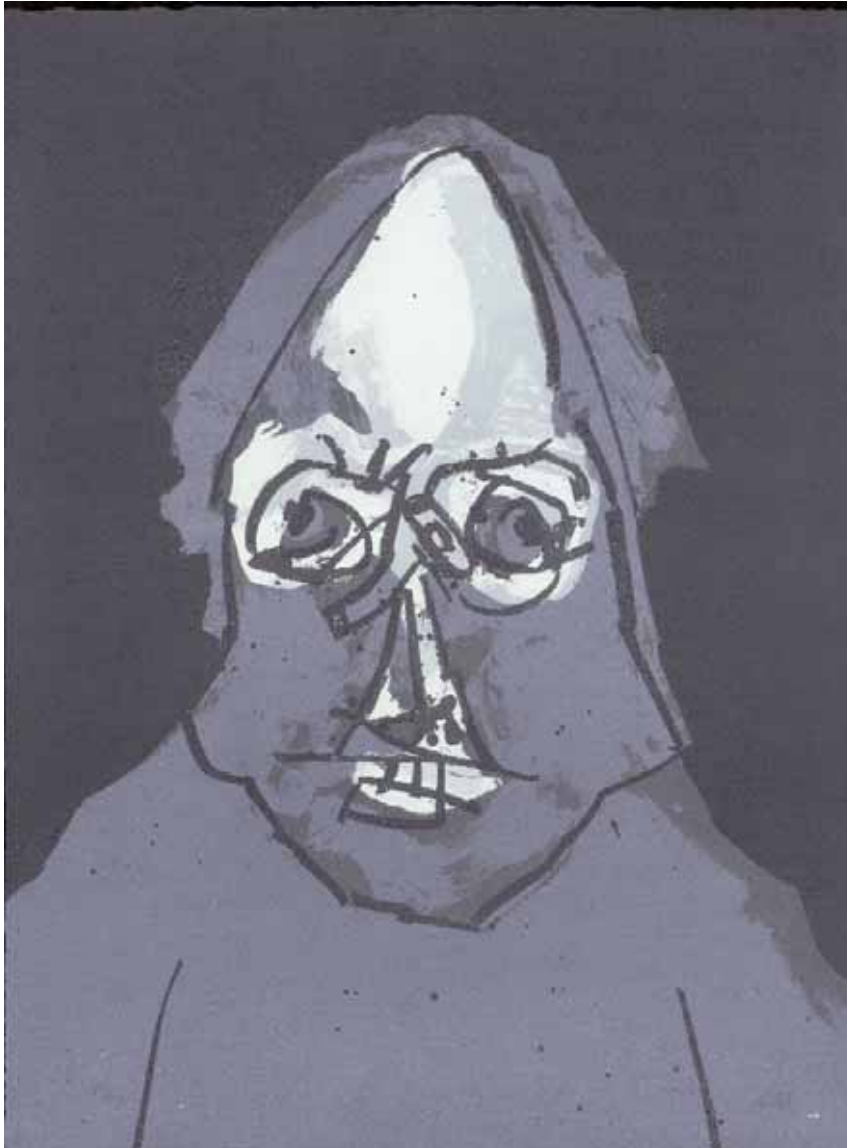
25 /50



*Abundan las composiciones en primer plano, en las que a veces, como en fotografías tomadas con lente de aproximación, los ojos y la boca aparecen segregados de un óvalo de rostro que permanece fuera del campo visual. Es corriente el primer plano del rostro sólo y abunda el plano medio o americano, que corta los personajes por la cintura.*

(A. Cirici, “Lectura de Antonio Saura”, en *Antonio Saura. Exposición Antológica 1948-1980*, Barcelona, 1980).





***Historia de España***

(1964).

***“Torquemada”.***

Litografía.

Pp. 495 x 385

25 /50

*Acertadamente Saura se llamó así mismo “pintor de monstruos”. Saura trabaja en la presencia de la figura y en su aniquilación a través de la mancha, en la frustración del impulso. El contenido de su obra está en la presencia de unas figuras que luchan contra sí mismas: el dramatismo de la vida y la pintura española en general.*

(Kosme de Barañano, “En el mundo de las sombras”, *El Mundo*, 27-03-98).

***Historia de España***

(1964).

***“Quevedo”***.

Litografía.

Pp. 495 x 385

25 /50



*Quevedo creó un mundo que es auto-suficiente en su deformidad: no se percibe por parte alguna el positivo de tanta negatividad (...) La angustia quevedesca, teñida de risa burlona y grotesca, de sarcasmo, salto y pirueta, se inscribe en la ausencia de horizontes positivos.*

(Valeriano Bozal, “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”, *El Grabado en España (siglos XIX y XX)*, 1988)



***Historia de España***

(1964).

***“Fernando VII”.***

Litografía.

Pp. 495 x 385

25 /50

*Gracias a ellos, fiel consecuencia de su naturaleza, la historia de España es la historia del monstruo, historia negra de violencia y represión, de censura, crueldad, historia negra y no sólo en el sentido figurado: negros los ropajes y los hábitos, las barbas, las iglesias, los palacios, oscuridad tenebrosa que engendra el monstruo emblematizado en una figura: el caballero.*

(Valeriano Bozal, “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”, *El Grabado en España (siglos XIX y XX)*, 1988).



***Historia de España***

(1964).

***"Santa Teresa"***.

Litografía.

Pp. 495 x 385 mm.

25 /50



*La soltura del gesto despreocupado, del chorreo de la pintura casi al azar, sobre el papel; la grafía fácil y desenvuelta del dibujo; el empleo del color agresivo en el grabado, son otros tantos datos que nos revelan el trasfondo de su gran pintura. Diferentes voces o registros que nos dan pistas sobre el humor feroz, el desgarró, la tensión, la ironía y hasta la ternura que subyace en la pintura de Saura.*

(A. Vázquez de Parga, *Saura. Decenario 1980-1990*, 1991.)



*Historia de España*  
(1964).  
*“Weiler y Nicolau”*.  
Litografía.  
Pp. 495 x 385 mm.  
25 /50

*Conjunto de litografías en color realizadas en 1964 tras una lista establecida con el escritor Jorge Semprún. Galería de ancestros, necesariamente limitada, donde la personal repulsa es practicada con delectación y ternura en donde, al mismo tiempo, aparecen entremezclados diversos personajes queridos, creadores sombríos universos, como un contrapunto necesario.*

(Antonio Saura, “Historia de España”, en *Note-Book*, 1992)

*Historia de España*  
(1964).  
*“Duquesa de Alba”*.  
Litografía.  
Pp. 495 x 385 mm.  
25 /50



*El trabajo propio del artista sería el de hacer que se conciba el devenir como una forma de caos: entre la forma determinada, perfecta y lo informe, siempre en una situación inestable; y esa interrogación tiene por objeto el pintor mismo, la naturaleza de sus obsesiones, de lo que él comienza a ver.*

(Antonio Saura, *Note-Book*, 1992).





*Historia de España*  
(1964).  
*“Hernán Cortés”*.  
Litografía.  
Pp. 495 x 385 mm.  
25 /50

*Hernán Cortés convertido él mismo en una de aquellas divinidades sangrientas que con tanta sangre destruyó, ídolo salvaje, tótem de violencia que se ha dado las facciones de quien devoró...*

(Valeriano Bozal, “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”, *El Grabado en España (siglos XIX y XX)*, 1988)

**Historia de España**

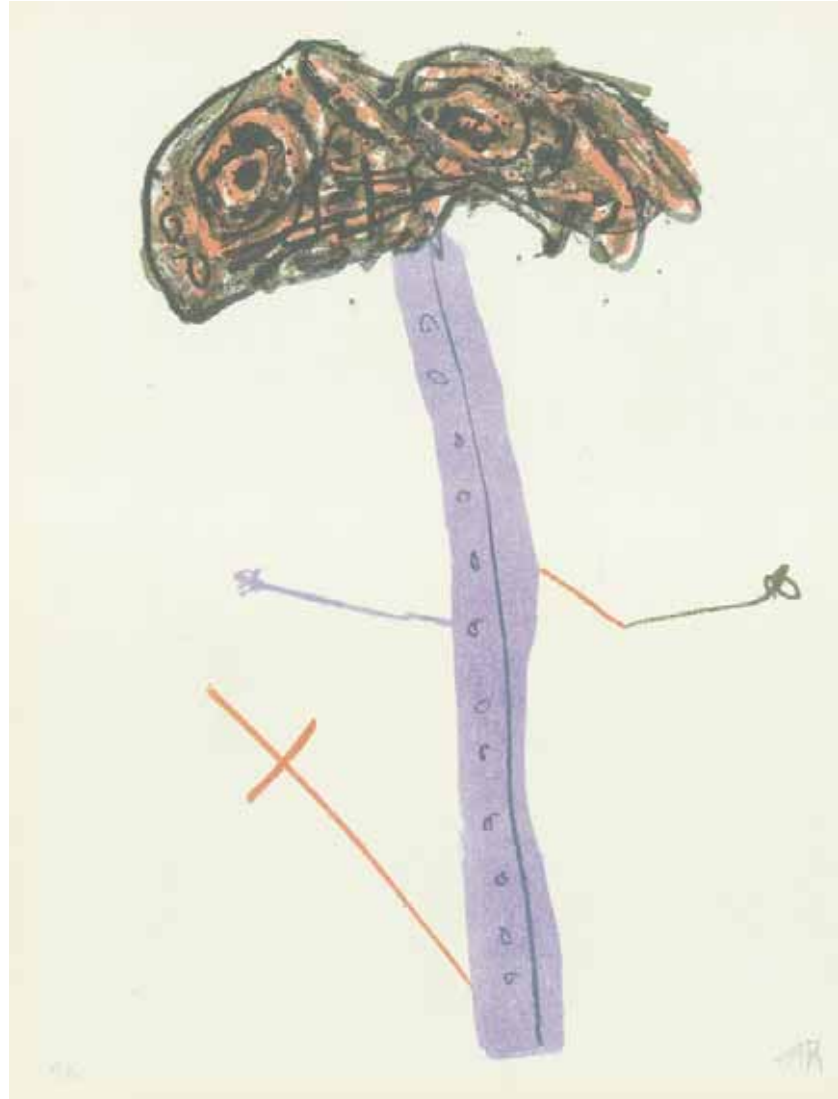
(1964).

**“San Juan de la Cruz”.**

Litografía.

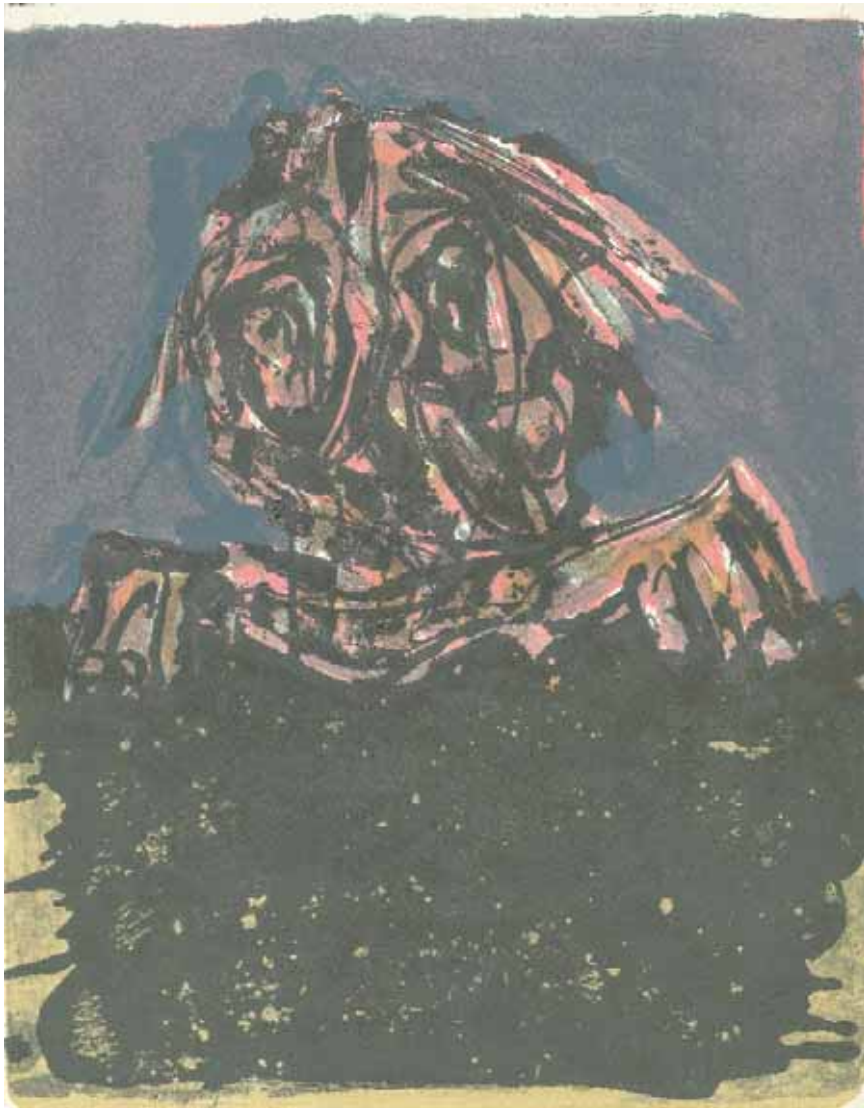
Pp. 495 x 385

25 /50



*En la imagen de un crucificado, tal vez he reflejado mi situación de “de hombre sin recursos” en un universo amenazador, frente al que queda la posibilidad de un grito. Y del otro lado del espejo, solamente me sobrecoge la tragedia de un hombre (de un hombre y no de un dios) absurdamente clavado a una cruz.*

(Antonio Saura, “Crucifixiones”, en *Libro de Notas*, 1992).



**Historia de España**  
(1964).  
**“Goya”.**  
Litografías.  
Pp. 495 x 385 mm.  
25 /50

*Su obra entera contrasta con a producida por otros artistas de su época debido a la variedad conceptual y la brillantez de las soluciones plásticas que ofrece, pero Goya no sería a nuestros ojos más modernos que Velásquez si no hubieran existido en su obra un conjunto de grabados o dibujos –por otra parte deudores de Rembrandt-, unas pinturas murales resueltas con inaudita frescura, y unas obras finales en donde su expresividad alcanza un grado de extremosidad difícil de concebir en su época.*

(Antonio Saura, “Goya y la modernidad”, *El Mundo*, 30-01-2000).

***Historia de España***

(1964).

***“Pepe Botella”.***

Litografía.

Pp. 495 x 385 mm.

25 /50



*Intento de crear una nueva imaginaria popular de romance y diccionario, estampita de oropel y caja de galletas, cuya prolongación lógica sería una colosal “Historia Universal”, irreverente y demistificadora que algún día me gustaría poder realizar con el mismo desenfado y posterior rigor.*

(Antonio Saura, “Historia de España”, en *Note-Book*, 1992).





*Historia de España*  
(1964).  
*“Cardenal Cisneros”*.  
Litografía.  
Pp. 495 x 385 mm.  
25 /50

*Los textos de Semprún que deberían acompañar la obra nunca fueron realizados, prefiriendo el escritor, entretanto, realizar su propia autocrítica, y el pintor, con pesar, limitarse a buscar en un diccionario la escueta y objetiva definición ortodoxa.*

(Antonio Saura, “Historia de España”, en *Note-Book*, 1992).



●  
***Historia de España***

(1964).

***“Caudillo”.***

Litografía.

Pp. 495 x 385 mm.

25 /50

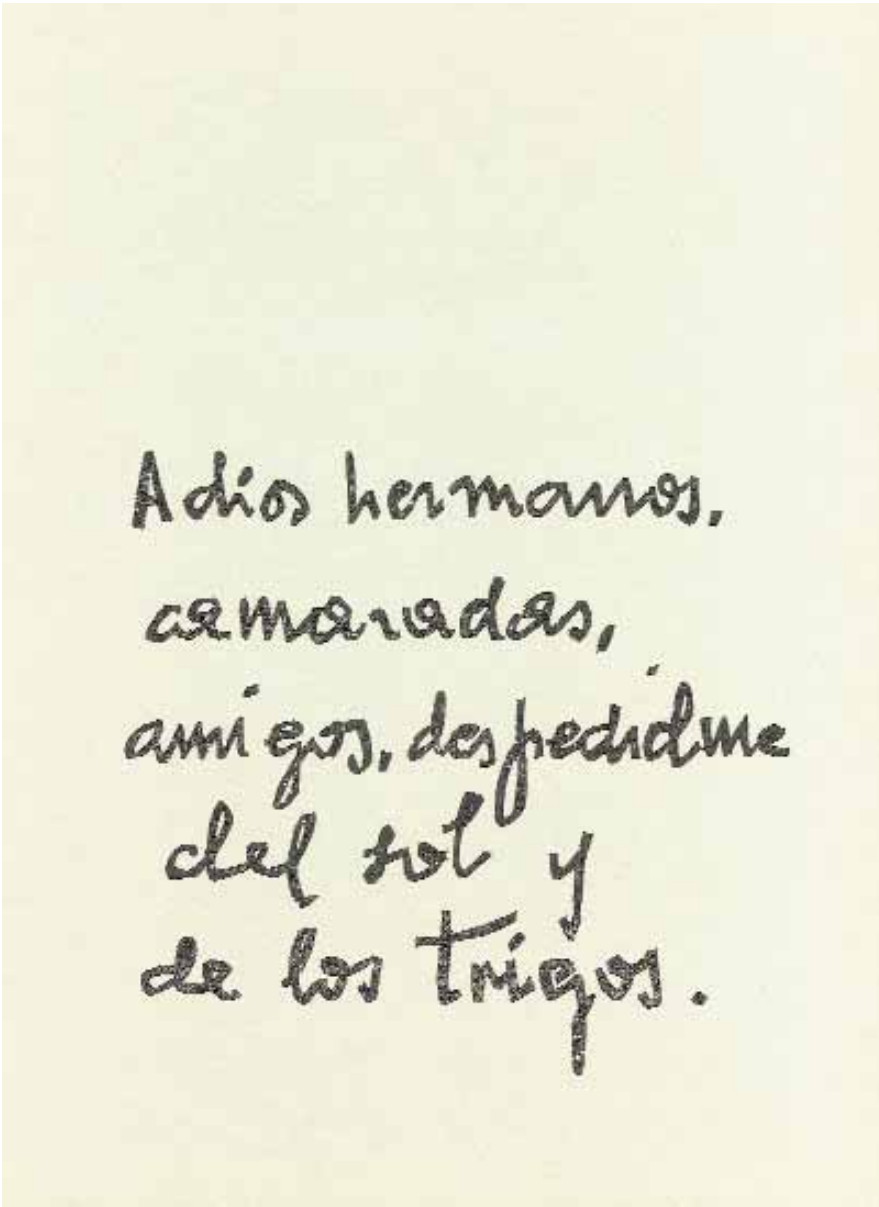


*Y la torpe figura del Caudillo, muñeco siniestro, bigotillo inmisericorde y ojos asustados, jugándose con sangre el destino del país entre tanto temor.*

---

(Valeriano Bozal, “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”, *El Grabado en España (siglos XIX y XX)*, 1988).

---



Adios hermanos,  
amovadas,  
amigos, despedidme  
del sol y  
de los trigos.

*Homenaje a Miguel Hernández.*

*Frontispicio*

(1963).

Xilografía.

Pl. 420 x 315 mm.

Pp. 420 x 315 mm.



*Vientos del pueblo me llevan,  
Vientos del pueblo me arrastran,  
Me esparcen el corazón  
Y me aventan la garganta.*

(Miguel Hernández, "Vientos del pueblo", 1937).

**Homenaje a Miguel Hernández.**  
**Vientos del Pueblo**  
(1963).  
Xilografía.  
Pl. 420 x 315 mm.  
Pp. 420 x 315 mm.



**Homenaje a Miguel Hernández**

(1963).

Xilografía.

Pl. 230 x 320 mm.

Pp. 420 x 315 mm.

*Te has negado a cerrar los ojos, muerto  
mío, abiertos ante el cielo como dos  
golondrinas:  
su color coronado de junios, ya es rocío  
alejándose a ciertas regiones matutinas.*

(Miguel Hernández, "A mi hijo", 1942).

**Homenaje a Miguel Hernández**

(1963).

Xilografía.

Pl. 330 x 230 mm.

Pp. 420 x 315 mm.



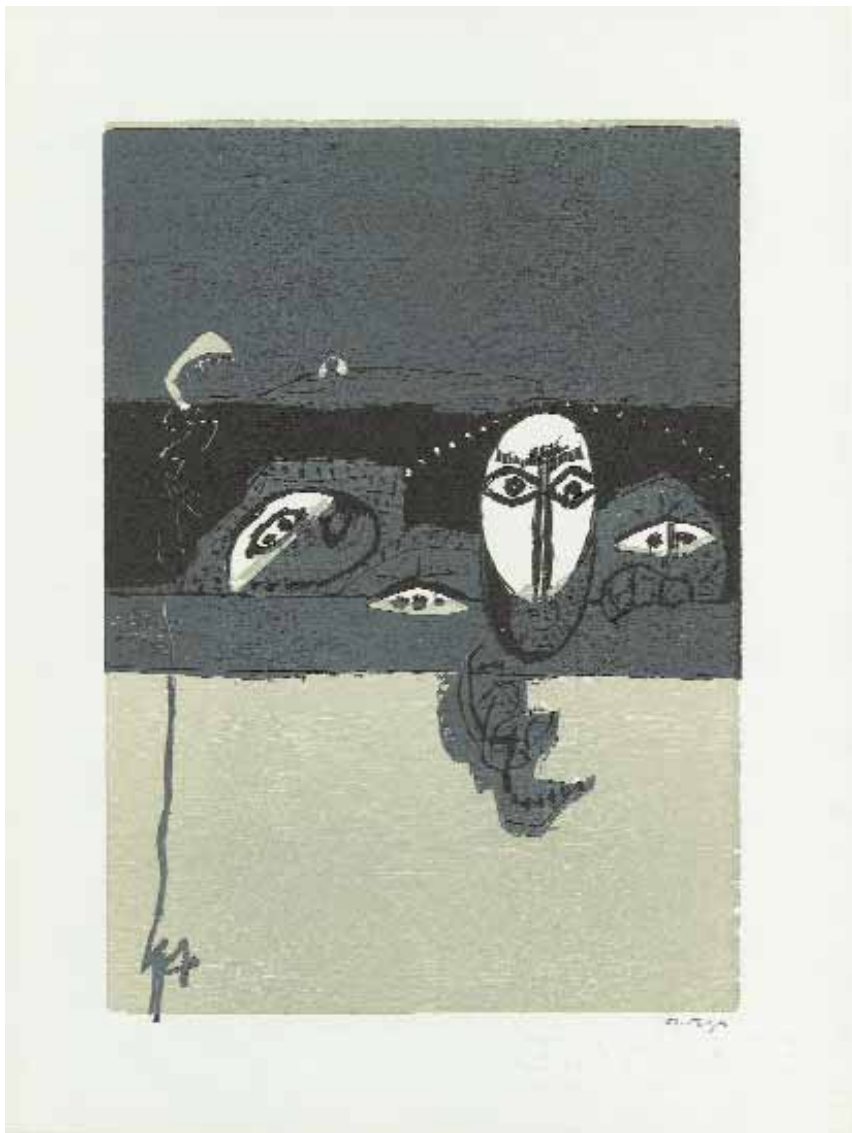
*Las cárceles se arrastran por la humedad del mundo, Van por la tenebrosa vía de los juzgados:*

*Buscan a un hombre, buscan a un pueblo, lo persiguen.*

*Lo absorben, se lo tragan.*

(Miguel Hernández, "Las cárceles", 1939).





***Homenaje a Miguel Hernández***

(1963).

Xilografía.

Pl. 320 x 230 mm.

Pp. 420 x 315 mm.

***Homenaje a Miguel Hernández***

(1963).

Xilografía.

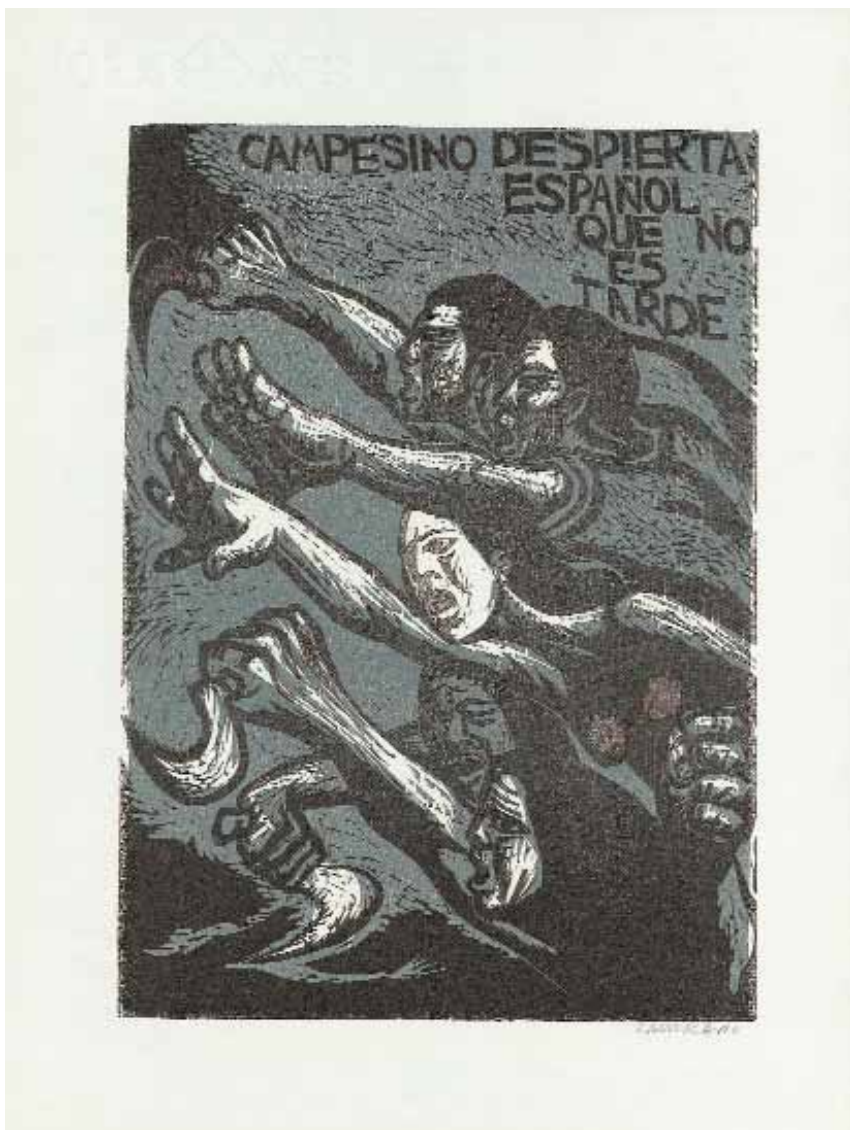
Pl. 330 x 225 mm.

Pp. 420 x 315 mm.



*Sólo la sombra sin astro. Sin cielo.  
Seres. Volúmenes. Cuerpos tangibles  
Dentro del aire que no tiene vuelo,  
Dentro del árbol de los imposibles.*

(Miguel Hernández, "Eterna sombra",  
1942).



***Homenaje a Miguel Hernández***

(1963).

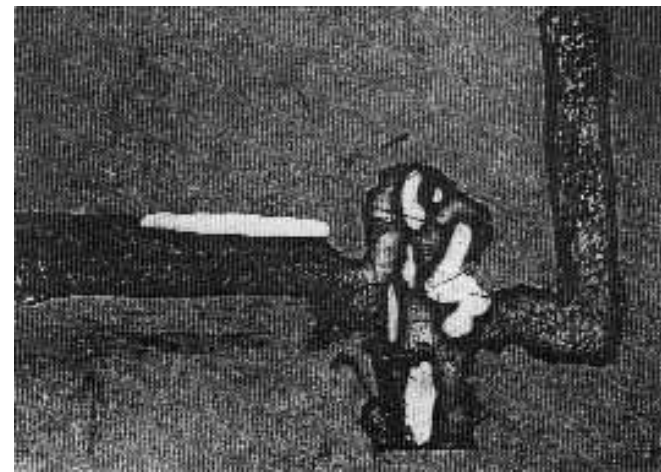
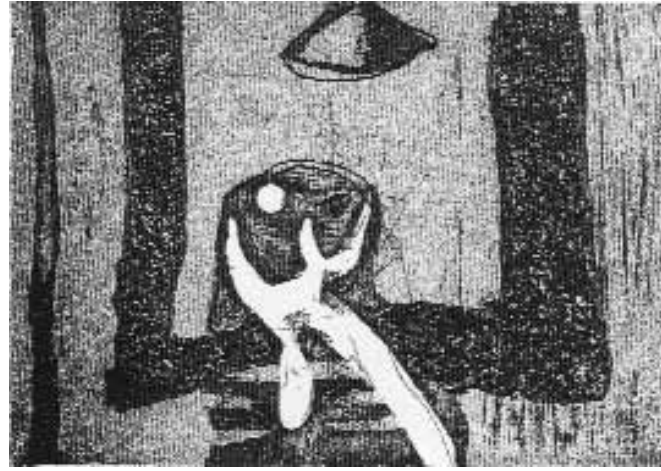
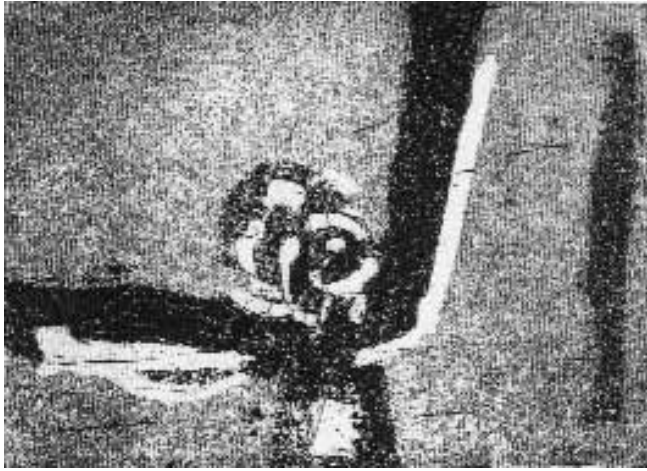
Xilografía.

Pl. 325 x 230 mm.

Pp. 420 x 315 mm.

*Campesino, despierta,  
español, que no es tarde.  
A este lado de España  
Esperamos que pares:  
Que tu tierra y tu cuerpo  
La invasión no se trague.*

(Miguel Hernández, "Campesino, despierta, / español, que no es tarde", 1937).



*Son obras de gesto hosco, algunas llegando a “brutas” en el sentido del suizo Jean Dubuffet, en las que la figura se convierte en esquema arquetípico mediante su reducción a luz y sombra, o a mero contorno (...). A lo largo de la década de los sesenta la heterogeneidad en las texturas de línea y mancha que mostraban los primeros grabados de Arnáiz se va reduciendo y abstrayendo hacia figuras y planos más homogéneos en su factura.*

(Juan Martínez Moro, “El convidado de piedra o esperando por un escaramujo”, en *Doroteo Arnáiz, obra grabada. 1960-2000*, 2001).

**Tortura I-II-III**  
(1963).

Aguafuerte.  
Pl. 70 x 100 mm.  
Pp. 210 x 270 mm.  
P.A.





**Desde Guernica**

(c. 1966).

Xilografía.

Pl. 660 x 500 mm.

Pp. 660 x 500 mm.

P. E.

*¡Ay, quién diría!*

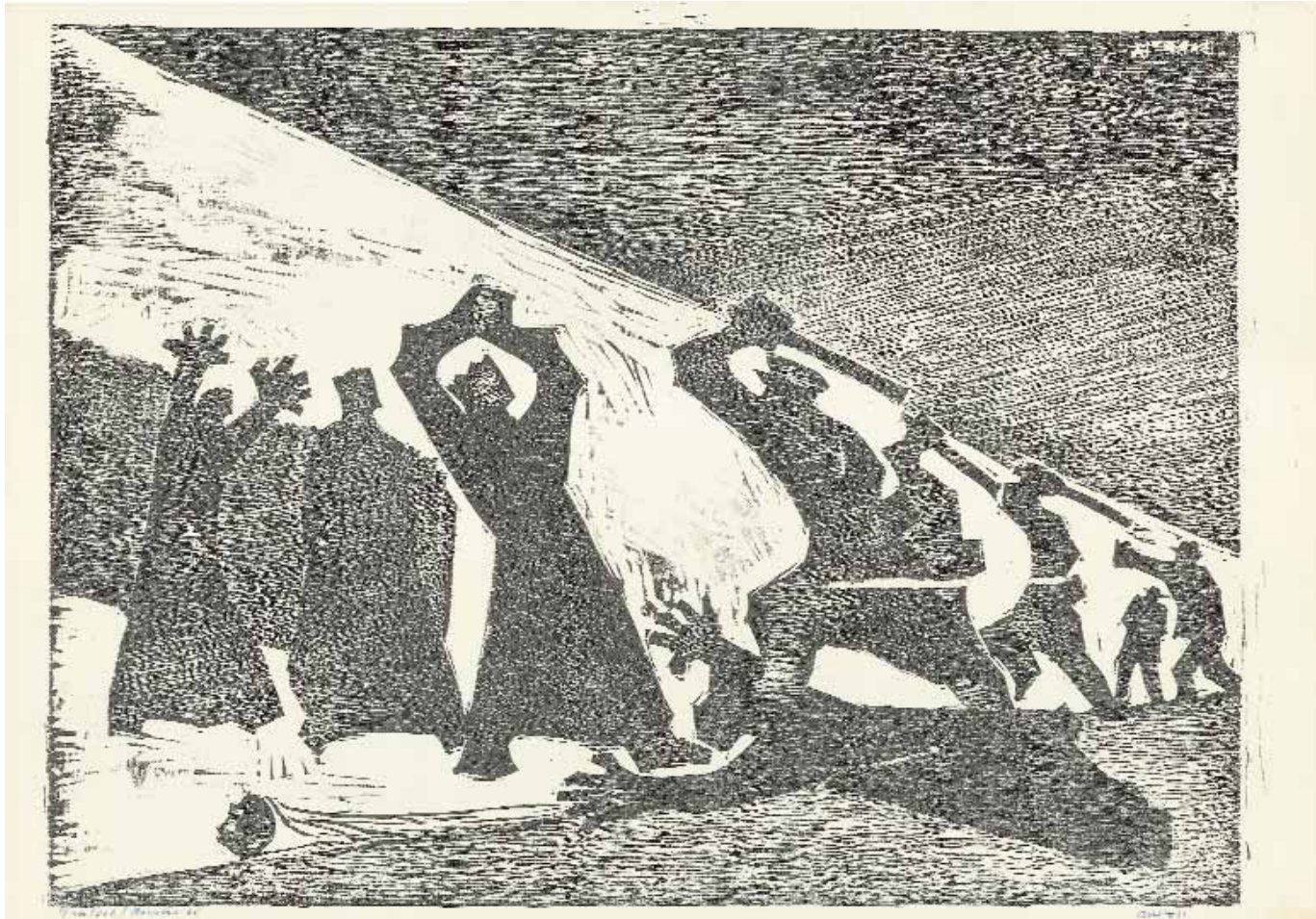
*¡Ay, dilo tú si puedes, Guernikako  
Arbola, dilo con tu raíz, tus ramas y tus  
niños, dilo si eso es posible, di con la  
libertad de los vascos antiguos, con el  
temblor de fronda que cubre el país  
entero y dice lo que somos, diciendo lo  
que fuimos!*

*¡Ay, si es posible, dilo!*

---

(Gabriel Celaya, "Guernikako Arbola",  
*Poesías Completas*, 1980).





*Estos hombres que pintas, reales y compactos, como la luz es dura, como el cuerpo recorta su volumen y el acto directo en una pura emergencia del hecho dado por lo cotidiano, devuelven la luz diurna.*

*Aquí están. Tú los muestras. Sencillos. Siempre en alto.*

*Y su ser es denuncia.*

(Gabriel Celaya, "A Agustín Ibarrola", *Poesías Completas*, 1980).

**Barcelona 66**

(c. 1966).

Xilografía.

Pl. 485 x 630 mm.

Pp. 500 x 700 mm.

306/500



***Escaparate del maniquí con velo***

(1970).

Aguafuerte.

Pl. 275 x 170 mm.

Pp. 530 x 350 mm.

36/50

(Alfredo Alcaín) creador de una iconografía popular, un tanto preconsumista, en la que los objetos de las tiendas y los colmados, las imágenes anteriores al neón y al estallido de los medios de comunicación de masas, ocupan el lugar principal, un mundo contemplado con cierta nostalgia, de canicas y soldados de plomo, de labores de ganchillo y punto de cruz, tratado ahora con colores planos, objetualizado en placer de la memoria y de la supervivencia: quizá nostalgia, pero también ironía.

(Valeriano Bozal, "Grabado y obra gráfica en el siglo XX", *El Grabado en España (siglos XIX y XX)*, 1988).



***Escaparate de fajas y sostenes***

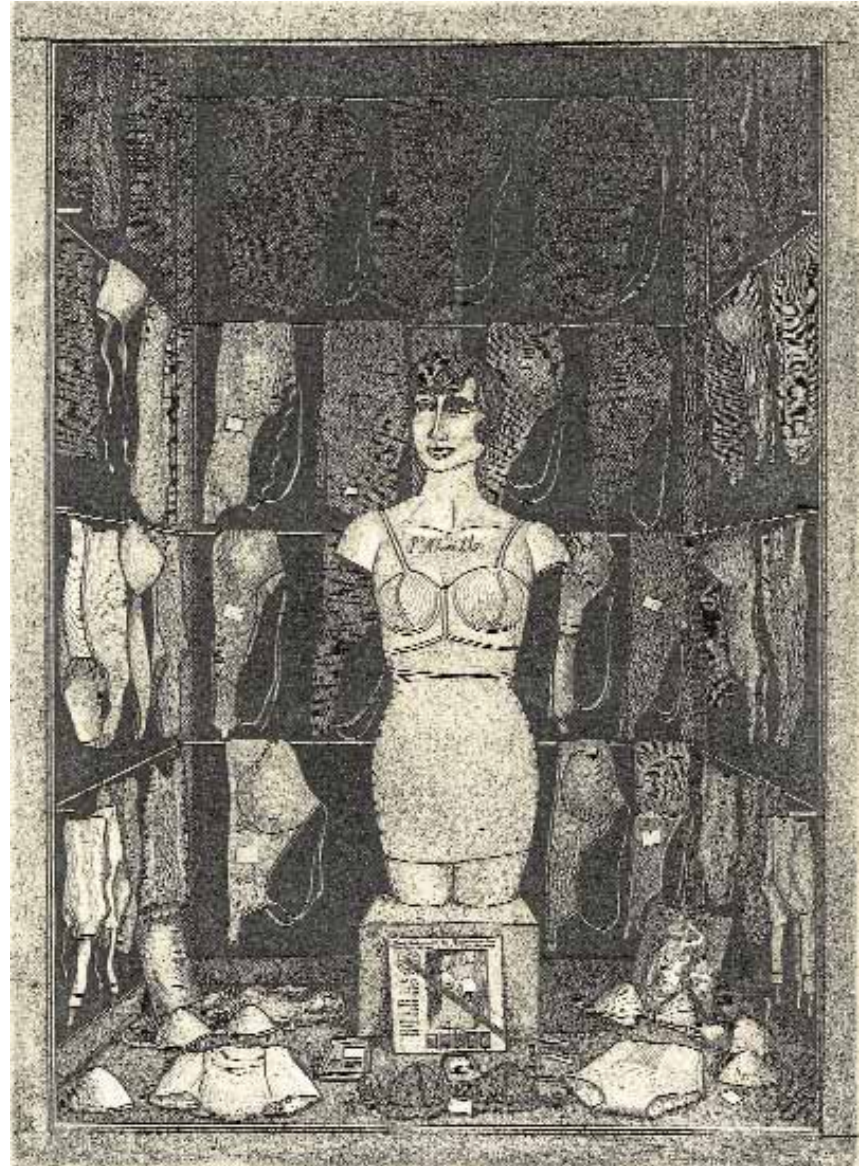
(1971).

Aguafuerte.

Pl. 335 x 245 mm.

Pp. 760 x 550 mm.

74/100



*La obra de Alcaín es una radiografía de los últimos cuarenta años de España. Vinculado en un primer momento al mundo del cine y del teatro, su pintura oscila entre el pop y el realismo crítico. Con una honda cultura y tradición española, ha pasado del retrato crítico de la España profunda al cubismo contemporáneo, con un conjunto de obra impresionante.*

(“Alfredo Alcaín gana el Premio Nacional de Artes Plásticas”, *El Mundo*, 25-11-2003).



***Estampas de la cometa: suite catalana III***

(1972).

Aguatinta.

Pl. 760 x 100 mm.

Pp. 760 x mm.

59/75

*Cuando el artista encuentra su voz, es para utilizarla con continuidad, para difundirla y hacerla llegar a todos, como el vigía constante que debe ser, símbolo duradero y siempre atento, tan útil en la conquista de la conciencia y la libertad.*

(Antoni Tàpies, *La realitat com a art*, 1982).



●  
**Los soldados músicos**

(1972).

Litografía.

Pl. 760 x 560 mm.

Pp. 760 x 560 mm.

H. C.



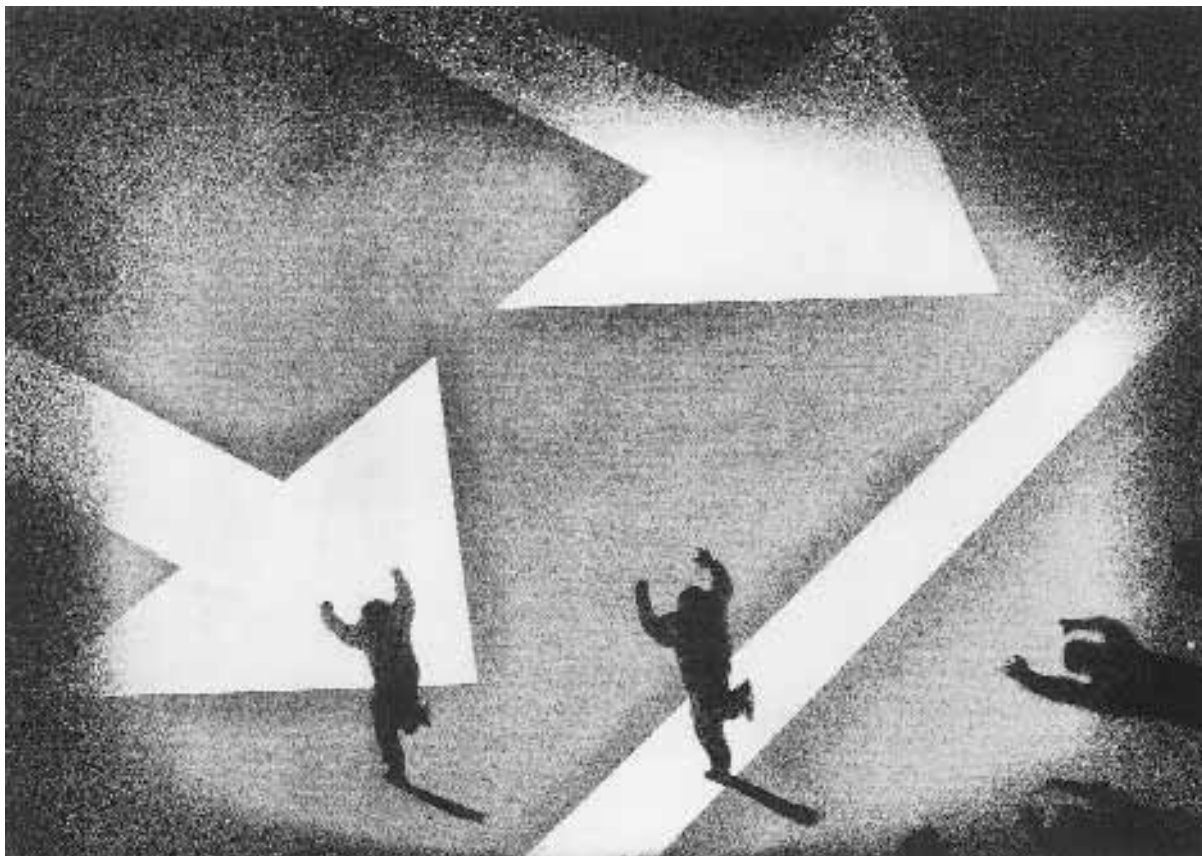
*Siempre por delante su independencia, incluso cuando se vio “obligado” a aceptar por unos meses el carné del Partido Socialista Popular (PSP), de Tierno Galván , antes de su integración en el PSOE. / No se plantea su condición de artista en la sociedad. Se formó en el antifranquismo y la conciencia política al mismo tiempo que se hacía artista y participaba en la creación de centros culturales, como el Círculo de Bellas Artes de Madrid.*

---

(F. Samaniego, “Rafael Canogar”,  
*El País*, 25-03-2001).

---





***Sin título***

(1971).

Aguatinta.

Pl. 320 x 445 mm.

Pp. 500 x 650 mm.

P/A

*Mi experiencia al pintar multitudes fue originalmente gráfica, blanco y negro primero, luego comencé con el color. Este no lo elijo por razones más o menos normativas de estética, está incluido en función del asunto, tiene su justificación en este sentido dentro del cuadro. De ahora en adelante pienso experimentar más con el tema del color.*

(Juan Genovés, *Life*, Mayo de 1978).

●  
**Menina abanderada**

(1974).

Serigrafía.

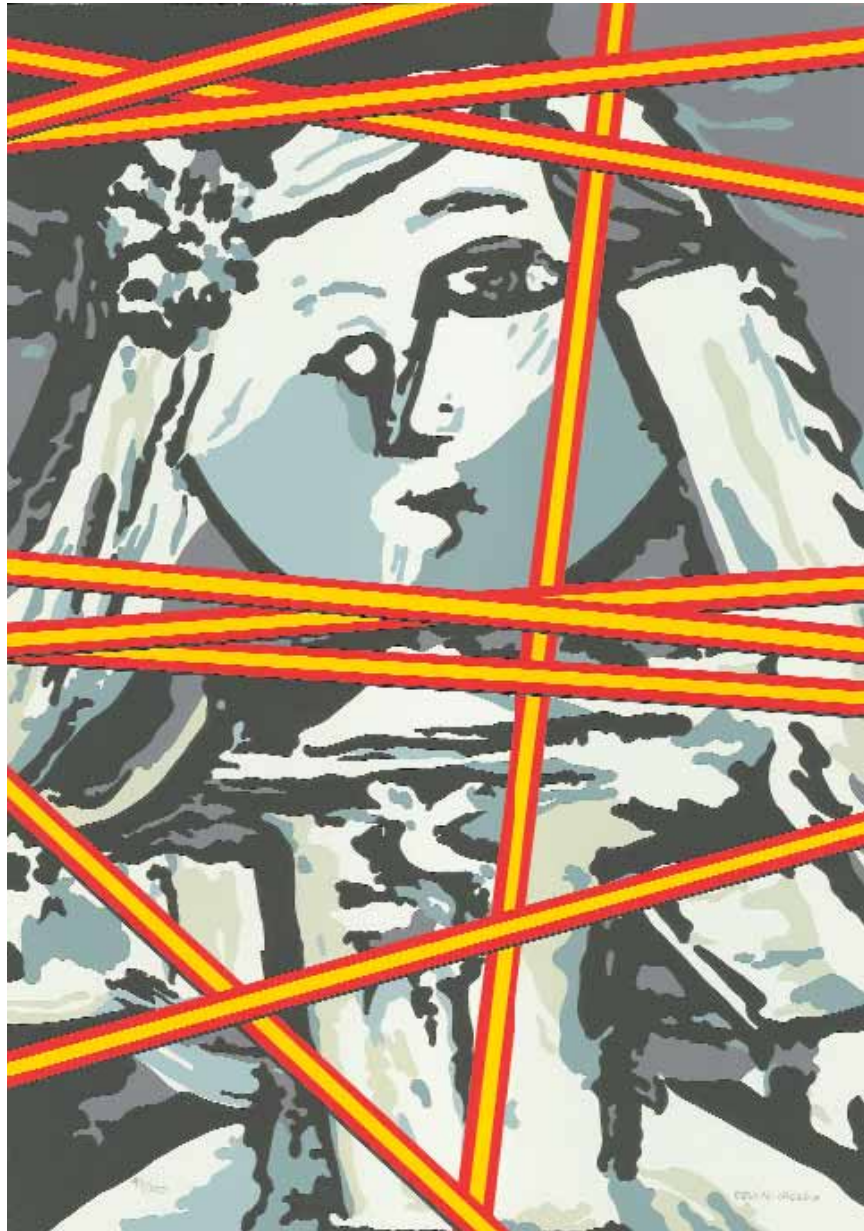
Pl. 750 x 530 mm.

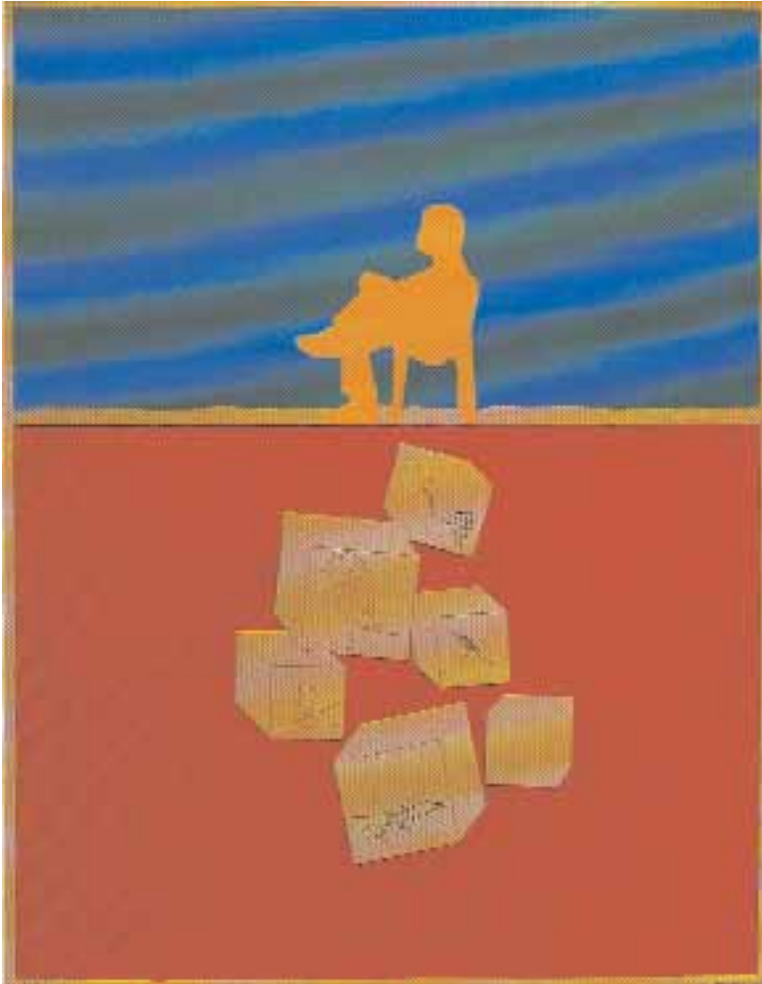
Pp. 750 x 530 mm.

94/100

*El 'Equipo Crónica' se ha constituido como un conjunto de trabajo, colaboración y experimentación. / El trabajo en equipo no tiene por qué ser privativo de las tendencias formalistas: el realismo acorde con nuestra circunstancia también puede exigir, por otros caminos, la radical superación de la mitología del individualismo, de la expresión subjetiva como intencionalidad de la actividad artística. / Aplicamos métodos colectivos de trabajo para fines sobre-individuales.*

*(Manifiesto del Equipo Crónica, 1964).*





***Caída de símbolos***

(1974).

Aguatinta, aguafuerte.

Pl. 670 x 510 mm.

Pp. 785 x 580 mm.

P. A. Ejemplar único.

*Los cubos giran parcialmente para dejar ver que lo son, y eso incorpora una rara tercera dimensión a aquel universo vacío. Como a veces las siluetas de las figuras solitarias engendran largas sombras en una bidimensionalidad sin accidentes.*

(J. M. Magariños, *Doroteo Arnáiz*, 1992).

●  
**Cabeza uno**

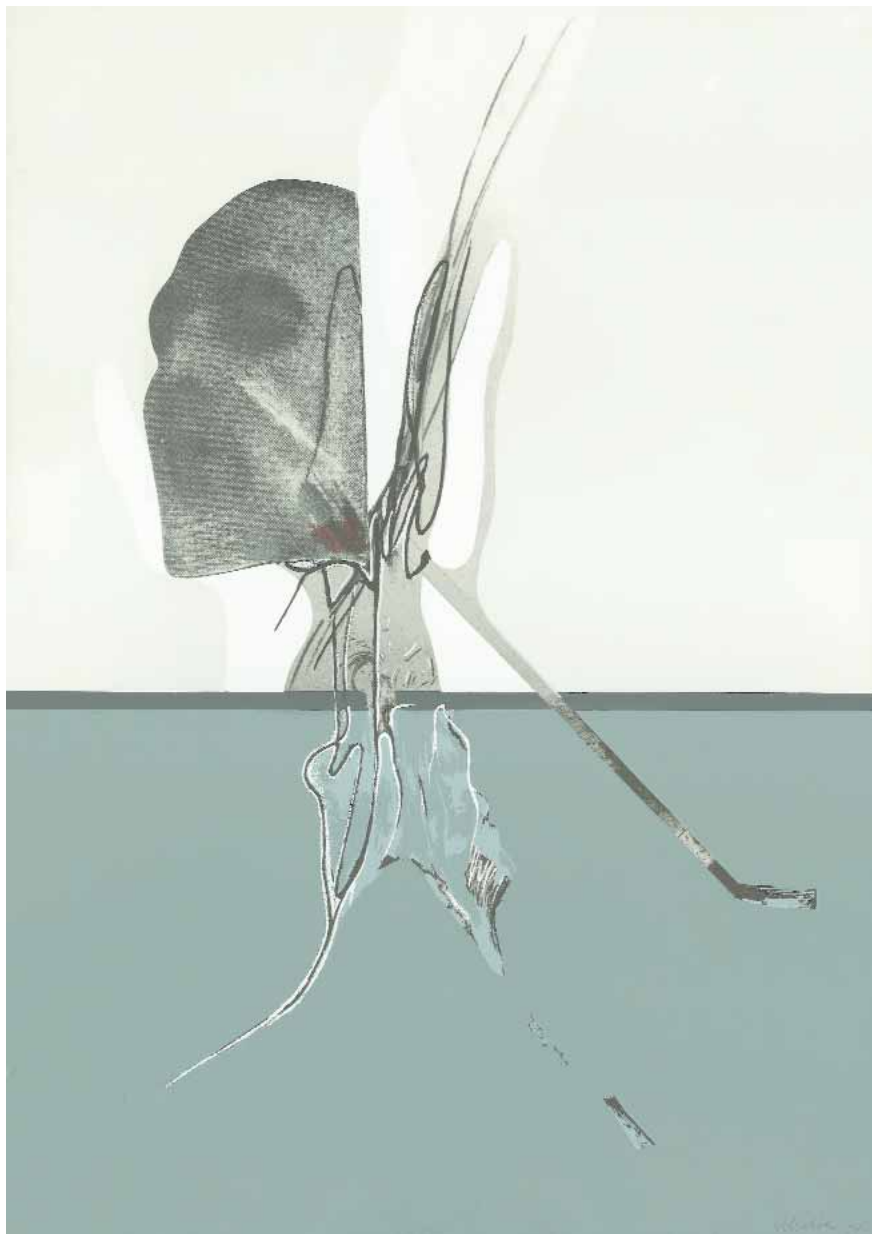
(1974).

Litografía.

Pl. 670 x 480 mm.

Pp. 670 x 480 mm.

26/100



*Soy un artista anclado en la modernidad y llevo batallando con las vanguardias más de cuarenta años. / Busco los personajes más saturados, más al borde del abismo, para, utilizando el lenguaje de la fotografía como bisturí o herramienta, sacarlos a la luz.*

*(El Mundo, 21-11-2002).*





***La iglesia parroquial de Espejo  
(Córdoba), después de sucesivos bom-  
bardeos en septiembre de 1937***

(1974).

Litografía.

Pl. 490 x 490 mm.

Pp. 710 x 690 mm.

*En este último periodo, la incorporación paulatina a nuestra producción de elementos pertenecientes a códigos pictóricos conocidos, que al ser combinados con imágenes fotográfico-documentales (lo que venimos realizando con el tema monográfico de la Guerra Civil Española desde 1973) presentan una nueva posibilidad de experimentación en cuanto a reflexión sobre la imagen convencional de la 'realidad' visual.*

(F. Tomás y E. Tormo, *La Guerra Civil del Equipo Realidad. Cuadernos de Historia, 1973-1976, 1981*).



*Tomamos una imagen más o menos erosionada que se supone representa, por vía de la fotografía reproducida en huecograbado, una escena cualquiera de la Guerra Civil española. La elección de tal o cual imagen está ya más o menos determinada por el hecho de que nos resulte o no sugestiva en varios aspectos.*

---

(F. Tomás y E. Tormo, *La Guerra Civil del Equipo Realidad. Cuadernos de Historia, 1973-1976, 1981*).

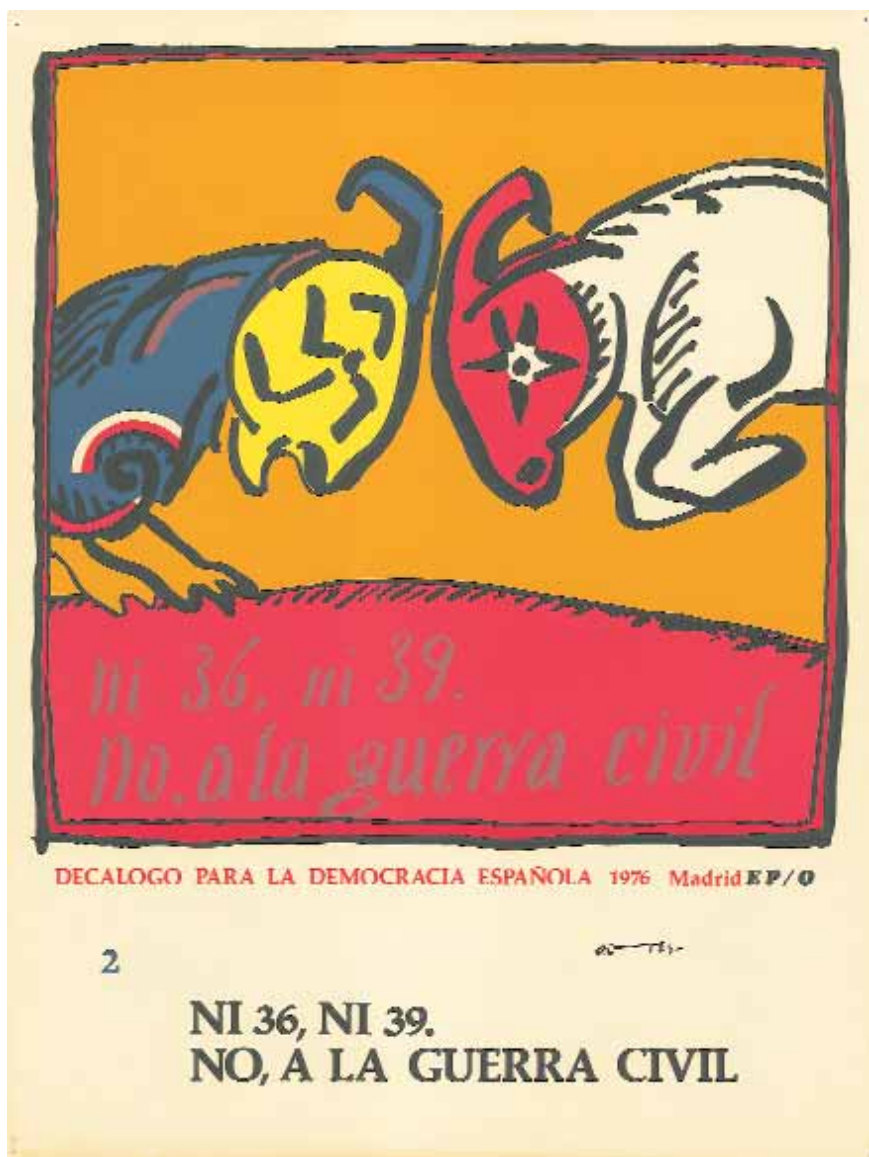
***Vista de Gibraltar desde el convoy que  
atravesó el estrecho en julio de 1936***

(1974).

Litografía.

Pl. 490 x 490 mm.

Pp. 710 x 690 mm.



*Ni 36, ni 39. No, a la Guerra Civil*  
(1976).

Serie: Decálogo para la Democracia  
Española, n.º. 2.  
Pl. 670 x 500 mm.  
Pp. 670 x 500 mm.  
1/3

*Mas sólo es una elipse. Y sigue, y dura,  
y graves los rostros que carcomen amarguras  
arcaicas y el transcurso del llanto  
que sobre el barro-madre va señalando  
surcos y gestos de hombre ibero.  
¡Tiren si a tanto llegan, al pimpampum!  
Veremos.*

(Gabriel Celaya, "A José Ortega, pintor  
ibero", en *Poesías*, 1982).

**Sí a todos**

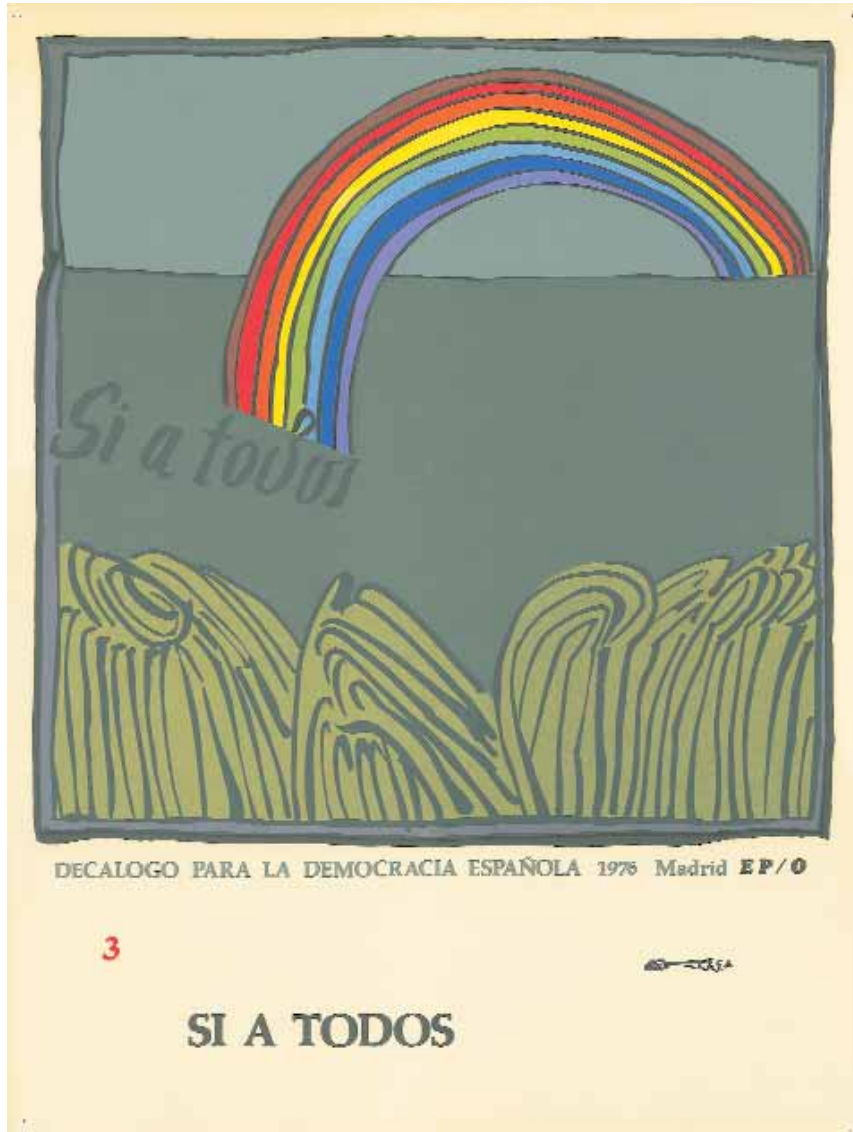
(1976).

Serie: Decálogo para la Democracia Española, nº. 3.

Pl. 670 x 500 mm.

Pp. 670 x 500 mm.

2/3



*Sobre una horizontal, iguales y distintos, con toda la tormenta metida en su silencio, mirándonos de frente, mirando como sólo se mira con el rayo que se para en su exceso, estos hombres, tus hombres, los hombres cien mil veces, José Ortega, distintos, mas por igual sufriendo.*

(Gabriel Celaya, "A José Ortega, pintor ibero", en *Poesías*, 1982).





***Sí, a la unidad de España más sus nacionalidades***

(1976).

Serie: Decálogo para la Democracia

Española, nº. 6.

Pl. 670 x 500 mm.

Pp. 670 x 500 mm.

3/3

*José Ortega, distintos, más por igual  
sufriendo, los hombres de tus cuadros,  
el cuadro de mi España, y yo como un  
idiota tirado por los suelos, mordiéndome  
los puños, pensando mi vergüenza,  
saliendo los colores, me sacudo los sue-  
ños.*

*¡Dispáren pimpampum al pueblo tente-  
tioso!*

*Y contemplan- si pueden- sin temblar su  
silencio.*

(Gabriel Celaya, "A José Ortega, pintor  
ibero", en *Poesías Completas*, 1980).



*Soy un artista que hace un poco de todo y que crea una obra marcada por la variedad. Soy incapaz de incluirme en un estilo o una preferencia concreta y lo que hago es caminar y caminar sin descanso en el mundo de la pintura, de modo que cada obra te descubra la siguiente.*

---

(Alfredo Alcaín, *Diario Sur*, 26-11-2003).

●  
**¿Passa contigo, tía?**

(1977).

Aguafuerte.

Pl. 530 x 700 mm.

Pp. 360 x 410 mm.

36/75

---



**Tío Pepe**

(1986).

Litografía.

Pl. 630 x 490 mm.

Pp. 630 x 490 mm.

88/150

*Mi pintura trata, efectivamente, de titular la realidad, pues siempre he creído en la fuerza de la imagen. Ya se que en qué riesgos caigo utilizando esta palabra maldita, exiliada de todos los diccionarios, que es hoy la palabra realidad.*

(Palabras del artista, en E. Navarro, Arroyo, cat. exp., 2002).



***Naturaleza muerta***

1986).

Aguafuerte.

Pl. 355 x 245 mm.

Pp. 510 x 370 mm.

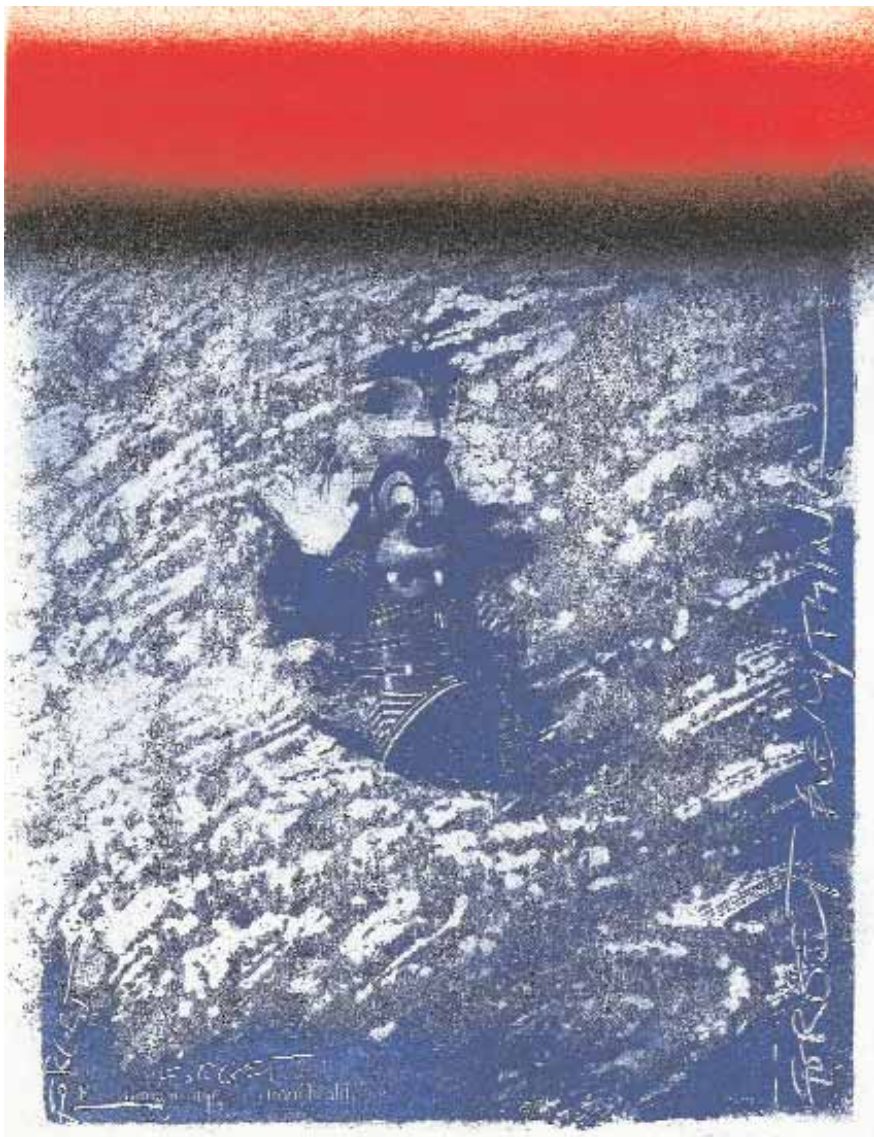
35/35



*El arte es una cosa criminal que me devora sin contemplaciones. Niego que en mí exista vida alguna y me horroriza no estar muerto y tener que sentir la repugnante vida latir en mí como un animal antiguo.*

(Víctor Mira, *El insomnio de la adolescencia*, 2000).





***Forget everything, Newsweek VI***

(1991).

Aguatinta.

Pl. 285 x 220 mm.

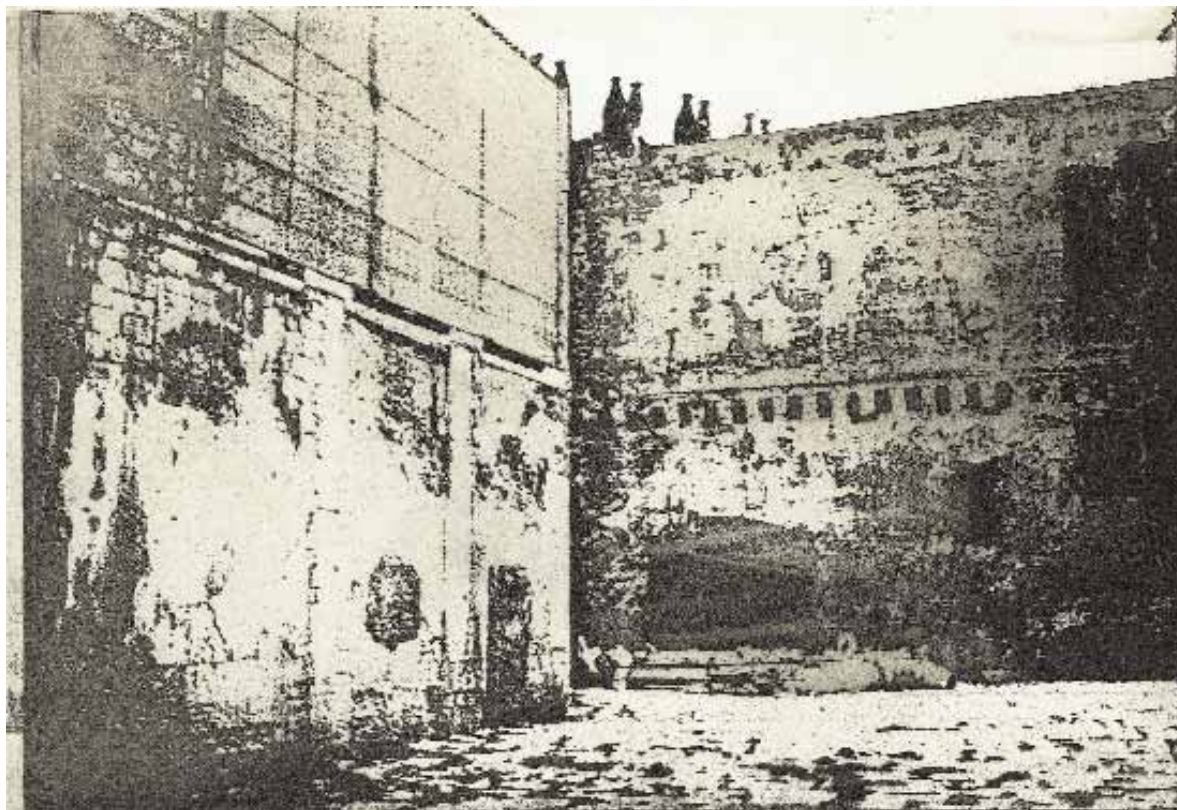
Pp. 700 x 520 mm.

25/35

Recientemente, el mismo Francesc Torres ha visto condicionada su libertad de expresión después del veto ejercido por las autoridades de Castellón, ciudad donde se desarrolló la muestra colectiva sobre la violencia contemporánea titulada *Tinieblas*. Torres llegó a pedir el desmontaje de su obra, *Newsweek serie 19*, ante la retirada del catálogo y la suspensión de la inauguración además de toda referencia publicitaria de la exposición desarrollada en el Espai d'Art Contemporani de Castellón.

En palabras del autor, las autoridades "parecen pensar que sus opciones de voto están en proporción directa con el estado de crispación social que sus dirigentes llevan años generando sistemáticamente en España". En resumen, se trató de un "acto inquisitorial impensable en una sociedad democrática".

(*El País*, 19-02-2004).

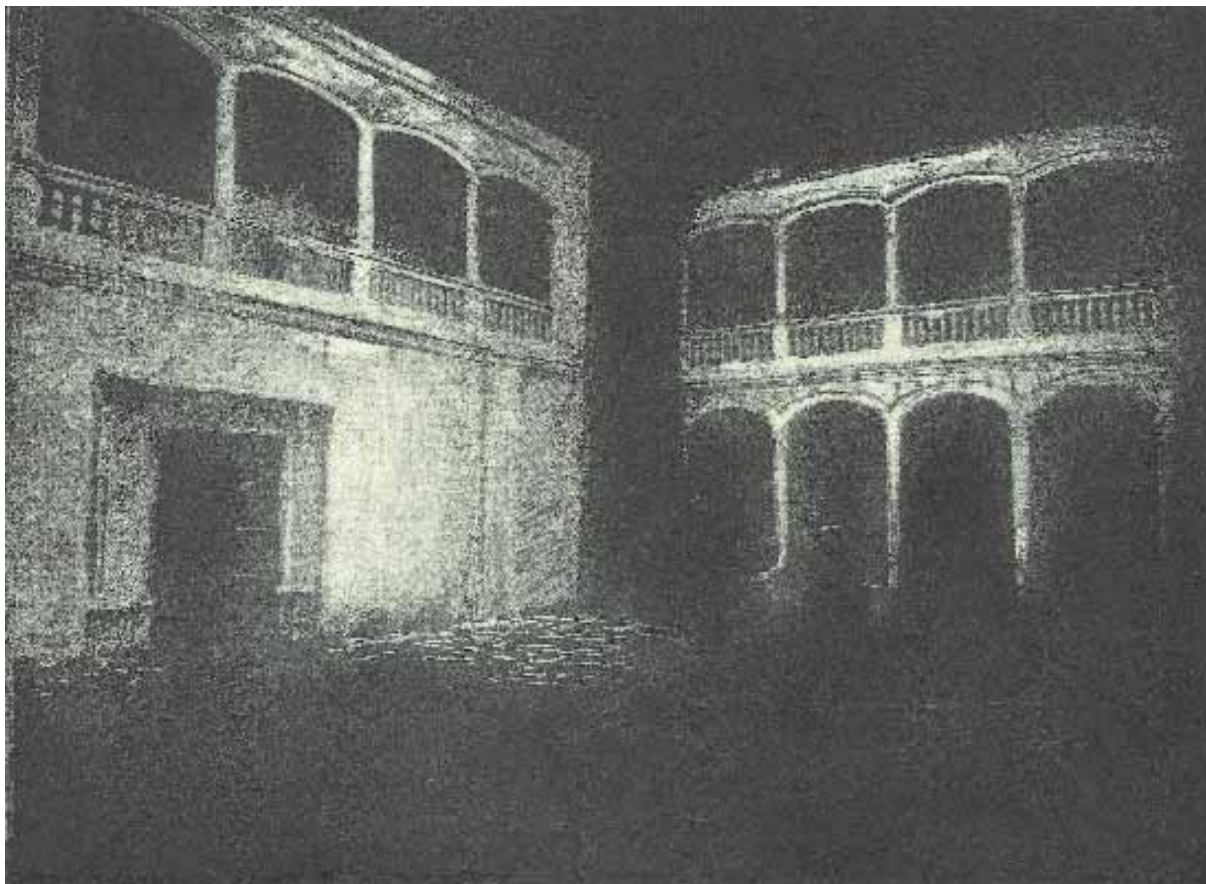


*Uno de los rincones más fascinantes de Manhattan, que los conjurados y devotos se transmiten de boca en boca como un salvoconducto, tiene inequívoca factura española. Está en plena Quinta Avenida, guarecido tras los muros del Metropolitan Museum: el maravilloso patio renacentista del castillo almeriense de Vélez Blanco, que hoy reabre sus puertas después de tres años de renovación, y con el asombro añadido de los frisos que ornaban el castillo, recientemente hallados en París.*

(“El Metropolitan reabre el patio de Vélez Blanco, joya del Renacimiento”, ABC, 12-05-2000).

●  
**En Ruinas I -Diurno**  
 (1994).  
 Aguafuerte sobre zinc.  
 Pl. 290 x 420 mm.  
 Pp. 570 x 760 mm.  
 19/50





***En Ruinas V -Nocturno***

(1994).

Aguafuerte sobre zinc.

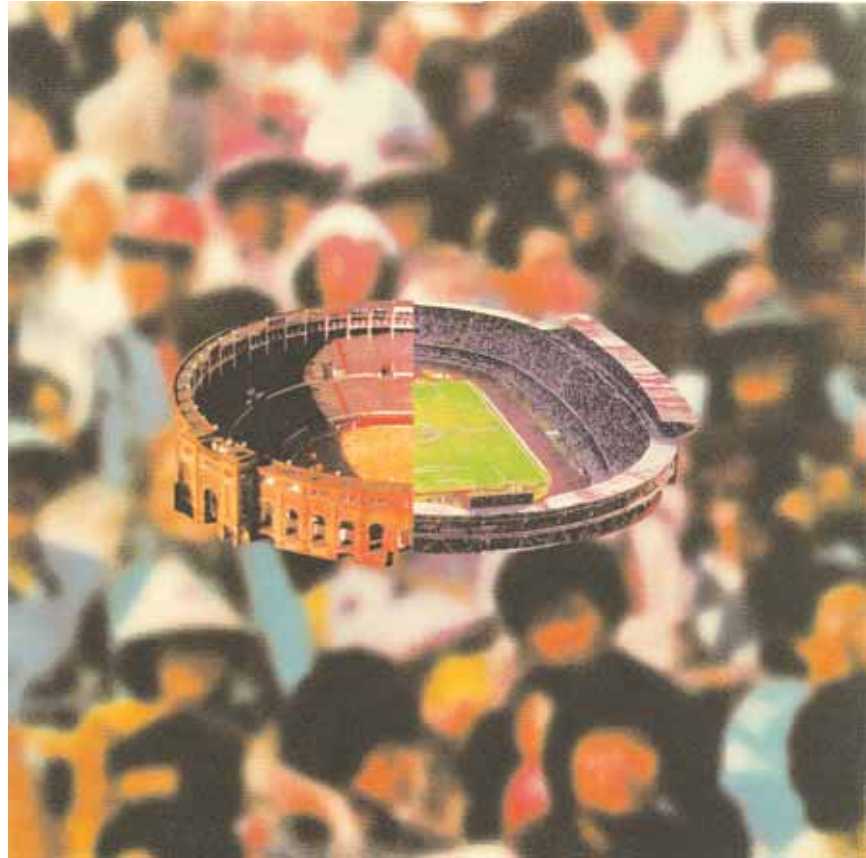
Pl. 205 x 420 mm.

Pp. 570 x 760 mm.

20/50



“Instalación del patio del castillo de Vélez Blanco en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (Foto: Javier Gómez).”



*He utilizado arquetipos, como la sala de consejo o la sala de conferencias de prensa, el museo, el foro, el archivo que todos conocemos pero que tal vez pueden verse de otra manera. Y esta manera de darle la vuelta es lo que me propongo. Para ello, la utilización de los media me ha sido muy útil. Su uso transforma estos arquetipos en una estructura metafórica que puede revelar situaciones no tan visibles.*

(Antoni Muntadas, "El arte político sólo tiene valor testimonial", *El Mundo*, 22-11-2002).

●

***Intersecciones***

(1999).

Pl. 650 x 650 mm.

Pp. 750 x 750 mm.

21/50

●





## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**



- AGUILERA, V. (coord.), 1975, *La postguerra. Documentos y Testimonios II*, Serie Artistas Contemporáneos, Bilbao, Ministerio de Educación y Ciencia.
- ALBERTI, R., 1981, *Lo que canté y dije de Picasso*, Barcelona, Bruguera.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (comisario) 1985, *J. Solana: exposición-homenaje; estudio y catalogación de su obra* (cat. exp.), Madrid, Centro Cultural del Conde Duque.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (comisario) 1990, *José Gutiérrez Solana, grabador y litógrafo* (cat. exp.), Asturias, Centro de Escultura de Candas, Museo Antón, Fundación Museo Evaristo Valle.
- ANTONI TÀPIES 1960-1980. *Obra Gráfica* (cat. exp.), 1977, Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa.
- ARNHEIM, R., 1977, *El Guernica de Picasso: Génesis de una pintura*, Barcelona, Gustavo Gili.
- AYLLÓN, J. (coord.), 1980, *Antonio Saura. Exposición Antológica 1948-1980*, Barcelona, Ministerio de Cultura, Fundación Joan Miró.
- BARAÑANO, K. de; GONZÁLEZ DE DURANA, J.; JUARISTI, J., 1987, *Arte en el País Vasco* (Cuadernos Arte Cátedra), Madrid, Cátedra.
- BAROJA, P. 1955, *Memorias*, Madrid.
- BAROJA, P. 1973 [1904], *La busca*, Madrid, Caro Raggio.
- BAROJA, P. 1998 [1900], *Vidas sombrías*, Madrid, Biblioteca Nueva (con introducción de José Carlos Mainer).
- BENET, R. 1975, *Sunyer*, Barcelona, Ediciones Polígrafa.
- BLAS BENITO, J. (comisario) 1999, *Ricardo Baroja, 1871-1953. El arte de grabar*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Calcografía Nacional, Philip Morris Spain.
- BONET, A., 1981, *Picasso: 1881-1981*, Madrid, Taurus.
- BORES, F. 1999, *Francisco Bores: el ultraísmo y el ambiente literario madrileño, 1921-1925*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- CABRERA GARCÍA, M<sup>a</sup>. I., 1998, *Tradición y Vanguardia en el pensamiento Artístico Español (1939-1959)*, Colección Arte y Arqueología, Universidad de Granada.
- CALVO SERRALLER, F., 1999, *El Guernica de Picasso*, Madrid, T. F. Editores.
- CAMPOY FRANCÉS, A. del, 1978, *La magia de las Meninas. Una iconografía velazqueña*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Canales y Puertos.
- CARRETE, J.; VEGA, J.; BOZAL, V.; FONTBONA, F. 1988, *El grabado en España (siglos XIX y XX)*, SUMMA ARTIS, vol. XXXII, Madrid, Espasa-Calpe.
- CARRETERO REBÉS, S.; DÍAZ, J. 1999, *La pintura de Cantabria en la Modernidad (1919-1957)*, Catálogo de la Exposición, Santander, Museo de Bellas Artes.
- CELA, C. J. 1972, *La obra literaria del pintor Solana*, Madrid, Organización Sala.
- CELAYA, G., 1982, *Poesías*, Barcelona, Laia.
- CIRICI, A., 1973, *Testimonio del Silencio*, Barcelona, Polígrafa S.A.
- COSSÍO, J. M. de, "Francisco G. Cossío", en *La Atalaya*, Santander, 18-VII-1923.



- DÍAZ-CASARIEGO, R. (ed.) 1963, *José Gutiérrez Solana. Colección de 25 estampas grabadas directamente al aguafuerte*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia (con introducción de Ramón Gómez de la Serna).
- DÍAZ-CASARIEGO, R. (ed.) 1963, *José Gutiérrez Solana. Litografías*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia (con introducción de Manuel Sánchez Camargo).
- DÍAZ-CASARIEGO, R. (ed.) 1977, *Bores. Xilografías: colección de veinte grabados originales*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia (con introducción de José María Ballester).
- GALLEGO, A. 1979, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra.
- GUTIÉRREZ SOLANA, J. 2000 [1920], *La España negra*, Granada, Comares (edición y prólogo de Andrés Trapiello).
- GUTIÉRREZ SOLANA, J. 1918, *Madrid, escenas y costumbres*, Madrid, G. Hernández y G. Sáez.
- GUTIÉRREZ SOLANA, J. 1923, *Madrid callejero*, Madrid, Francisco Beltrán Librería Española y Extranjera.
- HERNÁNDEZ, M., 1975, *Poemas*, Barcelona, Plaza & Janés.
- HOZ, A. de la; MADARIAGA, B. 1990, *Pancho Cossío. El artista y su obra*, Santander, Ayuntamiento de Santander, Fundación Marcelino Botín, Caja Cantabria, Intra, Universidad de Cantabria.
- HOZ, A. de la; MADARIAGA, B. 1997, *Pancho Cossío y su mundo*, Santander, Caja Cantabria.
- MAGARIÑOS, J. M., 1992, *Doroteo Arnáiz* (cat. Exp.), La Coruña, Ayuntamiento.
- MALET, R. M., 1984, *Los carteles de Tàpies*, Barcelona, Polígrafa S.A.
- MARTÍNEZ MORO, J., 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.
- MIRA, V., 2000, *El insomnio de la adolescencia*, Munich, Edition Álvarez.
- MUNTADAS: *Trabajos recientes*, 1992, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, 1999, *Bores esencial, 1926-1971*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Aldeasa.
- NAVARRO, E., (comisario), 2002, *Arroyo*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, SEACEX.
- PALAU I FABRE, J., 1979, *El Guernica de Picasso*, Barcelona, Blume.
- PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS, 1976, *Francisco Bores: 1898-1972. Exposición antológica*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. 1980, *Ciento veinte dibujos del Museo del Prado. Francisco de Goya y Lucientes*, Madrid, Alfiz.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. 1982, *Goya: Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Fundación Juan March.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; GÁLLEGO, J. 1993, *Goya grabador*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Fundación Juan March.
- PICASSO: *Obra gráfica original 1904-1971*, 1981, (cat. exp.), Madrid, Subdirección General de Artes Plásticas.

PICASSO: *Obra gráfica original 1930-1971*, 1980, (cat. exp.), Madrid, Ministerio de Cultura.

*Revista de Cultura AGULHA*, n.º. III, marzo 2003.

RÍO SÁINZ, J. del, 1984 [1923], *Hampa: estampas de la mala vida* (versos de José del Río Sainz, maderas de Francisco G. Cossío), reproducción facsímil, Santander, Cuévano.

RÍO SÁINZ, J. del, "Un gran ilustrador de libros", en *La Atalaya*, Santander, 23-XII-1923.

SALAZAR, M. J.; CARMONA MATO, E. 2000, *Francisco Bores, dibujos: colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

SAURA, A. 1992, *Note-Book (Memoria del tiempo)*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

SAURA, 2003, (cat. exp.), Sevilla, Casa de la Provincia, Caja Duero.

SEBASTIÁN, S., 1984, *El Guernica y otras obras de Picasso: Contextos iconográficos*, Universidad de Murcia.

SOLEDAD SEVILLA, 1989, (cat. exp.), Madrid, Galería Soledad Lorenzo.

SORIANO, R. 1921, *Darío de Regoyos (Historia de una rebeldía)*, Madrid, Imprenta Peña Cruz.

SUITE *Senefelder and Co.*, 1996, (cat. exp.), Bilbao, Museo de Bellas Artes.

TÀPIES, A., 1977, *Memoria Personal*, Barcelona, Crítica.

TÀPIES, *extensión de la realidad*, 1990, (cat. exp.), Madrid, Centro de Arte Reina Sofía.

TOMÁS, F.; TORMO, E., 1981, *La Guerra Civil del Equipo Realidad. Cuadernos de Historia (1973-1976)*, Universidad de Valencia.

TUSELL, J.; MARTÍNEZ-NOVILLO, Á. (comisarios), 1997, *Paisaje y figura del 98*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Fundación Central Hispano.

VÁZQUEZ DE PARGA, 1991, A. Saura. *Decenario 1980-1990*, Zaragoza, Diputaciones Provinciales de Huesca, Teruel y Zaragoza.

VERHAEREN, É.; REGOYOS, D. de, 1999 [1899], *España Negra*, edición facsímil con prólogo de Pío Baroja, Barcelona, Terra Incognita.

