

**Dimitri y *Boj* en la Colección UC
de Arte Gráfico**



Serie Memoria Gráfica, 3

**Dimitri y *Boj* en la Colección UC
de Arte Gráfico**

Paraninfo de la Universidad de Cantabria
26 septiembre / 8 noviembre 2008

Serie Memoria Gráfica, 3



Universidad de Cantabria.

Dimitri y Boj en la Colección UC de Arte Gráfico: [exposición : Santander], Paraninfo de la Universidad de Cantabria, 26 septiembre-8 noviembre 2008. -- [Santander] : Universidad de Cantabria : Banco Santander, 2008.

-- (Memoria Gráfica ; 3)

ISBN 978-84-8102-511-8

Papagueorguiu, Dimitri.
Grabado-- España-- S. XX-- Exposiciones.

76(460)"19"(083.824)

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA:

RECTOR: Federico Gutiérrez-Solana Salcedo

VICERRECTOR DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA: Eduardo Casas Rentería

DIRECTOR DEL ÁREA DE EXPOSICIONES: Javier Gómez Martínez

BANCO SANTANDER:

PRESIDENTE: Emilio Botín

DIRECTOR GENERAL ADJUNTO Y DIRECTOR DE LA DIVISIÓN

GLOBAL SANTANDER UNIVERSIDADES: José Antonio Villasante Cerro

ASISTENCIA TÉCNICA Y CATALOGACIÓN:

Nuria García Gutiérrez

ASISTENCIA EN PRÁCTICAS:

Ana García Herrá

TEXTOS:

Federico Gutiérrez-Solana Salcedo

Aris Alfonso Papagueorguiu García

Javier Gómez Martínez

Dimitri Papagueorguiu

MATERIAL DIDÁCTICO:

Joaquín Cano Quintana

Joaquín Martínez Cano

Juan Martínez Moro

FOTOMECÁNICA:

Biblioteca de la Universidad de Cantabria

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN:

Imprenta J. Martínez, S.L.

© Universidad de Cantabria

© De los textos: los autores

© Cristino Mallo, Maruja Mallo, Menchu Gal, Juan Barjola, Manuel Alcorlo, Jorge Castillo, Manuel Colmeiro, Agustín Úbeda, Daniel Vázquez Díaz, Álvaro Delgado, José Caballero, Lorenzo Goñi, Agustín Redondela, José Vela Zanetti, Benjamín Palencia, Antonio López, VEGAP, Cantabria 2008

ILUSTRACIONES DE CUBIERTA Y CUARTA DE CUBIERTA: Caja de buriles de Dimitri Papagueorguiu (fotografías: Javier Gómez Martínez y Miguel Durán Garrido)

ISBN 978-84-8102-511-8

Depósito Legal: SA-562-2008

ÍNDICE

	Pág.
PRESENTACIÓN	7
Federico Gutiérrez-Solana Salcedo	
ESTUDIOS	9
<i>La Colección Boj de Artistas Grabadores. Un proyecto innovador en pro de la extensión de las artes de la stampa</i>	9
Aris Alfonso Papagueorguiu García	
<i>Boj. Retrato de familia</i>	19
Javier Gómez Martínez	
TESTIMONIOS	29
<i>Memorial de un “bojadicto”</i>	29
Antonio Martínez Cerezo	
<i>Dimitri Papagueorguiu: a propósito de Boj y de la stampa</i>	31
Entrevista de Javier Gómez Martínez a Dimitri Papagueorguiu	
CATÁLOGO	39
Nuria García Gutiérrez	
-Vázquez Díaz, Daniel. Enero 1960 (<i>La partida de las naves</i>)	41
- Delgado, Álvaro. Febrero 1960 (<i>Cabeza de ciervo</i>)	41
- Caballero, José. Marzo 1960 (<i>Luna</i>)	42
- Valdivieso, Antonio. Abril 1960 (<i>Segadora</i>)	42
- Prieto, Gregorio. Mayo 1960 (<i>Ciervo</i>)	43
- Goñi, Lorenzo. Junio 1960	43
- Redondela, Agustín. Julio 1960.....	44
- Vela Zanetti, José. Agosto 1960	44
- Clavo, Javier. Septiembre 1960	45
- Bueno, Pedro. Octubre 1960	45
- Palencia, Benjamín. Noviembre 1960	45
- Papagueorguiu, Dimitri. Diciembre 1960 (<i>Invierno, Primavera, Verano, Otoño</i>)	46
- Mallo, Cristino. Enero 1961	48
- Mateos, Francisco. Febrero 1961 (<i>La espuma</i>)	48

	Pág.
- Ortiz, Julio Antonio. Marzo 1961	49
- Villaseñor, Manuel L. Abril 1961	49
- García Ochoa, Luis. Mayo 1961	50
- Cossío, Francisco. Junio 1961	50
- Pena, Rafael. Julio 1961 (<i>El desayuno</i>)	51
- López García, Antonio. Agosto 1961	51
- Mozos, Pedro. Septiembre 1961	52
- Martínez Novillo, Cirilo. Octubre 1961	52
- Lago Rivera, Antonio. Noviembre 1961	53
- Mallo, Maruja. Diciembre 1961	53
- Úbeda, Agustín. Enero 1962 (<i>Pájaro de ΠΥΘΑΓΟΡΑ</i>).....	54
- Colmeiro, Manuel. Febrero 1962	54
- Castillo, Jorge. Marzo 1962	55
- Alcorlo, Manuel. Abril 1962	55
- García Abuja, Francisco. Mayo 1962	56
- Vento, José. Junio 1962	56
- Barjola, Juan. Julio 1962	57
- Vicente, Eduardo. Agosto 1962	57
- Cárdenas, Juan Ignacio. Septiembre 1962	58
- Papagueorguiu, Dimitri. Octubre 1962	58
- Gal, Menchu. Noviembre 1962	59
- Pérez Bellas, Agustín. Diciembre 1962.....	59
- Camisas. 1960 - 1962	60
 MATERIAL DIDÁCTICO	 61
Joaquín Cano Quintana, Joaquín Martínez Cano y Juan Martínez Moro	
 BIBLIOGRAFÍA	 71

PRESENTACIÓN

Damos la bienvenida a la tercera entrega de la Serie Memoria Gráfica, dedicada a uno de los proyectos editoriales más conocidos del artista grabador greco-español Dimitri Papagueorgiu: la *Colección Boj de Artistas Grabadores*. Intuíamos la importancia de Dimitri para la gráfica española de la segunda mitad del siglo XX porque su nombre había aparecido en los dos números previos de esta serie; ahora se revela como el nexo entre ambas y contribuye a definir, en fin, una trilogía coherente. Y, si la Colección UC de Arte Gráfico sigue creciendo como lo ha hecho hasta ahora, no dudemos que volveremos a hablar de Dimitri. Entre los posibles nuevos episodios que en este catálogo quedan insinuados, se cuentan los relacionados con las ediciones de la Rosa Vera, antecedente de *Boj*, y con Julio Prieto Nespereira, a quien perteneció, de hecho, el juego de estampas que ya está integrado en la colección universitaria.

La colaboración de la hija de Julio Prieto, Esther Prieto Alcaraz, ha permitido la incorporación no sólo de esas estampas, sino de una sobresaliente serie de seis aguafuertes (*Pasó la guerra*) que encajan perfectamente en el discurso histórico de la colección. Mostrados ahora en vitrina, anticipan lo que está llamado a ser un nuevo proyecto expositivo.

La implicación de Dimitri y de su hijo Aris Alfonso ha sido fundamental para llevar a buen término esta exposición. Aparte de la información que nos han facilitado en todo momento, han prestado valioso material documental y nos han permitido completar el ejemplar con cuatro de las cinco estampas que le faltaban: las cuatro que realizó el propio editor para dar forma de calendario al primer mes de diciembre.

Ninguna de esas estampas habría sido accesible a la Universidad de Cantabria si no hubiera mediado el mecenazgo del Santander. La entidad financiera ha manifestado recientemente, en sucesivas actuaciones, su respaldo al crecimiento del patrimonio cultural de la UC. Recordemos, cómo no, la operación de rescate de los frescos de Luis Quintanilla, culminada el año pasado, y la construcción del Gabinete de Estampas Virtual, presentado este mismo año y en el que ya pueden y podrán verse las obras de que venimos hablando, es decir, las que ahora presentamos. Banco Santander continúa dando ejemplo de una confianza y un compromiso para con el mecenazgo cultural que lo distingue dentro y fuera de nuestro país.

La quinta estampa, la de Antonio López, no ha podido ser adquirida aún. El ejemplar que se presenta en la exposición ha sido prestado por Antonio Martínez Cerezo. Este escritor y crítico de arte dio ejemplo en su momento al apostar por el arte gráfico y comprar su propia *Colección Boj*, y hoy sigue dando ejemplo como alumno veterano de la Universidad de Cantabria, donde cursa la licenciatura en Historia. Aparte de esa litogra-

fía, nos ha prestado su propio testimonio, el de quien vio crecer el proyecto editorial de Dimitri y lo apreció en primera línea; esa apasionada experiencia es la que enriquece las páginas de este volumen.

Ya que hablamos de enriquecer el catálogo, el de este año incorpora un elemento nuevo: el material didáctico elaborado para la ocasión por tres profesores del Departamento de Educación (Joaquín Cano Quintana, Joaquín Martínez Cano y Juan Martínez Moro). No es la primera vez que colaboran en este tipo de tareas, pero sí la que se produce con un afán de normalización, de cara al futuro, en el marco de ese Gabinete Didáctico del Área de Exposiciones que anunciábamos como uno de los objetivos del Equipo Rectoral para este periodo de gobierno. La consideración de ese material como parte constitutiva del catálogo, no como algo accesorio, representa un hecho insólito y, hasta donde conocemos, inédito. Al hacerlo así, se evidencia la importancia que desde la UC le reconocemos a la educación plástica y se garantiza la vigencia de ese material con independencia del montaje temporal, de modo que podrá ser utilizado en cualquier momento y lugar.

En este catálogo y en esta exposición converge un número de voluntades, individuales y corporativas, lo suficientemente sustancial como para dar cuerpo a lo que, desde un principio, ha sido la aspiración de la Colección UC de Arte Gráfico, a saber, ser vista como una colección de todos. Eso se ha dado este año en mayor medida que en los anteriores y queremos creer que esta tendencia se siga manifestando en los años venideros. Nunca faltará un agradecimiento como el que expresamos aquí y ahora.

Federico Gutiérrez-Solana Salcedo
Rector de la Universidad de Cantabria

LA COLECCIÓN BOJ DE ARTISTAS GRABADORES

Un proyecto innovador en pro de la extensión de las artes de la estampa

Entorno social y cultural a finales de los años 50 y principios de los 60

Para entender qué significó la *Colección Boj*, su importancia para el arte español en general y para el arte gráfico en especial, para llegar a comprender lo que significó la difusión de unos conocimientos y procedimientos, medios de expresión de la creación plástica prácticamente olvidados en aquel momento y asumir la importancia del carácter ecléctico, dentro de la figuración, de aquella floreciente vanguardia de artistas y los contenidos artísticos que sus obras mostraban, hay que saber situarse en el momento socio-cultural y político: finales de los años 50 y principios de los 60.

Tras la vergonzosa contienda fratricida que sufrió España y el exilio o desaparición de gran parte de los artistas más notables, las artes quedaron prácticamente castradas y en gran medida apartadas por un régimen reaccionario e inquisidor y por las necesidades básicas de un pueblo diezmado. La cultura siguió durante un largo periodo un dictado institucional y pocos se atrevieron en esos primeros años de posguerra a sacar los pies de ese angosto plato. La actividad artística en aquel momento estaba sumida en un deambular de subsistencia, plegada de forma sumisa al servicio del régimen, a los dictados de sus autoridades e instituciones o sencillamente sometida a la demanda de los poderosos, herederos de aquella “victoria”, que requerían y/o exigían un arte de marcado carácter decimonónico y academicista, en cierta forma difícil de eludir por los creadores sin hipotecar o, por lo menos, complicar su futuro.

En esta situación las técnicas tradicionales de la estampa no gozaban de una buena salud. El grabado calcográfico era la única técnica que había conseguido tener cierta aceptación y no había sido abandonada; aún así, se la consideraba un arte complementario. La litografía como medio de expresión artística prácticamente no existía y la xilografía tampoco gozaba de una gran popularidad entre artistas y público.

Antecedentes. Contactos de Dimitri Papagueorguiu para la creación de un taller libre de grabado y estampación

Para analizar la historia que rodea a la *Colección Boj* debemos aclarar los antecedentes: por una parte, la gran amistad e intereses comunes que compartieron Carlos Pascual de Lara y Dimitri Papagueorguiu; por otra, la entrega que éste ha profesado y profesa por la difusión de las técnicas tradicionales de la estampa. Son poderosos factores que deben considerarse el germen fundamental que desencadenó de una forma indirecta la creación del taller “Boj” de la calle Modesto Lafuente.

Fue en 1956 cuando Dimitri comenzó a dar vueltas a una idea: la posibilidad de montar un taller con el material e instrumental que le ofrecía Ángel Suárez, propietario de la Galería Toisón. Como él no podía hacer frente a tantos gastos y la beca de la que había vivido durante dos años acababa en junio de ese mismo año, recurrió a su amigo Carlos Pascual de Lara, al que parece gustó el asunto. Carlos ya en aquel momento era un artista con éxito y un excelente litógrafo. Pero en ese momento se estaba trasladando a vivir a Segovia y, sobre todo, estaba dedicando todos sus esfuerzos a avanzar los trabajos de la decoración de los techos del Teatro Real, así que propuso a Dimitri que esperara un poco. Podrían montar el taller en Segovia, donde tenía espacio; por el dinero le dijo que no se preocupara, que él mismo se haría cargo de los pagos y que allí podrían trabajar juntos, cada uno en sus obras. Aquello a Dimitri le pareció magnífico.

Otro factor a tener en cuenta para entender cómo llegó a crearse el taller “Boj” de la calle Modesto Lafuente de Madrid es el viaje que Dimitri hizo en el verano de 1957 a París, donde permaneció un mes en la buhardilla de una pensión de la calle de Saint-Germain-des-Près, entre amigos griegos y españoles. En aquel su primer viaje a París, reencontró a compañeros poetas y artistas que hablaban y trabajaban en plena libertad; allí conocería a los que luego serían sus compañeros en Estampa Popular: Pepe Ortega y Luis Garrido (*Estampa Popular*, 1996: 35). En otoño, de vuelta a Madrid, traía en mente una idea fruto de las conversaciones que mantuvo con sus compañeros españoles en Francia: formar un grupo que denunciara la situación social y política en España. Hay que recordar que la actividad del grupo Estampa Popular se llevó a cabo en el taller “Boj” de Dimitri al mismo tiempo que se editaba la *Colección Boj de Artistas Grabadores* y que el grupo Estampa Popular utilizaría el grabado como forma principal de expresión de sus ideas.

A finales de este mismo año 1957, Carlos Pascual de Lara parece estar menos ocupado y, a principios de 1958, todo indicaba que la espera para crear el taller de grabado llegaba a su fin. Desgraciadamente no sólo para Dimitri sino para la pintura y el grabado españoles de aquel tiempo, este proyecto nunca llegó a consolidarse¹ debido a la muerte repentina de Carlos a los 36 años de edad. El 27 de febrero de 1958, en Segovia, Carlos sufrió un derrame cerebral que le dejó en coma. Dimitri le vio por última vez en la Clínica de la Concepción de Madrid el día antes de su muerte, que tuvo lugar el 3 de marzo de 1958 (Fernán-Gómez, 1996).

Pasado un tiempo los amigos de Carlos Pascual de Lara organizaron un homenaje en el que se subastaron algunas obras con el fin de ayudar a su viuda, Margarita, y su hijo, Carlos. Dimitri participó en el homenaje y la subasta con el aguafuerte *Niña dormida*², obra que había sido realizada en 1956 y alcanzó un precio de 5000 pesetas, una suma desorbitada en aquella época, el sueldo de cinco meses de su beca. La participación de Dimitri en este acontecimiento fue una muestra más de su cariño y predisposición a colaborar en lo posible y/o necesario con Margarita Pérez Sánchez, la viuda de Carlos.

¹ Bozal, 1988: 744. Aclaración: Carlos Pascual de Lara no fue cofundador del taller de “Los Parias”.

² Archivo particular Dimitri Papageorgiui. Matriz G.H.0262.

El taller “Los Parias” de la calle Ilustración 12. Antecesor del taller “Boj” de la calle Modesto Lafuente 78

Dimitri en 1957, tras dejar a Perdikidis y Eleni, con quienes compartió alojamiento durante años, trasladó sus cosas a un piso de la calle Juan Urbieta, propiedad de los padres de Emilio Laguna, donde conviviría con Emilio, Jaime del Pozo y el pintor griego Basilis Simos cerca de dos años, hasta principios de 1960; ese año se instalaría en el taller de la calle Modesto Lafuente 78. En este piso, y enlazando con el taller de “Los Parias”, viviría en un ambiente distendido y en cierto sentido libertino, muy propio de su juventud, aunque no por ello poco comprometido.

Fue en 1958 cuando Dimitri, una vez desaparecido Carlos Pascual de Lara, buscó entre sus amigos y compañeros nuevos socios para crear el primero de los talleres libres de grabado en régimen de cooperativa de Madrid. Ese apoyo lo encontró en tres nuevas promesas de la pintura y el dibujo: Manuel Arcorlo, Antonio Zarco y Alfonso Fraile, algo más jóvenes que él y sin experiencia en las artes de la estampa, pero, eso sí, con muchas ganas de aprender y trabajar.

Manuel Alcorlo había obtenido un buen dinero durante la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1957, donde había conseguido dos terceras medallas, en las categorías de Pintura y Dibujo. Sería Manuel Alcorlo quien animase a Dimitri a la hora de tomar decisiones y quien junto a él firmase los papeles de la compra de los materiales del sótano del galerista Ángel Suárez. Se quedaron con la prensa litográfica, el tórculo, las piedras y enseres por la nada despreciable suma de 38000 pesetas, de las que pagaron de entrada 6000; hasta 1960 habían pagado 18000 pesetas y para enero de 1962 Dimitri terminó de pagar el resto³.

Al deshacerse el taller, el estampador, Manuel Repila, que trabajaba desde los 14 años de edad en la industria gráfica, quedó desempleado. Dimitri, que sabía de su buen oficio, le fue a visitar con Alcorlo a su casa, en la Cava Baja 32, y le ofrecieron trabajar en el nuevo taller, a lo que accedió encantado (Piquer Garzón, 1998: 134). Repila tenía unos 52 años de edad y era un excelente estampador (*Manuel Repila...*, 1972). Trabajaría exclusivamente con Dimitri, primero en el taller de “Los Parias” y más tarde en el de la calle Modesto Lafuente hasta 1964, año en que comenzó a trabajar con Rafael Casariego en un nuevo taller.

Fue Cuevas, un ilustrador amigo de Repila, quien les encontró un oscuro y húmedo sotano cerca de su casa, en la calle Ilustración 12, detrás de la entonces Estación del Norte; este local era el único que sus débiles economías podían en aquel momento pagar. Juan Galiana, un ex-guardia civil, dibujante y guitarrista que vivió en la misma casa que Alcorlo y Jesús Caulonga, en la plaza de las Cortes 10, se encargó de montar las mesas y las banquetas con la ayuda de Adrián Piera; ese mobiliario aún hoy forma parte del taller de la calle Modesto Lafuente.

Poco después de poner en marcha el taller fue bautizado de forma espontánea por su aspecto, características, habitantes, fundadores y usuarios como el taller de “Los Parias”.

³ Archivo particular Dimitri Papagueorgui. Cuaderno de cuentas particulares. Madrid, marzo de 1960.

A este taller pionero acudían todos los artistas que deseaban aprender y aplicar las técnicas de grabado y estampación fuera de las ligaduras académicas. En aquel momento no existía otro taller privado de estampación y edición de obra gráfica en Madrid.

Junto a sus artífices y fundadores, Dimitri, Alcorlo, Zarco, Repila y Galiana, fueron frecuentes las visitas de un buen número de compañeros, jóvenes artistas del momento: Emilio Laguna, Jaime del Pozo, Silvino Poza, Juan Poza, Antonio Pérez Vicente, Raimundo Patiño, Enrique Ortiz Alonso, Ramón Lapayese, Vento, Guinovart, José Alfonso Cuni, Antonio Saura, Manuel Viola, Amalia Trujillo, María Dolores Andreo... Muchos de ellos, como José Alfonso Cuni, Antonio Pérez Vicente, Emilio Laguna, Zarco, Alcorlo, Saura, Viola o Guinovart, realizaron en él sus primeras litografías y grabados, iniciando aquí su relación artística con el mundo de la estampa.

En abril de 1959 tuvo lugar otro acontecimiento trascendental en cuanto al asunto que nos ocupa: la exposición titulada *Grabadores españoles contemporáneos*, en la Sala Abril, en la calle Arenal 18, de Madrid. En esta exposición participaron, por una parte, artistas relacionados fundamentalmente con el taller de “Los Parias” y, por otra, pintores cercanos a Carlos Pascual de Lara: Manuel Alcorlo, Carmen Arocena, Lorenzo Goñi, Antonio Guijarro, Emilio Laguna, Carlos Pascual de Lara, Ramón Lapayese, Francisco Mateos, Enrique Ortiz Alonso, Pascual Palacios Tárdez, Dimitri, Dimitri Perdikidis, Antonio Pérez Vicente, Juan Poza Tartallo, Antonio Valdivieso y Antonio Zarco. Algunos de ellos participaron posteriormente en Estampa Popular y/o en la *Colección Boj*. La mayoría eran artistas jóvenes que buscaban nuevas formas de expresión fuera de los convencionalismos de los estudios de la Escuela.

A raíz de esta exposición Dimitri, en un artículo de la revista *Goya*, fue descrito por Venancio Sánchez Marín como “artista de gracia expresiva y de la originalidad más notable” (Sánchez Marín, 1959c: 62). En la presentación Ángel Crespo indicaba la importancia y trascendencia de aquella exposición, en la que a su juicio existía una importante aproximación entre el “idioma” de los participantes y la sensibilidad contemporánea. En la misma línea de este discurso, también hacía hincapié en la escasa atención que se prestaba al grabado en los últimos tiempos y la achacaba al desfase entre los idiomas artísticos que manejaban los artistas y las inquietudes de la sociedad, opiniones que se extenderían más tarde a Estampa Popular.

El taller de “Los Parias” se deshizo por diversas razones: las de más peso fueron la marcha de Manuel Alcorlo y Antonio Zarco y el proyecto de colaboración que Dimitri y Margarita, la viuda de Carlos Pascual de Lara, estaban estudiando, el taller “Boj”. A Manuel Alcorlo, en 1959, le habían concedido la “Pensión de la Academia Española en Roma” y Zarco recibió una beca de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada y otra de la Fundación Juan March para ampliar estudios en el extranjero. Por otra parte, el sótano era un lugar oscuro y húmedo en el que había que forrar las paredes de espejos para aprovechar toda la luz. En realidad “Los Parias” dejaba mucho que desear como taller, al igual que su rentabilidad, que la mayoría de los meses sólo cubría gastos; de hecho, tras la marcha de su socio, Dimitri subsistió a duras penas. Las aportaciones económicas de Manuel Alcorlo habían sido fundamentales, y al ver lo que se le venía encima a Dimitri, le aconsejó que se llevase las máquinas al taller de Ramón Lapayese, algo que, como veremos, no llegó a ocurrir.

En marzo de 1960 Ana Peters organizaría una exposición en la Sala Mateu Arte, en Valencia, sobre este grupo de amigos, “Los Parias” (Piquer Garzón, 1998: 129), pero curiosamente la exposición se tituló *I Exposición del Grupo Boj*, aunque en ella no se vieron obras de aquella colección. Participaron Manuel Alcorlo, Dimitri, Amalia Trujillo, María Dolores Andreu, Emilio Laguna, Jaime del Pozo, Antonio Zarco, Raimundo Patiño, Enrique Ortiz y Fructuoso Moreno Blasco (*I Exposición...*, 1960); en definitiva, una buena representación de “parias” en la que podemos considerar la primera y única exposición del grupo de “Los Parias”. El motivo por el cual se tituló así esta exposición, posiblemente, fue que el nuevo taller de la calle Modesto Lafuente, en principio, se llamó como la colección que se editaba en él: “Boj”.

La creación del taller de la calle Modesto Lafuente 78 (El taller “Boj” o taller de Dimitri)

Como hemos mencionado, Manuel Alcorlo, antes de marcharse a Roma a finales de 1959, le cedió todos los derechos del taller a Dimitri y le aconsejó que, en caso de no poder mantenerlo él solo, llevase la prensa y el tórculo al taller de Ramón Lapayese. Dimitri aguantó, aunque a duras penas; había luchado mucho para dejar entonces su sueño.

Tras el homenaje a Carlos Pascual de Lara y teniendo en cuenta la buena disposición de los artistas participantes que habían cedido su obra para mejorar la situación que atravesaba Margarita Pérez Sánchez, a mediados de 1959, Dimitri y Margarita comenzaron una asociación para editar una carpeta de estampas de distintos artistas. Sería parecida a la Rosa Vera, desarrollada, poco tiempo atrás, por Jaume Pla y Juana Mordó en Barcelona y Madrid.

Lo primero que hicieron fue buscar un nuevo local para trasladar el taller. Margarita encontró un semisótano en alquiler en la calle Modesto Lafuente 78, un estudio en buenas condiciones con todas las comodidades de una vivienda, por el que pagarían una renta mensual de 2400 pesetas⁴. Veinte años después Dimitri, en diciembre de 1979, compraría este mismo local.

Fue Margarita quien sacó la licencia de edición en el Ministerio de Información y Turismo. El taller se inauguró en el mes de enero de 1960, con asistencia de muchos compañeros y artistas, entre ellos “Los Parias” menos Manuel Alcorlo y Antonio Zarco, que estaban ya en Roma. Casi tan contento como Dimitri estaba Manuel Repila, que por fin se podía lavar las manos con agua caliente y descansar en el sofá-cama.

Dimitri dejó el piso de Emilio Laguna y se trasladó desde la calle Juan Urbietta al nuevo estudio. A partir de este momento el taller sería su hogar y viviría allí hasta 1965, año en que se compró un piso en el número 323 de la calle López de Hoyos.

El taller fue creado fundamentalmente para poner en marcha la edición de la *Colección Boj de Artistas Grabadores*, uno de los primeros intentos de venta por suscripción de obra gráfica. En esta colección se estampaban 190 pruebas de un autor diferente cada mes, que se distribuían entre los suscriptores de la colección previo pago de 120 pesetas mensua-

⁴ Archivo particular Dimitri Papagueorgui. Cuaderno de cuentas y suscriptores de la *Colección Boj*.

les. El autor de la litografía, grabado en madera o aguafuerte cobraba unas 2000 pesetas, aunque muchos cedieron sus retribuciones a Margarita Pérez Sánchez; también tenían derecho a 20 de las 190 estampaciones, siendo numerados esos ejemplares del I al XX. La colección permaneció activa durante tres años, un periodo considerable para una de las primeras colecciones por suscripción de este tipo. En ella participaron 35 artistas y fueron editadas un total de 39 obras⁵. Este desfase entre obras y autores se debió a que la estampa del mes de diciembre de 1960 fue sustituida por un calendario con cuatro linografías de Dimitri y a que también participó con una litografía en 1962.

Se trataba de una colección en la que estaban presentes artistas significativos que por una decisión provisional y sin ánimo de establecer jerarquía estarían vinculadas al arte figurativo. Su principal mensaje e intención era señalar que en España el grabado no tenía el nivel de difusión del resto de las disciplinas artísticas y que, en cierta forma, esa colección venía a conjurar este silencio y olvido⁶.

Evidentemente el ambiente de “Los Parias” se suavizó. La *Colección Boj* y el taller “Boj” eran un asunto serio en el que Dimitri y Margarita se jugaban su prestigio personal y profesional ante suscriptores, clientes y artistas de cierta categoría. En este proyecto cada uno tenía una función bien definida: Margarita, además del pago de los recibos, alquiler, luz, agua y gastos de comunidad, se centró en labores comerciales. Ella se encargó de anunciar por carta a destacadas figuras del arte, amigos y conocidos de Carlos Pascual de Lara, la intención de crear una colección de obra gráfica y les pidió su concurso. Fue ella también quien confeccionó una lista de posibles suscriptores entre coleccionistas y galeristas. La convocatoria fue un éxito y la respuesta no se hizo esperar. El primero en ofrecer su colaboración fue Daniel Vázquez Díaz, gran amigo de Carlos y Dimitri. Con semejante presentación no se hicieron esperar las participaciones de otros artistas de categoría como Álvaro Delgado, José Caballero o el mismo Rafael Zabaleta que desgraciadamente murió antes de materializar su participación en la colección. En su mayoría los artistas que acudieron a aquella convocatoria estaban directamente relacionados con el entorno de Margarita, pero posteriormente colaboraron también amigos de Dimitri, como Antonio López, Rafael Canogar (no en *Boj*) o el mismo Manuel Alcorlo. Dimitri, además de llevar los temas de gastos del taller, asesoraba en los procesos litográfico o calcográfico a los artistas participantes, mientras Repila llevaba a cabo la posterior estampación. En cuanto a la contabilidad derivada de la actividad artística, Dimitri volvió a contar con la ayuda de Silvino Poza⁷, que ya había llevado las cuentas en el taller de “Los Parias”.

Como hemos visto, la primera piedra fue la de Vázquez Díaz (con la obra titulada *La partida de las naves*), cuya tirada tuvo lugar el mismo mes de enero de 1960; cada mes se fueron sucediendo otras estampas hasta diciembre de 1962. En 1960, además de Daniel Vázquez Díaz, participaron Álvaro Delgado (litografía de febrero, *Cabeza de ciervo*),

⁵ Archivo particular Dimitri Papageorgiui. Cuaderno de cuentas y suscriptores de la *Colección Boj*.

⁶ “Se crea en Madrid...”, 1960.04.15.

⁷ Autor del cuaderno de cuentas y suscriptores de la *Colección Boj*.

José Caballero (litografía de marzo, *Luna*), Valdivieso (grabado en madera a la fibra de abril, *Segadora*), Gregorio Prieto (litografía de mayo, *Ciervo*), Lorenzo Goñi (litografía de junio), Agustín Redondela (litografía de julio), Vela Zanetti (litografía de agosto), Javier Clavo (litografía de septiembre), Pedro Bueno (litografía de octubre), Benjamín Palencia (litografía de noviembre) y Dimitri con sus cuatro estaciones, calendario (cuatro linografías de diciembre). En 1961: Cristino Mallo (litografía de enero), Francisco Mateos (litografía de febrero), Julio Antonio (litografía de marzo), Manuel L. Villaseñor (litografía de abril), Luis García Ochoa (litografía de mayo), Francisco Cossío (grabado en madera a la fibra y litografía dos tintas de junio), Rafael Pena (litografía dos tintas de julio), Antonio López García (litografía de agosto), Pedro Mozos (litografía de septiembre), C. Martínez Novillo (litografía de octubre), Antonio Lago (litografía de noviembre), Maruja Mallo (litografía de diciembre). En 1962: Úbeda (litografía de enero), M. Colmeiro (litografía de febrero), Jorge Castillo (aguafuerte de marzo), Manuel Alcorlo (linografía de abril), García Abuja (grabado en madera a la fibra y litografía dos tintas de mayo), A. Vento (litografía de junio), Juan Barjola (litografía dos tintas de julio), Eduardo Vicente (litografía de agosto), J. Ignacio Cárdenas (litografía de septiembre), Dimitri Papeorguiu (litografía dos tintas de octubre), Menchu Gal (litografía de noviembre) y Pérez Bellas (litografía de diciembre) (Piquer Garzón, 1998: 140).

Las leyes estatales en cuanto a ediciones consideraban a cualquier tirada una publicación, aunque fuese artística y manual. Por lo tanto, el primer ejemplar debía ser aprobado por la censura del Ministerio del Interior y el tercero entregado a la Hemeroteca Nacional, que dependía de la Dirección General de Prensa y del Ministerio de Información y Turismo. Sin otra dificultad, cada día aumentaba la lista de pintores interesados en las técnicas de estampación y aquel taller se convirtió en un verdadero centro de encuentro de pintores, poetas e intelectuales de toda índole interesados en estas artes realizadas sobre papel.

La *Colección Boj de Artistas Grabadores* fue adquirida por particulares, coleccionistas como la Duquesa de Alba; muchos artistas, como el propio Daniel Vázquez Díaz, Julio Prieto Nespereira, Gregorio Prieto, Álvaro Delgado, Lorenzo Goñi, Antonio Zarco o Fernando Zóbel; críticos como Julio Arce y galeristas como Juana Mordó, A. Durán, G. Macarrón, R. Push, las salas Prisma, Nebli, Biosca, Mediterráneo o Moisés Álvarez e incluso entidades financieras y/o culturales. Las estampas fueron a parar a todos los rincones de España: Madrid, Palma de Mallorca, Oviedo, Vigo, Bilbao, San Sebastián, Santander, Zaragoza, Sevilla, Valencia... Pero esto no debió ser suficiente; de haber tenido mayor aceptación, habrían salido adelante otras colecciones de similares características que, de alguna forma y desde un principio, se habían proyectado. En ella deberían haberse recogido las nuevas tendencias surgidas en torno a la abstracción e informalismo de los grupos El Paso o Equipo 57. De hecho, algunos de los implicados en aquellos movimientos ya habían trabajado en el taller o lo habían visitado en alguna ocasión; buenos ejemplos son Saura, Viola o Lucio Muñoz.

Quizás las claves del éxito y fracaso de esta colección nos las muestra el profesor Alfredo Piquer Garzón en uno de los párrafos de su tesis doctoral:

“Hablamos de una época en la que la obra gráfica tiene en España mucha menos difusión y valoración que en la actualidad. Es más, exis-

ten prejuicios contra ella y sobre todo enorme ignorancia y desconocimiento de sus métodos. Los pintores no quieren saber nada de grabar y los grabadores no quieren saber nada de la litografía y la xilografía. Dimitri cuenta sin embargo cómo cambiaba la cosa si a cada uno y a otros se les daban las cosas hechas. El método, por tanto, fue sencillo: se les proporcionaba a los artistas una plancha barnizada o una piedra litográfica previamente graneada para que su tarea consistiese solamente en dibujar” (Piquer Garzón, 1998: 139).

En este mismo sentido, mirando el libro de suscripciones de la *Colección Boj*, podemos observar cómo en 1960 las 170 colecciones se vendieron sin problemas, ya en 1961 se realizaron tan sólo 127 y en 1962 tan sólo fueron 91. Muchos de los suscriptores se fueron dando de baja. Esto quiere decir que en realidad, como máximo, solo existieron 91 colecciones completas. Este decrecimiento en las suscripciones pudo tener cierto peso a la hora de plantear la edición de nuevas colecciones.

La *Colección Boj* llegó a exponerse mucho antes de ser terminada y se mostró por todas las provincias de España como *Colección Boj* o *Artistas Grabadores Contemporáneos Españoles*. A principios de 1962, durante los meses de marzo y abril, antes de concluirse, la *Colección de Artistas Grabadores* fue objeto de una exposición itinerante organizada por la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias. La muestra comenzó el 21 de marzo en Avilés, pasó por Oviedo y terminó el 30 de abril en Gijón (*La Colección de Artistas Grabadores*, 1962). En ella sólo se vieron las obras de los 23 primeros artistas, pertenecientes a las suscripciones de los dos primeros años, desde Daniel Vázquez Díaz a Maruja Mallo. Con respecto a esta exposición hay que destacar el artículo de J. Villa Pastur, “*Colección de Artistas Grabadores*, un estupendo exponente del resurgir pictórico español”, que fue publicado en *La Voz de Asturias*. En él su autor hace hincapié en lo destacado de los artistas que aparecen en dicha colección y lo asequible que resulta tener de este modo un buen repertorio de obras originales (Villa Pastur, 1960.03). Esta misma exposición, con la colección ya terminada, se repetiría con igual recorrido y éxito en septiembre de 1964, cedida a la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias por la Dirección General de Bellas Artes.

Durante abril de 1963 también se expuso parte de la *Colección Boj*, esta vez fuera de España, en la galería de Carmen Valdés, Saber Vivir, de Buenos Aires, Argentina (Massa, 1963.04). En febrero de 1964, Dimitri fue invitado por la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy y la Caja de Ahorros de Salamanca a exponer en esta ciudad: además de 25 de sus obras, entre las que podemos citar *Sembrado*, *Segador*, *Segadora*, *Toros libres*, *Tres toros*, *Mi padre*, *Niño con sandía* (Kostas), *Saltamontes* o *Segador descansando*, pudo verse por primera vez la *Colección Boj* completa (Dimitri, 1964). Dos meses más tarde, en abril de 1964, aparecería expuesta de nuevo en la galería de la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba (Zueras, 1964.03.31).

Incluso años después siguieron programándose exposiciones para mostrar esta colección, en solitario o formando parte de un objetivo más amplio. Encontramos buenos ejemplos en la ya citada exposición homenaje a Manuel Repila celebrada en la Galería Sen de Madrid en junio de 1972 (*Manuel Repila...*, 1972), y las organizadas por Fernando Quiñones y Medusa, respectivamente, en marzo y diciembre de 1976. Siguieron *Formas*, 35

grabados españoles contemporáneos, en el Puerto de Santa María (Cádiz)⁸, *Avances 76, maestros españoles del grabado*, en Jaén⁹, o la macro-exposición *La estampa contemporánea en España*, que tuvo lugar en febrero de 1988 en el Centro Cultural Conde Duque y la Calcografía Nacional, en un extraordinario y afortunado intento de mostrar la trayectoria de la estampa en España a lo largo de los últimos cincuenta años (Hernández Cava, 1988.02.27. Bermejo, 1988.02.17).

Pero quizás uno de las consecuencias más interesantes de esta colección fue la creación del taller “Boj” o taller de Dimitri. La gran mayoría de los artistas que participaron en aquella colección y muchos otros a partir de aquel momento desarrollarían su faceta gráfica gracias a la dinámica e infraestructura creada para la puesta en marcha de aquella colección. Por poner un ejemplo y sin separarnos de aquel mismo espacio de tiempo, Álvaro Delgado, poco después, continuó produciendo obra gráfica y colaboró con Ramón Faraldo en la edición de un libro de caza. El propio movimiento Estampa Popular debe sus orígenes y existencia en gran medida a aquel taller. No olvidemos que algunos de los participantes en la colección fueron miembros de aquel movimiento; en él participaron, entre otros, Antonio Valdivieso, Francisco Mateos o Javier Clavo.

En pocas palabras, es evidente la importancia de esta iniciativa para la historia del arte español del siglo pasado. Dicho de otro modo, fue una base fundamental para el posterior desarrollo de las técnicas tradicionales de estampación de aquella década de los sesenta y tendría, de manera efectiva, sus repercusiones en las siguientes. Se trata de una iniciativa que ya entonces fue considerada como un gran paso, al facilitar el acceso a la obra original de artistas contemporáneos de interés y por ello, en aquel mismo momento, tenida en cuenta por el mundo del coleccionismo, algo que hasta entonces no había sido muy frecuente. Hoy, gracias a la perspectiva que nos ofrece el paso del tiempo, podemos mantener y consolidar dicha afirmación. Por todo ello y porque no podía ser de otra manera, todos los que amamos esta forma de arte nos sentimos dichosos y no podemos dejar de felicitarnos con la contemplación de la muestra que hoy nos reúne aquí.

Aris Alfonso Papagueorguiu García

⁸ Invitación a la exposición *Formas, 35 grabados españoles contemporáneos*. Sala de exposiciones de la Casa de la Cultura. El Puerto de Santa María (Cádiz), del 20 al 27 de marzo de 1976. Con motivo de esta exposición, apareció un artículo en el *Diario de Cádiz* en el que se hacía mención a la titularidad de Dimitri de las obras y se subrayaba la destacada importancia de la colección como antología de autores y técnicas con toda su significación histórica.

⁹ Programa de actos de *Avances 76*. Semana cultural de Jaén, diciembre de 1976.

BOJ. RETRATO DE FAMILIA

Boj es hoy uno de los capítulos más claramente definidos en la historia reciente de la gráfica española, y así lo acreditan algunas de las aproximaciones panorámicas a ese horizonte historiográfico que llevamos contabilizadas. Léase su semblanza como “precedente más claro y más valiente” de la avalancha de obra gráfica sobrevenida a partir de los años setenta, en donde el fracaso editorial aporta tintes ciertamente heroicos a estos pioneros (Gallego Gallego, 1979: 495). O las primicias contenidas entre sus diferentes entregas, tales como el bautismo gráfico de Maruja Mallo y Antonio López o rarezas como la estampa de Pancho Cossío (Bonet, 1988: 111). Tratemos ahora de contextualizar *Boj* en su tiempo, valiéndonos principalmente de las reseñas de la actividad expositiva, especialmente la relativa a Madrid, recogidas en la revista *Goya*. Esta publicación bimestral, nacida en 1954, contiene información suficiente para tomarle el pulso a la plástica española del momento. Por sus crónicas circula la práctica totalidad de los artistas que trabajaron con Dimitri, en su faceta de pintores, como cabía esperar y como gusta encontrar cuando lo que se pretende es profundizar en un proyecto editorial protagonizado por pintores y dibujantes que, mayoritariamente, se acercaban a la gráfica de manera subsidiaria. Por eso resulta igualmente gratificante comprobar cómo esa misma crónica periódica da testimonio de la creciente presencia del arte impreso, con voluntad competitiva, en unos circuitos dominados por la pintura.

No perdamos de vista, a partir de ahora, que la *Colección Boj de Artistas Grabadores* arrancó en enero de 1960 porque vamos a ser testigos de un cúmulo de buenos augurios que se concentraron en los meses inmediatamente anteriores, los de 1959. Antes de comenzar el recorrido, no obstante, hemos de tener bien presentes dos cosas más. La primera, que las apreciaciones documentadas en el ámbito pictórico, sobre todo las referidas a artistas y estilos, nos van a interesar como si a las estampas de *Boj* se refirieran, por esa su marcada vocación pictórica. La segunda, que nos hallamos, en primer lugar, ante un proyecto de vocación empresarial, no simple e ingenuamente artístico, es decir, con necesidad inaplazable de responder a una infraestructura inversora que va más allá del ámbito estrictamente unipersonal.

Después de Goya, (casi) nada

Pensemos en la gráfica en la España de posguerra como un pozo en el que cupieron muchos lamentos. Uno de los que más debieron de resonar, dada su procedencia, salió de la pluma de Jaume Pla cuando presentaba el conjunto de estampas editadas por la Rosa Vera entre 1949 y 1957, revalidando así la vigencia de los motivos que le habían llevado a iniciar aquella colección casi diez años atrás: “Por una serie de razones difíciles de

explicar, y que no han sido nunca seriamente estudiadas, un país que ha dado en todas las épocas pintores y escultores de primer orden, artistas geniales dotados de una personalidad racial inconfundible, no ha producido una escuela autóctona de grabadores” (Pla, 1958: s/p).

En casos como ése, se acostumbra a subrayar la evidencia empírica de la carencia de grandes figuras después del todopoderoso Goya. Pla, catalán, señalaba a Xavier Nogués como excepción que confirmaba la regla, pero lo habitual era evocar los nombres de Ricardo Baroja (por el que Dimitri manifiesta rendida admiración, dicho sea de paso) y José Gutiérrez Solana, que los dos eran tenidos en esos momentos como exclusivos herederos del aragonés (Sánchez Marín, 1959c: 61) y el segundo era, por demás, talismán de exposiciones nacionales de bellas artes como la de 1960, con sala particular que incluía quince aguafuertes y cuatro litografías (Castillo, 1960: 399).

Lo que percibía y verbalizaba Pla era la incapacidad de los españoles para dar el salto del grabado de reproducción, tan francés y dieciochesco, al grabado de creación. No es éste el lugar para “estudiar seriamente” las causas, pero hay una que se nos viene encima por su evidencia, con sólo cambiar la forma del enunciado de Pla: la mayor o menor capacidad para ver en las técnicas de estampación, más allá de la utilidad multiplicadora, un repertorio específico de recursos expresivos. En cualquiera de las cuatro figuras citadas en el párrafo anterior, esa capacidad fue máxima. También lo fue entre muchos artistas de la primera mitad del siglo XX. Como en tantos otros aspectos, Picasso estableció un techo también en eso, y algo parecido ocurre con Miró, como ha demostrado recientemente el grabador Juan M. Moro, desmontando la muy asentada interpretación que le negaba al catalán la experimentación gráfica creativa (Martínez Moro, 2007: 11).

En teoría, en efecto, la desprejuiciada búsqueda de nuevos cauces expresivos en el seno de la vanguardia histórica debería haber sido directamente proporcional al grado de renovación asumido por cada artista. El vanguardismo de Pancho Cossío, por ceñirnos al elenco de *Boj*, queda testado por los exabruptos que sus “cuadros o abortos” inspiraron a los críticos más conservadores, condenándole a “la zona de pintura abiertamente rechazable” (Pantorba, 1980: 355). De su aproximación experimental al grabado da cuenta el testimonio de Dimitri acerca de cómo “jugaba” con la piedra, entintando y lijando en la búsqueda de veladuras y otros efectos plásticos.

Las series mensuales editadas por la Rosa Vera, vía suscripción, han de ser consideradas el antecedente más directo de *Boj*. Lo fue la primera de ellas, titulada *Col·lecció de Gravats Contemporanis* (1949-1950) e integrada por artistas catalanes, y lo fue aún más la última, titulada *Los Artistas Grabadores* (1955-1957), predominantemente madrileños: quince de los treinta y cinco nombres de *Boj* estaban ya ahí (encabezados igualmente por Daniel Vázquez Díaz, incluido el propio Dimitri), así como otros que, de haber vivido, habrían estado también, caso de Carlos Pascual de Lara. La mayor diferencia radica en los procedimientos de estampación empleados. A los colaboradores de Pla “se les enseñó –pues casi ninguno lo conocía– lo más preciso para grabar una plancha sin temor a posibles fracasos” (Pla, 1958: s/p), abundando, significativamente, las inmediatas puntasecas. A los colaboradores de Dimitri se les enseñó no a grabar, sino a pintar sobre una piedra litográfica, es decir, a extender su horizonte pictórico; las pocas obras estrictamente grabadas corresponden a grabadores experimentados (el aguafuerte de Jorge Castillo, el gra-

bado en madera a la fibra de Antonio Valdivieso, las linografías de Manuel Alcorlo y del propio Dimitri).

Jaume Pla se desplazó a Madrid y, a falta de un taller estable en la capital, recorría los estudios de los artistas madrileños acarreando una cartera con planchas, ácidos, cubetas y demás útiles para iniciarles o ayudarles en la elaboración de su matriz para *Los Artistas Grabadores* (Puig Rovira, 1985: 10). La imagen es ciertamente ilustrativa de las carencias infraestructurales de la gráfica española a mediados de los años cincuenta, pero no la única. En 1954 la Librería Clan seguía publicando la *Colección Artistas Nuevos* que iniciara en 1948, unos álbumes de dibujos no estampados pero sí reproducidos en edición numerada, como habían sido editadas numerosas series de dibujos durante la Guerra Civil, a falta de mayores medios; por cierto que al año en que Dimitri llegó a España correspondió el álbum de Gregorio Prieto (Prieto, 2007), por citar a otro de los invitados a *Boj*. Los dos hechos citados sirven para resaltar, por contraste, la intensidad de los cambios que se produjeron a lo largo del lustro siguiente, a los que *Boj* contribuyó, y que se tradujeron, en el umbral de 1960, en una palpable y nueva confianza en el poder de la obra gráfica. En este orden de cosas, podría decirse que la colección de Dimitri marca el paso de la edición en condiciones de subsistencia a la edición en unas condiciones “confortables”, por emplear un adjetivo sobre el que volveremos en breve.

A finales de 1958 (aparece reseñada a principios del año siguiente) la madrileña Sala Abril sorprendió a la crítica con una selección de las estampas de la Sociedad Cooperativa de Grabadores Portugueses (Gravura), grupo conocido para nosotros porque Francisco Álvarez lo citaba el año pasado como uno de los modelos de Estampa Popular (*El movimiento...*, 2007: 34). Según uno de los organizadores de la -a la postre- revulsiva cita, el poeta Ángel Crespo, la agrupación “realiza tiradas, dos veces al mes, de ciento cincuenta ejemplares numerados y firmados, para distribuir en las diversas categorías de sus socios. Y ha montado en el edificio social, en Lisboa, un taller de litografía y calco-grafía que está a disposición de los artistas asociados” (Sánchez Marín, 1959a: 263). Contaba el propio Álvarez que él expuso en la misma sala con 23 años de edad (en 1959, mes más o menos) y que la siguiente exposición fue ya la primera de Estampa Popular (en 1960). Y Ángel Crespo era el autor de *Júpiter*, el poema convertido en libro de arte por Dimitri y expuesto en la misma Sala Abril en mayo de 1959 (Papagueorgui García, 2003: 25).

La Sala Abril también dedicó, en 1959, una exposición a los *Grabadores españoles contemporáneos* que fue interpretada como “pronta réplica” de la vista sobre los artistas lusos y como un intento de rescatar un arte que había sido abandonado quizás por la “carestía de los materiales y dificultades de acceso a los escasos tórculos de estampación” y también por una cierta impresión de que el grabado, sobre todo el aguafuerte, estaba “agotado por la genialidad de Goya”. El caso era que, a la vista de los participantes, unos veteranos (Francisco Mateos y el dibujante Lorenzo Goñi) y otros –los más- jóvenes (incluidos Dimitri Papagueorgui y su homónimo Perdikidis) se hacía evidente que “pintores y dibujantes vuelven a sentirse atraídos por él”, por el grabado (Sánchez Marín, 1959c: 61-62).

Otros signos, en aquellos meses, corroboraban la misma impresión, la del creciente interés en España por la imagen estampada, como ya ocurría en los grandes centros internacionales. Sin ir más lejos, la última exposición citada coincidió en Madrid con otra dedi-

cada al grabado japonés contemporáneo en el Club Urbis, con fondos del Museo de Arte Moderno de Kamakura y con el compromiso de que los grabadores españoles llevarían sus obras a Japón; lo que el crítico destacó, por cierto, fue la generalización del “grabado a todo color” y, dentro de él, una serie de litografías (Sánchez Marín, 1959c: 62). En este mismo orden de cosas, que el MoMA de Nueva York dedicara, en 1958, una exposición a “la ocasional obra grabada de los pintores”, siendo Miró uno de tres (Kerrigan, 1959: 320), o que Picasso expusiera en París, en 1960, cerca de cincuenta “grabados al linóleo” mientras otra sala mostraba las cuatro series de aguafuertes de Goya en tirajes primitivos (Gállego, 1960: 214, 218), nos interesa menos que el viaje de las estampas de la Rosa Vera al Musée Galliera de París, con el título de *La gravure Espagnole contemporaine* (Gállego, 1959: 315-316).

Dimitri, como antes Pla, deseaba hacer suyo lo que se decía, por ejemplo, en Munich en 1959, que “el grabado vuelve a encontrar de pronto una amplia acogida entre artistas y aficionados” (Bayl, 1960: 248). Hemos aludido a la relación del editor con la técnica y con los artistas, pero la otra mitad de su campo de batalla estaba poblada por ese público orientado por defecto hacia la pintura. Se trata del mismo público que, merced a un cambio significativo en las condiciones económicas del país, podía pensar en términos de confort, y era el acceso a unas obras de arte con las que se puede vivir, no sólo objetos de contemplación museística, lo que se les ofrecía. Las calidades pictóricas de la litografía, así como la amplitud de tirada que le cabe, la convertían en la técnica óptima, como en parte hemos visto.

El confort de la vida moderna

El nivel de vida de la República se recuperó a finales de los años cuarenta, para multiplicarse por tres en las dos décadas y media siguientes (Areán, 1984: 161). No es de extrañar, pues, que la década de 1950 fuera ganando optimismo a medida que iban cayendo hojas del calendario de la Dictadura. Atrás quedaban las agitaciones laborales y estudiantiles de 1956, y delante esperaba un Plan de Estabilización Económica que equilibraría los precios entre 1959 y 1962 y facilitaría la creación de nuevas elites con capacidad suficiente para demandar productos artísticos¹.

Dicho y hecho. Entre las galerías de nuevo cuño que dieron prueba del prometedor clima socioeconómico, nos quedamos con la madrileña Darro, inaugurada en 1959 y singularizada por un planteamiento museográfico que rompía con los estándares conocidos hasta entonces. Para sorpresa de todos, presentó las obras “entre mobiliario de la más moderna factura, formando parte de un conjunto decorativo de sobria elegancia y grata diversidad, del que no se halla ausente la tradición artesana española (...), como prueba de que el arte no tiene como exclusiva aspiración un destino de catálogo y museo” (Sánchez Marín, 1959b: 333). Se evidenciaba la accesibilidad del arte a la gente de a pie, pero ¿qué arte?: “Cerámicas, monotipos, guaches, litografías y dibujos”. Nada de pintura de

¹ Aguilera Cerni, 1976: 42-48. Esa realidad socioeconómica es, por ejemplo, la que ha servido para explicar la génesis de la editorial Ruedo Ibérico en el contexto del exilio español en París, en 1960 (Forment, 2000: 186).

caballete, nada de escultura sino modalidades *menores* desde un punto de vista *beaux-arts*: sobre todo, obra en papel, es decir, sucedáneos, en términos comerciales, de los lienzos. Es obvio, pero notemos cómo las técnicas de estampación consideradas no son las grabadas (en cobre, madera o linóleo), sino las más pictóricas, o sea, el monotipo y, especialmente, la litografía, que es la que predomina en *Boj* y la que volveremos a encontrar a manos de pintores que deseaban ver multiplicados sus lienzos.

No ha de ser casual que el mismo argumento que acabamos de leer, el de un arte asequible para una mayor calidad de vida, figure entre los esgrimidos en o inmediatamente antes de enero de 1960 para justificar la conveniencia de crear un taller de grabado y estampación, léase el puesto en pie por Dimitri y Margarita Pérez Sánchez, viuda de Carlos Pascual de Lara, para editar *Boj*, que todo fue uno: “Los decoradores son los más indicados para introducir este arte [*del grabado*] en hogares al mismo tiempo de confortables muebles y toda clase de útiles que hacen agradable la estancia en ellos”².

Volviendo a Darro, si reveladores son el formato y la presentación de las piezas, no lo es menos su opción estilística, pues se trata de un tercer parámetro sensible a la dimensión comercial. A la vista de los tres artistas expuestos entonces (Gabino, Molezún y Vaquero Turcios, todos con recorrido internacional a la sazón), cabría esperar manifestaciones del informalismo por el que hoy son conocidos y que entonces ya apuntaban, pero lo expuesto fueron “figuraciones recortadas en gruesa línea negra y colores planos”. A falta de mayores detalles sobre lo aportado por el tercero de ellos, lo cierto es que los otros dos se decantaron por construcciones urbanas (Gabino) y un toro (Molezún).

Ante la opción estética, se iba a hacer evidente que “hay una clientela nacional para unas cosas y una demanda internacional para otras” (Aguilera Cerni, 1976: 113), siendo ésa la propiedad distributiva que cabe suponerles a la figuración y al informalismo. Precisamente, la segunda cita de la Sala Darro fue un homenaje a varios artistas que triunfaban fuera de España (Chillida, Oteiza, Tàpies, Palazuelo, Miró, Artigas), pero aquella armonía hogareña del primer montaje no se volvió a repetir: si hacemos caso al mismo comentarista, esta otra exposición “se encontraba demasiado dispersa entre la multitud de objetos que dificultaban una visión reposada”; significativamente, la dominante venía marcada por el blanco y el negro y por el “abstractismo” (Sánchez Marín, 1959b: 333), y -podemos añadir- contó con la participación de Gabino y Molezún, pues ambos la contabilizan en sus respectivos currículos.

En palabras de Manuel Colmeiro, otro de los artistas de *Boj*, la suya era “una pintura de ambiente, a la que yo llamo pintura de casa, porque así me parece ser una gran parte de la pintura española” (Campoy, 1973: 90). Los críticos que querían ver en España lo que se veía en el exterior arremetían contra ese gusto todavía en los últimos años de la Dictadura, tiempo después, por tanto. Para unos, “hoy la pintura ofrece, salvo en casos excepcionales, unos cuadritos pequeñitos con sus tierrecitas y sus casitas, lienzos enanitos con sus grumitos de color, muy bien hehechitos y pulquérrimos” (...); la pintura había refugiado su pequeñez en los interiores burgueses” (Campoy, 1973: 430). Para otros, en referencia explícita a la Escuela de Madrid, “lo que queda es la gracia de Redondela, la finu-

² Archivo particular Dimitri Papagueorgui. S. 100, doc. 23. A (documento facilitado por Aris A. Papagueorgui).

ra de Álvaro Delgado, el populismo sentimental de Eduardo Vicente (...). Se pintaba burguesamente y para los comedores o salitas de estar de las esposas burguesas” y “la intensidad racial” de unos y la “grandiosidad geológica” de otros “eran tamizadas con preocupaciones hogareñas y sordinas de museo indiferente” (Aguilera Cerni, 1976: 45).

Cualquiera de los citados en el párrafo anterior habría querido constatar en España el cambio que se estaba produciendo, por ejemplo, en Alemania. La quinta bienal *Artes gráficas en color*, celebrada en Munich en 1959, había servido para demostrar que las estampas a color podían dar frutos “más conseguidos que muchos cuadros” y que “lo abstracto se vende”, que “es seguro que irán bien en una habitación amueblada según el gusto moderno”. Y no sólo eso, sino que, estando ya casi de vuelta, era de lamentar un exceso de hedonismo, por mor al comercio, en ese arte abstracto, obediente al “movimiento efectista que emanó de París y que exige litografías y aguafuertes a ser posible coloreados”. Por esa razón, los organizadores estaban decididos a poner fin a diez años de gráfica polícroma y pedir para la siguiente sólo “grabados en negro y blanco” (Bayl, 1960: 249).

Si el gusto dominante en España estaba lejos aún de lo que ya se antojaba conservador en Europa, también había de estarlo del norteamericano. Eso se evidenció con motivo de la exposición de más de un centenar de estampas y cerámicas estadounidenses en Barcelona, en 1961. Pasemos relativamente por alto que allá estuvieran viviendo “la época más feliz del grabado” y que se notara “la ventaja de la dedicación exclusiva al oficio” (o sea, que el grabado estaba independizado de la pintura) en, por ejemplo, el dominio de todas las técnicas (“incluidos los diferentes procedimientos en color”, recalca el comentarista español). Resaltemos, para complementar la visión de la modernidad gráfica fuera de nuestras fronteras, “el gran formato de las obras”, por comparación con los “cuadritos” a la medida de los interiores aburguesados que leíamos antes para el caso español (Castillo, 1961: 368-369). El tamaño era el otro flanco, junto con el color, desde el que la gráfica podía no sólo equipararse con la pintura sino superarla, como bien ha sabido explotar más recientemente la fotografía.

La expresividad como constante española

El repaso de las crónicas de exposiciones en la España de los cincuenta permite establecer tres posiciones estéticas claramente definidas. Una, con la que nadie, salvo el ya citado Bernardino Pantorba parece querer toparse (sus favoritas eran las exposiciones nacionales de bellas artes anteriores a 1932), es la académica, definida más bien por lo que no se dice de ella o por lo que se dice en contra de la siguiente; en estampa, lo más cercano, por lo que llevamos recorrido, sería la primera serie de la Rosa Vera, la resuelta con “grabadores catalanes, principalmente supervivientes del *noucentisme*” (Bonet, 1988: 111). Otra reniega de ese academismo pero no de la tradición, un modo de hacer presuntamente autóctono al que se pretende renovar incorporando determinados recursos de la vanguardia; son los valores encarnados por la muy traída y llevada Escuela de Madrid, es decir, por pintores que pintan desde dentro del país y desde “dentro de la tradición ortodoxa, aunque traspasados por las influencias modernas” (Sánchez Marín, 1959d: 122). La tercera reniega de las dos anteriores: es la que valora lo que se hace en París, crecientemente identificado con informalismo, cuyos practicantes estaban perfectamente identifi-

cados, por ejemplo, en la III Bienal Iberoamericana (Barcelona, 1955), donde se presentaron flanqueados por los constructivistas y los expresionistas (Castillo, 1955: 89).

Boj encaja en la segunda opción, la vía de en medio. Viene a demostrar que, si en el plano económico los objetivos pasaron por recuperar el nivel anterior a la Guerra Civil, en el artístico ocurrió algo semejante, pero tomándose algo más de tiempo. El canon de modernidad en la España prebélica era el establecido por la Sociedad de Artistas Ibéricos, reedición permanente ella misma, en 1931, de la que había sido establecida puntualmente para organizar la exposición de 1925; puede resumirse en “estas nuevas figuraciones que, para la mayoría, parecían quedar reducidas a volúmenes más rotundos y perfiles más geometrizarantes” (Pérez Segura, 2002: 100). Lo dicho para la modernidad interior de los años treinta sirve para la de los años cincuenta.

El nexo más evidente de *Boj* con los postulados plásticos de la preguerra son dos de los artistas que llegaban a 1960 desde aquel pasado: Daniel Vázquez Díaz y Maruja Mallo. La estampa del primero repite el boceto titulado *Despedida*, uno de los muchos realizados para pintar los frescos para el santuario franciscano de Santa María de la Rábida (1929), sobre el descubrimiento de América: comparada la litografía con el dibujo (Benito Jaén, 1971: 355), las únicas diferencias se establecen en la aplicación de sombreados, apenas existentes en el dibujo. Análogamente, preparando el retorno de su exilio sudamericano, Maruja Mallo visitó sus escenas o *Estampas de máquinas y maniqués*, de 1927-1928³.

Los artistas de *Boj* forman parte de una familia que podemos encontrar retratada, con variable extensión, en diferentes y significativos repertorios, más allá de lo apuntado al hilo de la Rosa Vera. El primero y más concreto es el de la Escuela de Madrid, un paraguas más o menos amplio en función de quién lo desplegara. Tendía a cubrir más allá de la breve “convivio” vallecana de Benjamín Palencia con varios pintores jóvenes (Delgado, Redondela, Martínez Novillo), en 1939, y de su germinación en 1945, con la exposición de la Galería Buchholz, en forma de Joven o Tercera (por deferencia a Velázquez y Goya) Escuela de Madrid (Areán, 1961: 46); hacia atrás, podía estirarse hasta englobar a los citados Vázquez Díaz y Maruja Mallo y otros artistas de la preguerra, como Francisco Mateos (Martínez Cerezo, 1977). No hay sitio para analizar la treintena de nombres, pero sí para cifrar los caracteres y valores asociados a esa denominación: tienen que ver, predominantemente, con un discurso de índole racial que busca en la fuerza expresiva una suerte de constante histórica de la plástica española.

El crítico de arte Carlos Areán lo tenía meridianamente claro en su recorrido por la pintura expresionista española. El mito de la “furia” y el “vigor” de una pintura española naturalmente expresionista venía refrescado desde la preguerra, a través de la acogida francesa de la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en París en 1936, pues así, expresionistas sin excepción, encontraron los anfitriones a sus invitados (Areán, 1984: 123). Areán, que había escrito un libro sobre los “estilos autóctonos” de la arquitectura

³ Kirkpatrick, 2003: 235. Análoga continuidad se observa en otros artistas: pese a haber pasado los últimos doce años en París, el gallego Colmeiro “nos ha parecido el mismo pintor que conocimos en los años treinta” (Castillo, 1959: 192).

española, es decir, sobre la herencia oriental o musulmana en nuestro arte medieval (Areán, 1975: 21), se remontaba hasta los beatos mozárabes para formular “la variante española del expresionismo”, pero lo que le interesaba era el “feísmo español” de los maestros barrocos, hasta Goya, como prólogo para el siglo XX (Areán, 1984: 11). Ahí cabe casi todo *Boj*, onomásticamente hablando⁴. El punto de vista del crítico de arte que se remonta a la arquitectura medieval para explicar la idiosincrasia de la pintura española contemporánea tiene su simétrico parangón en la persona del arquitecto Fernando Chueca Goitia, conocido más por sus *Invariantes castizos de la arquitectura española* (1947, explicados por la misma raíz islamo-medieval), que por haber impulsado y dirigido la segregación de un Museo de Arte Contemporáneo a partir del Museo de Arte Moderno (Sánchez Marín, 1959d: 120). El expresionismo podría ser calificado, pues, como un invariante castizo de la pintura española, y tipificaciones como las de Areán estaban en su cenit, de hecho, en 1960, cuando se señalaba “la expresividad” como una de las “constantes de la pintura española”⁵.

En general, las estampas de *Boj* casan perfectamente con el tipo de pintura que sus autores mostraban en esos momentos en galerías y certámenes de la capital. La litografía de Cossío es un bodegón con brevas muy semejante al que posee el Museo de Bellas Artes de Santander, siendo éste un *gouache* de prácticamente las mismas medidas realizado en 1952 (*Pancho Cossío*, 1995: 59). José Vento pintaba en 1960 “con masas claras, rotundas, muy ricas de materia, figuras de medio cuerpo, cabezas grandes en línea con el expresionismo más avanzado” (Sánchez Marín, 1960a: 330); lo mismo vale para la estampa. La litografía de Lorenzo Goñi (“inserto en la tradición expresionista española”, según Sánchez Marín, 1962b: 458) ha de formar parte de una misma serie junto con la que presentó su autor al décimo Salón de Grabado de la Agrupación Española de Artistas Grabadores en 1960, titulada *Guerreros (X Salón de Grabado...)*, 1960), pues una misma descripción valdría para cualquiera de las dos (el mismo combate entre varios seres fantásticos, provistos de armas blancas y dotados de muy largas patas de insecto, como las que pintó Dalí en los años cuarenta). La pintura de Colmeiro, por su parte, insiste en arquetipos como “el pan de borona, grande y redondo, cortado por cuchillos aldeanos” (Sánchez Marín, 1962a: 386), el mismo pan que previamente han amasado las mujeres

⁴ Recoge en sus páginas a Vázquez Díaz, Francisco Mateos (“expresionista violento, pero con suficientes notas de humor acre”), Pancho Cossío (“la expresividad intensa de los grises entreverados y la violencia de las acumulaciones matéricas”), Benjamín Palencia, Manuel Colmeiro, José Vela Zanetti (“colores de rastrojera de Castilla y de barro de hombre”), una buena representación de la Joven Escuela de Madrid (Pedro Mozos, Menchu Gal, Cirilo Martínez Novillo, Agustín Redondela, Álvaro Delgado, Luis García Ochoa), Javier Clavo (“ha sido considerado a menudo como un expresionista arquetípico”), Manuel López Villaseñor, Agustín Pérez Bellas (“dibujo agresivo y acerbamente expresionista en su sátira”), Antonio Lago y expresionistas de una “nueva figuración” (José Vento, Juan Barjola, Manuel Alcorlo, Antonio Zarco) que caería dentro de los límites de lo que, en 1961, había vislumbrado como el nacimiento de una Cuarta Escuela de Madrid, la que tendía a prescindir del objeto figurado (Areán, 1961: 75).

⁵ Moreno Galván, 1960: 17. En el arco de esa expresividad, entendida como un realismo acentuado, cabrían el “franciscanismo” y la “ascética materia” de Julio Antonio Ortiz (Camón Aznar, 1954: 169).

de *Boj*. Para no hacer más larga la lista⁶, situémonos ante la litografía de Antonio López, de 1961, situémonos ante su madre, y leamos por qué fue premiado ese mismo año “por uno de sus excelentes y acostumbrados cuadros –figura de muchacha apaletada, con ambiente pueblerino al fondo- donde realismo y surrealismo parecen firmar un pacto de no agresión sobre el papel muerto y amarillento de cualquier rancia fotografía” (Sánchez Marín, 1961: 306).

Cuando estampa y pintura disienten es porque se han suavizado los extremos expresionistas (y los temas son más narrativos) en la edición litográfica o porque se ha recurrido a técnicas de estampación alejadas de la *pictoricidad* de la litografía. Buscada o no, la primera posibilidad ofrece la ventaja de ampliar la horquilla del mercado, y puede ser ejemplificada por Luis García Ochoa: había sido premiado por la crítica en 1960 y colocado “en las posiciones más aventuradas del expresionismo” (Sánchez Marín, 1960b: 170) para la posteridad, de modo que, en el marco de la Tercera Escuela de Madrid, representaba “el más desmesurado, vigoroso e incluso bárbaro expresionismo” (Areán, 1984: 180). Ninguno de esos adjetivos le cuadra a la pareja que se pasea en bicicleta en *Boj*, por más que el reblandecimiento de las líneas sea el que evocaba a Kokoschka entre los críticos de arte, aunque el autor prefería verse reflejado en Goya, Quevedo, Valle y otros genios hispanos del mismo carácter (Jover, 1976: 105-106). La disonancia de raíz técnica, por abordar la segunda de las razones apuntadas, se apreciará en Manuel Alcorlo si comparamos la litografía *Niños* que expuso en 1960, estilizada y pictórica (*X Salón de Grabado...*, 1960: s/p), con la linografía de dos niños jugando aportada a *Boj* dos años después, que es mancha fundamentalmente.

En definitiva, esa tipificación de la pintura española de la posguerra posee una línea interpretativa muy definida: “Hay un algo racial en el modo de pintar del español que no se da con idéntica fuerza en otros pagos, y menos que en ningún otro lugar, en París”, escribía, aludiendo específicamente al periodo 1939-1962, un *bojadicto* que nos acompaña en estas mismas páginas (Martínez Cerezo, 1977: 132). Ahora bien, es preciso matizar que esa españolidad tenía más difícil acomodo en Cataluña. Es realmente excepcional encontrar a cualquiera de los artistas de *Boj* en las crónicas expositivas de Barcelona (y a la inversa). Si lienzos de Vento, Villaseñor, Caballero, Redondela, Menchu Gal, García Abuja, Martínez Novillo y hasta dieciocho pintores, en su mayoría “residentes en Madrid”, fueron vistos en la ciudad condal en 1956, fue porque iban a decorar los camarotes y salones de dos nuevos trasatlánticos de la compañía Ibarra y estaban de gira por varias ciudades portuarias españolas e iberoamericanas (Castillo, 1956: 347). Esa reali-

⁶ Los signos surrealistas de Pedro Bueno, a manera de petroglifos, también proceden del lienzo (Campoy, 1973: 70). La litografía de Cristino Mallo es la transposición de los dibujos que le servían como bocetos para sus bronceos, a menudo escenas de maternidad (Arce, 1977: 38, 47). En la primera antológica de los alumnos de la Escuela de San Fernando, en 1960, Pedro Bueno expuso “unos retratos femeninos en los que se une a la vitalidad profunda de los modelos ese leve toque emocional que siempre distingue las obras de este artista”, como el retrato litografiado para *Boj*, por tanto (Sánchez Marín, 1960b: 169). Aunque se ha dicho que “Villaseñor sólo se parece a Villaseñor”, por su mutabilidad (Campoy, 1973: 443), su litografía nos acerca la ausencia forzosa de Carlos Pascual de Lara, porque detalles tan característicos como los árboles estilizados y convertidos en bolas de espinas están igualmente en los dibujos que el mentor de Dimitri expuso en la Sala Alfil en 1955 (Camón Aznar, 1955: 249).

dad dual, que es la que había sido evidenciada por las dos colecciones de artistas grabadores de la Rosa Vera, se explica desde el punto de vista catalanista de, por ejemplo, Tàpies. De poco servía que un tipo de crítica quisiera ver en su informalismo obras realistas, por estar hechas con materias reales “que nos brindan el recuerdo inmediato de la tierra, de la arena, de la corteza de los árboles” y que incorporan, en su austeridad y su fuerza, “un acento típicamente ibérico” (Gállego, 1957: 108). Él, al contrario, recordaba su viaje de 1947 a Madrid como si hubiera visitado una ciudad extranjera y hacía suyo el rechazo sin paliativos de “la España mesética, amarillenta, con chopos y más curas negros por las calles de los pueblos”, la “España agropecuaria” e inmovilista (Tàpies, 2003: 251).

Boj, en cambio, no se podría explicar sin esa España de sabor rural, la misma que acogió a Dimitri, lo vinculó estrechamente a su arte, a decir de la crítica (Sánchez Marín, 1959c: 62), y le permitió, según sus propias palabras, descubrirse a sí mismo como griego. Pensemos, al fin, en estas treinta y nueve estampas editadas por Dimitri como un intento de colorear su ennegrecida patria de adopción.

Posdata. El coleccionista

El ejemplar de *Boj* que hoy posee la Universidad de Cantabria, gracias al mecenazgo del Santander, procede de quien fuera uno de los artistas grabadores más influyentes y poderosos de las décadas de posguerra. Nos referimos a Julio Prieto Nespereira (Orense 1896-Ferrol 1991), conocido, entre otras muchas cosas, por haber presidido la Agrupación Española de Artistas Grabadores y por haber puesto en pie un proyecto de Museo Nacional de Grabado Contemporáneo y Sistemas de Estampación (García-Margallo Marfil y Rodríguez Perales, 2001: 387). Dimitri y él se conocieron en diciembre de 1958, cuando el primero exponía sus estampas en la sala madrileña Macarrón; fue entonces cuando Prieto le invitó a participar en los salones anuales de la Agrupación (Papagueorgui García, 2003: 36). Como elemento contextualizador, por último, se presenta en vitrina una serie de seis aguafuertes de Prieto, adquiridos conjuntamente, que convienen al perfil histórico de la Colección UC de Arte Gráfico, que acreditan la reputación de su autor como consumado aguafortista (con varios colores aplicados en una misma plancha) y justificarían el desarrollo de una futura nueva entrega de esta Serie Memoria Gráfica.

Javier Gómez Martínez

MEMORIAL DE UN “BOJADICTO”

En los años sesenta del siglo pasado, Dimitri Papagueorgui tuvo la felicísima idea de abrir su topinera (estudio en un sótano de la madrileña calle Modesto Lafuente) a los más característicos artistas del momento: reputados maestros (como Benjamín Palencia, Daniel Vázquez Díaz, Pancho Cossío, Gregorio Prieto, José Caballero, Vela-Zanetti, Francisco Mateos, Cristino Mallo...) y promesas en flor frutalmente ya colmadas (como Álvaro Delgado, Luis García Ochoa, Villaseñor, Vento, Úbeda, Barjola, Antonio López, Menchu Gal, Alcorlo...).

Unos y otros, los de currículum más granado y cotización más asentada y los que entraban al relevo con nuevos bríos y la cabeza a pájaros, fueron siendo invitados, uno a uno, a participar en el pan común de la empresa ideada y dirigida por Dimitri: realizar sobre piedra litográfica una *lito* personal destinada a ir apareciendo en la *Colección Boj de Artistas Grabadores* a razón de una por mes con destino a suscriptores dispuestos a pagar a tocateja cien *calandracas* de entonces (veinte *pavos*) en las primeras entregas y puede que algunos reales más en las sucesivas. La aventura duró tres años (1960-1961-1962), durante los cuales fueron apareciendo, mes tras mes, los grabados de la *Colección Boj de Artistas Grabadores* que hoy beben los vientos por poseer quienes entonces los desdñaban.

Mi “bojadicción” (adicción a *Boj*) data del momento mismo de la aparición del conjunto. Y recuerdo que tan contagiosa enfermedad me la inoculó en vena mi “hermano en aventuras plásticas” Manuel Avellaneda (1938-2003), amigo y pintor, a quien tanto quise y tanto extraño. De Madrid traía consigo Avellaneda, mes tras mes, las primeras entregas de la serie; de las que hablaba con tantísimo entusiasmo (intercalando tacos imposibles de reproducir con su gracia habitual) que era imposible no alentar la tentación de robárselas en un descuido.

En aquellos años, estaba absolutamente fuera de mi alcance (por obvias razones de juventud y economía) aspirar a esa especie de “dicha estética a plazos” que desde Madrid nos ofrecía Dimitri. Eso no impidió, sino todo lo contrario, que me impusiera como meta conocer a Dimitri y hacerme con la *Colección Boj* tan pronto como pudiera.

Acreditada razón filosófica es que “cuando algo ha de ocurrir ocurre necesariamente”. Y lo que estaba por ocurrir y necesariamente ocurrió fue que a principios de los años setenta nuestros caminos se cruzaron en Madrid, naciendo al instante una amistad nunca empaldecida por la más mínima sombra de sospecha o duda. En los setenta, mi trato con Dimitri fue frecuente y fecundo, casi diario. Corazón derramado, me abrió su estudio poblado por tórculos a los que llamaba “soldados desconocidos”, me enseñó a grabar en piedra y metal y a apreciar el grabado, me encariñó con el nada fácil poeta Yannis Ritsos,

con el coleccionismo de arte, con el razonamiento en espiral y con el trago morosamente compartido.

Surgida entonces la posibilidad de adquirir la anhelada *Colección Boj*, me hice con la que aparece numerada en romanos XIX/XX, que traje conmigo a Santander, donde desde entonces me acompaña. Dicha colección fue mostrada en su totalidad en la Galería Mouro (*I Salón de Grabado*, 1971), ante la indiferencia de la prensa¹ y de los coleccionistas de una ciudad que por aquel entonces profesaban la común idea de que “la obra de arte en papel” carece de valor y atractivo.

Con posterioridad a esta muestra, algunas de las obras de mi *Colección Boj* (ternemente mantenida) han sido expuestas de forma aislada en Santander (nunca más en su conjunto), siendo la pieza más perseguida por los buscadores de gangas, los mercachifles de arte y los veedores de museos de todo el mundo la litografía *Retrato de la madre ante casas de pueblo* (1961) del hoy archiconocido, justiafamado y supracotizado Antonio López García (el pintor español vivo más caro del momento). Preciadísima pieza litográfica, visto el precio que ha tomado, de razón sería depositarla en la caja fuerte de un banco si no acompañara tanto en casa.

Cada tiempo tiene su afán. Y, hoy en día, el grabado forma parte de muchas colecciones de arte particulares, lo que infinito me alegra. Como infinito me alegra que la Universidad de Cantabria haya decidido incorporar a su colección permanente de arte gráfico la *Colección Boj de Artistas Grabadores*.

Tener a la Universidad de Cantabria (*Cantabriae Universitas*) por hermana en la adición a *Boj* me congratula. Por usar la expresión hoy tan en boga, de la noche a la mañana yo también he dejado de ser “un verso suelto”.

Antonio Martínez Cerezo

C. de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,
de la Real Academia de Bellas Artes de Granada
y de la Real Academia Alfonso X El Sabio

¹ Véase la bibliografía del autor (Martínez Cerezo, 1971.12.17, 1971.12.18 y 1971.12.31).

DIMITRI PAPAGUEORGUIU: A PROPÓSITO DE *BOJ* Y DE LA ESTAMPA¹

El taller de la calle Modesto Lafuente es un resumen de la vida artística (empresarial y creativa) de Dimitri Papagueorguiu. Esencia, el espacio mismo, del afán emprendedor de su propietario, es hoy un contenedor repleto de historias y recuerdos, porque cada objeto posee los suyos, como extensión de la memoria de Dimitri. Ahí caben desde los buriles que trajo en su primer viaje a España hasta las más recientes y coloristas estampas de tema mítico-aurino que ayudan a entender las raíces prehelénicas de su grafía, estilizada y curvilínea antes que esquemáticamente angulosa, porque el primitivismo de vanguardia no fue africano ni australiano para Dimitri, tampoco paleolítico, sino mediterráneo, minoico. Las estampas de la *Colección Boj* (y alguna piedra) también cuelgan en esas paredes, acreditando la importancia que revistió aquella empresa en el itinerario de su promotor.

Pregunta. ¿Por qué eligió España y no Francia, como hacían los demás artistas?

Respuesta. Vine en 1954, con una beca de Relaciones Culturales concedida a través de la Embajada de España. Dos alumnos griegos de Bellas Artes vinimos a España (el otro fue Dimitri Perdikiidis) y dos estudiantes españoles de Ingeniería Agraria fueron a Grecia. Es cierto que la situación que encontré no era la que había imaginado. En lo político, lo que hallé en España era demasiado semejante a lo que dejé en Grecia, que acababa de salir de una guerra civil; era como si la Segunda Guerra Mundial hubiera comenzado con la Guerra Civil española y terminado con la Guerra Civil griega. En lo artístico, esperaba encontrar una tradición de grabado sólida, que continuara la labor de Goya, pero comprobé que ocurría todo lo contrario.

P. ¿Qué formación trajo de Grecia y qué aprendió en España?

R. Los conocimientos que traje de Grecia eran de aguafuerte y madera; esta caja de herramientas llena de buriles y forrada de tela [la que ilustra la cubierta de este catálogo] la traje cuando vine de Grecia; con estos buriles aprendió François Maréchal. En la Escuela de

¹ Entrevista mantenida el 30 de mayo de 2007, en el taller de la calle Modesto Lafuente, con ligeras anotaciones posteriores. Muchas de las aseveraciones contenidas en esta edición pueden ser contrastadas y ampliadas en la muy documentada tesis doctoral del hijo del artista (Papagueorguiu García, 2003) y en el catálogo de la exposición homenaje que le dedicó recientemente la Universidad Complutense de Madrid (*Dimitri Papagueorguiu*, 2007). En la edición de las respuestas de Dimitri, algunas puntualizaciones (referidas a fechas y nombres) han sido añadidas entre corchetes, mientras que algunas de sus explicaciones, a manera de excursos, han sido llevadas a nota, apareciendo entrecomilladas. Dimitri Papagueorguiu nació en la aldea de Staghia, hoy Platanos, Grecia, en 1928.

Bellas Artes de San Fernando hacía aguafuerte, con el profesor de grabado, que era Luis Alegre y que sólo venía una vez por semana. Por la noche íbamos a la clase de ilustración con Carlos Sáenz de Tejada: era un caballero, un español de clase². Él había hecho litografías, trabajaba con Fournier para hacer carteles, cartas y todo lo demás; también había hecho muchos carteles de Franco. Yo ya había hecho allí, en la Escuela de Bellas Artes, el grabado *Lluvia* cuando le concedieron el Premio Nobel a Juan Ramón Jiménez [en 1956] y le encargaron a Sáenz de Tejada las ilustraciones [de *Platero y yo*], dibujadas, pero al aguafuerte; me pidió grabar sus dibujos, y yo había empezado ya el trabajo cuando él murió [el 23 de febrero de 1958].

En San Fernando no hacían litografías. Toda la técnica la aprendí cuando vi las primeras litografías de Carlos Pascual de Lara, excelentes, y decidí ir a la Escuela de Artes Gráficas, en la calle Libertad, donde estaban [Alfonso y José Luis] Sánchez Toda y [Julio] Prieto Nespereira y una infinidad de pintores, algunas chicas, como Esther Ortego; también estaban José Aybar, como estampador, y, sobre todo, el director: José Pérez Calín³. Estuve allí, me dieron premios, pero lo bonito consistía en que éramos diez o quince alumnos, cada uno con su piedra, un “cachondeo”, como con “Los Parias”; allí aprendí bien la litografía, cogiendo la piedra con mis manos. Artistas como Carlos Pascual de Lara, Antonio Valdivieso y otros hacía tiempo que estaban trabajando: eran los pintores “modernistas”; los demás íbamos detrás. Por otra parte, tres mujeres, que eran Carmen Arocena, Begoña Izquierdo y una tercera cuyo nombre no recuerdo, habían hecho una exposición impresionante por la tristeza y la desesperación de las mujeres representadas; tenían éxito porque ésta era ya la verdadera pintura popular, podría decirse de protesta. Todo esto forma parte de mi ciclo de conocer pintores, como griego, grabador.

Con Carlos Pascual de Lara yo tenía muchas ilusiones, porque, aparte de ser un amigo excelente, me animaba a hacer litografía. Me había prometido coger varias prensas que habíamos encontrado en el Toisón, donde hacían litografías de [Genaro Pérez] Villaamil para venderlas en Sudamérica. Allí trabajaban Repila y un dibujante copista que afinaba perfectamente el lápiz litográfico y reproducía cada detalle como si fuera el original. La idea era pagar aquellas prensas en mensualidades, juntamente con [Manuel] Alcorlo y [Antonio] Zarco, pero éstos se me fueron a Roma, Pascual de Lara murió [el 3 de marzo de 1958] y yo era todavía alumno de la Escuela de Bellas Artes.

Desesperé pero, poco después, a finales de 1958, cuando todavía estaba Alcorlo y tenía las piedras de “Los Parias”, expuse en la Sala Macarrón, de Madrid. Hice un mural con las piedras, los buriles para la madera, los barnices, los linóleos y todas las demás herramientas, juntamente con las estampas; eran mis primeras obras. Con aquella exposición gané dinero y pude ir pagando deudas.

P. El nombre de Dimitri Papagueorguiu ha aparecido en las anteriores entregas de esta Serie Memoria Gráfica, no sólo en la dedicada al movimiento Estampa Popular, sino también a la dedicada a Rafael Casariego. Remarcábamos entonces cómo las litografías de

² Sobre la gráfica de este artista, véase *Carlos Sáenz de Tejada...*, 2002 y 2007.

³ Más nombres y detalles, en Papagueorguiu García, 2003: 20-23.

José Gutiérrez Solana (1963) y la de Vázquez Díaz (retrato de Miguel de Unamuno, 1964) fueron estampadas en su taller. Háblenos de su relación con aquel otro editor.

R. Yo sabía que Casariego estaba haciendo unos libros de bibliofilia. Un día vino él aquí, y me gustó mucho conocerlo. Lo primero que trajo fueron las planchas de Solana, las litografías sobre cinc, que eran de un tal Valero⁴, al que yo no conocí. Casariego, sabiendo que existía este taller, se las pidió a Valero para hacer una tirada. Creo que el papel lo pusimos nosotros, pero no estoy seguro⁵. Casariego tenía su editorial, pero no tenía taller todavía. Me había hecho propuestas para trabajar conjuntamente, pero yo no lo veía posible. Él se movía en un plano comercial, y yo sería un obrero, como ha tenido otros; yo quería tener mi taller y mis amigos. Yo estaba haciendo la *Colección Boj*, y le interesó mucho Eduardo Vicente. El primer libro que hizo ya carpeta, con textos, el primero de la colección *Tiempo para la Alegría*, fue el de Eduardo Vicente sobre Madrid⁶. Casariego conoció a Vicente aquí, cuando ya tenía pruebas que enseñarle.

P. ¿Cómo conoció a Manuel Repila?

R. Lo conocí el mismo día en que fuimos a comprar las piedras de [Ángel] Suárez con las que íbamos a dar comienzo al taller “Los Parias” [1958]. Compramos todo lo que tenía de Sudamérica, y su dibujante -Cuevas se llamaba- y Repila eran inseparables. Repila llevaba años trabajando con Suárez, no en la Galería Toisón sino en un chalecito en Marqués de Zafra. En aquel sótano vi las piedras, vi el tórculo, los rodillos, todo... Y me dijo: “tienes que llevarte también al estampador”. – “Pero ¿cómo se llama el estampador?”. – “Se llama Manuel Repila y vive en la Cava Baja”. Fui hacia allí con [Manuel] Alcorlo, y Manuel Repila, cuyo trabajo se había terminado, se alegró de vernos y bromeó con nosotros cariñosamente; así empezamos. Instalamos el taller en un local en la calle Ilustración. Arriba vivía Cuevas, el dibujante, y sabía que el sótano, debajo de una mercería, estaba libre. Allí metimos las prensas y empezamos una cosa colectiva. El responsable era yo, y Silvino [Poza], que estaba de los primeros en “Los Parias”, como he dicho, llevaba las cuentas.

P. ¿Siguió Repila colaborando con usted una vez pasó a trabajar con Rafael Casariego?

⁴ Juan Valero González, amigo del pintor, había comprado todas las planchas con la intención de realizar una edición completa. Sus herederos contaban, desde entonces, con papel de hilo Guarro. Después, para el texto, se encargó a Guarro papel con una filigrana especial (Casariego, 1963: 18).

⁵ “En cualquier caso, el único papel de que disponíamos entonces era el Guarro, que a veces era bueno y a veces era fatal. Más tarde, con el *boom* del grabado, empezaron a aparecer tórculos y a traer papeles del extranjero (Macarrón y otras marcas); también, papel hecho a mano. El único papel hecho a mano que hemos utilizado en este taller ha sido el de Ricardo Baroja, para una edición a través de Ernesto Gutiérrez, que consiguió las planchas y el derecho para estampar una tirada determinada. El último trabajo que realicé en este taller antes de entrar como profesor en la Facultad de Bellas Artes fue una tirada de todas las planchas de Baroja, hacia 1995 o 1996, en un papel excelente, del taller Eskulan, fabricado a mano en Guipúzcoa por el marido de Carmen Sevilla, grabadora que ahora está en Fuendetodos. Como grabador, a mí me asombró Ricardo Baroja”.

⁶ Según la información del catálogo de la Biblioteca Nacional: Vicente, Eduardo, 1963, *Litografías de Madrid* (colección de doce litografías en color, directamente realizadas sobre piedra por el pintor y un frontis en color terminado a mano, a la acuarela), Madrid, Rafael Díaz-Casariego (texto de Antonio Díaz-Cañavete).

R. Venía cuando quería, sábados, domingos, y aquí hacíamos cosas. Lo que más le gustaba era reencontrarse en el taller de Casariego con pintores que habían estado aquí antes haciendo litografía, como Gregorio Prieto y [Luis] García Ochoa; todos los que hicieron litografías allí estuvieron antes aquí. Repila y yo también nos sumamos al proyecto del taller-galería Grupo 15 [1971], pero sólo trabajamos quince o veinte días, porque cambió la dirección y, de Julio Calzón (ingeniero y amigo de José Antonio Fernández Ordóñez), pasó a su esposa, María Corral⁷. Yo recuperé el dinero que había puesto como accionista, Repila también salió y José Ayllón se encargó de buscar otros estampadores.

Repila y yo teníamos una lucha con las aguadas: no podíamos sacar aguadas. Cuando comenzó la *Colección Boj*, dediqué mucho tiempo a hacer pruebas y más pruebas hasta que conseguí la aguada, y luego los colores, para hacerlos en la misma piedra; y detrás de mí, Repila. Cuando Repila pasó a trabajar con Casariego, yo tenía más tiempo para hacer litografías mías y empezar a estampar en color. Dejé de hacer litografías en color hacia 1964-1965, cuando empezaron muchos pintores a hacer litografías en offset, y en papel bueno y numeradas. Era el caso, sobre todo, de Miró, a quien se las hacían en Japón, y se empezaron a vender a millón. Y entonces, ¿dónde iba yo, maltratándome para hacer la litografía a cuatro o cinco colores en la misma piedra? Repila aprendió esta técnica conmigo y la repitió cuando estuvo con Casariego. Eso es la litografía. ¿Quién hace litografía hoy día, de verdad, en piedra, numeradas? Las piedras hay que borrarlas, granearlas. Las únicas que no me atreví a borrar fueron una de [Antonio] Saura y otra de Antonio [López]. No las borré porque me costaron mucho y porque había otras piedras para seguir trabajando. Las piedras ahora son caras, pero antes las vendían baratas: las compraban constructores -no artistas- y las utilizaban hasta para empedrar suelos. Yo se las compraba, en tandas, a las artes gráficas que editaban libros y carteles. Venían de Alemania, donde hay canteras especiales que se siguen usando todavía solamente para estas cosas.

P. A Silvino Poza lo conocíamos como grabador con Casariego. Acaba de decir que comenzó trabajando con usted.

R. Silvino partía de una situación económica desahogada, porque tenía una oficina de representación de empresas del hierro. Fue el contable conmigo desde el principio, desde la época de “Los Parias”. En eso era fenomenal y, además, grababa, libremente; no tenía que pagar nada, ni tampoco a estampadores; tenía las llaves del estudio como si fuera suyo. Pero luego se me fue misteriosamente, de repente. Eso ocurrió después de que llegaran mi cuñado, Arturo García Armada, y Fructuoso Moreno, cuñado de Antonio López, estampadores ambos⁸. Silvino se fue porque, con ellos en el taller, quien quisiera estampar tenía que pagarles; le interesó más irse con Casariego y hacer las cosas como él quería y como sabía, porque aprendió muchísimo. No volví a saber nada de él, y tampoco par-

⁷ Este episodio, de ingrato recuerdo para Dimitri, aparece detallado en Papagueorgui García, 2003: 92-94.

⁸ “A Fructuoso le di clases de xilografía; éramos amigos desde que llegué a España. Arturo y Fructuoso trabajaron en el taller durante ocho años. Luego se fueron con [Fernando] Bellver. Me quedé solo y fui a la Facultad de Bellas Artes [de la Universidad Complutense] para buscar un estampador, porque tenía pendiente un trabajo de Genovés. Sin habérmelo propuesto, firmé una convocatoria de plaza de profesor, y así es como comencé a dar clases en la universidad”.

ticipó en el homenaje [de 1979]. Ahora trabaja con un estampador que tenía yo, llamado Pedro Arribas, que estuvo con Casariego y luego hizo su taller, todavía en funcionamiento, estupendo, con litografía y todo lo demás. Aquí han aprendido grabado muchos grabadores y estampadores que luego han formado otros talleres fuera. Por ejemplo, [José Luis] Verdes, que luego pasó a trabajar con Bellver. Miguel Rodríguez-Acosta también estuvo mucho tiempo aquí; luego se fue a Francia y, finalmente, montó su taller en Granada, en la fundación que lleva su nombre. Aprendían los rudimentos de cualquier técnica que quisieran: linóleo, xilografía; la xilografía⁹ entusiasmó a Estampa Popular, a Álvarez, Garrido y al mismo Zamorano, que era genial, pero no se vendía nada.

P. Usted tuvo que abandonar pronto Estampa Popular por temor a las represalias políticas.

R. Efectivamente, la nacionalidad española la obtuve tarde, en los años setenta, cuando ya estaba casado con una española y tenía hijos. Mis padrinos fueron José Antonio Fernández Ordóñez, [Manuel López] Villaseñor y [Luis García] Ochoa. Los tres me acompañaron a San Sebastián de los Reyes y acreditaron mi idoneidad para merecer la nacionalidad española. Hasta entonces, lo que tenía era una tarjeta de residencia y, obviamente, no me convenían las actividades de protesta. No era sólo que yo participase en las exposiciones de Estampa Popular; es que es en este mismo taller, al tiempo que *Boj*, estampaban los artistas de Estampa Popular.

P. Usted ha estado en Cantabria en varias ocasiones, no sólo con motivo de aquella exposición de Estampa Popular en la Galería Sur, en 1960, y un mesón de la ciudad conserva una tapa de barrica que lleva su firma.

R. A Santander llegué a través de Eduardo Sanz y Agustín de Celis, en 1958, cuando realicé una exposición individual, visité la cueva de Altamira y pinté la tabla para el mesón El Riojano, con los pinceles y la tapa que me dieron Eduardo y Celis. Nos habíamos conocido en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando: eran jóvenes llenos de vida dentro del régimen español, y vi en ellos una antorcha; yo venía amargado, por los fusilados y perseguidos en Grecia, pero éstos ya habían pasado esa fase inicial y estaban más animados. La Escuela de San Fernando era un pequeño hervidero; nos conocíamos todos; en “Los Parias” se vivía el mismo ambiente. Regresé a Santander en 1960, como indica la pregunta, en 1975, cuando expuse en la Galería Piquío, y en 1987, invitado por “Piti” Cantalapiedra, cuando expuse en Santillana del Mar, en la Torre de Don Borja, y di clases de grabado.

P. Háblenos del inicio de *Boj*.

R. En 1959 todo empezó a funcionar. La viuda de Lara, Margarita Pérez Sánchez, encontró este espacio [el taller en la calle Modesto Lafuente] a través de una amiga suya que se llama Ana Muñoz, pintora y profesora que vive cerca de aquí. Los gastos los pagaba Margarita; yo traje los materiales (prensas, piedras), listos para trabajar. ¿Quién iba a ser el primero? Amigo de Carlos era Daniel Vázquez Díaz, y él hizo la primera piedra: se sentó aquí, tan cariñoso, tan maravilloso; fue el único que recibió las 2000 pesetas que pagá-

⁹ Léase grabado en madera a la fibra.

bamos al artista, aparte de las pruebas que le dábamos. Los demás, nadie: querían hacer más, de modo que, en vez de cobrar en metálico, obtenían más piedras por el mismo precio.

P. ¿Cuál fue la acogida de la *Colección Boj*?

R. A diferencia de Casariego, que tenía espíritu de negocio y tenía sus clientes, a mí se me daban de baja porque no podían pagar 120 pesetas; son pocos los que tienen la colección completa, y yo tengo aquí muchas medias series. Era una colección popular, la compraban estudiantes. Tampoco fue muy conocida, aunque tuvimos suscriptores fuera de Madrid, en Asturias, en Salamanca, etcétera: no la llamaban *Boj*; la llamaban *Artistas Grabadores*. *Boj* encontró competencia en la Galería Sen, dirigida por Suñer, donde yo había expuesto *Sonata al claro de luna*, hecho a mano, y varios grabados¹⁰. Después, la misma galería empezó a hacer serigrafías, de Saura, de El Paso, etc. Su dueño venía a preguntarme por Antonio López, por ejemplo, porque Antonio López no quería serigrafías y conmigo tenía una buena amistad; era uno de los primeros pintores que conocí al llegar a España, juntamente con Alcorlo y Zarco, más jóvenes, que formaron parte de “Los Parias”.

P. ¿Tenía pensado continuar la *Colección Boj* más allá de los tres años editados?

R. Yo pensaba hacer libros, como hice *Sonata al claro de luna*, manuscrita, pero eso fue un fracaso porque no había quien lo pagara. Yo me arruiné con los libros que hice con textos de [Odysseus] Elytis y León Felipe [1977-1978]. Eso fue en los años de la Transición, antes de que le concedieran el Premio Nobel a Elytis. Haciendo yo las cajas, etcétera, era distinto a lo que hacía Casariego. El primer libro que hice de esas características, con aguafuertes, fue el de Ángel Crespo, *Júpiter*, en el año 1959, que ahora está agotado.

P. La Librería Abril, que aparece en los créditos de *Júpiter*, es la misma en la que expusieron Francisco Álvarez y luego Estampa Popular.

R. Lara me llevó a la Librería Abril. Carmina Abril era la dueña, una mujer excelente.

P. El diseño de las camisetas que protegen las estampas varía a lo largo de los tres años. Cabe suponer que fue una cuestión de la que también se ocupó usted.

R. Las guardas del año 1960, las de los signos del zodiaco, fueron diseñadas por Julia Santamaría y estampadas por Abel Martín y [Eusebio] Sempere; son serigrafías. Las siguientes las hicimos a corte: cortábamos las letras en plástico y pasábamos el rodillo, a manera de estarcido.

P. ¿Por qué cree que la litografía de Antonio López se ha distanciado tanto de las restantes? ¿Ocurrió ya en su momento o ha sido algo posterior, a rebufo de la cotización general de ese artista?

¹⁰ Exposición de 40 estampas al aguafuerte, 10 de ellas pertenecientes al libro *Sonata al claro de luna*, del poeta griego Yannis Ritsos, enero de 1971. El énfasis en la manualidad del proyecto se debe a que el resultado fue un “libro-obra de arte”, 199 ejemplares, cada cual en una caja de madera forrada con tela serigrafiada, cerrada con un sello de bronce fundido e incluyendo en su interior, además del texto y las imágenes, un fragmento de las planchas originales (Papagueorguiu García, 2003: 84, 90).

R. Fue después. Antonio López se veía bueno, y tenía mucha relación con Lucio Muñoz. Tenía mucho “fondo” detrás de su obra; tenía contenido, ideas. Antonio se llevó la piedra a su casa y la tuvo muchos días; estábamos muy unidos.

P. ¿Y Pancho Cossío?

R. A Cossío lo trajo José Hierro para que hiciera litografía; Hierro lo manejaba como a un niño. Yo lo recibía gratuitamente: jugaba con la tinta litográfica y papel de lija, ponía color, lo quitaba, buscaba transparencias... Todas esas piedras las borramos, como siempre, pero conservo las estampaciones.

P. Ha quedado claro, a lo largo de esta charla, su afán experimental en materia técnica. No obstante, por lo que quizá más se le conozca en ese ámbito sea por la técnica del craquelado.

R. Todo consiste en la goma arábica. Aplicas barniz a la plancha, como si fueras a grabar, pero antes de grabar, si quieres craquelado, tienes que desengrasarla (con un limpiacristales, por ejemplo) y echarle goma arábica encima, darle una capa como otro barniz encima del barniz, transparente como es la goma, con un pincel suave. Cuando la acerques ligeramente al fuego, verás que la goma se va a romper, se craquela, porque lo que está debajo es más blando que la goma. Después se aplica aguarrás, que se lleva el barniz que ha quedado al descubierto en las craqueladuras pero que no se lleva la goma arábica.

P. ¿Cuáles son sus obras favoritas en el Museo del Prado?

R. No hay obras malas en el Prado. Todo tiene un fondo por detrás. Aparte de los *grecos* y los *velázquez*, me impresionó el *Descendimiento* de [Roger] van der Weyden. Eso y Goya, tanto las *Pinturas negras* como los frescos de San Antonio de la Florida. Luego, cuando vi las planchas de las series de Goya en [la Real Academia de Bellas Artes de] San Fernando, me sobrecogí. Las estampaba un legionario, maltratándolas, entintándolas con un rollo de fieltro endurecido por la tinta, y eso me dolía mucho; luego había otro militar restaurándolas. Yo iba mucho a ver las planchas de Goya, casi a diario, porque tenía amistad con aquel legionario. Un día me telefoneó Adolfo Rupérez, hijo de otro Rupérez¹¹ con el que yo estampé mis primeras planchas, las que expuse en Santander. Yo iba a estampar al taller que Rupérez, un viejecito simpatiquísimo, instaló en su propia casa, en la calle Santa Apolonia, después de la Guerra Civil. Su hijo recordaba haberme visto estampar allí, y me contó cómo había encontrado un cuaderno contable de su padre en el que había anotado que unas estampaciones no me las cobró porque yo le hice, a cambio, un *ex libris* que ahora conservaba él, algo que yo había olvidado. Me explicó, también, cómo tuvo las planchas de Goya escondidas bajo su cama durante la Guerra Civil.

¹¹ Luis Quintanilla cuenta en sus memorias cómo aprendió a grabar hacia 1930, auxiliándose de Rupérez como estampador: “En Madrid sólo había la Calcografía Nacional, sostenida por el Estado, y un taller particular que hacía estampaciones de los grabados de arte llamados ‘talla dulce’. Tenía el taller Rupérez, tipo castizo madrileño, dicharachero y pintoresco, que aprendió el oficio en París, y cuando la gran guerra regresó a su ciudad natal (...). Y como estampador era uno de los mejores de Europa. Los tres principales editores de libros selectos en ediciones limitadas le encargaban estampar los grabados desde Barcelona, y lo poco que en ese género se hacía en Madrid lo ejecutaba Rupérez. Trabajaba solo, sin ayudante, y sin matarse en el trabajo” (Quintanilla Isasi, 2004: 278).

P. ¿Cómo valoraba, en su momento, la pintura abstracta?

R. Depende. Lo abstracto no es cualquier chorrada. ¿Sabes cómo hacía la litografía [Raimundo] Patiño? Cogía su calcetín, lo mojaba en tinta litográfica y lo estrellaba contra la piedra. Tiene sentido cuando necesitas tanto expresar algo que te mueres si no puedes sacarlo; se ve quiénes lo hacen así, su gesto. Es lo que ocurre con [Antonio] Saura, [Manuel] Millares o, en otro orden, [Eduardo] Chillida.

P. ¿Visita el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía?

R. No he pasado aún por ahí, no he visto el *Guernica*. La fotografía, con las máquinas actuales, vale más que los pinceles. Los pintores tienen los mismos pinceles que tenían Goya y Velázquez, pero ¿qué pintan unos y qué pintaron los otros? La misma lengua aprendieron Alberti, Machado y Lorca, pero ¿qué escribió uno y qué escribió el otro? Si quieres la lengua y la enriqueces, si quieres la pintura y la enriqueces, si quieres el grabado y lo enriqueces, que no lo empobreces, entonces te diviertes, y no mereces nada, ni aspiras a premios, porque se trata de un capricho propio. Y ahora todo tiene sus mensajes. Yo quiero decir cosas ancestrales, pero no lo consigo, porque me faltan palabras: espero el día en que alcance a explicar la tauromaquia y la taurocatapsia como yo las veo, porque yo no veo una corrida de toros; veo una misa ancestral.



Dimitri en su taller de la calle Modesto Lafuente.

P. Comencé preguntándole por qué eligió Madrid en lugar de París como destino en 1954. ¿Tenía ya entonces en mente el universo común del toro, con el que tanto tiene que ver, por descontado, Goya?

R. Conocía a Goya por reproducciones. Yo nací en un pueblo aislado, en el que no había más pintura que la de las iglesias -muy decoradas, muy bien hechas- ni más arte que la artesanía; mi madre bordaba y hacía otras cosas

que me gustaban. Cuando fui a Atenas y visité el Museo Arqueológico, creí morir. En Grecia no pude ver el Partenón, aunque vivía debajo, por el hambre y por la guerra, porque veías que se mataban griegos en los montes. Sólo tuve ocasión de hacer dos o tres excursiones, una de ellas a Olimpia. Dos de los momentos más maravillosos de mi vida fueron cuando *bajé* a la cueva de Altamira y cuando *subí* a la Acrópolis. Cuando subí sabiendo, porque yo me he hecho griego más bien aquí; me han hecho griego los españoles, y no Grecia. Grecia, para mí, eran recuerdos terribles y un servicio militar de tres años. Sí. Cuando vine a España ya tenía en mente la afinidad entre el mito cretense y la tauromaquia. Ahora mismo, estoy convencido de que José Tomás, más allá del espectáculo y del comercio, encarna esa comunión de sangre entre el dios-toro-Zeus y el hombre.

Texto y fotografía: Javier Gómez Martínez

CATÁLOGO

Nuria García Gutiérrez



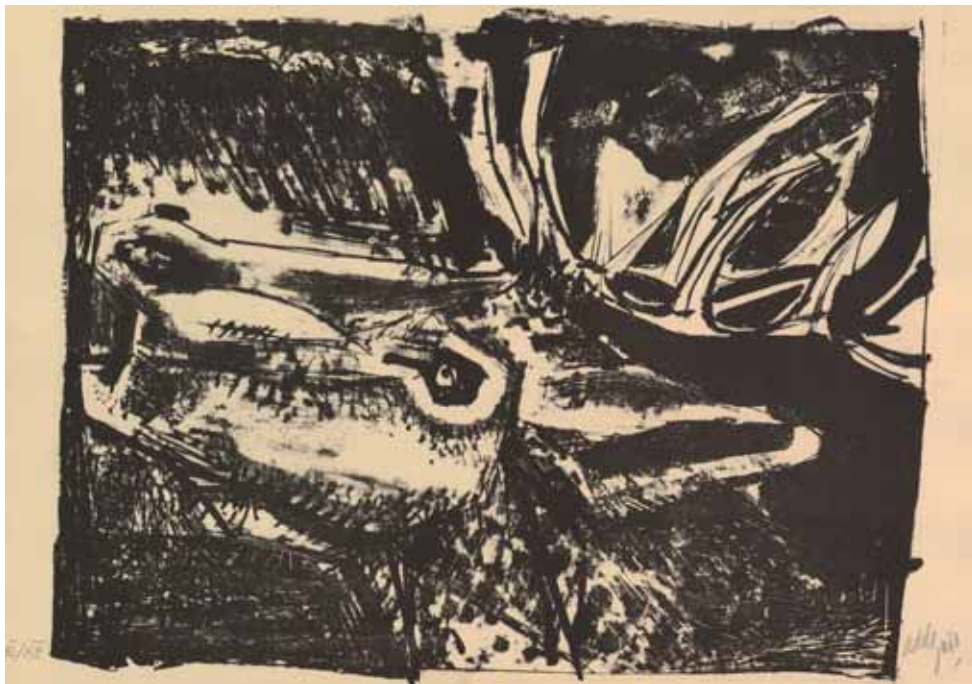
VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel (1882-1969)

“La partida de las naves”. *Colección Boj de Artistas Grabadores* (enero 1960)

Litografía / papel Guarro

Pp. 495 x 356 mm. Pl. 350 x 230 mm. XI/XX

Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



DELGADO, Álvaro (1922-)

“Cabeza de ciervo”. *Colección Boj de Artistas Grabadores* (febrero 1960)

Litografía / papel Guarro

Pp. 356 x 495 mm. Pl. 330 x 440 mm. XI/XX

Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



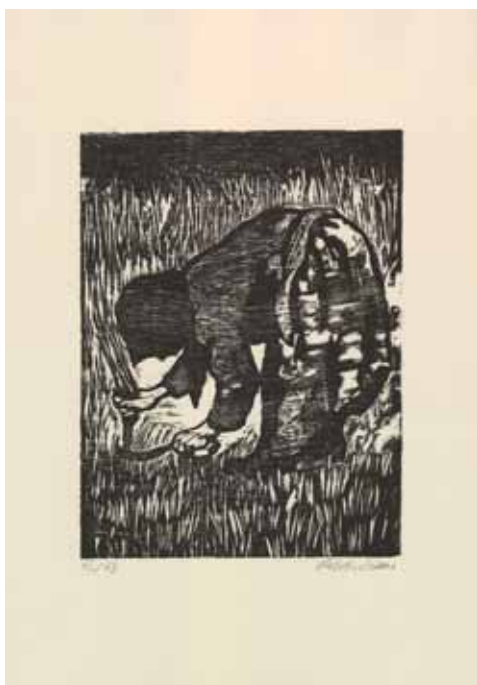
CABALLERO, José (1916-1963)

“Luna”. *Colección Boj de Artistas Grabadores* (marzo 1960)

Litografía / papel Guarro

Pp. 495 x 356 mm. Pl. 400 x 320 mm. XI/XX

Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



VALDIVIESO, Antonio (1918-2000)

“Segadora”. *Colección Boj de Artistas Grabadores* (abril 1960)

Grabado en madera a la fibra / papel Guarro

Pp. 495 x 356 mm. Pl. 290 x 215 mm. XI/XX

Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



PRIETO, Gregorio (1897-1992)

“Ciervo”. *Colección Boj de Artistas Grabadores* (mayo 1960)

Litografía / papel Guarro

Pp. 495 x 356 mm. Pl. 450 x 330 mm. XI/XX

Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



GOÑI, Lorenzo (1911-1992)

Colección Boj de Artistas Grabadores (junio 1960)

Litografía / papel Guarro

Pp. 356 x 495 mm. Pl. 270 x 420 mm. XI/XX

Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



REDONDELA, Agustín (1922-)
Colección Boj de Artistas Grabadores (julio 1960)
Litografía / papel Guarro
Pp. 495 x 356 mm. Pl. 460 x 310 mm. XI/XX
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



VELA ZANETTI, José (1913-1998)
Colección Boj de Artistas Grabadores (agosto 1960)
Litografía / papel Guarro
Pp. 495 x 356 mm. Pl. 440 x 325 mm. XI/XX
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



CLAVO, Javier (1918-1994)

Colección Boj de Artistas Grabadores (septiembre 1960)

Litografía / papel Guarro

Pp. 495 x 356 mm. Pl. 440 x 325 mm. XI/XX

Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



BUENO, Pedro (1910-1993)

Colección Boj de Artistas Grabadores (octubre 1960)

Litografía / papel Guarro

Pp. 495 x 356 mm. Pl. 335 x 250 mm. XI/XX

Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



PALENCIA, Benjamín (1894-1980)

Colección Boj de Artistas Grabadores (noviembre 1960)

Litografía / papel Guarro

Pp. 356 x 495 mm. Pl. 290 x 475 mm. XI/XX

Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



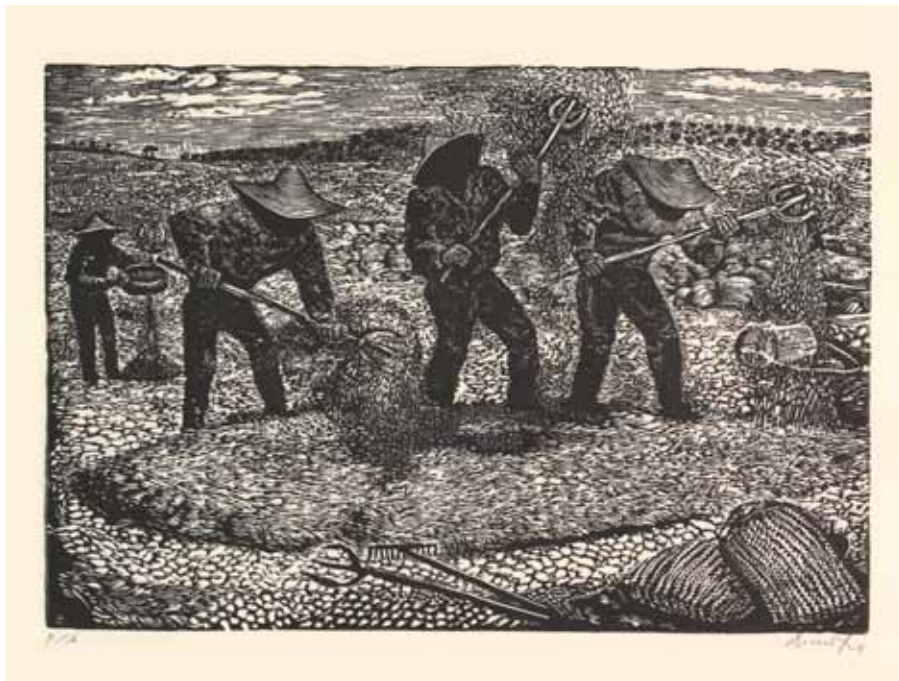
PAPAGUEORGIU, Dimitri (1928-)

“Invierno”. *Colección Boj de Artistas Grabadores* (diciembre 1960)

Linografía / papel Guarro

Pp. 520 x 640 mm. Pl. 250 x 370 mm. P. A.

Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



PAPAGUEORGIU, Dimitri (1928-)

“Primavera”. *Colección Boj de Artistas Grabadores* (diciembre 1960)

Linografía

Pp. 380 x 560 mm. Pl. 250 x 370 mm. P. A.

Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



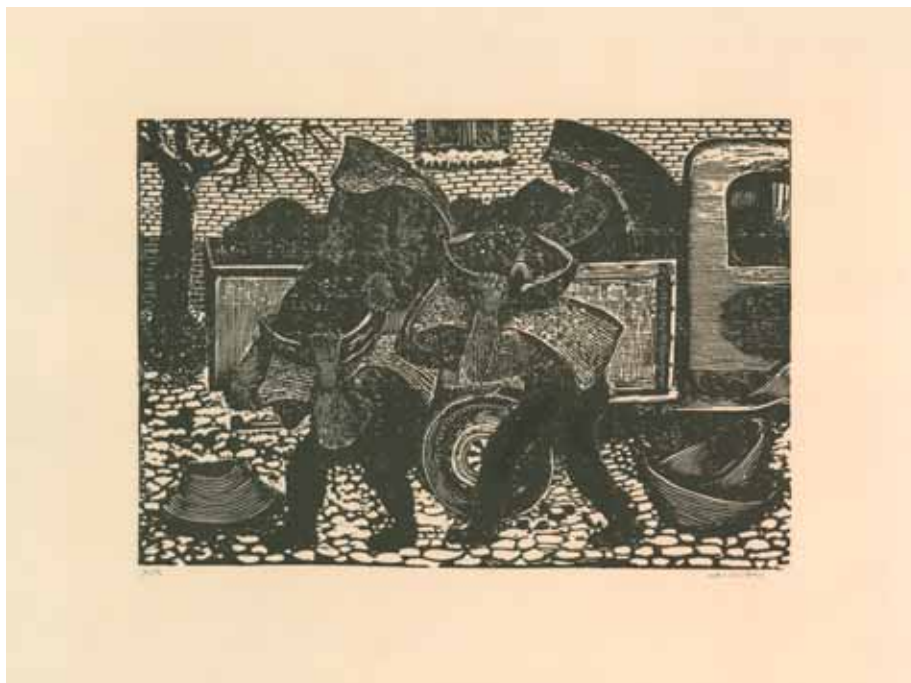
PAPAGUEORGUIU, Dimitri (1928-)

“Verano”. *Colección Boj de Artistas Grabadores* (diciembre 1960)

Linografía / papel Guarro

Pp. 330 x 500 mm. Pl. 248 x 365 mm. P. A.

Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



PAPAGUEORGUIU, Dimitri (1928-)

“Otoño”. *Colección Boj de Artistas Grabadores* (diciembre 1960)

Linografía / papel Guarro

Pp. 520 x 640 mm. Pl. 250 x 370 mm. P. A.

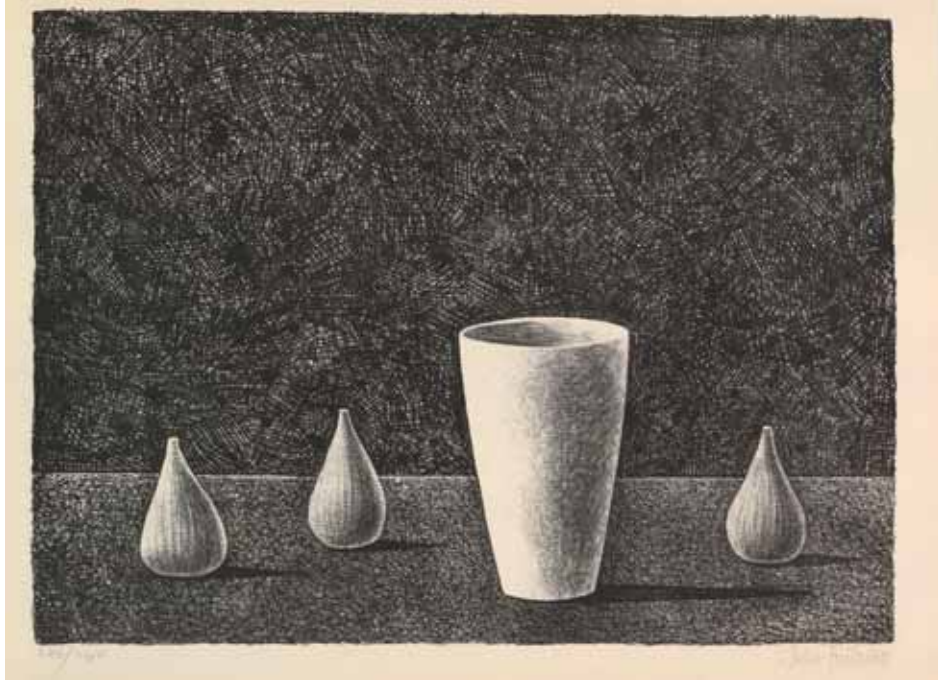
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



MALLO, Cristino (1905-1989)
Colección Boj de Artistas Grabadores (enero 1961)
Litografía / papel Guarro
Pp. 495 x 356 mm. Pl. 370 x 305 mm. 146/170
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



MATEOS, Francisco (1894-1976)
“La espuma”. *Colección Boj de Artistas Grabadores* (febrero 1961)
Litografía / papel Guarro
Pp. 495 x 356 mm. Pl. 445 x 325 mm. 146/170
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



ORTIZ, Julio Antonio (1921-)
Colección Boj de Artistas Grabadores (marzo 1961)
Litografía / papel Guarro
Pp. 356 x 495 mm. Pl. 320 x 430 mm. 146/170
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



VILLASEÑOR, Manuel L. (1924-)
Colección Boj de Artistas Grabadores (abril 1961)
Litografía / papel Guarro
Pp. 356 x 495 mm. Pl. 290 x 435 mm. 146/170
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



GARCÍA OCHOA, Luis (1920-)
Colección Boj de Artistas Grabadores (mayo 1961)
Litografía / papel Guarro
Pp. 356 x 495 mm. Pl. 330 x 450 mm. 146/170
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



COSSÍO, Francisco (1894-1970)
Colección Boj de Artistas Grabadores (junio 1961)
Litografía / papel Guarro
Pp. 356 x 495 mm. Pl. 330 x 430 mm. 146/170
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



PENA, Rafael (1922-)

“El desayuno”. *Colección Boj de Artistas Grabadores* (julio 1961)

Litografía / papel Guarro

Pp. 356 x 495 mm. Pl. 320 x 420 mm. 146/170

Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



LÓPEZ GARCÍA, Antonio (1936-)

Colección Boj de Artistas Grabadores (agosto 1961)

Litografía / papel Guarro

Pp. 356 x 495 mm. Pl. 320 x 420 mm. 153/170

Obra prestada por Antonio Martínez Cerezo. Fotografía: Sergio M. Martínez



MOZOS, Pedro (1915-1982)
Colección Boj de Artistas Grabadores (septiembre 1961)
Litografía / papel Guarro
Pp. 356 x 495 mm. Pl. 310 x 475 mm. 146/170
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



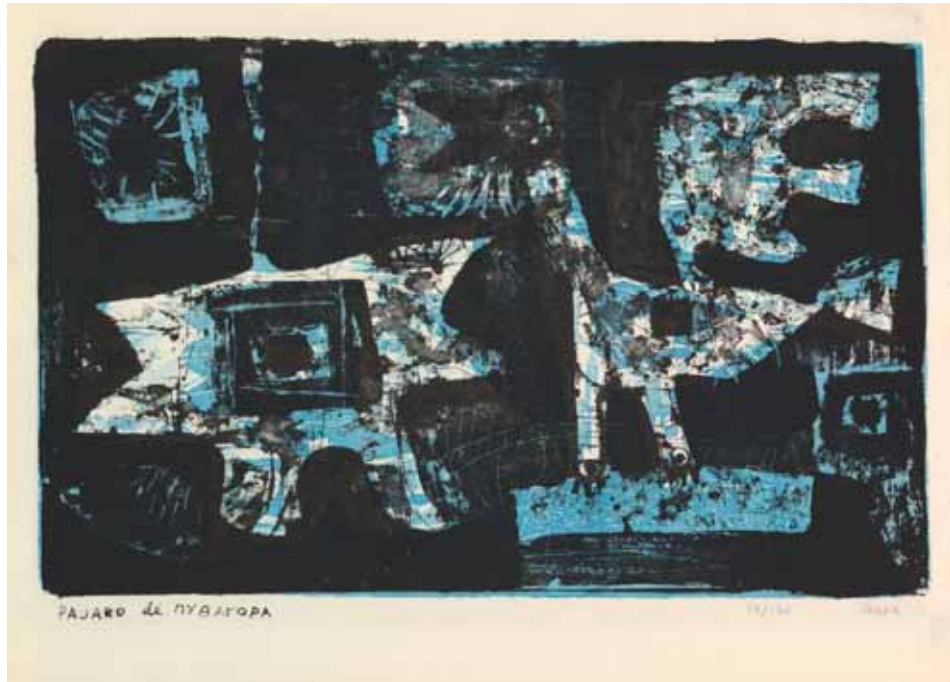
MARTÍNEZ NOVILLO, Cirilo (1921- 2008)
Colección Boj de Artistas Grabadores (octubre 1961)
Litografía / papel Guarro
Pp. 356 x 495 mm. Pl. 310 x 450 mm. 146/170
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



LAGO RIVERA, Antonio (1913-1990)
Colección Boj de Artistas Grabadores (noviembre 1961)
Litografía / papel Guarro
Pp. 356 x 495 mm. Pl. 280 x 440 mm. 146/170
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



MALLO, Maruja (1902-1995)
Colección Boj de Artistas Grabadores (diciembre 1961)
Litografía / papel Guarro
Pp. 495 x 356 mm. Pl. 450 x 325 mm. 146/170
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



ÚBEDA, Agustín (1925-)
 “Pájaro de ΠΥΘΑΓΟΡΑ”. *Colección Boj de Artistas Grabadores* (enero 1962)
 Litografía / papel Guarro
 Pp. 356 x 495 mm. Pl. 280 x 450 mm. 37/170
 Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



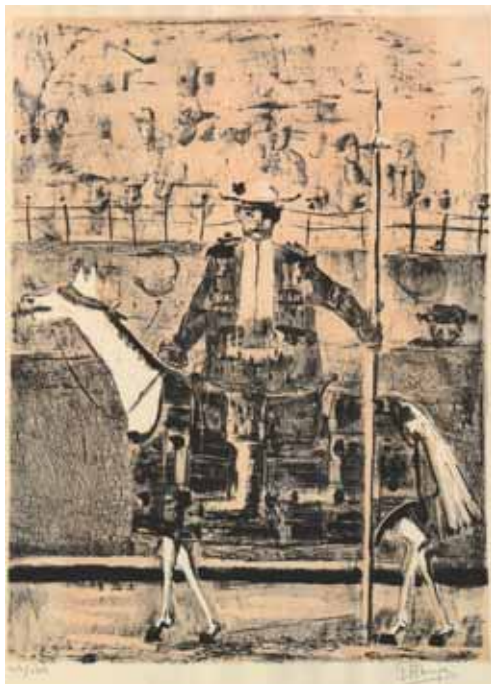
COLMEIRO, Manuel (1901-1999)
Colección Boj de Artistas Grabadores (febrero 1962)
 Litografía / papel Guarro
 Pp. 356 x 495 mm. Pl. 330 x 450 mm. 37/170
 Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



CASTILLO, Jorge (1933-)
Colección Boj de Artistas Grabadores (marzo 1962)
Aguafuerte / papel Guarro
Pp. 356 x 495 mm. Pl. 240 x 315 mm. 37/170
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



ALCORLO, Manuel (1935-)
Colección Boj de Artistas Grabadores (abril 1962)
Linografía / papel Guarro
Pp. 356 x 495 mm. Pl. 295 x 400 mm. 37/170
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



GARCÍA ABUJA, Francisco (1924-)

Colección Boj de Artistas Grabadores (mayo 1962)

Grabado en madera a la fibra y litografía / papel Guarro

Pp. 495 x 356 mm. Pl. 450 x 335 mm. 37/170

Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



VENTO, José (1925-2005)

Colección Boj de Artistas Grabadores (junio 1962)

Litografía / papel Guarro

Pp. 356 x 495 mm. Pl. 350 x 495 mm. 37/170

Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



BARJOLA, Juan (1919-2004)
Colección Boj de Artistas Grabadores (julio 1962)
Litografía / papel Guarro
Pp. 356 x 495 mm. Pl. 325 x 435 mm. 37/170
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



VICENTE, Eduardo (1909-1968)
Colección Boj de Artistas Grabadores (agosto 1962)
Litografía / papel Guarro
Pp. 495 x 356 mm. Pl. 470 x 315 mm. 37/170
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



CÁRDENAS, Juan Ignacio (1928-1993)
Colección Boj de Artistas Grabadores (septiembre 1962)
Litografía / papel Guarro
Pp. 356 x 495 mm. Pl. 285 x 465 mm. 37/170
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



PAPAGUEORGIU, Dimitri (1928-)
Colección Boj de Artistas Grabadores (octubre 1962)
Litografía / papel Guarro
Pp. 356 x 495 mm. Pl. 310 x 440 mm. 37/170
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



GAL, Menchu (1922-)

Colección Boj de Artistas Grabadores (noviembre 1962)

Litografía / papel Guarro

Pp. 356 x 495 mm. Pl. 300 x 450 mm. 37/170

Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



PÉREZ BELLAS, Agustín (1925-1982)

Colección Boj de Artistas Grabadores (diciembre 1962)

Litografía / papel Guarro

Pp. 356 x 495 mm. Pl. 335 x 445 mm. 37/170

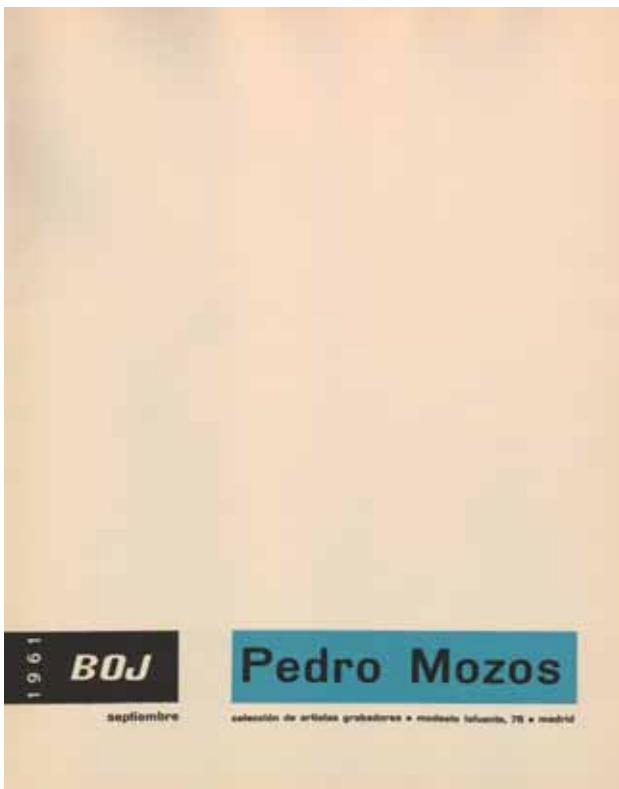
Obra adquirida con el mecenazgo de Banco Santander



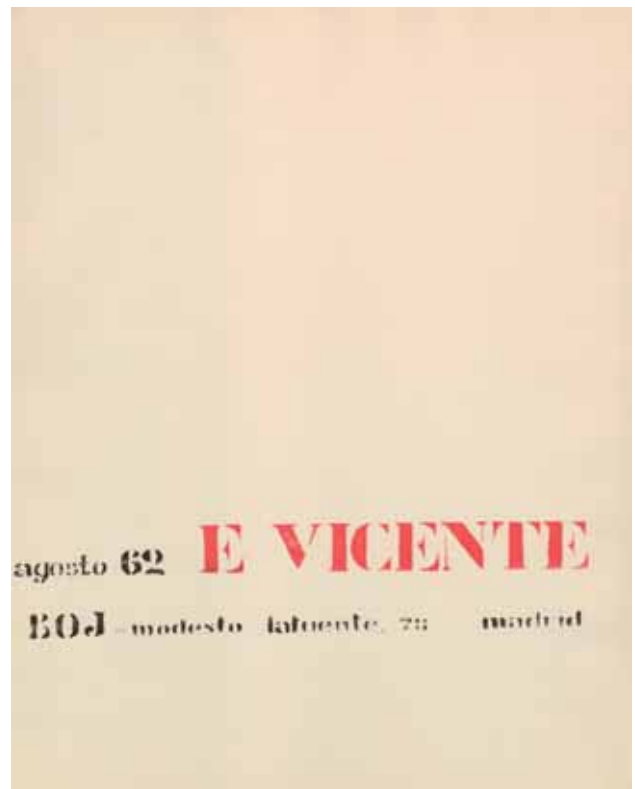
Camisa para mayo 1960
Serigrafía. 510 x 356 mm



Camisa para noviembre 1960
Serigrafía. 513 x 360 mm



Camisa para septiembre 1961
Serigrafía. 510 x 360 mm



Camisa para agosto 1962
Estampación al corte. 501 x 367 mm

MATERIAL DIDÁCTICO

Joaquín Cano Quintana
Joaquín Martínez Cano
Juan Martínez Moro

Grabado y artes gráficas. Todas las obras que forman esta exposición han sido impresas a partir de una matriz o plancha en la que se encuentra grabado o fijado el dibujo original. Esta plancha es entintada primero e impresa después, sobre un papel mediante el uso de una maquina que ejerce mucha presión, para que la tinta pase por contacto de la plancha al soporte final de la imagen, que es el papel. Todos los papeles impresos que tienes en casa o en la escuela (libros, cómics, pósters, etcétera) están hechos a partir de la misma idea; sólo varían el tipo de plancha y la máquina utilizada.

El título *Colección Boj* hace referencia a un tipo de madera muy dura procedente de un arbusto que se llama boj y que podemos encontrar en muchos jardines. La gran resistencia de este tipo de madera es el motivo por el que ha sido empleado para realizar planchas de grabado con las que imprimir imágenes, pues, como sabes, hace falta usar una máquina que haga mucha presión para que la imagen pase de la plancha al papel. La resistencia de la plancha es necesaria sobre todo si se va a llevar a cabo una tirada grande de copias. En la sala te mostraremos distintas maderas en función de su dureza y textura, entre ellas una de boj.

La tirada. Casi todas las obras de esta exposición llevan en su esquina inferior derecha unos números romanos: búscalos. Estos números quieren decir que de cada obra hay una serie de copias iguales. El denominador nos indica la cantidad de copias iguales que se hicieron en la imprenta y es lo que se llama la tirada, mientras que el numerador nos dice el lugar que tiene cada copia dentro de la tirada: si es la primera, o la décima, o la última.

Variedad de artistas y de estilos. Como puedes ver, aunque casi todas las copias tienen el número X/XX , todas las imágenes son muy distintas entre sí. Esto es porque todo el conjunto forma una colección de grabados en la que han participado distintos artistas que se han puesto de acuerdo. Esto es lo que se llama un proyecto editorial colectivo y, por ello, lo que ves en la sala también se llama exposición colectiva.

Además, como puedes observar, cada artista tiene una forma de dibujar muy distinta, aunque algunos se pueden parecer ligeramente entre sí. Los que se parecen entre sí decimos que tienen un estilo de dibujo semejante. Te proponemos encontrar algunos de los principales estilos que hay en esta exposición.

Antes de empezar a buscar tienes que saber que, justo cuando se hicieron estos grabados, empezaba a haber en nuestro país artistas que dibujaban y pintaban de una manera distinta a como vemos las cosas en la realidad. Por esto en la exposición encontrarás imágenes que casi parecen fotografías y otras que son sólo un borrón. Pero todas ellas son obras de arte, porque el artista nos quiere decir algo con cada una de ellas.

Te proponemos que identifiques cuatro tipos de estilos:

NATURALISTA: en este estilo los personajes, las cosas y los paisajes se representan de una forma muy parecida a como los vemos.

REALISMO PERSONAL: aquí, aunque el artista está representado las cosas reales, lo hace de una manera personal, con un estilo de dibujo propio.

EXPRESIONISMO: en este estilo es un poco más difícil ver las formas de las cosas pues unas están encima de otras y se confunden. Además parece que el dibujo está hecho de prisa y con mucha fuerza.

ABSTRACTO: aquí no se ve muy bien lo que son las formas de las cosas. El dibujo es sobre todo un juego de líneas, manchas y texturas.

Como ayuda, te facilitamos el siguiente glosario:

GRÁFICA / GRÁFICO: según el diccionario es todo lo relativo a la escritura y a la imprenta, así como lo que se representa por medio de figuras o signos. Aplicado al arte, las **ARTES DE REPRODUCCIÓN GRÁFICA** reúnen estos dos significados: por una parte, utilizan la representación mediante el dibujo; por otra, pertenecen al ámbito de la imprenta.

GRABADO: conjunto de técnicas gráficas cuya característica común es la reproducción de imágenes impresas sobre papel a partir de una plancha o matriz de madera o de metal sobre la que está grabada la imagen original.

NATURALISMO: tendencia artística que busca la fidelidad imitativa y realista con el original basada en las leyes de la percepción óptica.

REALISMO PERSONAL: tendencia artística también basada en la representación de la realidad figurativa, pero no con un objetivo imitativo, sino a partir del desarrollo de un estilo personal del artista.

EXPRESIONISMO: estilo que, frente a la imitación, defiende la más intensa y libre expresión del artista, aun a costa del equilibrio formal de la representación.

ABSTRACCIÓN: tendencia artística que no busca representar cosas concretas o figurativas, interesándose sólo por los valores plásticos puros de la composición.

CLAROSCURO: efecto que resulta de la distribución o contraste de luces y sombras en un dibujo o en una pintura.

TEXTURA: característica de la superficie de las cosas que determina su naturaleza sensorial y que podemos percibir tanto por el tacto como por la vista.

COMPOSICIÓN: forma de organización y de relación entre los distintos elementos que componen la obra de arte.

MANCHA Y LÍNEA

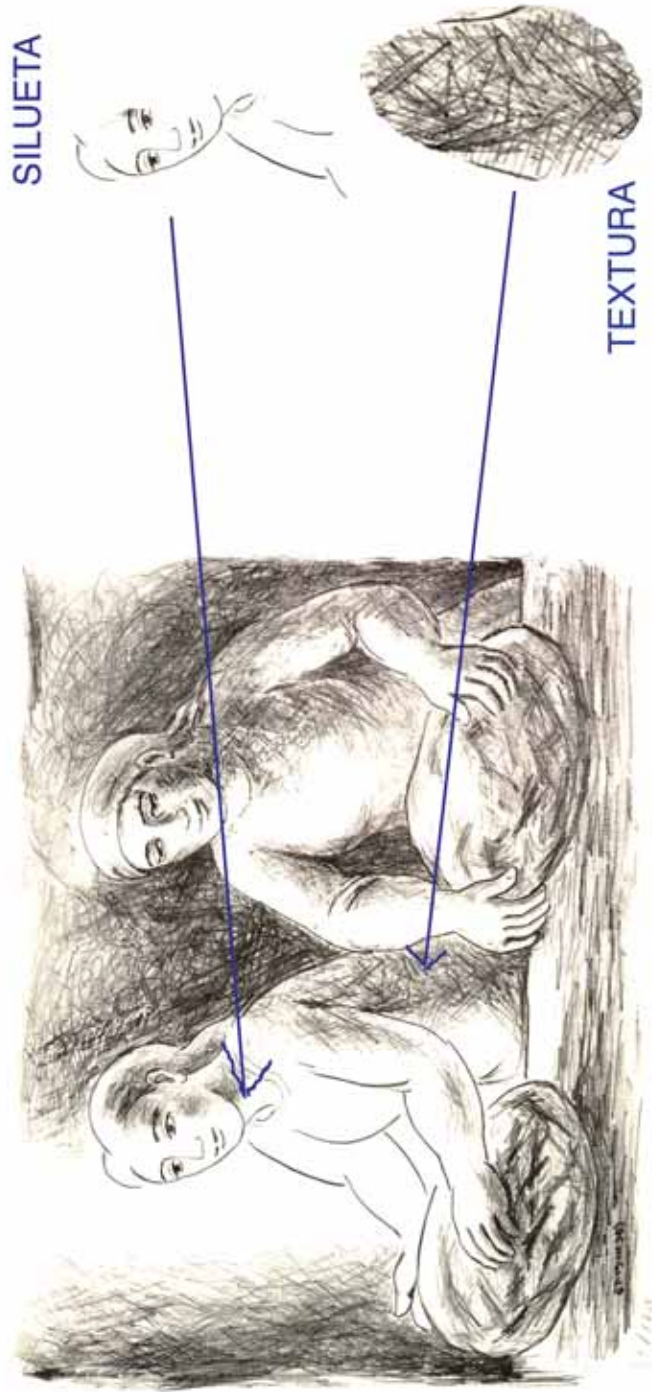
SEÑALA LAS IMÁGENES QUE CONSIDERES MÁS REPRESENTATIVAS EN EL USO DE LA MANCHA O DE LA LÍNEA COMO PRINCIPAL RECURSO GRÁFICO DE LA OBRA



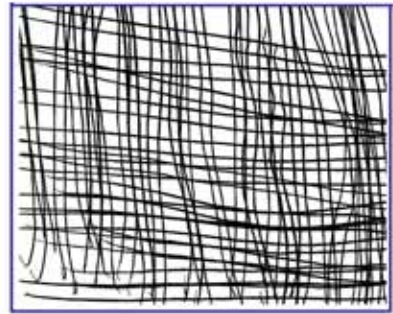
MANCHA

LÍNEA

CONTORNO Y TEXTURA



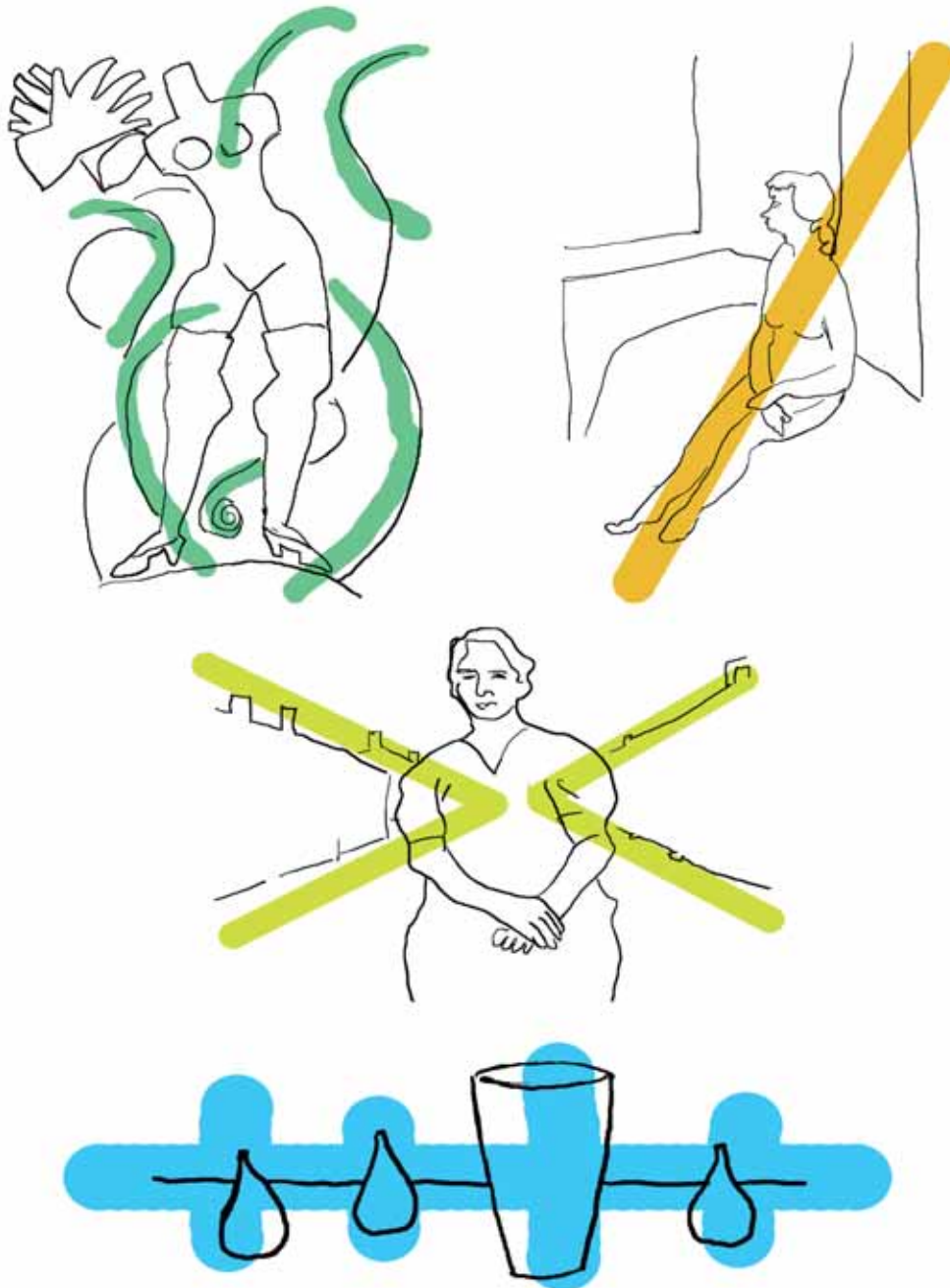
REALIZA EN LOS RECUADROS DIFERENTES TEXTURAS



ANÁLISIS COMPOSITIVO

1º IDENTIFICA Y JUSTIFICA LOS DIFERENTES TIPOS DE COMPOSICIÓN QUE A CONTINUACIÓN INDICAMOS:

COMPOSICIÓN CENTRADA
COMPOSICIÓN RÍTMICA
COMPOSICIÓN EN FRISO
COMPOSICIÓN EN DIAGONAL



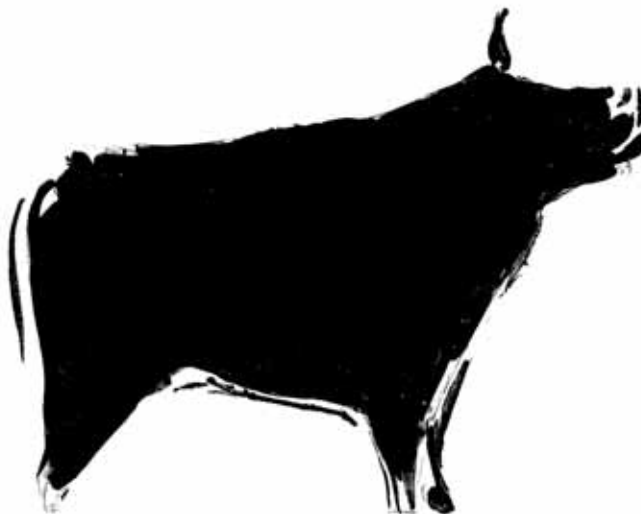
2º ENTRE LAS OBRAS DE LA EXPOSICIÓN BUSCA UN EJEMPLO DE COMPOSICIÓN DISPERSA

LENGUAJE GRÁFICO

EL DIBUJO DE MANCHA SE ENCUENTRA HABITUALMENTE EN LOS CÓMICS. COMPARA LAS SIGUIENTES IMÁGENES CON LAS OBRAS DE LA EXPOSICIÓN



EL DIBUJO DE MANCHA NO SIEMPRE SE VE A PRIMERA VISTA. BUSCA LA IMAGEN DE ESTE TORO EN UNA DE LAS OBRAS DE LA EXPOSICIÓN



ORGANIZA SEGÚN LA CANTIDAD DE BLANCO Y NEGRO QUE VEAS EN CADA OBRA

PRIMERO ASOCIA POR MEDIO DE FLECHAS LAS OBRAS CON LOS VALORES DE LOS RECUADROS

PREDOMINIO DE MASA NEGRA

PREDOMINIO DE ESPACIO BLANCO

EQUILIBRIO DE ESPACIOS BLANCOS Y MASAS NEGRAS



Y AHORA SEÑALA MEDIANTE FLECHAS CUATRO OBRAS EN LAS QUE TENGA MUCHA IMPORTANCIA EL CLAROSCURO

1a

2a

3a

4a

**SUPERPÓN UNA PLANCHA DE ACETATO A LA IMAGEN
Y DIBUJA UTILIZANDO UN PINCEL Y PINTURA NEGRA.
DESPUÉS SACA LAS PARTES BLANCAS CON UN RASCADOR.**

MÁS TARDE IMPRIMIREMOS TU OBRA...



BIBLIOGRAFÍA¹

AGUILERA CERNI, Vicente, 1966, *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

AGUILERA CERNI, Vicente, 1976, *Arte y compromiso histórico (sobre el caso español)*, Valencia, Fernando Torres.

ARCE, Teresa, 1977, *Cristino Mallo*, Santander, Gonzalo Bedia.

AREÁN, Carlos, 1961, *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, Madrid, Editora Nacional.

AREÁN, Carlos, 1973, *Cultura autóctona hispana*, Madrid, Novelas y Cuentos.

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

ARTE al aire libre. 30 Aniversario. *Historia de las Exposiciones de Primavera* (cat. exp.), 1983, Madrid, Ayuntamiento (texto de José Castro Arines).

BAYL, Friedrich, 1960, “Crónica de Munich”, *Goya*, 34, pp. 247-251.

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

BERMEJO, José María, 1988.02.17, “Viaje a través del arte de la estampación contemporánea en España”, *Ya*, Madrid.

BONET, Juan Manuel, 1988, “Aproximación al grabado español moderno”, en *La estampa contemporánea en España (150 artistas gráficos). Estudios y documentación*, Madrid, Ayuntamiento, pp. 99-120.

BOZAL, Valeriano, 1988, “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”, en Carrete Parrondo, Juan; Vega González, Jesusa; Fontbona, Francesc; Bozal, Valeriano, *El grabado en España (siglos XIX y XX)* (Col. *Summa Artis*, XXXII), Madrid, Espasa Calpe, pp. 611-845.

CAMÓN AZNAR, José, 1954, “Los artistas españoles en la Bienal de arte de Venecia”, *Goya*, 3, pp. 168-170.

CAMÓN AZNAR, José, 1955, “El arte en Madrid”, *Goya*, 4, pp. 246-249.

CAMPOY, Antonio Manuel, 1973, *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones.

CARLOS Sáenz de Tejada. *Grabador y litógrafo* (cat. exp.), 2002, Marbella – Santander, Museo del Grabado Español Contemporáneo – Universidad de Cantabria (textos de Alfredo Piquer Garzón y Javier Pérez Segura).

CARLOS Sáenz de Tejada. *Dibujos para ‘La Libertad’* (cat. exp.), 2006, Vitoria-Gasteiz, Artium (textos de Juan Manuel Bonet, Concha Lomba Serrano, Judith G. Sáenz de Tejada, Penélope Ramírez Benito, María Gómez de Artech Gondra y Zuriñe Santamaría Mesanza).

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

CASTILLO, Alberto del, 1955, “La pintura española en la III Bienal”, *Goya*, 8, pp. 83-89.

CASTILLO, Alberto del, 1956, “El arte en Barcelona”, *Goya*, 11, pp. 344-347.

CASTILLO, Alberto del, 1959, “Crónica de Barcelona”, *Goya*, 33, pp. 190-194.

CASTILLO, Alberto del, 1960, “Exposición Nacional de Bellas Artes 1960”, *Goya*, 36, pp. 399-401.

CASTILLO, Alberto del, 1961, “Crónica de Barcelona”, *Goya*, 41, pp. 365-369.

“Se CREA en Madrid la ‘Colección de artistas grabadores españoles’” (anuncio publicitario), 1960.04.15, *Estafeta Literaria*.

La COLECCIÓN de Artistas Grabadores (cat. exp.), 1962, Oviedo, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias.

DIMITRI (cat. exp.), 1964, Salamanca, Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy.

DIMITRI Papagueorguiiu (cat. exp.), 2007, Madrid, Universidad Complutense (Facultad de Bellas Artes; textos de Alfredo Piquer Garzón y Aris Papagueorguiiu).

ESTAMPA Popular (cat. exp.), 1996, Valencia, IVAM (texto de Josep Gandía Casimiro y declaraciones de los artistas).

¹ Los artículos de prensa van citados por año, mes y día.

- I EXPOSICIÓN de la Colección Boj (cat. exp), 1960, Valencia, Sala Mateu Arte.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, 1996, *Diccionario de artistas contemporáneos de Madrid*, Madrid, Arreguía - Alderabán Ediciones.
- FORMENT, Albert, 2000, *José Martínez: la epopeya de Ruedo Ibérico*, Barcelona, Anagrama.
- GÁLLEGO, Julián, 1957, "Crónica de París", *Goya*, 20, pp. 103-107.
- GÁLLEGO, Julián, 1959, "Crónica de París", *Goya*, 29, pp. 310-316.
- GÁLLEGO, Julián, 1960, "Crónica de París", *Goya*, 39, pp. 209-218.
- GALLEGO GALLEGO, Antonio, 1979, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA-MARGALLO MARFIL, Carmen, y RODRÍGUEZ PERALES, Carmen, 2001, *Julio Prieto Nespereira y las Agrupaciones de Grabadores en Madrid. 1928-1978*, Orense, Fundación Julio Prieto Nespereira.
- GRABADORES españoles contemporáneos (cat. exp.), 1959, Madrid, Sala Abril (texto de Ángel Crespo).
- GRABADOS de pintores españoles contemporáneos (cat. exp.), 1964, Córdoba, Caja Provincial de Ahorros.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, 1988.02.27, "La fuerza de la grafía. 150 artistas gráficos en las salas de la Calcografía y Conde Duque", *Villa de Madrid*, Madrid.
- JOVER, José Luis, 1976, *García Ochoa. Realismo grotesco y fiesta profana*, Madrid, Rayuela.
- KERRIGAN, Anthony, 1958, "Crónica de Norteamérica", *Goya*, 23, pp. 319-323.
- KIRKPATRICK, Susan, 2003, *Mujer, modernismo y vanguardia en España. 1898-1931*, Madrid, Cátedra.
- MANUEL Repila. *Soldado desconocido en el campo del arte gráfico* (cat. exp.), 1972, Madrid, Galería Sen (texto de Rafael Casariego).
- MARTÍNEZ CERREZO, Antonio, 1971.12.17, "Serán expuestos 39 grabados de artistas contemporáneos. Entre ellos: Cossío, Vázquez Díaz y Benjamín Palencia", *La Gaceta del Norte*, Santander.
- MARTÍNEZ CERREZO, Antonio, 1971.12.18, "I Salón de Grabado, un importante empeño artístico", *La Gaceta del Norte*, Santander.
- MARTÍNEZ CERREZO, Antonio, 1971.12.31, "Santander es una de las ciudades españolas más pródigas en exposiciones", *La Gaceta del Norte*, Santander.
- MARTÍNEZ CERREZO, Antonio, 1977, *La Escuela de Madrid*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones.
- MARTÍNEZ MORO, Juan, 2007, "Joan Miró: grabado y experimentación", en *Id.* (cat. exp.), Burgos, Caja de Burgos, pp. 11-17.
- MASSA, Pedro, 1963.04, "La exposición colectiva 'Boj' en la galería 'Saber Vivir'", 1963, *ABC*, Madrid.
- MORENO GALVÁN, José María, 1960, *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas.
- El MOVIMIENTO Estampa Popular en la Colección UC de Arte Gráfico* (cat. exp.), 2007, Santander, Universidad de Cantabria (textos de Clemente Barrena, Javier Gómez Martínez y Francisco Álvarez).
- PANCHO Cossío (cat. exp.), 1995, Santander, Museo de Bellas Artes (texto de Salvador Carretero Rebés).
- PANTORBA, Bernardino de, 1980, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García-Rama.
- PAPAGUEORGUIU GARCÍA, Aris Alfonso, 2003, *Vida y obra de Dimitri Papagueorguiu en las artes de la estampa*, Madrid, Universidad Complutense (tesis doctoral, documento electrónico en <http://www.ucm.es/eprints/5199/>).
- PEREZ SEGURA, Javier, 2002, *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, CSIC.
- PIQUER GARZÓN, Alfredo, 1998, *La litografía contemporánea en España*, Madrid, Universidad Complutense (tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes).
- PLA, Jaume, 1958, *Los grabados de las Ediciones de la Rosa Vera* (cat. exp), Madrid, Dirección General de Bellas Artes.
- PRIETO, Gregorio, 2007 [1954], *El toro* (Colección Artistas Nuevos), Madrid, Librería Clan (ed. facs.).
- PUIG ROVIRA, Francesc X., 1985, "L'aventura de 'La Rosa Vera'", en *Els 98 gravadors de la Rosa Vera* (cat. exp.), Barcelona, Ayuntamiento, pp. 5-11.

- QUINTANILLA ISASI, Luis, 2004, *'Pasatiempo'. La vida de un pintor (Memorias)*, Sada (La Coruña), Ediciós do Castro (ed. de Esther López Sobrado).
- RAFAEL Casariego en la Colección UC de Arte Gráfico (cat. exp.), 2006, Santander, Universidad de Cantabria (textos de Javier Gómez Martínez y Carmen y Rafael Casariego Andréu).
- I SALÓN de Grabado (cat. exp.), 1971, Santander, Galería Mouro (texto de Antonio Martínez Cerezo).
- X SALÓN de Grabado de la Agrupación de Artistas Grabadores, 1960, Madrid, Dirección General de Bellas Artes.
- SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, 1959a, "Crónica de Madrid", *Goya*, 28, pp. 260-264.
- SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, 1959b, "Crónica de Madrid", *Goya*, 29, pp. 331-335.
- SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, 1959c, "Crónica de Madrid", *Goya*, 31, pp. 61-64.
- SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, 1959d, "Crónica de Madrid", *Goya*, 32, pp. 120-123.
- SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, 1960a, "Crónica de Madrid", *Goya*, 35, pp. 328-331.
- SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, 1960b, "Crónica de Madrid", *Goya*, 37-38, pp. 167-170.
- SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, 1961, "Crónica de Madrid", *Goya*, 40, pp. 303-307.
- SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, 1962a, "Crónica de Madrid", *Goya*, 47, pp. 385-391.
- SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, 1962b, "Crónica de Madrid", *Goya*, 48, pp. 455-460.
- TÀPIES, Antoni, 2003 [1977], *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, Barcelona, Seix Barral.
- VILLA PASTUR, J., 1960.03, "Colección de artistas grabadores, un estupendo exponente del resurgir pictórico español", *La voz de Asturias*, Oviedo.
- ZUERAS, Francisco, 1964.03.31, "Grabados de pintores contemporáneos", *Informaciones*, Córdoba.

