

Rafael Casariego en la Colección UC de Arte Gráfico



Serie Memoria Gráfica, 1

INT

Rafael Casariego en la Colección UC de Arte Gráfico

Instituto de la Universidad de Cantabria
22 septiembre - 11 noviembre 2006

Arte Gráfico

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

NA 12611940

donación

Rafael Casariego en la Colección UC de Arte Gráfico

Paraninfo de la Universidad de Cantabria
22 septiembre / 11 noviembre 2006

Serie Memoria Gráfica, 1



Universidad de Cantabria.

Rafael Casariego en la Colección UC de Arte Gráfico :
[exposición, Santander] 21 septiembre-11 noviembre 2006. --
Santander : Vicerrectorado de Extensión Universitaria,
Universidad de Cantabria, 2006.
(Memoria gráfica ; 1)

ISBN 84-8102-412-0

Casariego, Rafael.
Grabado-- España-- Exposiciones.

76(460)(064)

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA:

RECTOR: Federico Gutiérrez-Solana Salcedo

VICERRECTOR DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA: Eduardo Casas Rentería

DIRECTOR DE EXPOSICIONES: Javier Gómez Martínez

ASISTENCIA TÉCNICA Y CATALOGACIÓN:

Nuria García Gutiérrez

TEXTOS:

Federico Gutiérrez-Solana Salcedo

Javier Gómez Martínez

Carmen Casariego Andréu

Rafael Casariego Andréu

FOTOMECÁNICA:

Biblioteca de la Universidad de Cantabria

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN:

Imprenta J. Martínez, S. L.

© Universidad de Cantabria

© De las reproducciones autorizadas, VEGAP Santander 2006

ILUSTRACIONES DE CUBIERTA Y CUARTA DE CUBIERTA:

Libros / carpetas de Rafael Casariego en la Colección UC de Arte Gráfico

(fotos: Javier Gómez Martínez)

I.S.B.N.: 84-8102-412-0

Depósito Legal: SA-603-2006

ÍNDICE

	Pág.
PRESENTACIÓN	7
Federico Gutiérrez-Solana Salcedo	
ESTUDIO	9
<i>San Rafael Casariego, abogado de la gráfica</i>	
Javier Gómez Martínez	
TESTIMONIOS	19
<i>Carmen Casariego: a propósito de Rafael Casariego</i>	19
Entrevista de Javier Gómez Martínez a Carmen Casariego Andréu	
<i>Bibliófilo, editor, amante de la obra gráfica</i>	27
Rafael Casariego Andréu	
CATÁLOGO	33
Nuria García Gutiérrez	
- 1963. José Gutiérrez Solana: <i>Aguafuertes</i>	35
- 1963. José Gutiérrez Solana: <i>Litografías</i>	36
- 1964. Daniel Vázquez Díaz: <i>En Gredos</i> , de Miguel de Unamuno.....	37
- 1969. Manuel Viola: <i>Casidas</i> , de Federico García Lorca.....	38
- 1976. Silvino Poza: <i>Clowns</i> , de Ramón Gómez de la Serna.....	41
- 1976. Antonio Marcoida: <i>Fábula de Polifemo y Galatea</i> , de Luis de Góngora y Argote... 43	
- 1977. Doroteo Arnáiz: <i>Rimas</i> , de Gustavo Adolfo Bécquer.....	43
- 1977. Francisco Bores: <i>Xilografías</i>	44
- 1978. Francisco Bores: <i>Aguafuertes y puntasecas</i>	45
- 1979. Orlando Pelayo: <i>Coplas por la muerte de su padre</i> , de Jorge Manrique.....	46
- 1980. Álvaro Delgado: <i>Los encuentros</i> , de Vicente Aleixandre.....	50
- 1980. Manuel Menán: <i>Sonetos amorosos</i> , de Francisco de Quevedo.....	54
- 1981. Amadeo Gabino: <i>La noche y la llama</i> , de San Juan de la Cruz.....	56
- 1981. Daniel Quintero: <i>Voz del árbol</i> , de Dámaso Alonso.....	61
- 1987. François Maréchal: <i>Testamento de Don Quijote</i> , de Francisco de Quevedo.....	63
BIBLIOGRAFÍA	65

PRESENTACIÓN

Si esta exposición hubiese tenido lugar en 2005, habría coincidido con el décimo aniversario del fallecimiento de Rafael Casariego. Esa distancia, ciertamente corta, se agranda si prolongamos la mirada hasta aquellos primeros años sesenta del siglo pasado en que comenzó su andadura editorial. Con el paso del tiempo, como es ley histórica, las aportaciones del editor a un campo tan poco roturado como era entonces el de la gráfica en España podrían caer en el olvido o sobresalir con mayor nitidez. Nosotros estamos convencidos de que lo que merecen y les espera es esto último, es decir, el reconocimiento. Por eso, la Universidad de Cantabria se enorgullece de haber reunido un número significativo de los libros o carpetas que Rafael Casariego editó con la colaboración de destacados técnicos y artistas y contribuir, así, a resaltar la importancia de aquel proyecto cultural.

Si esta exposición tuviera lugar en 2007, coincidiría con el octogésimo aniversario de la reunión de un grupo de jóvenes escritores en el Ateneo de Sevilla para conmemorar a Luis de Góngora y Argote, o sea, con el embrión de la Generación del 27. El año próximo, pues, cuando la ciudad de Santander recuerde, quizás de la mano de Gerardo Diego, aquel encuentro, pensaremos en ese abogado que no quiso serlo, que recondujo su vida por la senda de la literatura española y que, por la literatura (y por Goya) llegó a la gráfica. La literatura del Siglo de Oro y las vanguardias literarias del siglo XX constituyen, en efecto, el núcleo textual al que Rafael Casariego asoció series de imágenes plásticas, libros que, merced a su concepto editorial, podemos considerar también carpetas de obra gráfica. La sintonía del editor con la Generación del 27 aflora constantemente, pero quizás donde lo haga de manera más indicativa sea en las ediciones de *Los encuentros*, de Vicente Aleixandre, con imágenes de Álvaro Delgado, y de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, con imágenes de Marcoida sobre el texto del maestro culterano.

Esta exposición tiene lugar en 2006, con la vista atenta a las dos conmemoraciones apuntadas, la pasada y la futura. Puestos a buscar fechas redondas, podemos decir que este presente año corresponde con el quinto aniversario del nacimiento oficial de la Colección UC de Obra Grabada o, como se llamará a partir de ahora, de Arte Gráfico.

El balance de este primer lustro de vida efectiva es francamente positivo. Por su volumen y calidad, las casi setecientas estampas que componen ya la colección se han convertido en imagen de la Universidad de Cantabria. A ello han contribuido las sucesivas exposiciones organizadas con sus fondos, que han sido vistas en el Paraninfo universitario pero que han viajado por otras localidades de la región y por las sedes de otras universidades e instituciones del país. Y esa difusión será mayor en breve, cuando se halle operativo el Gabinete de Estampas Virtual que estamos poniendo en marcha, con la idea de hacer accesibles los contenidos de la colección a través del catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Cantabria.

Organizada fundamentalmente a partir de las carpetas editadas por Rafael Casariego que hemos logrado reunir a lo largo de los dos últimos años, esta nueva exposición enriquecerá el currículo de la colección y la hará avanzar en pos de una más marcada identidad. De momento, la pasión con que defendió el grabado, a través de sus obras y de sus propios escritos, nos sirve para reafirmarnos en el sentido y el valor de una colección universitaria especializada en la imagen sobre papel mecánicamente reproducida. Además, y no en menor lugar, los valiosos testimonios de algunos de los familiares más directos del editor nos han permitido poner en pie una nueva fórmula, la de esta serie *Memoria Gráfica* que ahora comienza y que esperamos continuar en futuras entregas. Sin la ayuda sucesiva de Javier, Carmen y Rafael Casariego, no habría sido posible este modesto homenaje a la figura de su tío y padre, y a ellos les expresamos, desde aquí, nuestro agradecimiento.

Federico Gutiérrez-Solana Salcedo
Rector de la Universidad de Cantabria

SAN RAFAEL CASARIEGO, ABOGADO DE LA GRÁFICA

La actividad editorial de Rafael Casariego (1927-1995) ha estado representada en la Colección UC de Arte Gráfico desde el primer momento, a través de las dos carpetas (aguafuertes y xilografías) de Francisco Bores y las otras dos (aguafuertes y litografías) de José Gutiérrez Solana¹. Después llegaría la relación con familiares directos del editor: primero, con su sobrino Javier, que ha sido el intermediario en la adquisición de las demás carpetas; después, con sus hijos Carmen y Rafael.

De la admiración hacia la empresa familiar de Rafael Casariego y del contacto con testigos directos de aquella aventura ya cerrada, nació la idea de aprovechar para la ocasión los recuerdos de personas tan próximas a aquel pasado y a este presente como los citados sucesores del editor. La perspectiva ofrecida por la gestión de todavía más recientes adquisiciones (del grupo Estampa Popular) para la Colección UC de Arte Gráfico ha dado pie a convertir esta exposición en la primera de una serie que hemos dado en llamar *Memoria Gráfica*². El rasgo más característico habrá de ser el testimonio directo de alguno de los agentes o partícipes de determinados episodios que ya se perfilan como especialmente significativos en la historia reciente de la gráfica en nuestro país.

En el caso de Rafael Casariego y en el de estas páginas introductorias, no es mi intención incurrir en una hagiografía, pese a lo que pueda dar a entender el encabezamiento³. Aparte de introducir la serie, se trata más bien de resaltar unos valores que, aunque no han pasado inadvertidos, no parece hayan sido subrayados lo suficiente. Me refiero a la intensidad (cuantitativa y cualitativa) con que desde sus propios escritos y desde los de sus colaboradores (los que introdujeron algunas de sus ediciones) quedó reivindicado el valor del grabado.

¹ Las primeras pertenecen al fondo de origen de la colección, formalmente adquirido al grabador Doroteo Arnáiz (con la tilde que él introducía para reconducir la fonética francesa del apellido) en 2001. Las segundas, adquiridas en 2002 a la Galería Gráfica La Caja Negra, constituyeron la primera compra añadida a aquel núcleo original. Hasta ahora, la Colección UC lo era de Obra Grabada. En estos momentos, optamos por rebautizarla como Colección UC de Arte Gráfico, siguiendo el ejemplo de la Calcografía Nacional, que ha hecho lo propio con el antiguo Premio Nacional de Grabado (hoy, Premio Nacional de Arte Gráfico) para dar cabida a la litografía y a nuevas manifestaciones gráficas como la estampación digital. Las xilografías de Bores (y las de Maréchal) son, realmente, entalladuras o grabados en madera a la fibra (no a la testa, que es la característica de la xilografía). Sobre estas cuestiones, véase Blas Benito, Barrena y Ciruelos Gonzalo, 1996.

² La primera intención fue llamarla *Memoria Grabada*, en doble alusión a la técnica del grabado y a la grabadora colocada delante de cada testigo para registrar lo más fielmente posible su testimonio. Fue nuestro buen amigo Fernando Cordero quien, cada vez que salía el tema, reconvertía la expresión en *Memoria Gráfica*.

³ El título alude a la sintonía del editor con la obra de Miguel de Unamuno (fue profesor de literatura española), con el mundo de los santorales tradicionales (fue bibliófilo) y con el medio judicial (estudió Derecho).

Tiempo para la memoria

Tiempo para la Alegría fue el título con el que Rafael Casariego bautizó su serie editorial posiblemente más preciada, la realizada con obra gráfica original a partir de 1963. La elección obedecía a un modo de entender el compás de la vida: para el editor, la elaboración y el uso y disfrute de esos libros no era motivo de otra cosa sino de alegría; su tiempo para la alegría era el tiempo de ocio que les dedicaba a esos libros. En eso se acercaba a lo que pensaba José Gutiérrez Solana. Preguntado por lo que se proponía al pintar, su respuesta fue taxativa: "distraerme, porque me coge la atención y se pasan largas horas y se resucita el recuerdo" (Sánchez-Camargo, 1962: 270). Ignoro si Rafael Casariego, como su admirado pintor, incluía ese componente evocador en su idea de ocio y, por extensión, de alegría. Habiendo sido la suya una de esas existencias que parecen la suma de diferentes y sucesivas vidas (en Asturias, en Francia, en Gran Bretaña, en Estados Unidos, en Madrid), no me costaría creer que así era. De todas formas, no dudo que su proyecto editorial ha de ser hoy objeto de memoria.

Cuando el nombre de Rafael Casariego aparece en las reseñas históricas del grabado en la España del siglo XX, lo hace a través de la serie *Tiempo para la Alegría*. Valeriano Bozal la enmarcó dentro del horizonte cultural español de posguerra, en el que la iniciativa privada salió al paso del conservadurismo y tradicionalismo oficiales. La colección de Casariego aparece citada en tercer lugar, después de *La Rosa Vera* catalana (1949) y de *Las Estampas de la Cometa*, de la editorial Gustavo Gili. A diferencia de la primera y a semejanza de la segunda, según el historiador, la colección madrileña ilustró textos con obras de un solo autor, "aunque más ceñida a un tradicional género, el 'libro para bibliófilo'" (Bozal, 1988: 740).

Más recientemente, Clemente Barrena ha dado cabida a la misma colección en una esquemática y clarificadora presentación de la gráfica española durante el último siglo. La considera creada por Casariego "con el fin de dar a conocer a los integrantes de la Escuela de Madrid" (Barrena Fernández, 2004: 31).

Entre medias, el pintor Luis García Ochoa, uno de los integrantes de esa Escuela de Madrid, había publicado un extenso artículo en la revista *Academia*, dedicado precisamente a analizar la configuración de *Tiempo para la Alegría*, a la que él mismo había contribuido. Lo hacía argumentando que esa colección "ha sido parvamente estudiada o, simplemente, poco conocida por los competentes en esta rama del arte" (García Ochoa, 1998: 50).

Rafael Casariego puede ser abordado desde tres puntos de vista diferentes. El primero es el humano, asequible a sus más estrechos colaboradores, como García Ochoa, y a sus familiares. Los otros dos son el artístico y el técnico.

El artístico puede ser el más evidente, a la par que desatendido. Pareciera que aún no ha traspasado el limbo de lo que se percibe demasiado reciente como para ser pasado y demasiado pasado como para ser presente. En esa misma situación, por lo demás, se encuentra buena parte del arte español de los años sesenta y setenta. La falta de respaldo que padeció en su momento (la tantas veces señalada ausencia de un apoyo institucional lo suficientemente robusto) no parece que acabe de ser compensada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (en perpetuo estado de crisis) ni por los centros autonómicos de arte contemporáneo nacidos a partir de los años ochenta (orientados hacia el futuro).

El punto de vista técnico es el que verdaderamente atrajo a Rafael Casariego. Él fue testigo de cómo la jerarquía de las artes plásticas se vio alterada por la irrupción de las llamadas "nuevas tendencias". Consideremos que el reglamento de las Exposiciones Nacionales de Arte Contemporáneo (antiguas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes) había sido modificado en 1972 para introducir esa nueva categoría, "teniendo en cuenta que la evolución del arte ha llegado en nuestros días a ciertos tipos de expresión en que desaparece el 'objeto artístico'" (*Exposición Nacional...*, 1972). A lo largo de su obra, Casariego reivindicó, precisamente, el valor del objeto artístico, no en atención a las diferentes opciones estéticas de su época, sino conforme a los valores expresivos de unas técnicas (las del grabado) que ya habían dejado de ser las últimas de la lista y que producían originales múltiples. Veamos rápidamente, centrándonos en las carpetas presentes en la Colección UC⁴, las que podrían ser las claves de la defensa de la gráfica en el entorno del editor.

En el principio, siempre Goya

Cuanto más me adentro en la plástica española del siglo XX, más presente se hace la figura de Francisco de Goya, y tengo la certeza de que futuras entregas de esta *Memoria Gráfica*, si tuvieran lugar, vendrían a corroborarlo. En principio, la que ahora tratamos así lo hace. Las personas más allegadas a Rafael Casariego coinciden en señalar la atracción por las estampas de aquel maestro como detonante de su dedicación a la edición de grabados y facsimiles. A decir verdad, la edición de la obra gráfica completa del gran genio constituyó para Casariego una empresa vitalicia, que arrancó en 1960, con *La tauromaquia*, y que como volumen único no llegó a puerto sino de manera póstuma (Casariego, 2004: 6). En la raíz de su vocación figura el deseo de lograr unas reproducciones de aquellas series gráficas lo más fieles posible a las estampaciones de las planchas originales; en la fototipia (y en el heliograbado, en la edición de 1965) halló la forma de evitar la huella tramada de la reproducción industrial. Es en estas circunstancias en las que hay que calibrar el empleo constante, por parte del editor y de sus allegados, de expresiones como "grabados originales" o "estampados a mano", presentes en los subtítulos de las obras editadas en *Tiempo para la Alegría*.

Llegados a este punto, intuyo que es en él donde el título de la colección adquiere todo su significado. El énfasis de Casariego en lo que hoy tendemos a llamar (no con todo el aprecio merecido) artesanal es el propio de quien sólo concibe el trabajo como una actividad vocacional. Y es en el marco del "trabajo lleno de sentido" donde la fiesta (la alegría) adquiere su verdadero y tradicional (otro adjetivo devaluado por nuestra contemporaneidad) significado (Pieper, 1974: 13). En esa manera vocacional de vivir, el tiempo para el trabajo y el tiempo para la fiesta no son, en absoluto, elementos antagónicos: no hay fiesta sin trabajo ni trabajo sin fiesta, invadiendo la alegría a una y a otro. Por esta vía, de hecho, puede comprenderse la aparente contradicción de quien admiraba la fiesta de los toros pero no frecuentaba los ruedos (sí los encierros pamplonicas durante una época). Le debía de ocurrir algo parecido no sé si a Goya, pero sí a José Gutiérrez Solana, apasionado de la fiesta en general y de la nacional en particular, pero afectado a su vez por un cierto sentimiento antitaurino (Santos Guerrero, 2005: 148). Podemos todavía ir

⁴ Doce de las cuarenta y cinco que integran la colección *Tiempo para la Alegría* (sin contar dos estampas sueltas procedentes de las *Rimas* de Bécquer ilustradas por Doroteo Arnáiz), más las dos carpetas de José Gutiérrez Solana.

más allá y advertir el mismo componente festivo, de raíz hondamente antropológica, en el espectáculo circense. Si lo cito aquí se debe a que, precisamente, esa lectura es la que recorre la obra *Clowns*, de Ramón Gómez de la Serna, ilustrada por Silvino Poza para la edición de Rafael Casariego. En la introducción, precisa y sorprendentemente, Rafael Pérez Delgado nos presenta una visión del circo que nada tiene que ver con la inane frivolidad: para él (para ellos) el circo es una imagen trascendente de las instituciones humanas (Pérez Delgado, 1976: 6-8).

No por casualidad, la devoción por el maestro aragonés ponía a Rafael Casariego en comunión con otros intelectuales y artistas españoles del siglo XX, entre los que se incluirán los citados en el párrafo antecedente. A Goya como primer pintor de muchedumbres se refería citando a Ortega y Gasset, por ejemplo (Casariego, 1965: 8). Entre los muchos artistas plásticos que profesaron el mismo culto, me quedo con Manuel Viola, que en 1969 había puesto color a las *Casidas* de García Lorca. En una entrevista con Joaquín Soler Serrano televisada en 1977, hacía nacer su estilo del momento en que, de regreso a España tras su estancia en París, visitó las *Pinturas negras* de Goya, en el Museo Nacional del Prado: "cuando yo entré en la Sala negra de Goya, para mí fue un puñetazo". Como si un camión -decía- le hubiera "aplastado los sesos": "para mí fue una revelación; yo me di cuenta que Goya era el pintor más moderno que había" (Viola, 1977: 17).

De Francisco de Goya, a José Gutiérrez Solana. El parangón entre ambos maestros encuentra pormenores sin cuento en el entorno de Rafael Casariego⁵. Ramón Gómez de la Serna, en su larga introducción a la edición de los aguafuertes, en 1963, hermanaba reiteradamente a uno y a otro. Comparado con Goya, Solana, "torero de la pintura llegó a matador de cartel en el aguafuerte", y también tenía la experiencia torva del gran pintor ("por eso Goya era tan cejijunto", Gómez de la Serna, 1963). Además, si los aguafuertes de uno los adquirió el rey, los del otro los compró su amigo y albacea Juan Valero⁶, en alusión a la póstuma difusión de las estampas de ambos y según un argumento empleado asimismo por el editor (Casariego, 1963: 8).

Y de Gutiérrez Solana a los pintores de la conocida como Escuela de Madrid. La etiqueta había sido acuñada por Manuel Sánchez-Camargo, crítico de arte y subdirector del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, para abrazar a todos los que "dependían en el aprendizaje, plástico o espiritual, de tres factores maestros que se llaman: Solana, Vázquez Díaz y Benjamín Palencia" (Sánchez-Camargo, 1954: 9). Y Sánchez-Camargo fue, a su vez, el encargado de introducir la edición de las litografías de Solana por Casariego (Sánchez-Camargo, 1963).

La secuencia encadenada hasta aquí tiene que ver con episodios hispánicos de lo que Antonio Saura, al que pronto volveremos a citar, denominaba "historia de la intensidad", otorgando verdadero crédito artístico sólo a aquellas obras cargadas de dramatismo exis-

⁵ También fuera de él. Véase *España en sombras...*, 2003, con estudio de Luis Sazatornil Ruiz y Nuria García Gutiérrez. Ahí ya fueron catalogadas las dos carpetas de Solana y parte de las entalladuras de Bores.

⁶ Las planchas de los aguafuertes y de las litografías sobre cinc de Solana, después de haber sido editadas sólo parcialmente, fueron adquiridas por don Juan Valero González, amigo del pintor, con la intención de llevar a cabo una edición completa. "Al poco de iniciarse la estampación hubo de quedar interrumpida hasta que la obra, publicada por los herederos del señor Valero y don Fernando Arce, es editada por nosotros en 1963"; para el texto se encargó papel *Guarro* con filigrana de una máscara y firma de Solana (Casariego, 1963: 18).

tencial. Esa idea se halla corroborada en la etopeya de Orlando Pelayo que Joaquín de la Puente realizaba en 1976, mostrándonoslo como autor de obras hermanadas con las "almas corporalmente torturadas", como un artista cuyo "expresionismo" "pertenece al linaje de Goya, del Solana realista, de Picasso cuando se sentía atormentado" (Puente, 1976: 22, 39). Las estampas que Pelayo abrió para iluminar las *Coplas* de Jorge Manrique en la edición de Rafael Casariego testimonian el aserto. Y al Picasso grabador iba a presentarlo Casariego, por cierto, como un artista "en sol y sombra, o si dejamos el símil tau-rino, en blanco y negro" (Casariego, 1979).

El territorio donde los dramas se resuelven

Imagen escrita, imagen pintada. Se trata de una comparación que se remonta hasta el gran Horacio cuando menos y que encierra un conflicto perpetuo. No conozco la historia de la literatura hasta ese extremo, pero la historia del arte abunda en ejemplos. Desde el punto de vista del creador, el drama se deja intuir con facilidad en aquellas personalidades en las que la pintura y la escritura convivían en mayor o menor armonía. El ejemplo más ilustrativo que me consta es el de Antonio Saura y Rafael Alberti, explicado por el primero en 1986. Quien es más conocido como pintor se solidarizaba con quien es más conocido como poeta porque ambos dudaron inicialmente entre una vía expresiva u otra, hasta que una enfermedad les abocó a cada uno a la elección que todos conocemos, pero ni aún entonces el pintor renunció a la escritura ni el escritor a la pintura (Saura, 2000: 169).

La angustiosa situación de creadores como los citados puede ser trasladada al otro extremo, donde se hallan los receptores. Ahí se encontraba Rafael Casariego, sufriendo también la disyuntiva entre el verbo y la plástica: "en nuestro siglo, en el que probablemente se lee más que nunca, se está perdiendo, sin embargo, entre tantas cosas valiosas, el arte de ver y de leer", y lo terrible -añadía- es que "los hombres sin arte somos menos hombres" (Casariego, 1982).

El drama del escritor-pintor, en realidad, es el mismo que el del lector-espectador. El territorio donde ese conflicto se resuelve resulta ser, de hecho, el mismo para uno y para otro: el papel, ya sea manuscrito (o dibujado), ya sea impreso (o grabado). La respuesta del editor, en consecuencia, fue una serie compuesta por textos para leer e imágenes para ver: se trata, por supuesto, de *Tiempo para la Alegría*.

Rafael Casariego tenía muy claros los términos que habían de regir la relación entre texto e imagen. Tanto es así, que los que todavía hoy recalcan sus familiares vienen a ser los mismos que le podemos leer a él en 1977, cuando presentó las estampas encargadas a Javier Clavo para ilustrar *Un hidalgo*, de Azorín:

"Las libérrimas ilustraciones de Clavo no son nunca un 'relato' dibujado del texto, no se interponen entre la imagen literaria que Azorín 'emite' y la que el lector recibe y recrea. El pintor no ha coartado al lector en su no menos libérrima posibilidad de imaginar y fantasear el mundo del escritor, sino muy al contrario, la estimula y enriquece./ Las puntasecas de Clavo 'iluminan' el texto dándole nuevas dimensiones, abriendo nuevas puertas y creando también nuevas perspectivas. Las ilustraciones para 'Un hidalgo' son un rico comentario gráfico, un contrapunto de formas y líneas que construye un todo con el texto en una nueva arquitectura total" (Casariego, 1977).

Oyéndole hablar así, en unos términos tan precisos, la evocación más inmediata es la de las miniaturas medievales, los manuscritos "iluminados" cuyos facsímiles constituían otro

de los pilares de la editorial. Se trata, claro está, de una de las señas de identidad más persistentes en nuestra cultura católica. Por eso, lo advertido en el Medievo posee una sobresaliente actualización en la cultura barroca. Mediado el siglo XVII, por ejemplo, un jesuita francés justificaba la edición de una Biblia calcográficamente ilustrada porque “los trazos de la pintura incitan más a los ojos y causan mayor impresión en los espíritus que todas las letras de un libro” (Girard, 1656: prefacio).

He querido traer a colación esta última cita porque nos sitúa en un horizonte cultural donde la imagen, así en sus acepciones literarias como plásticas, disfrutó de un protagonismo supino. Y es ahí precisamente, en el Siglo de Oro, donde las raíces literarias de *Tiempo para la Alegría* más se expanden. Lo hacen bien directamente (con San Juan de la Cruz, Luis de Góngora o Francisco de Quevedo), bien a través de aquellos otros poetas que se reunieron en Sevilla en 1927 (el año que vio nacer a Rafael Casariego) para conmemorar el centenario de Góngora y que pasaron a la posteridad como Generación del 27. Dámaso Alonso, precisamente en la introducción a la edición de *Los encuentros* de Vicente Aleixandre con los que iban a ser sus compañeros de generación, explica los pormenores de aquella aventura y por qué estimaba más apropiada la denominación de “grupo” (Alonso, 1980).

Rafael Casariego, amigo de la Generación o Grupo del 27 y amigo, también, de representantes de algunas de las agrupaciones de artistas que marcaron el pulso plástico de una España que pugnaba por superar la posguerra, especialmente de la conocida como Escuela de Madrid⁷. Que escritores y pintores simpatizaban entre sí es un hecho que puede quedar ilustrado por el ejemplo antes citado de Saura y Alberti. También, por el de Manuel Viola, que escribió versos en su juventud, influenciado por la Generación del 27, especialmente por Juan Larrea y Vicente Aleixandre (“eran para mí esenciales”, Viola, 1977: 6). Era este pintor, precisamente, quien llamaba la atención sobre una circunstancia altamente significativa: tras una época en que la vanguardia revistió un carácter literario (Generaciones del 98 y del 27), “por una vez los pintores se sobreponen a poetas y escritores”, con grupos como Dau al Set y El Paso (Viola, 1977: 18).

Uno de los méritos que le caben a Casariego es el de haber alimentado como lo hizo esa comunión plástico-literaria. La tenía tan asumida que asomaba a cada paso. A Francisco Bores, por ejemplo, lo presentaba en 1982 a través de unos versos del poeta barroco Gabriel de Bocángel (Casariego, 1982). Pero fue en la generalmente acertada asignación de textos a artistas muy determinados donde esa facultad alcanzó mayores cotas.

Ciñéndonos a las obras incluidas en la Colección UC, ningún ejemplo resulta tan conspicuo como la comisión a Daniel Vázquez Díaz de un retrato de Miguel de Unamuno para la edición de 1964 de *En Gredos*, segunda entrega de *Tiempo para la Alegría*, que venía a conmemorar el primer centenario del autor. El maestro onubense tenía muy claro que el retrato que había pintado con mayor entusiasmo había sido, “sin duda alguna, el de Miguel de

⁷ Entre sus amistades en el ámbito artístico se encontraba Pablo Picasso, a quien había conocido en París en 1953 y a quien volvió a visitar en 1964, mostrándole “unos aguafuertes de Solana que miró de frente y después con un escorzo especial como no había visto mirar antes ni después” (Casariego, 1979). Esta cita, por cierto, pertenece a la presentación de la primera exposición organizada por la galería de Carmen Bores, lo que nos proporciona una medida de la excelencia que regía la relación entre el editor y la familia de aquel otro pintor. En relación a Picasso, véanse las declaraciones de Carmen y Rafael Casariego.

Unamuno, que fue el que más me emocionó". Pero al mismo tiempo, pese a haberlo pintado en 1929, creía que todavía no había llegado a realizar el verdadero retrato del escritor. En una entrevista publicada en 1962, cuando ya contaba ochenta años de edad, fue preguntado por una obra que le hubiera quedado por pintar, y su respuesta fue así de rotunda:

"Aquel retrato de Unamuno, grande en dimensión, cuya preparación tuve tan cuidada, previa la realización de una serie de dibujos matizados de movimiento, ya que la cabeza la tenía tan hecha. Era el retrato donde Unamuno habría de caminar por el paisaje vasco, descubierta la cabeza, teniendo atrás el paisaje de sus tierras. Lo tenía ya comenzado -primavera de 1936- y él me había posado dócilmente en actitudes y movimiento. ¡Es una obra que todavía me ilusiona! Querría haber realizado el definitivo cuadro de don Miguel. Con su cabeza tan estudiada por mí. Porque la cabeza de Unamuno es la cabeza más bella que ha producido España" (Benito Jaén, 1971: 430).

Esa cabeza es la que iba a dibujar dos años después, ex profeso, para la edición de Casariego. A su vista, resulta imposible no identificar las durísimas facciones del retrato con la consistencia granítica de las montañas del Sistema Central a que se refiere el poema.

Acertada fue, asimismo, la elección de François Maréchal para iluminar *El testamento de Don Quijote*. Traigamos a este párrafo la imagen de la mano del hidalgo, protagonista exclusiva de una de las calcografías, y recordemos lo que ha sido escrito a propósito de los temas favoritos del grabador de origen francés: "¿cómo iban a faltar las manos en esta iconografía?/ Las manos son expresión, fuerza, abandono, avidez, bendición, plegaria, amenaza. Las manos, instrumento total y definidor. Hacen, acarician, llegan hasta la muerte. Las manos son otro rostro" (Castaño, 1997: 18).

Apreciaciones semejantes pueden caberle a Álvaro Delgado, discípulo de Vázquez Díaz en su faceta retratista, para poner cara a los integrantes de la Generación del 27 en *Los encuentros*. También, incluso, a nombres menos familiares para la historia del arte, como Manuel Menán. La sensibilidad postmoderna y neobarroca de este último manifestó ser la adecuada para acompañar los *Sonetos amorosos* de Quevedo, de modo que los bustos de esculturas clásicas que habitan sus páginas, en su ruina, constituyen metáforas perfectas del Barroco.

Quizás los casos más llamativos de conjunción gráfico-literaria sean los correspondientes a dos artistas no figurativos, por razones obvias. El encargo a Manuel Viola de interpretar las *Casidas* de Lorca en clave informalista encuentra una perfecta justificación en la introducción manuscrita por Gerardo Diego: "imposible hacer un análisis de esta poesía sin profanarla. Toda estilística, toda exégesis fracasa y no hay en nuestro idioma mayores atrevimientos ni imágenes más inverosímiles y sin embargo más necesarias que las de esta levisima poesía" (Diego, 1969). En cuanto al tándem Amadeo Gabino / San Juan de la Cruz, le debemos la deliciosa sorpresa de descubrir a quien normalmente se expresó esculpiendo láminas metálicas concéntricas estampando hojas de metal flamígeras teñidas de tonos carmelitanos.

Con todo, hemos de reconocer, el perfil dominante de Casariego en este juego de tensiones de que venimos hablando era el literario. Donde mejor se aprecia es en la denominación genérica de los ejemplares editados. Él y sus allegados hablaban y hablan de *libros*, con lo que el acento bascula hacia el componente literario⁸. Por nuestra parte,

⁸ A título comercial, de hecho, los ejemplares no van gravados con un impuesto del valor añadido del 16 sino del 4%. Véase la explicación de Carmen Casariego al respecto.

desde el punto de vista de la historia del arte y de una colección de estampas, tendemos a hablar de *carpetas*, como el lector ya habrá observado, con lo que el acento recae en el componente gráfico.

Para Casariego, la exposición de las estampas incluidas en sus libros constituía una medida hasta cierto punto excepcional. Se hizo en 1979 con las realizadas por Orlando Pelayo para la edición de las *Coplas*, como nos relata su sobrino. Hemos visto que se hizo asimismo con las estampas de Javier Clavo para la edición de *Un hidalgo*, de Azorín, en 1977. Más hacia el origen, los aguafuertes de Solana fueron colgados en la Galería Cisne de Madrid, en noviembre 1963, nada más estampados, por tanto. En aquella ocasión el editor argumentaba que en Solana coincidían estrechamente lo pintado y lo grabado, trascendiendo la barrera de una nota que ya nos acerca a lo que será el fin de esta introducción, los méritos del grabado: “suelen representar los grabados de un pintor su obra más íntima, sigilosa y podríamos decir sin pretensiones externas en contraposición con la obra pictórica, casi siempre más de exhibición, de galería” (Casariego, 1963: 19, 13).

La reivindicación del grabado

Las palabras de Rafael Casariego están repletas de expresiones admirativas y reivindicativas para con las estampas, y lo mismo ocurre con las de aquellos poetas y críticos de arte que introdujeron sus ediciones. No cabe duda de que esa defensa, realizada sin desmayo desde unos momentos muy tempranos, adquiere especial relevancia hoy, desde la fortaleza que ahora disfruta la gráfica en España. Valoraba Casariego la estética y la técnica del grabado.

Las peculiaridades técnicas del grabado revestían para Casariego un aura de misterio casi religioso o mágico. Eran procesos que desembocaban, de manera no del todo racionalmente explicable, en un fruto de singular y rara belleza. En el aguafuerte, por ejemplo, “todo el proceso va envuelto en una atmósfera de mágico misterio”, derivada del tiempo de mordido, del grado de presión y de los vapores tóxicos del ácido (Casariego, 1963: 15). Coincidió así con los símiles que después Maréchal aplicaría a cada una de las técnicas de grabado: “el aguafortista se asemeja a un alquimista, el burilista se convierte en el orfebre de la línea, y el litógrafo es el pulidor del color./ El grabador en madera es como un escultor con su cincel, como un leñador con su hacha o como un cirujano con su escalpelo, protegido en sus actos por la ley de su oficio” (Maréchal, 1986: 7).

Las matrices, como éstas de Solana o de Bores, ritualmente anuladas ante notario y depositadas en el relicario de la Calcografía Nacional, tendían a convertirse en objetos de culto o, si queremos ser menos confesionales, en fetiches. Eso, cuando no morían de muerte *natural*, abocadas a un fin que se anticipaba trágico pero que garantizaba la relativa *originalidad* de los frutos estampados⁹. De los discursos introductorios a las ediciones de *Tiempo para la Alegría*, vale la pena rescatar para este punto dos pasajes: uno de Santiago Amón para las *Coplas* de Jorge Manrique iluminadas por Orlando Pelayo y

⁹ En la edición de las noventa y ocho carpetas de las *Casidas* de García Lorca, “las piedras sobre las que Manuel Viola realizó las litografías para esta obra se inutilizaron por sí solas y sucesivamente en el proceso de estampación a mano de cada color a lo largo de casi dos años. No se podrá estampar, por lo tanto, ninguna otra litografía con dichas piedras” (García Lorca, 1969: colofón).

otro de José María Ballester para las entalladuras de Bores. El del primero podría ser más extenso, pero indicaré sólo la parte relativa a las dos maneras negras, creadas "labrando con el *berceau*, horas y horas, el fondo de la plancha hasta lograr un negro sordo y aterciopelado, más puro que el azabache, y luego arrancar de él, con el rascador y el bruñidor, los blancos y grises" (Amón, 1979). Lo que los tacos de Bores generaban en Ballester era puro y sano fetichismo:

"¿Cuántas veces pasaría el pintor su mano, en caricia sensual, sobre las planchas de madera que han servido para estampar estos grabados? ¿Cuántas veces las habrá saboreado el pintor entre sus propios dedos? ¿Cuántas veces la piel de esta madera, acariciada, raspada y hasta herida por el artista, no habrá terminado por identificarse con su propia piel? Esta es -para nosotros- la verdad, la gran verdad íntima, silenciosa y lírica que nos proporcionan estos grabados, estas planchas sobre madera" (Ballester, 1977).

Se entiende así algo que ya hemos apuntado y sobre lo que hemos de volver ahora: su insistencia en el trabajo directo de la matriz por parte del artista, algo que se extendía a todo el proceso de edición y que le llevaba a reseñar, en el colofón, los nombres de los estampadores y de los encuadernadores. Él lo exhibía como una de las cualidades más valiosas de su serie editorial. Lo decía él y lo decían sus colaboradores, que también denunciaban la proliferación de grabadores ocasionales o no vocacionales. José María Ballester ofreció un testimonio completo y elocuente al introducir las estampas de Antonio Marcoida para la edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea*:

"Probablemente -y, también, paradójicamente- el renacimiento que las artes de la estampación conocen en nuestro tiempo, desde los procedimientos más ortodoxos hasta las indagaciones más experimentales, tiene la contrapartida inevitable de la inflación gráfica. Son muchos, demasiados quizá, los artistas que por simple afición, alguna clase de interés o el deseo, lícito y honesto, de lograr una más amplia difusión, cultivan estas artes de la estampación de una forma superficial. Y esta abundante proliferación suele ocultar con frecuencia a los auténticos grabadores. A los artistas vocacionales, que por natural inclinación se han adentrado de lleno en el mundo de las artes de la estampación y las cultivan calladamente, reclusos en una especie de silencio creador que muchas veces se convierte en torre de marfil, donde se ocultan poderosas fuerzas creadoras y se elaboran con minuciosidad las técnicas más depuradas" (Ballester, 1976).

A eso se refería más discretamente el propio Rafael Casariego un año más tarde, cuando subrayaba en la obra de Javier Clavo la "ausencia total del flagrante escamoteo de valores gráficos al que tan acostumbrados nos tienen ahora allende y aquende los Pirineos" (Casariego, 1977). Tanto fue así, que buscó sistemáticamente rodearse de excelentes técnicos, grabadores vocacionales, anteponiendo las consideraciones técnicas a las estéticas si se daba el caso. De hecho, respecto a Luis García Ochoa llegó a escribir que "es de los que saben que sus litografías y aguafuertes, a veces logrados y a veces malogrados, son obras originales que por su naturaleza -por su matriz directamente realizada con sus propias manos- se crean múltiples pero que jamás son reproducciones" (Casariego, 1987).

De acuerdo con ese planteamiento, los méritos formales de una estampa dependen directamente del procedimiento empleado. Podría decirse que las estampas poseen un grado de belleza apriorísticamente dado, por ser el fruto de un acto creativo misterioso: "desde que vi salir del tórculo, todavía húmedas, las puntasecas de Clavo sentí emoción ante su belleza, tan limpia y tan pura" (Casariego, 1977). A partir de ahí, el conocimiento de los diferentes

matices que cada una de las técnicas específicas procura no puede sino incrementar la excelencia de la estampa resultante. Goya, como no podía ser menos, marcó la pauta:

“Goya aspira (...) a combinar el aguafuerte con el empleo del aguainta para lograr medios tonos y contrastes luminosos de gran perfección (...). Todo eso lo realiza sin abandonar la punta seca que en ocasiones utiliza como recurso para obtener matices y resaltes armonizados con el empleo del buril, con el que consigue negros profundos que resaltan junto con los grises de la punta seca” (Casariego, 1965: 14).

Gómez de la Serna, por su parte, no encontraba mejor alabanza para las pinturas de Solana que decir que parecían aguafuertes. La pintura interpretada a la luz de la estampa, y no a la inversa, invirtiendo la jerarquía plástica tradicional:

“Se podría decir que muchas de sus obras son aguafuertes pintadas, contrastando el claroscuro como trazado con estilete. Su primera impresión de las cosas, siempre tan profunda, tenía valor de aguafuerte, conseguida en la sombra de su subconsciente, sobre la plancha acerada de su interior a puñaladas de buril. Él veía la realidad como una cosa llagada, raspada, con hondura de nielador ¿y qué es el aguafuerte sino una úlcera con sentido artístico en el cobre?” (Gómez de la Serna, 1963).

Las valoraciones incluidas en las dos últimas citas coinciden en acentuar la idiosincrasia expresiva del grabado como sistema representación de la realidad en escala de negros (más que de grises). Casariego ponderó ese mismo rasgo en Picasso: él “agotó, como nadie en su tiempo, casi todas las posibilidades a los negros mates del aguainta, a los negros irregulares de la litografía que tan sabiamente armonizó con una gran riqueza de grises” (Casariego, 1979). Y, lo que resulta más importante, el editor mismo se preguntaba “si el color, en la obra gráfica, no tiene algo de prostituta del dibujo”, mostrándose casi totalmente convencido de que Picasso se había hecho la misma pregunta, a juzgar por las comparativamente escasas estampas que coloreó. Hemos de recordar aquí, por cierto, cómo José María Ballester había comenzado la introducción a la edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* llamando la atención sobre la dificultad que apriorísticamente encierra la ilustración de un texto “con los medios estrictos de una técnica de estampación, sin los recursos plásticos y hasta efectistas que pueda brindar cualquier otra forma de expresión artística” (Ballester, 1976).

En conclusión, el grabado constituye una expresión plástica esencial. Eso, “la esquematización estética”, es lo que valoraba Casariego expresamente, por ejemplo, en Francisco Bores: “la obra de Bores tiende a lo esencial del recuerdo de aquello que representa más que a las apariencias de lo real; es mucho más como la memoria visual, reducida a claves de la naturaleza y de las cosas” (Casariego, 1982). ¿Y de qué, si no de memoria gráfica, estamos tratando?

Javier Gómez Martínez

CARMEN CASARIEGO: A PROPÓSITO DE RAFAEL CASARIEGO¹

Pregunta. ¿Cuáles son sus primeros recuerdos en torno al trabajo de su padre?

Respuesta. Son múltiples y diversos, desde una edad muy temprana, porque mi padre disfrutaba tanto con su trabajo que compartía muchas experiencias con nosotros. Toda mi vida recuerdo haber oído hablar de libros en casa. Muchas veces la conversación giraba en torno al libro que estaba editando mi padre en ese momento, pero también se hablaba de libros que le gustaría editar o de obras con las que soñaba. Recuerdo la emoción con la que, desde pequeños, nos enseñaba alguna obra; cómo nos hablaba del papel, de los colores, de tintas que traía de fuera y de cómo las mezclaban en el taller en busca de colores nuevos, de las técnicas de estampar y de las encuadernaciones que encargaba. Había cosas que, siendo niños, no comprendíamos, como por ejemplo el concepto de originales múltiples, pero la pasión por lo que hacía era tal que traslucía en su voz y sus gestos y yo sentía que mi padre era un hombre importante que hacía cosas inverosímiles que sólo entendían los grandes artistas. Muchos años después conocí en una Feria del Libro en Francfort a un editor americano que había tratado mucho a mi padre y me contó que se había decidido a coeditar con él un libro de poemas de Góngora ilustrados por Picasso porque mi padre le leyó uno de los *Sonetos* en castellano y, aunque no entendió nada porque no comprendía la lengua, quedó absolutamente prendado de la expresividad de mi padre. Creo que es lo mismo que nos pasaba a nosotros siendo niños.

Como vivíamos en la misma finca en la que mi padre tenía la editorial y el taller de estampación, con frecuencia pasábamos con él una parte de la tarde, una vez terminadas las tareas del colegio. Recuerdo haber pasado muchas tardes en el taller, que era un espacio mágico. Manuel Repila, el maestro litógrafo, estampaba en una antigua prensa litográfica artesana de madera. Era fascinante verle mezclar las tintas, entintar las piedras, colocar los papeles y los cueros, girar las enormes aspas de madera para hacer avanzar la piedra bajo la prensa y, finalmente, levantar como en un rito cuasi sagrado, lentamente, las hojas. Una hoja en blanco tenía ahora manchas de color, o las que antes eran amarillas ahora aparecían verdes o naranjas, o las manchas que antes no se comprendían componían ahora una estampa. Era pura magia. En Navidad, mis hermanos y yo grabábamos sobre planchas de linóleo y Repila amablemente nos hacía una pequeña tirada que luego nosotros numerábamos a mano y firmábamos. Se convertían en las tarjetas que mis padres utilizaban para felicitar las fiestas. ¡No sé podía pedir más!

Recuerdo también haber hecho siempre los mejores trabajos de arte del colegio, porque mi padre tenía una gran biblioteca y se afanaba en enseñarnos mucho arte. Luego nos

¹ Carmen Casariego Andréu es hija de Rafael Casariego. A modo de complemento, en notas a pie de página, figuran entrecuilladas algunas declaraciones recogidas a Javier María Casariego García, sobrino de Rafael Casariego y agente comercial de la editorial (nota del redactor).

enseñaba a “editar” nuestros trabajos, con márgenes pulcros, mezclando las imágenes y los textos, distribuyendo las manchas y los blancos, incluyendo alguna capitular, y nos decía que había que “encuadernarlos”. Éramos muy afortunados.

Aunque el taller artesano se cerró hace años, la labor editorial continúa y, de alguna manera, la historia se repite. Somos nosotros quienes les enseñamos a ver y comprender los libros a nuestros hijos, y son ellos los que empiezan a descubrir este mundo apasionante mientras recordamos cómo nuestro padre se alegraba de que empezáramos, entre sus brazos, a amar sus libros y proyectos.

P. ¿Qué relación existe entre la familia y Asturias?

R. Nuestro padre había nacido en Oviedo en 1927. En Gijón transcurrió su infancia, en el Colegio de los Jesuitas, y volvió a Oviedo a estudiar Derecho en la Universidad. Al terminar la carrera sabía con seguridad que no se dedicaría al mundo del derecho. Creo que simplemente no le interesaba y era un hombre que no valía para trabajar en algo en lo que no pusiera todo su empeño. Viajó a París y a Londres, persuadido de la necesidad de aprender idiomas y ver mundo. De alguna manera, su estancia en Londres marcaría para siempre su trabajo. Nos contaba que fue allí donde vio por primera vez en una galería expuestas las series de grabados de Goya y quedó fascinado por la fuerza que transmitían. A su regreso se instaló en Madrid, donde ya vivían sus hermanos. Buscó por todos los rincones reproducciones de aquellos grabados que había visto en Londres y no las encontró, y eso fue lo que le decidió a “resucitar” esas obras difundiendo por medio del facsímil. Su primera edición fue *La tauromaquia* de Goya, sorprendentemente estampada sin trama, que recibió grandes elogios a pesar de ser la obra de un neófito. Hoy es un clásico en la edición española. Creo que la calidad y el éxito de esa primera edición le dieron ya a conocer en el mundo de la edición de arte; de ahí que le encargaran la edición de los grabados de Solana, que era ya un artista consagrado.

Hablando de su juventud en Asturias y su posterior traslado a Madrid, recuerdo cómo contaba que, viniendo de los cielos grises del Norte, había quedado absolutamente fascinado por la luz castellana. Contaba que en el colegio habían leído *Campos de Soria*, de Machado (un texto que luego editaría dentro de la colección *Tiempo para la Alegría* con litografías de García-Ochoa) y que al leer los versos líricos hablando de los cielos arrebolados, las montañas azules y las colinas doradas pensó que eran licencias de los poetas, que habitaban mundos imaginarios. Al cruzar las montañas que separan Asturias de la meseta quedó deslumbrado por la luz tan maravillosa de Castilla. Asturias permaneció siempre en su corazón y allí reposa ahora, pero se convirtió en una especie de memoria lejana de los tiempos felices de la infancia y juventud. Retornaba en contadas ocasiones, quizá para mantener intacto en su memoria aquel paraíso.

P. ¿Y su actividad como profesor de literatura española en los Estados Unidos?

R. En Madrid nuestro padre había fundado y dirigía una escuela americana. Le gustaban mucho los niños y la educación y había detectado la necesidad que tenían los ejecutivos de las multinacionales que empezaban a instalarse en España de escolarizar a sus

hijos en un sistema educativo que pudieran continuar luego en otro país. Según creció la escuela y se convirtió en un sólido proyecto aceptó financiación externa y se dio cuenta de que le convenía incorporar un título académico expedido por una Universidad americana a su *curriculum*. En Estados Unidos impartió clases de lengua y literatura española en la Universidad de Rhode Island y allí obtuvo un *Master in Arts*. Había empezado ya con su labor editorial de manera vocacional, y necesitaba también ganar dinero para invertir en lo que empezaba a ser su auténtica profesión. Su labor docente, aunque ejercida con gusto y rigor, se convirtió rápidamente en un apoyo para la “aventura” de la creación de su propia empresa editorial. Le gustó mucho la experiencia americana, pero sabía que aquí tenía un proyecto aguardándole, *su* proyecto en torno al grabado y los libros.

P. Por tanto, ¿cómo llegó un profesor de literatura española a crear una editorial artística? ¿La respuesta sería a través de la obra gráfica de Goya?

R. Como ya hemos comentado, sin duda fue el impacto que le causaron los grabados de Goya lo que le introdujo en el mundo del grabado. A partir de aquella primera toma de contacto con el grabado leyó, habló con expertos, investigó y experimentó profusamente todas las técnicas conocidas en colaboración con artistas y maestros estampadores y forjó una línea editorial de libros de arte ilustrados con estampas originales.

P. Inicialmente, colaboró con Julián Marías (*Nuestra Andalucía*, 1966)...

R. Mi madre había sido alumna de Lolita Marías, y trabaron una gran amistad. Fue a través de ellas cómo mi padre y Don Julián Marías se conocieron y trataron. Mi padre era un gran conversador; disfrutaba enormemente escuchando y aprendiendo. Trató con grandes escritores e intelectuales... Don Ramón Carande, Julio Caro Baroja, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Pablo Neruda, José Hierro, Rafael Pérez Delgado, Ramón de Garcíasol, Rafael Martínez Nadal... y seguramente muchos otros que se me olvidan y lamento no recordar en este momento.

P. ¿Cómo concibió la colección *Tiempo para la Alegría*? Él estaba orgulloso de ella y así lo hacía constar en cada edición, reseñando que la idea era suya.

R. En París había visto en galerías de arte los grandes *Livres de peintres* de Vollard o Tériade. Creo que quiso hacer ese tipo de libros en España, con textos y pintores españoles. En los comienzos de la colección escribió a Picasso, que había hecho tantos libros de grabados en Francia, preguntándole si le gustaría ilustrar un libro para *Tiempo para la Alegría*. Picasso le dijo que fuera a verle y le explicara el proyecto y mi padre le visitó en su casa de la Costa Azul. Picasso era uno de sus pintores favoritos y estaba encantado con la idea de que pudiera hacer un libro con él. Sin embargo, nos contaba que se equivocó, por juventud o falta de experiencia, y que le propuso ilustrar *Campos de Soria*. Picasso escuchó atentamente el proyecto y le dijo que pensaría en él y le daría una contestación. Meses después le contestó que el texto de paisajes castellanos no le inspiraba nada. Mi padre siempre se lamentó de no haberle propuesto otra temática más afín al pintor. Con respecto al nombre de la colección, está tomado del *Eclesiastés* bíblico “Todo

tiene su momento, y cada cosa su tiempo bajo el cielo: (...) hay un tiempo para la alegría". A nuestro padre le gustaba mucho ese texto, tan ordenado y tan hermoso, y pienso que cuando inició la colección estaba viviendo ese "tiempo para la alegría"; era joven, trabajaba libremente en lo que le gustaba y estaba formando su propia familia. Debió intuir que la colección de libros que iba a ir desarrollando a lo largo de los años le daría muchos "tiempos de alegría", como así fue, entre pintores amigos.

P. ¿Por qué algunos títulos llevan el nombre de la colección en latín (*Tempus Gaudii*) y portan numeración propia, como si se tratara de otra serie?

R. *Tempus Gaudii* responde al mismo concepto creativo que *Tiempo para la Alegría*, sólo que con un formato diferente. Conservar el mismo nombre da noción de continuidad, y traducirlo al latín a la vez indica que algo ha cambiado. Encuentro que la fórmula fue afortunada en ese binomio identificativo-diferenciador con respecto a la colección original.

P. ¿Hablamos de libros o hablamos de carpetas?

R. Hablamos de libros, siempre. No son carpetas de grabados, son una obra íntegra y vertebrada que conjuga textos e imágenes; textos clásicos con artistas contemporáneos, lo antiguo con lo nuevo. "Los libros que son esperan a los que serán unidos a los que fueron" decía mi padre, haciendo alusión al aspecto acumulativo de la cultura y el arte, a beber en fuentes antiguas, crear algo nuevo, dejar un legado. La idea de mi padre era que él hacía libros, y su oficio era el de editor, tanto en el sentido de diseñar los libros y las páginas como en el económico de financiar las ediciones. Desde el punto de vista técnico, son libros, con su número de Depósito Legal e ISBN. Tienen portada y colofón. El hecho de que estén sin encuadernar es porque los grabados van encartados; obviamente, no se cosen².

P. Pensando en la selección de los títulos, ¿mantenía contacto con escritores como los de la Generación del 27?

R. Trató, en mayor o menor medida, con Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, etcétera, y publicó textos de otros, aunque sin poder decir que llegó a tener relación con ellos. De cualquier forma, la selección de textos es muy amplia, desde San Juan de la Cruz hasta José Hierro, pasando por Cervantes, Quevedo, Góngora, Calderón o Lope de Vega, Machado, Lorca, Alberti...

P. Supongo que estos contactos provenían de su faceta docente, pero ¿existía algún tipo de relación más o menos normalizada, como tertulias?

² "A Rafael Casariego siempre le gustaba hablar de libros, y le gustaba hacerlo aunque esos libros fueran carpetas. Hay carpetas que no son libros. El llamarlos libros es por lo siguiente. En el sentido clásico de los bibliófilos, éstos recogían muchas veces los libros en rama y, casi siempre, sin encuadernar, de manera que al encuadernador, que tenía hierros y demás, le encargaban que se lo hiciera de una manera determinada. En la editorial, la mayoría de los clientes no han reencuadernado los libros, sino que los han conservado como libros-carpetas. Tengamos en cuenta que hablamos de libros de valor y precio altos, que sirven para decorar y para solaz de los propietarios. Por otra parte, me parece importante destacar que, en el planeamiento de estas ediciones, las imágenes no ilustran el texto, sino que lo interpretan. La impresión de las páginas de texto, además, nunca fue industrial: cada una de ellas fue compuesta siempre a base de tipografía".

R. Con Jorge Guillén mantuvo una larga relación epistolar. A Aleixandre y Dámaso Alonso los trató a raíz de preparar un libro con sus textos, a Pedro Salinas se lo presentaron en Estados Unidos, efectivamente en la Universidad. Yo no recuerdo que mi padre frecuentara tertulias; salía poco, no fumaba, no bebía... No es que no fuera una persona sociable, pero le gustaban los grupos reducidos, los lugares apacibles, una conversación tranquila. Recibía a muchos amigos en la editorial, y a veces también en casa. Por ejemplo, con Viola, que además vivía cerca, he oído contar que venía a casa y se pasaban la noche hablando de mil cosas hasta que mi padre le decía "perdona, que tengo que avisar a los niños para que se levanten para ir al colegio".

P. Hablando de pintores, ¿cree que existía una relación precisa con los pertenecientes a la llamada Escuela de Madrid?

R. Tuvo mucho trato y gran admiración hacia pintores de la Escuela de Madrid, efectivamente. Además de Álvaro Delgado y Luis García-Ochoa, trató cordialmente a Benjamín Palencia y Agustín Redondela. De todas formas, siempre fue una persona muy independiente y libre y no creo que quisiera limitarse a un grupo en particular ni aspiraba a ser plataforma de nadie, porque estos artistas no necesitaban una plataforma para ser conocidos. En *Tiempo para la Alegría* colaboraron artistas muy diversos. Además de los anteriormente mencionados, Francisco Bores, José Caballero, Orlando Pelayo, Gregorio Prieto, Pablo Serrano, Daniel Vázquez Díaz, Manuel Viola, Juan Barjola, Gonzalo Chillida, Amadeo Gabino, entre muchos otros. De ninguna manera quiero dar a entender que los que no menciono son de menor importancia; es sólo que fueron tantos artistas... Creo que mi padre los seleccionaba por su expresión artística y también, indudablemente, por su interés en el grabado. Intentaba diversificar lo más posible las técnicas de grabado empleadas, y así reunió una colección importante de litografías, aguafuertes, aguatinas, puntasecas, entalladuras, linograbados, maneras negras... La variedad, calidad y cantidad de estampas originales incluidas en *Tiempo para la Alegría* es realmente vertiginosa.

P. Escritores, artistas... Para completar ese paisaje faltaría aludir a los críticos de arte a quienes encargó las introducciones de sus libros (José María Ballester, Santiago Amón, Manuel Sánchez Camargo), cuando no las hicieron otros escritores. ¿Qué nos puede decir de este otro sector intelectual que participó en las ediciones?

R. Creo que respondía a su intención de presentar un producto final original y de calidad; los textos acompañados de ilustraciones artísticas, y éstas, a su vez, de notas críticas. Y creo que refleja también ese mundo de inquietudes intelectuales y artísticas en el que todos los colaboradores estaban inmersos. Ahora que menciona a Manuel Sánchez Camargo, le diré que fue a través de él cómo le llegó a mi padre el encargo de imprimir los grabados de Solana. Las planchas pertenecían a la viuda e hijos de Juan Valero, suegro del prestigioso galerista Leandro Navarro. Al interesarse por imprimir las planchas, fue la viuda de Juan Valero quien puso en contacto a Leandro Navarro con Manuel Sánchez Camargo, y éste les dirigió a mi padre. Mi padre hizo la edición por encargo y a su término se inutilizaron las planchas marcándolas con unos asteriscos. La viuda y los hijos de Juan Valero donaron posteriormente las planchas a la Calcografía Nacional con la condición de que no se reprodujeran nunca más.

P. Todos estos nombres ¿convergian en su taller?

R. Sí. Excepto obviamente Solana y el caso aislado de Bores, los artistas trabajaban en el taller. Experimentaban con los tórculos y la prensa litográfica, comentaban los textos con mi padre y perfilaban los detalles de la edición. Había también ratos en los que hablaban de actualidad o de lo humano y lo divino. Pasaban mucho tiempo en el taller porque les gustaba igualmente supervisar la tirada y luego firmaban los grabados.

P. De todos ellos, me interesa especialmente el de Ramón Gómez de la Serna, por su influyente valoración de la obra de José Gutiérrez Solana y de las vanguardias plásticas en general. ¿Podría aportar algún detalle acerca de la relación entre el editor y el escritor?

R. Cuando se editó el libro de Solana, yo aún no había nacido. Mis recuerdos en torno a la labor de mi padre son de unos años posteriores. Lamento no poder aportar ningún detalle³.

P. Las dos carpetas de Franciso Bores constituyen los únicos casos dentro de toda la colección en los que la relación no es un encargo plástico a partir de una base literaria previamente seleccionada. ¿Cómo llegó a editar esas matrices?

R. Efectivamente, Bores ya había fallecido cuando se estamparon estos grabados en el taller de mi padre. Sé que mi padre trató con Carmen Bores, hija del pintor, y acordaron hacer la edición dentro de *Tiempo para la Alegría*.

P. ¿Exponía Rafael Casariego los libros nuevamente editados?

R. Mi padre exponía los libros con orgullo cuando tenía ocasión. Dependía de si una galería (Biosca, entre otras) pedía el libro para exponerlo por tener obra de ese artista o aspectos similares, pero también expuso en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. El interés máximo de mi padre se centraba en la labor editorial creativa y estaba muy alejado de las políticas de mercadotecnia, publicidad o comunicación actuales⁴.

P. Sus trabajos reflejan un interés persistente por la revalorización del grabado en sus aspectos prácticos y de la idea de taller. ¿Cómo configuró el suyo? Por los créditos de los primeros libros, consta que las litografías de Solana (1963) y la de Vázquez Díaz (1964) fueron estampadas en el ya casi legendario taller de Dimitri Papagueorguiu y que los aguafuertes y puntasecas de Bores (1978) los estampó Dietrich Mann en colaboración con el estampador habitual de Casariego, Pedro Arribas.

³ "No puedo profundizar demasiado, pero sí recuerdo el afecto que le tenía a Gómez de la Serna y, por otro lado, la atracción que sentían ambos hacia el mundo del circo. Rafael, incluso, también hacia los sanfermines: siendo profesor del Colegio Norteamericano, iba los veranos a Pamplona con los alumnos y asistía a los encierros".

⁴ "La presentación de *Coplás* (1979), con estampas de Orlando Pelayo, fue llevada a cabo en la Biblioteca Nacional de Madrid por una de las personas que tuvieron más relación con la editorial, aparte de José Hierro, que fue Santiago Amón, todo un experto en obra gráfica. Después hubo dos exposiciones, en Oviedo y en Gijón, con participación también de Santiago Amón".

R. Desde luego, mi padre resaltó siempre el valor del grabado como obra original a partir de una matriz realizada directamente por el artista sin que mediara ningún método fotomecánico o tercera persona interpuesta. Respetó siempre la limitación y numeración de las tiradas así como la posterior inutilización de las planchas para futuras estampaciones. Además, era un convencido de la calidad y el cuidado de los detalles, nunca escatimó en mejorar sus libros, comprando siempre los mejores papeles y tintas y trabajando con los mejores stampadores, impresores y encuadernadores; eso explica que desde sus comienzos trabajara con Dimitri Papagueorgui. Enseguida mi padre puso su propio taller. Lo hizo con una prensa litográfica antigua, de madera, traída de París, y contando con Manuel Repila, que había trabajado junto a Dimitri como litógrafo. Con el tiempo añadió dos tórculos, pero puso mucho celo a la hora de incorporar otros stampadores. Dietrich Mann, que provenía de Alemania, trabajó unos años, y finalmente se incorporó Pedro Arribas, quien se formó en Suiza y continúa hoy estampando con gran reconocimiento en su propio taller⁵.

P. Hablemos del lado más empresarial. La relación amistosa con artistas e intelectuales ¿tenía una correspondencia contractual?

R. Sí, claro. Por su formación jurídica, mi padre era amigo de tener todo muy en orden. Sin embargo, con los artistas había un trato de confianza. Generalmente, se les adelantaba un dinero a cuenta de las ventas que se fueran produciendo y luego se les liquidaba periódicamente según los ejemplares vendidos. No recuerdo que jamás ninguno quisiera comprobar el *stock* de grabados o las ventas que se habían realizado. También confiaban plenamente en la inutilización de las planchas y en el control de la tirada. Muchos de ellos venían al taller a veces a hacer pruebas de grabados que habían hecho por su cuenta, sin ser un encargo para una edición, y en el taller quedaban grabados y planchas grabadas sin que sintieran preocupación por que se pudiera hacer un mal uso de ellas.

P. ¿Cuáles eran los cauces de distribución de la editorial?

R. Los libros de *Tiempo para la Alegría* se vendían en galerías de arte y mediante venta directa. Eran objeto de coleccionismo y muchos clientes llegaron a tener una gran colección, comprando incluso ejemplares para sus hijos, como inversión, además del ejemplar de disfrute propio, o como obsequios de prestigio.

⁵ “Esto siempre lo subrayaba Rafael Casariego y yo lo marco con negrita: absolutamente todos los artistas que realizaron grabados los ejecutaron ellos mismos directamente sobre la plancha, en el taller calcográfico, donde había dos tórculos y una prensa litográfica del siglo XIX que había conseguido en París, una auténtica joya. Uno de los dos tórculos que había en el taller era verdaderamente excepcional: tenía la velocidad más lenta que se podía aplicar. Para conseguirla, había estado el entonces joven Pedro Arribas en Suiza, en varios talleres, con Orlando Pelayo, estudiando y practicando esa posibilidad de que fuera muy lento para que la tinta calase bien. Dietrich estuvo muchos años, Pedro se incorporó hacia 1972 y permaneció mientras duró la estampación de obra gráfica original, pero el que estuvo desde el principio, hasta que el taller dejó de estampar, fue el maestro Manuel Repila, que es una historia en sí mismo. Había pertenecido al Partido Comunista y lo detuvieron poco después de la Guerra: lo condenaron a muerte pero finalmente lo desterraron dentro de España; tenía que estar en Valladolid o en Galicia y vendía estampas de santos, calendarios y demás. Nadie, salvo él, tocaba la prensa litográfica. Yo recuerdo haber graneado piedras al mismo modo que en la época de Toulouse Lautrec, con el disco de hierro encima de las arenas del Mediterráneo que traía el maestro Repila; había alrededor de cincuenta piedras”.

P. ¿Cuál ha sido la evolución de la editorial después de Rafael Casariego?

R. Nuestro padre había dejado ya de publicar títulos de *Tiempo para la Alegría* y había cerrado el taller años antes de fallecer. Los costes de la labor artesana de tan alta calidad hicieron que el proyecto se volviera inviable. No imagino que hoy en día se pudiera hacer una colección como *Tiempo para la Alegría*, con esa cantidad y calidad de títulos y de grabados; en ese aspecto, es una obra del pasado. Sin embargo, nuestro padre continuó con su labor editorial, diseñando y realizando libros de arte concebidos por él mismo y también ediciones facsímiles, principalmente de manuscritos miniados, aunque hizo también algunas ediciones facsímiles de arte moderno, como por ejemplo los dibujos preparatorios para el *Guernica* de Picasso. Rafael Casariego (hijo) continúa editando libros de arte con el sello de Editorial Casariego. Su hija Carmen Casariego se dedica a la edición facsimilar de códices miniados bajo el nombre de *Ars Millenii*. Ambos habíamos trabajado con él y heredado el gusto por la edición. Repartimos el fondo editorial que dejó mi padre y seguimos trabajando en las líneas que él creó, así como investigando caminos nuevos, como creemos que a él le hubiera gustado. “Los libros de hoy, unidos a los de ayer, esperan a los de mañana”.

P. ¿Desea añadir algo más?

R. Me gustaría agradecer a la Universidad de Cantabria la oportunidad que me brinda tan cortésmente en esta entrevista de recordar la labor de mi padre. Admiro y quisiera resaltar igualmente la labor de coleccionismo, investigación, interpretación y difusión que lleva a cabo la UC en torno al grabado español.

Texto: Javier Gómez Martínez

BIBLIÓFILO, EDITOR, AMANTE DE LA OBRA GRÁFICA

“Con pocos, pero doctos libros juntos (...)
Si no siempre entendidos, siempre abiertos.
O enmiendan, o fecundan mis asuntos;
Y en músicos callados contrapuntos
Al sueño de la vida hablan despiertos”.

Francisco de Quevedo

La trayectoria creativa de Rafael Díaz-Casariego Fernández (Oviedo, 1927 - Madrid, 1995) al frente de la editorial a la que dio su nombre durante treinta y cinco años se puede explicar partiendo de tres premisas: pasión por los libros, devoción por la obra gráfica y rigor en el trabajo. Su labor fue la un editor singular que mantuvo abierto un taller propio calcográfico y litográfico para realizar la colección *Tiempo para la Alegría*, compuesta por cincuenta títulos de gran formato, de tiradas limitadas a 199 ejemplares, en la que los textos literarios van acompañados por grabados y litografías numeradas y firmadas por los artistas, siempre en un número significativo, rondando la docena. Aunque haya habido otros importantes talleres de grabado en España en el siglo XX y editores de arte y bibliofilia y obra gráfica (Gustavo Gili y La Polígrafa entre otros) no existe una colección similar en extensión y contenido a la dirigida por Casariego desde los años sesenta hasta los ochenta, en la que se presentan de manera complementaria textos literarios de autores españoles y obra gráfica original de artistas también españoles.

En 1959 Rafael Casariego fundó Ediciones de Arte y Bibliofilia, nombre que más tarde cambió por el de Editorial Casariego, en sus propias palabras “para publicar libros de arte con la mayor calidad posible”. Al año siguiente apareció su primer título, *La tauromaquia* de Goya, en edición facsímil. Este primer libro es precursor de lo que sería su futura dilatada labor, dedicada a la obra gráfica y a las ediciones facsímiles. Tampoco es casual que comenzase por Goya, artista al que admiraba profundamente como grabador y consideraba inigualable en su uso libre de las técnicas del grabado.

Ante todo, Casariego se consideraba un editor de bibliofilia. Su acercamiento a la elaboración editorial era más artesana que industrial. Como tal, consideraba a los libros obras y no productos. En la introducción del catálogo del trigésimo tercer aniversario de la editorial, nos recuerda que, “con los avances tecnológicos, las artes gráficas se han convertido en industrias gráficas. Así, ya en el siglo pasado adelantaba Balzac: ‘Tenemos productos, pero ya no tenemos obras’” (Casariego, 1992: 1). Él, desde luego, quería componer obras, “con grabados y litografías originales realizadas directamente por los artistas sobre las planchas o las piedras y estampadas manualmente”. Para ello, instaló y dirigió su propio taller calcográfico en la editorial, como extensión natural de la empresa.

Siguiendo la tradición de la bibliofilia francesa, según la cual el editor bibliófilo tenía que supervisar de forma directa todos los procesos creativos, desde la selección y composición

del texto, pasando por la impresión, la ornamentación y la elección de papel hasta la encuadernación, Casariego se convirtió en editor en sentido integral, en el director que concibe la obra y armoniza todos los procesos que le dan sentido¹. Era un editor vocacional y autodidacta, que aprendió a la vieja usanza, observando la labor de maestros precedentes. En *Tiempo para la Alegría*, su trabajo es omnipresente. Él seleccionaba los textos, confeccionando un elenco personal de lo más granado de la poesía y literatura española clásica y contemporánea, él se acercaba al artista y le proponía la colaboración en la obra, brindándole la oportunidad de grabar y estampar en el propio taller de la editorial, donde el *bon à tirer* era dado -cómo no- por él mismo, por supuesto en sintonía con el artista, pero decisión suya en última instancia como creador y director del taller, a escasos metros de su despacho y por el que pasaba todos los días, mañana y tarde. Él había comprado los tórculos y prensas, las piedras litográficas y las planchas de grabado; las tintas, barnices, resinas y ácidos; los buriles, agujas y punzones, la caja de resinas. En fin, todo en el taller pasaba por él. Luego componía el texto, siguiendo cánones tipográficos clásicos, pero creando su propio estilo con el uso de grandes tipos limpios impresos sobre páginas de 50 x 40 cm, en pesados papeles especiales *Guarro* sin guillotinar, con las *barbas* vistas, fabricados especialmente para la colección. Casariego realizaba el diseño y la *diagramación* de los libros de forma tradicional, con lápiz, regla y papel, maquetando a mano, realizando las anotaciones de las distancias entre cajas y márgenes, midiendo cuidadosamente, en milímetros, con el tipómetro y el cuentahilos siempre encima de la mesa.

Casariego trabajaba con el impresor de los textos, al que exigía igualmente la mayor calidad. Aunque fuesen textos a una sola tinta, si hacía falta, acudía a pie de máquina a ver cómo estaban de abiertos los tinteros, a revisar ferros y pruebas y a sugerir una nueva pasada si el resultado lo requería. También vivía la encuadernación con gran ilusión, planteándole nuevos retos a su encuadernador y amigo Miguel Ramos, para la realización de suntuosas cubiertas con materiales nobles, pieles que él mismo seleccionaba y compraba, a veces una a una, telas, sedas y maderas, sobre las que imprimía con tintas o marcas en seco.

Tiempo para la Alegría es una colección personal, con un fuerte sello de autor. El nombre de la colección viene sugerido por el texto del *Libro del Eclesiastés* (3:1) que comienza: "hay un tiempo para todo y un tiempo para cada cosa bajo el sol". Para Rafael Casariego *Tiempo para la Alegría* era su tiempo, largas jornadas dedicadas al trabajo y al deleite que en este caso era una misma cosa y que él esperaba transmitir y comunicar al lector-observador de la obra acabada. En el citado catálogo conmemorativo de la editorial, él mismo se explayó al respecto:

"Entre las artes, todas independientes entre sí, no existe principio de exclusión. Toda obra de calidad literaria tiene su climax en una cuarta dimensión o tiempo, repleto de formas, significados y sentidos, ya estén estos claramente expresados, sugeridos o en clave. En un libro, el arte literario puede armonizarse con el arte visual, como éste con aquél. Los grabados y litografías que ornán

¹ "Le libraire-éditeur a de nombreux auxiliaires: homme de lettres, fondeur, imprimeur, fabricant de papier, dessinateur, graveur, brocheur, relieur, etc., tous concourent au même but: la perfection du livre; mais il importe que l'éditeur-libraire entretienne constamment l'harmonie de leur concours dans l'exécution d'une entreprise qu'il a conçue et dont il peut seul embrasser l'ensemble" (Lemerre, 1874).

los textos no son ilustraciones en el sentido de traducciones gráficas de lo escrito; por el contrario, son correlatos visuales sin servidumbres, con alusiones y connotaciones paralelas, intencionadas o simbólicas, que subrayan los temas centrales. En los títulos publicados, prácticamente todos los medios de expresión gráfica original han sido empleados, desde el grabado en sus más viejas y variadas modalidades* hasta la litografía sobre piedra, cinc o aluminio. Ninguna técnica artística y noble, tanto en relieve como en hueco o planografía, ha quedado excluida. En la colección "Tiempo para la Alegría" se pretende recoger el crear de nuestros pintores y escritores, el hacer de nuestros artesanos; en suma: dejar un genuino testimonio de nuestro tiempo. El valor documental que tiene todo libro ilustrado con reproducciones fotomecánicas queda superado, en los de esta colección, por el valor artístico de sus estampas originales, razón por la que justificadamente van numeradas y firmadas. Son grabados y litografías originales los estampados con la matriz (plancha o piedra) realizada directamente por las propias manos del pintor/grabador/litógrafo sin ningún medio fotomecánico interpuesto ni intervención de tercera persona silenciada. Se llaman originales precisamente porque el origen directo de su matriz está en la mano del pintor y no en nada o nadie más. Con la plancha o la piedra se estampan originales seriados, que *no son reproducciones*, porque se concibieron originalmente múltiples. Una estampa original tiene un valor añadido per se, en ella puede percibirse el pulso y el temblor de la mano, el aliento de su creador. Una estampa fotomecánica, o interpretada por un tercero, sólo tiene el valor documental del original que reproduce, el cual, por su naturaleza, retiene su intransferible valor artístico. En las ediciones de esta colección, se utilizan telas, pieles, maderas y papeles especialmente trabajados; los textos, esmeradamente compuestos, conservan el gusto de las viejas formas dentro del estilo de nuestros días. Y así, los libros de hoy esperan a los que serán unidos a los que fueron" (Casariego, 1992).

Rafael Casariego era un apasionado de la obra gráfica. Su amor por los grabados comenzó con Goya, al que consideraba el primer artista moderno, verdaderamente revolucionario, que alcanzó una maestría única en el ejercicio de las técnicas del grabado, que fue aprendiendo a lo largo de su vida, hasta su final en Burdeos, donde descubrió la litografía.

El primer libro con grabados de Casariego surge del azar, al acordar con el galerista Leandro Navarro la edición de los *Aguafuertes y Litografías* de Solana, que habían sido estampados en el taller de Dimitri Papagueorguiu junto con el litógrafo Manuel Repila y que habían quedado huérfanos de editor. Casariego aceptó la oferta y se encargó de la publicación del libro en 1963, realizando él mismo el estudio preliminar. De esta primera obra surgirá también la entrañable relación entre Casariego y el *maestro* Repila, que se incorporó desde ese momento al recién creado taller que comenzó funcionando con su prensa litográfica. Manuel Repila trabajó con Rafael Casariego más de veinte años, hasta que se retiró al cerrarse el taller. Hubo auténtica amistad, respeto y admiración entre ambos, sustentada en interminables conversaciones sobre las artes gráficas. Desde la incorporación de Repila, arranca con fuerza el taller, pasando a dar forma a *Tiempo para la Alegría* los primeros títulos, con estampas de Eduardo Vicente, Manuel Viola y Daniel Vázquez Díaz.

Los comienzos fueron muy difíciles, pues a la falta de recursos de la editorial se sumaba la difícil situación social y económica de España, todavía en esa época bastante aislada en lo cultural y económicamente limitada. Rafael Casariego se tuvo que dedicar a su

* "Xilografías (con las maderas más duras y difíciles de grabar como el boj hasta las más blandas para matizar fondos), linóleos, aguafuertes, puntasecas, buriles, maneras negras, aguatinas, barnices blandos y técnicas mixtas".

otra profesión, a la de profesor de Lengua y Cultura españolas, e incluso tuvo que viajar a Estados Unidos para seguir trabajando y poder mantener la editorial abierta.

El proyecto nunca habría llegado a buen puerto de no haber sido por el rigor de Casariego como editor, en el sentido profesional y de su talento como hombre de negocios. Hasta que la editorial despegó en los años 70, con la bonanza económica, y el taller pasó a pleno rendimiento, la editorial se mantuvo a duras penas, sustentada en el trabajo desinteresado de Rafael, directamente apoyado por sus hermanos María Antonia y Ramón, que realizaban labores administrativas y comerciales, y por su mujer, Carmen, que prestaba su apoyo intelectual en la selección literaria y preparación de textos.

La editorial sobrevivió durante los años 60 gracias al buen hacer de Rafael. Su lema era muy sencillo: hacer obras de la máxima calidad posible, sin escatimar esfuerzos, pensando en un público inteligente y sensible y confiando en su venta basada en el valor intrínseco de la obra. La fórmula funcionó. Poco a poco la editorial se fue haciendo con una clientela elitista y leal que permitiría su despegue definitivo. Todo esto se logró a base de sacrificios, de una reinversión constante de los beneficios, de un cuidado exquisito de los procesos artesanos y fabriles y de un estricto control de gastos. Al buen hacer empresarial se suma la intuición para los negocios de Rafael Casariego. Él ve la oportunidad de realizar una gran colección de obra gráfica, ya que no existía nada semejante en Madrid. Para ello realiza su cuidada selección de destacados textos de las letras españolas y va trabando conocimiento y amistad con los pintores y escultores que vivían y trabajaban en Madrid o eran habituales en las exposiciones de sus galerías y les va ofreciendo colaborar en la colección.

No es éste el lugar para glosar la larga lista de artistas que colaboraron en *Tiempo para la Alegría*. Tampoco podemos decir que haya nada que los uniese a todos ellos, ni que perteneciesen a una misma escuela o movimiento, pues son de estilos, orígenes y generaciones distintas. El denominador común fue su dedicación a la expresión gráfica original, mediante grabados y litografías, y su vinculación con el taller de Editorial Casariego.

A partir del 1970 la editorial se consolida y empiezan los años de gran actividad. Para hacernos una idea, en el taller trabajaban al mismo tiempo hasta tres estampadores, con cuatro o cinco artistas-grabadores simultáneamente, realizando hasta tres o cuatro títulos al año. Si ponemos esto en cifras nos damos cuenta de su verdadera dimensión: ¡estamos hablando de hacer hasta 10.000 estampas al año, con todos los bocetos, ensayos y pruebas de artista previas! Los artistas trabajaban en la mayor parte de las ocasiones en el mismo taller, donde tenían una sala y una amplia mesa para grabar planchas o pintar sobre las piedras. Esto generaba una interacción constante entre los artistas, los estampadores y el editor. Se iba comentando día a día el desarrollo de la obra, la adecuación formal o cromática de la misma, el resultado de las estampaciones, la conveniencia de utilizar una técnica distinta, etcétera. Era un proceso creativo de equipo, en el que cada uno daba lo mejor de sí mismo por un objetivo común: realizar obras de arte originales en forma de libros.

La lista de pintores y escultores, muchos de ellos ya desaparecidos, que pasaron por el taller de Ponzano 69 de Editorial Casariego es extensa y habla por sí sola: Manuel Alcorlo,

Doroteo Arnáiz, Venancio Arribas, Manuel Avellaneda, Andrés Barajas, Juan Barjola, Francisco Bores, José Caballero, Gonzalo Chillida, Javier Clavo, Joan Cruspinera, Álvaro Delgado, Alberto Duce, Óscar Estruga, Amadeo Gabino, Luis García-Ochoa, Antonio Guijarro, José Hernández, Antonio Marcoida, François Maréchal, Manuel Menán, José O. Laxeiro, Benjamín Palencia, Orlando Pelayo, Silvino Poza, Gregorio Prieto, Daniel Quintero, Agustín Redondela, Pablo Serrano, José G. Solana, Guillermo Vargas, Daniel Vázquez Díaz, Eduardo Vicente, José Viera, Manuel Viola y Antonio Zarco.

Los grabados y litografías de estos artistas fueron concebidos para ilustrar textos de: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, J.M.R. Azorín, Pío Baroja, Gustavo A. Bécquer, Pedro Calderón de la Barca, Ramón Carande, Luis Cernuda, Miguel de Cervantes, San Juan de la Cruz, Garcilaso de la Vega, Antonio Díaz-Cañabate, Gerardo Diego, Eugenio D'Ors, Antonio Espina, Pedro de Espinosa, Federico García Lorca, Ramón de Garcíasol, Ramón Gómez de la Serna, Luis de Góngora, José Hierro, Juan Ramón Jiménez, Anónimo del *Lazarillo*, Antonio Machado, Jorge Manrique, Gregorio Marañón, Gabriel Miró, Pablo Nerura, José Ortega y Gasset, Rafael Pérez Delgado, Francisco de Quevedo, Rodolfo Relman, Rainer María Rilke, Miguel de Unamino y Lope de Vega Carpio.

Excepto en los casos de José G. Solana y Orlando Pelayo, todas las estampas se realizaron en el taller de Casariego. Los estampadores que trabajaron el taller de Casariego fueron Pedro Arribas, Dietrich Mann y Manuel Repila. La impresión de los textos de *Tiempo para la Alegría* fue realizada por Imprenta Sáez, Julio Soto y Unión Gráfica. Las encuadernaciones son obra de Alfonso y Miguel Ramos.

La colección *Tiempo para la Alegría* es testimonio de un tiempo y de una cultura. Es el sueño de un hombre que supo labrar su destino y que a base de paciencia, trabajo y amor aunó sus pasiones en una empresa editorial única, con el propósito último de buscar la belleza en la obra de arte y transmitirla a la posteridad.

Si hay un único artista que Rafael Casariego hubiese querido haber añadido a la colección, sin duda éste habría sido Picasso, su otro gran grabador después de Goya. De hecho, fue a visitarlo a París para ofrecerle realizar un libro. Pero él mismo siempre reconoció que se equivocó, al ofrecerle ilustrar *Campos de Soria*, de Antonio Machado, cuya temática a Picasso le resultaba ajena.

Ramón Carande escribió la siguiente nota para el *Catálogo de Editorial Casariego* de 1985:

"Este catálogo conmemora veinticinco años de una editorial y bien merece Rafael Casariego, su fundador y director, ser tendido en cuenta. Este catálogo sitúa a Ediciones de Arte y Bibliofilia (nombre que en 1986 se cambió por el de Editorial Casariego) a la misma altura señera de unas seis o siete editoriales europeas de dicho campo.

Ediciones de Arte y Bibliofilia es una prueba convincente de la virtud de cualquier vocación auténtica y, por serlo, gozosa y creadora. Rafael Casariego ha conseguido hacer las cosas bien, porque hizo durante veinticinco años lo que le gustaba, lo que le gusta; sin ahorrar sacrificios, más bien diría sin aperebirlos, sin ayuda ajena, pública o privada. Es Rafael Casariego un raro español porque son pocos los que, por estar en su sitio, como él, rinden copiosos frutos" (Casariego, 1992: 2).

Casariego cerró su taller a principio de los ochenta, cuando las ventas de las obras de Bibliofilia empezaron a decaer, dando paso a su segunda etapa como editor de Facsimiles de Códices Miniados. Falleció en junio de 1995. Hasta sus últimos días siguió trabajando en la editorial, supervisando los proyectos que tenía en marcha. Editorial Casariego sigue su andadura en la actualidad, publicando bajo la dirección de la nuera de Rafael Casariego, Isabel Rodríguez, libros raros, bellos y curiosos, con el mismo espíritu con el que se fundó.

Rafael Casariego Andréu²

² Rafael Casariego Andréu es hijo de Rafael Casariego.

CATÁLOGO

Nuria García Gutiérrez

GUTIÉRREZ SOLANA,
José (1886-1945)

*Aguafuertes. Colección
de veinticinco estampas
grabadas directamente
al aguafuerte (1963)*

Pp. 605 x 505 mm

Introducción de Ramón Gómez
de la Serna

Madrid, Rafael Díaz-Casariiego
Editor

Ejemplar 9/230



Mujeres de la vida
Aguafuerte
Pl. 235 x 290 mm



Máscaras en las afueras. Entierro de la sardina
Aguafuerte
Pl. 241 x 344 mm

GUTIÉRREZ SOLANA,

José (1886-1945)

*Litografías. Colección de cuatro
estampas realizadas
directamente sobre cinc (1963)*

Pp. 655 x 500 mm

Comentarios de Manuel

Sánchez Camargo

Madrid, Rafael Díaz-Casariego

Editor

Ejemplar Ñ/Z



Murga gaditana

Litografía

Pl. 349 x 434 mm



Barbería del pueblo

Litografía

Pl. 323 x 440 mm

VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel (1882-1969)

En Gredos (1964)

Una litografía

Pp. 310 x 405 mm

Texto de Miguel de Unamuno

Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia

Colección "Tiempo para la Alegría", 2

Ejemplar 219/270



Miguel de Unamuno

Litografía

Pl. 300 x 230 mm

VIOLA, Manuel (1916-1989)

Casidas (1969)

Nueve litografías

Pp. 457 x 338 mm

Texto de Federico García Lorca

Introducción de Gerardo Diego

Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia
Díaz-Casariego Editor

Colección "Tiempo para la Alegría", 4

Ejemplar V/XVIII
(con ocho estampas)



Frontispicio
Litografía
Pl. 425 x 310 mm



Casida del herido por el agua
Litografía
Pl. 410 x 310 mm



Casida del llanto
Litografía
Pl. 423 x 307 mm



Casida de la mujer tendida

Litografía

Pl. 425 x 315 mm



Casida de la mano imposible
Litografía
Pl. 430 x 315 mm



Casida de la rosa
Litografía
Pl. 430 x 315 mm



Casida de la muchacha dorada
Litografía
Pl. 438x 315 mm



Casida de las palomas oscuras
Litografía
Pl. 435 x 309 mm

POZA, Silvino (1926-)

Clowns (1976)

Diez aguafuertes

Pp. 505 x 385 mm

Texto de Ramón Gómez de la Serna

Introducción de Rafael Pérez Delgado

Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia

Colección "Tiempo para la Alegría", 16

Ejemplar 131/195



Sin título I
Aguafuerte
Pl. 320 x 245 mm



Sin título II
Aguafuerte
Pl. 332x 245 mm



Sin título V
Aguafuerte
Pl. 325 x 255 mm



Sin título VII
Aguafuerte
Pl. 330 x 245 mm

MARCOIDA, Antonio (1941-1993)

Fábula de Polifemo y Galatea (1976)

Doce aguafuertes y puntasecas

Pp. 495 x 380 mm

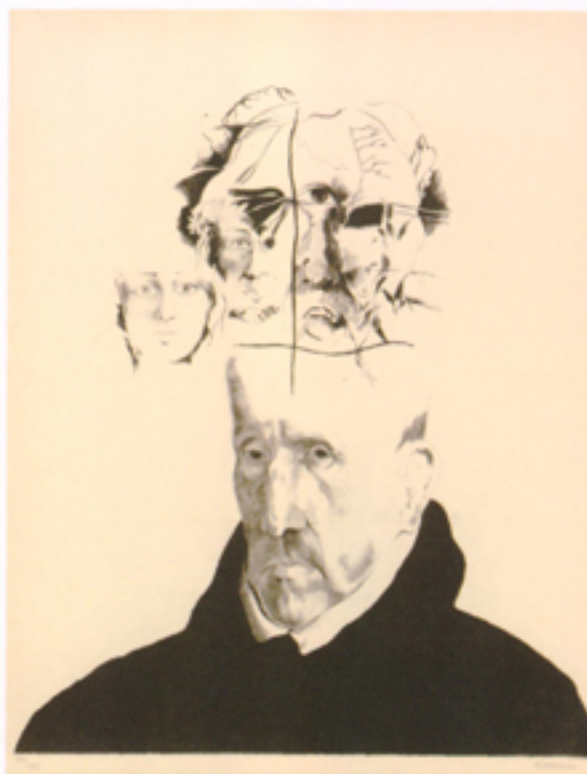
Texto de Luis de Góngora y Argote

Introducción de José María Ballester

Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia

Colección "Tiempo para la Alegría", 20

Ejemplar 180/195



Portada

Aguafuerte, puntaseca

Pl. 483 x 380 mm

ARNÁIZ, Doroteo (1936-)

Rimas (1977)

Doce aguafuertes

Textos de Gustavo Adolfo Bécquer

Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia

Colección "Tiempo para la Alegría", 24

Pp. 500 x 380 mm

Ejemplar P. A.

(dos estampas sueltas)



Y a aquella puerta llamarás

Aguatinta, aguafuerte

Pl. 500 x 380

BORES, Francisco (1898-1972)

Xilografías (1977)

Veinte grabados en madera a la fibra

Pp. 495 x 385 mm

Introducción y texto de José María Ballester

Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia Díaz-Casariago Editor

Colección "Tiempo para la Alegría", 26

Ejemplar 127/195



Sin título V
Grabado en madera a la fibra
Pl. 110 x 90 mm



Sin título VII
Grabado en madera a la fibra
Pl. 140 x 105 mm

BORES, Francisco (1898-1972)

Aguafuertes y puntasecas

Colección de diez grabados originales

directamente realizados sobre

la plancha por el pintor (1978)

Diez aguafuertes y puntasecas

Pp. 500 x 380 mm

Introducción y textos de José Hierro

Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia Díaz-

Casariago Editor

Colección "Tiempo para la Alegría", 27

Ejemplar 127/195



Sin título III
Aguafuerte, puntaseca
Pl. 290 x 240 mm



Sin título VIII
Aguafuerte, puntaseca
Pl. 290 x 240 mm

PELAYO, Orlando (1926-1990)

Coplas por la muerte de su padre (1979)

Dos maneras negras y diez puntasecas

Pp. 490 x 380 mm

Texto de Jorge Manrique

Introducción de Santiago Amón

Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia Díaz-

Casariego Editor

Colección "Tiempo para la Alegría", 32

Ejemplar 2/195



Sin título I
Aguafuerte, puntaseca
Pl. 472 x 365 mm



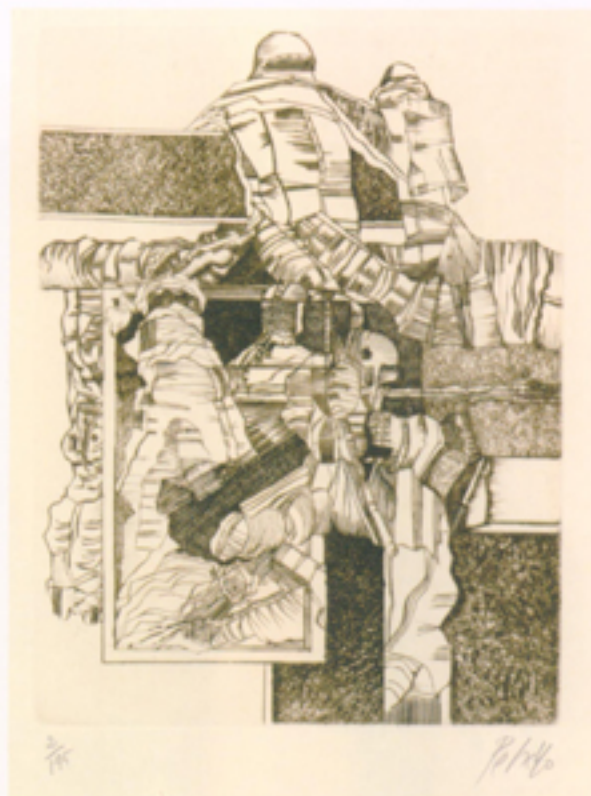
Sin título II
Aguafuerte, puntaseca
Pl. 328 x 245 mm



Sin título III
Aguafuerte, puntaseca
Pl. 324 x 243 mm



Sin título IV
Aguafuerte, puntaseca
Pl. 470 x 365 mm



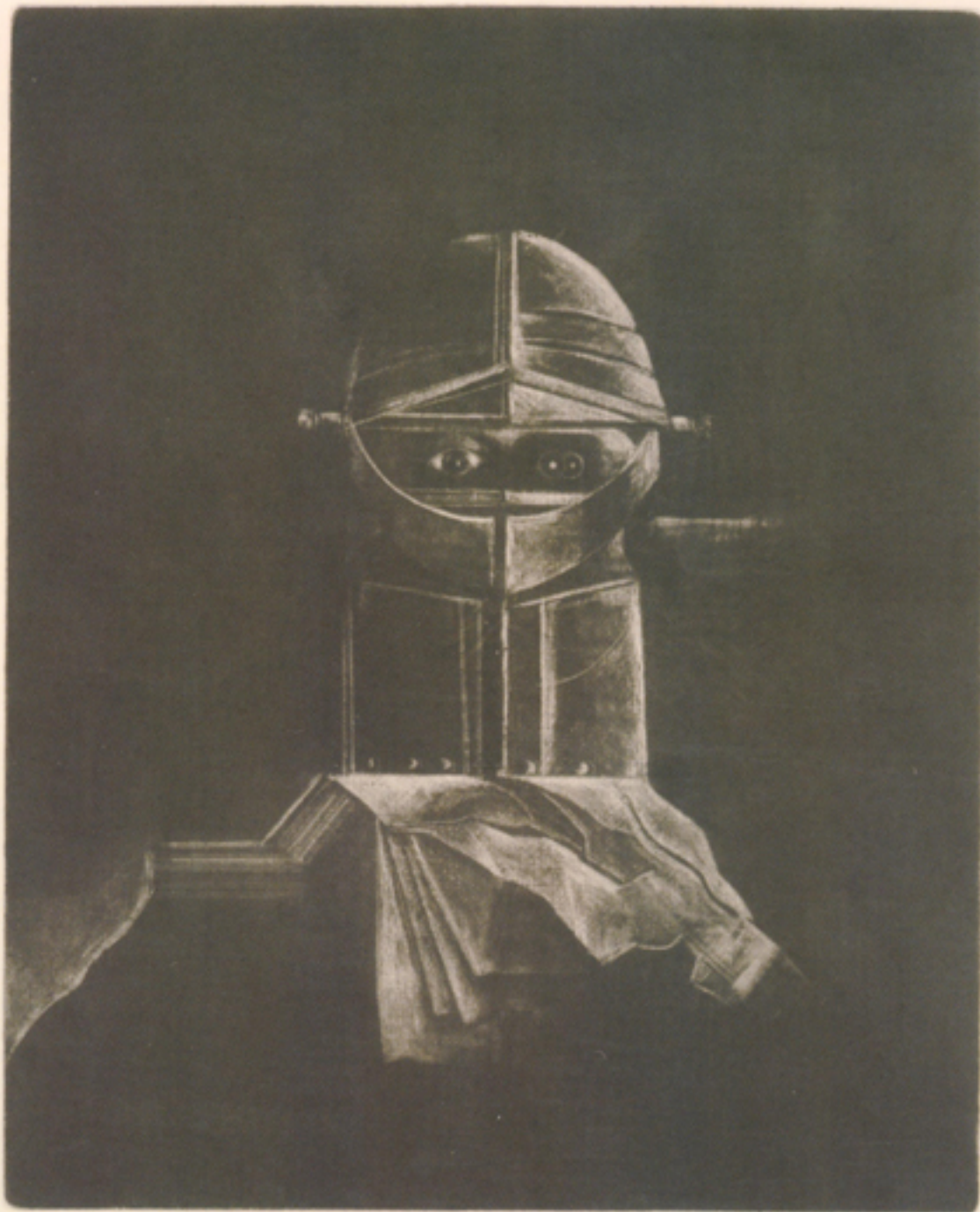
Sin título V
Aguafuerte, puntaseca
Pl. 333 x 243 mm



Sin título VI
Aguafuerte, puntaseca
Pl. 321 x 245 mm



Sin título VII
Aguafuerte, puntaseca
Pl. 321 x 245 mm



20
195

Pelajo

Frontispicio
Manera negra
Pl. 290 x 235 mm



Sin titulo VIII
 Aguafuete, puntaseca
 Pl. 325 x 245 mm



Sin titulo IX
 Aguafuete, puntaseca
 Pl. 325 x 245 mm



Sin titulo X
 Aguafuete, puntaseca
 Pl. 447 x 370 mm



Colofón
 Manera negra
 Pl. 169 x 100 mm

DELGADO, Álvaro (1922-)

Los encuentros (1980)

Doce puntasecas y aguatinas

Pp. 490 x 324 mm

Texto de Vicente Aleixandre

Introducción de Dámaso Alonso

Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia Díaz-

Casariego Editor

Colección "Tiempo para la Alegría", 34

155/195



Frontispicio

Puntaseca, aguatinata

Pl. 324 x 245 mm



Introducción

Puntaseca, aguatinata

Pl. 325 x 250 mm



Jorge Guillén en la ciudad

Puntaseca, aguatinata

Pl. 325 x 245 mm



En casa de Pedro Salinas
Puntaseca, aguatinta
Pl. 325 x 245 mm



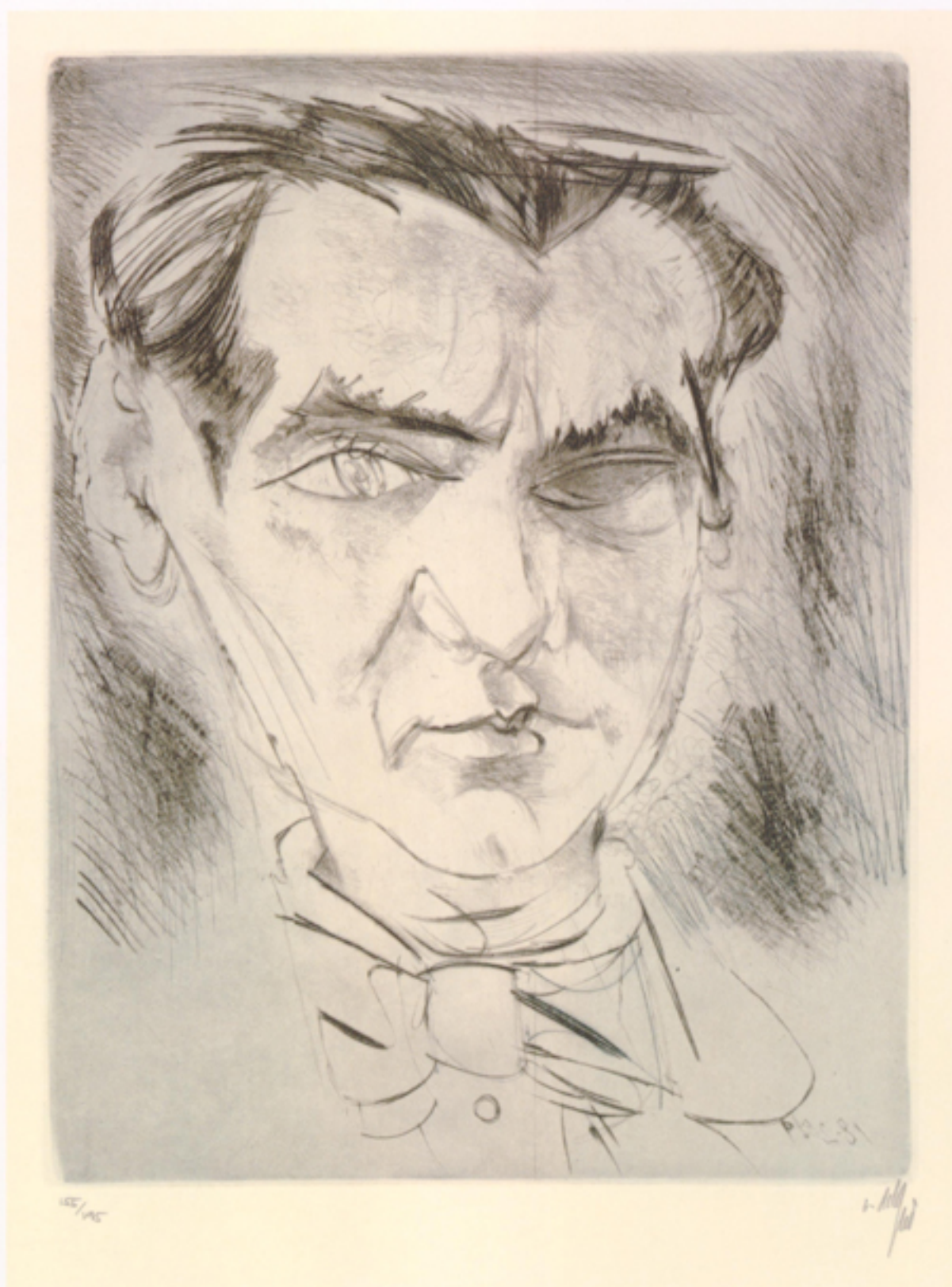
El callar de Gerardo Diego
Puntaseca, aguatinta
Pl. 325 x 245 mm



Dámaso Alonso, sobre un paisaje de juventud
Puntaseca, aguatinta
Pl. 325 x 245 mm



Emilio Prados, niño de Málaga
Puntaseca, aguatinta
Pl. 325 x 245 mm



Evocación de Federico García Lorca

Puntaseca, aguatinta

Pl. 323 x 245 mm



Rafael Aberti, pintor
Puntaseca, aguainta
Pl. 325 x 245 mm



Luis Cernuda de Sevilla
Puntaseca, aguainta
Pl. 325 x 245 mm



Manolito, Manolo, Manuel Altolaguirre
Puntaseca, aguainta
Pl. 320 x 245 mm



Epilogo
Puntaseca, aguainta
Pl. 320 x 245 mm

MENÁN, Manuel (1946-)

Sonetos amorosos (1980)

Doce aguafuertes y aguatinas

Pp. 490 x 380 mm

Texto de Francisco de Quevedo

Introducción de Joaquín Arce

Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia Díaz-

Casariego Editor

Colección "Tiempo para la Alegría", 35

Ejemplar V/XV



Sin título II

Aguafuerte, aguatinas

Pl. 390 x 300 mm



Sin título III

Aguafuerte, aguatinas

Pl. 390 x 300 mm



Sin título VII

Aguafuerte, aguatinas

Pl. 400 x 300 mm



Sin título VIII
Aguafuerte, aguainta
Pl. 405 x 305 mm

GABINO, Amadeo (1922-2004)

La noche y la llama (1981)

Trece aguafuertes y aguatinas

Pp. 505 x 385 mm

Texto de San Juan de la Cruz

Ediciones de Arte y Bibliofilia Díaz-Casariego

Editor

Colección "Tiempo para la Alegría", 39

Ejemplar 44/195



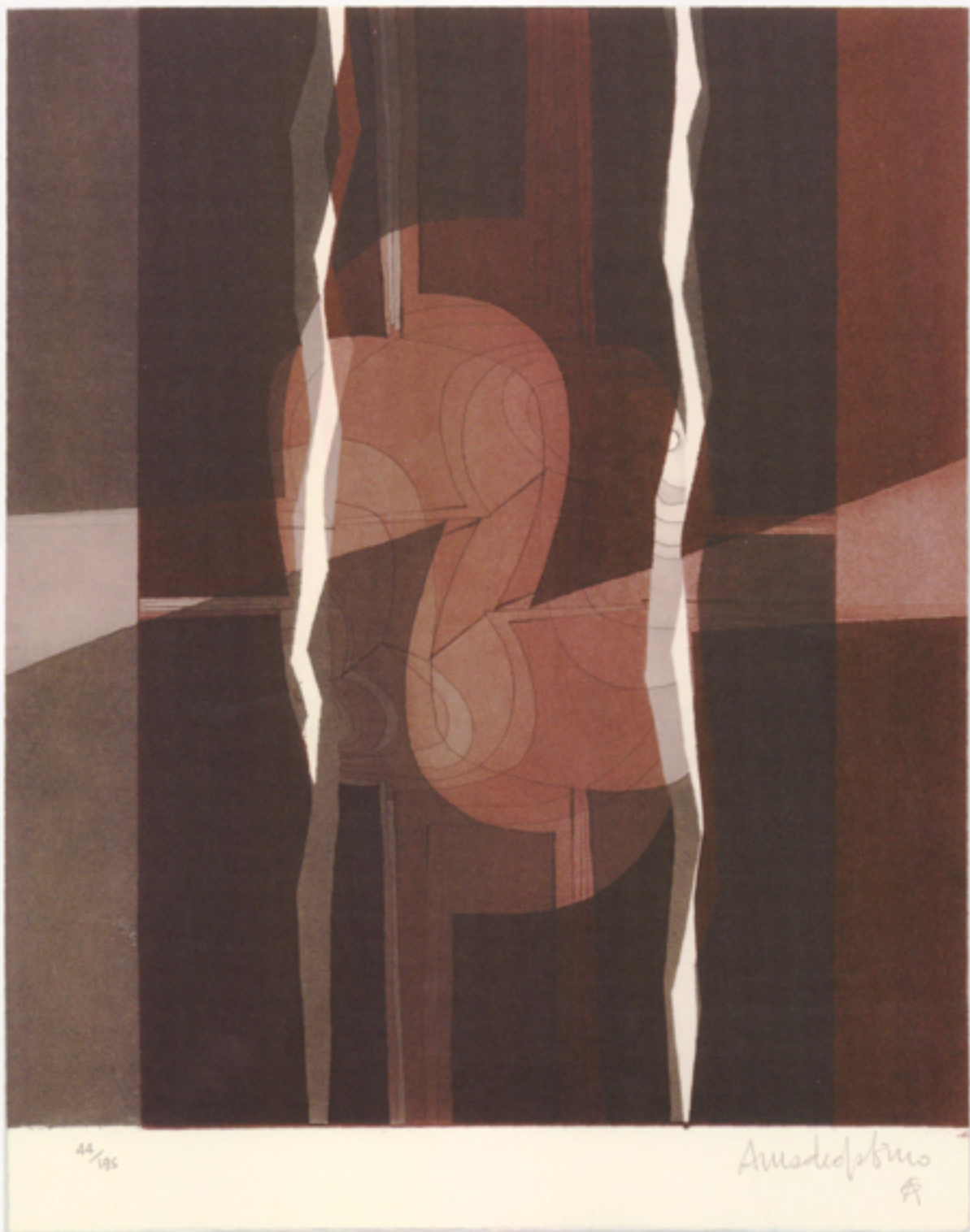
Frontispicio
Aguafuerte, aguatina
Pl. 485 x 380



La noche oscura
Aguafuerte, aguatina
Pl. 490 x 380 mm



Sin título II
Aguafuerte, aguatina
Pl. 485 x 380 mm



Sin título III
Aguafuerte, aguatinata
Pl. 445 x 380 mm



Sin título IV
Aguafuerte, aguainta
Pl. 490 x 380 mm



Sin título V
Aguafuerte, aguainta
Pl. 490 x 380 mm



Sin título VI
Aguafuerte, aguainta
Pl. 485 x 380 mm



Sin título VII
Aguafuerte, aguainta
Pl. 490 x 380 mm



Sin título VIII
Aguafuerte, aguatinta
Pl. 490 x 380 mm



La llama de amor viva
Aguafuerte, aguainta
Pl. 480 x 380 mm



Sin título II B
Aguafuerte, aguainta
Pl. 490 x 380 mm



Sin título III B
Aguafuerte, aguainta
Pl. 490 x 240 mm



Sin título IV B
Aguafuerte, aguainta
Pl. 490 x 375 mm

QUINTERO, Daniel (1949-)

Voz del árbol (1981)

Once aguafuertes y puntasecas

Pp. 376 x 270 mm

Texto de Dámaso Alonso

Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia

Colección "Tempus Gaudii", 1

Ejemplar 80/195



Introducción
Aguafuerte, puntaseca
Pl. 186 x 120 mm



Sin título II
Aguafuerte, puntaseca
Pl. 182 x 120 mm



Sin título IV
Aguafuerte, puntaseca
Pl. 182 x 120 mm



Colofón
Aguafuerte, puntaseca
Pl. 120 x 185 mm

MARÉCHAL, François (1949-)

El testamento de Don Quijote (1987)

Dos buriles y puntasecas y diez grabados en
madera a la fibra

Pp. 380 x 275 mm

Texto de Francisco de Quevedo

Madrid, Editorial Casariego Ediciones de Arte
y Bibliofilia

Colección "Tempus Gaudii", 4

Ejemplar 88/195



Sin título II

Grabado en madera a la fibra
Pl. 315 x 237 mm



Sin título VII

Grabado en madera a la fibra
Pl. 332 x 245 mm



Sin título X

Grabado en madera a la fibra
Pl. 311 x 242 mm



Portada
Puntaseca, buril
Pl. 196 x 142 mm

BIBLIOGRAFÍA

ALEIXANDRE, Vicente, 1980, *Los encuentros*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia Díaz-Casariago Editor (Col. "Tiempo para la Alegría", 34, con 12 puntasecas y aguatinas de Álvaro Delgado e introducción de Dámaso Alonso).

ALONSO, Dámaso, 1980 (Vid. ALEIXANDRE, Vicente).

ALONSO, Dámaso, 1981, *Voz del árbol*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia (Col. "Tempus Gaudii", 1, con 11 aguafuertes y puntasecas de Daniel Quintero).

AMÓN, Santiago, 1989 (Vid. MANRIQUE, Jorge).

BALLESTER, José María, 1976 (Vid. GÓNGORA Y ARGOTE, Luis).

BALLESTER, José María, 1977 (Vid. BORES, Francisco).

BARRENA FERNÁNDEZ, Clemente, 2004, "Agrupaciones, iniciativas y controversias. El arte gráfico español en el último siglo", en ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo, y ZOZAYA ÁLVAREZ, María, *Colección de obra gráfica del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid*, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, pp. 23-37.

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

BLAS BENITO, Javier (coord.), BARRENA, Clemente, y CIRUELOS GONZALO, Ascensión, 1996, *Diccionario del dibujo y la estampa: vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Madrid, Calcografía Nacional.

BORES, Francisco, 1977, *Xilografías. Colección de veinte grabados originales directamente realizados sobre madera por el pintor*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia Díaz-Casariago Editor (Col. "Tiempo para la Alegría", 26, con introducción y texto de José María Ballester).

BORES, Francisco, 1978, *Aguafuertes y puntasecas. Colección de diez grabados originales directamente realizados sobre la plancha por el pintor*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia Díaz-Casariago Editor (Col. "Tiempo para la Alegría", 27, con introducción y texto de José Hierro).

BOZAL, Valeriano, 1988, "Grabado y obra gráfica en el siglo XX", en *El grabado en España (siglos XIX y XX)* (col. *Ars Hispaniae, XXXII*), Madrid, Espasa Calpe, pp. 611-845.

CASARIEGO, Rafael, 1963, "Estudio preliminar", en *José Gutiérrez Solana. Aguafuertes y litografías. Obra completa*, Madrid, Rafael Díaz-Casariago Editor, pp. 7-43.

CASARIEGO, Rafael, 1965, "Introducción", en Goya y Lucientes, Francisco de, *La tauromaquia. Colección de un frontispicio y cuarenta estampas en las que se representan los principios, progresos, suertes y actitudes del arte de lidiar los toros*, Madrid, Díaz-Casariago Editor, pp. 7-14.

CASARIEGO, Rafael, 1977, "Javier Clavo ilustra un texto de Azorín", en *Clavo en la Galería Biosca de Madrid presenta Azorín. Un hidalgo. Con una colección de once puntasecas originales directamente realizadas sobre la plancha por Clavo* (cat. exp.), Madrid, Galería Biosca, s/p.

CASARIEGO, Rafael, 1979, "Picasso, pintor-grabador-litógrafo", en Picasso. *Ciento cincuenta grabados y litografías* (cat. exp.), Madrid, Galería Carmen Bores, s/p.

CASARIEGO, Rafael, 1982, "Francisco Bores, nota de aproximación", en Bores. *Exposición y monografía*, Madrid, Galería Biosca, s/p.

CASARIEGO, Rafael, 1987, "Luis García-Ochoa, pintor-grabador-litógrafo", en *García Ochoa. Óleos, acuarelas, grabados* (cat. exp.), Zaragoza, Caja de Ahorros, p. 11.

CASARIEGO, Rafael, 1992, *Catálogo del XXXIII Aniversario de Editorial Casariago*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia.

CASARIEGO, Rafael (ed.), 2004, *Goya. Obra gráfica completa*, Madrid, Editorial Casariago S.A.

CASTAÑO, Adolfo, 1997, "Visión de François Maréchal", en *François Maréchal. Obra gráfica. Donación al Museo Municipal de Madrid*, Madrid, Museo Municipal, pp. 17-18.

CRUZ, San Juan de la, 1981, *La noche y la llama*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia Díaz-Casariago Editor (Col. "Tiempo para la Alegría", 39, con 13 aguafuertes y aguatinas de Amadeo Gabino).

DIEGO, Gerardo, 1969 (Vid. GARCÍA LORCA, Federico).

ESPAÑA en sombras. De Goya a Solana. Colección UC (cat. exp.), 2003, Santander, Universidad de Cantabria.

EXPOSICIÓN Nacional de Arte Contemporáneo 1972. Barcelona, Bilbao, Granada, La Coruña, Las Palmas, Madrid, Palma de Mallorca, Salamanca, Sevilla, Valencia, Valladolid, Zaragoza. Catálogo general. Dibujo, escultura,

- pintura, grabado y demás artes de estampación, nuevas tendencias*, 1972, Madrid, MEC (Comisaría General de Exposiciones).
- GARCÍA LORCA, Federico, 1969, *Casidas*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia Díaz-Casariago Editor (Col. "Tiempo para la Alegría", 4, con 10 litografías de Manuel Viola e introducción de Gerardo Diego).
- GARCÍA OCHOA, Luis, 1993, "La colección de arte y bibliofilia 'Tiempo para la Alegría'", *Academia* (Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), 77, pp. 49-71.
- GIRARD, Antoine (S.I.), 1656, *Les peintures sacrées sur la Bible*, París, Antoine de Sommerville.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, 1963 (Vid. GUTIÉRREZ SOLANA, José).
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, 1976, *Clowns*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia (Col. "Tiempo para la Alegría", 16, con 10 aguafuertes de Silvino Poza e introducción de Rafael Pérez Delgado).
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis, 1976, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia (Col. "Tiempo para la Alegría", 20, con 12 aguafuertes y puntasecas de Marcoida e introducción de José María Ballester).
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco de, 1965, *La tauromaquia. Colección de un frontispicio y cuarenta estampas en las que se representan los principios, progresos, suertes y actitudes del arte de lidiar los toros*, Madrid, Díaz-Casariago Editor (edición facsímil con estudio preliminar de Rafael Casariago).
- GUTIÉRREZ SOLANA, José, 1963, *Aguafuertes. Colección de veinticinco estampas grabadas directamente al aguafuerte*, Madrid, Rafael Díaz-Casariago Editor (introducción de Ramón Gómez de la Serna).
- GUTIÉRREZ SOLANA, José, 1963, *Litografías. Colección de cuatro estampas realizadas directamente sobre cinc*, Madrid, Rafael Díaz-Casariago Editor (comentarios de Manuel Sánchez Camargo).
- LEMERRE, Alphonse, 1874, *Le livre du bibliophile*, París.
- MANRIQUE, Jorge, 1979, *Coplas por la muerte de su padre*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia Díaz-Casariago Editor (Col. "Tiempo para la Alegría", 32 con 2 maneras negras y 10 puntasecas y buriles de Orlando Pelayo e introducción de Santiago Amón).
- MARÉCHAL, François, 1986, "Mi vocación por la madera", en *Maréchal. Xilografías*, Madrid, Calcografía Nacional, p. 7.
- PÉREZ DELGADO, Rafael, 1976 (Vid. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón).
- PIEPER, Josef, 1974 [1963], *Una teoría de la fiesta*, Madrid, Rialp.
- PUENTE, Joaquín de la, 1976, *Orlando Pelayo*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones.
- QUEVEDO, Francisco de, 1980, *Sonetos amorosos*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia Díaz-Casariago Editor (Col. "Tiempo para la Alegría", 35, con 12 aguafuertes y aguatintas de Manuel Menán e introducción de Joaquín Arce).
- QUEVEDO, Francisco de, 1987, *El testamento de Don Quijote*, Madrid, Editorial Casariago Ediciones de Arte y Bibliofilia (Col. "Tempus Gaudii", 4, con 2 buriles y puntasecas y 10 entalladuras de François Maréchal).
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, 1954, *Pintura española contemporánea. La nueva escuela de Madrid, I*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, 1962 [1945], *Solana: vida y pintura*, Madrid, Taurus (2ª ed. revisada).
- SANTOS GUERRERO, Julián, 2005, *La pasión del cuerpo presente. Imagen y escritura en la obra de Solana*, Madrid, Fernando Villaverde Editores.
- SAURA, Antonio, 2000, *Crónicas. Artículos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- UNAMUNO, Miguel de, 1964, *En Gredos*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia (Col. "Tiempo para la Alegría", 2, con una litografía de Daniel Vázquez Díaz).
- VIOLA, Manuel, 2005 [1977], "Manuel Viola", en *Grandes personajes. 'A fondo'. Antonio Saura. Manuel Viola*, Madrid-Barcelona, Televisión Española-Trasbals, S.A. (entrevista de Joaquín Soler Serrano, edición en DVD, título 13 del disco; citado por capítulos).

