

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

LOS GRABADORES DE LAS DÉCADAS DE LOS SESENTA Y SETENTA EN EL PAÍS VASCO

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

Leire Macazaga Lanas

Bajo la dirección de los doctores

Ignacio Díaz Balerdi y Eduardo Cortadi Olano

Diciembre de 2012

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
a) PRESENTACIÓN.....	3
b) OBJETIVOS Y ESTRUCTURA.....	9
c) RECURSOS METODOLÓGICOS	13
1. - CONTEXTO POLÍTICO- ECONÓMICO –SOCIAL	17
1.1.- DESARROLLISMO ECONÓMICO (1959-1975).....	19
1. 1. 1.- CRECIMIENTO INDUSTRIAL	21
1. 1. 2.- CAMBIO SOCIAL	23
1. 1. 3.- OPOSICIÓN AL RÉGIMEN FRANQUISTA	27
Conflictividad obrera.....	27
Nacionalismo vasco.....	31
Los partidos de la izquierda	33
1. 2.- LA TRANSICIÓN (1975-1979).....	37
1. 2. 1.- CRISIS ECONÓMICA	37
1. 2. 2.- TRANSFORMACIONES SOCIALES.....	39
1. 2. 3.- PLURALISMO POLÍTICO.....	42
1. 2. 4.- PROCESO CONSTITUCIONAL.....	44
1. 2. 5.- EL ESTATUTO	46
2.- CONTEXTO CULTURAL	49
2. 1.- EDUCACIÓN ARTÍSTICA	59
2. 1. 1.- CARENCIA DE UNA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES.....	59
2. 1. 2.- ESCUELA EXPERIMENTAL DE ARTE DE DEBA	65
2. 1. 3.- OTRAS EXPERIENCIAS	71
Academia de los Jueves.....	72
Taller de Aya.....	75
Proyecto Nuevo Arte y Producción Lekaroz.....	76
Universidad Popular de Recaldeberri y Talleres de Arte de la Universidad Autónoma de Bilbao.....	78
2. 1. 4.- TALLERES DE GRABADO FUERA DEL PAÍS VASCO	79
Taller de Dimitri Papagueorguiu.....	79
Taller de Enrique Ortiz.....	82
Grupo Quince	83
Fernando Zóbel y el taller de grabado en torno al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca	85
Fundación Maeght.....	91
2. 1. 5.- TALLERES DE GRABADO EN EL PAÍS VASCO	94
Taller de Mari Puri Herrero.....	94
Taller de Gabriel Ramos Uranga.....	96
Taller calcográfico Hatz	97
Otros talleres	101
<i>Industria armera de Eibar</i>	101
<i>Fábrica de Naipes de Heraclio Fournier en Vitoria</i>	104
2. 2.- DIFUSIÓN	107
2. 2. 1.- GRABADO ORIGINAL	108

2. 2. 2.- LA OBRA ÚNICA FRENTE A LA MULTIPLICIDAD DE LA IMAGEN ...	113
2. 2. 3.- COMPRADORES Y COLECCIONISTAS.....	117
2. 2. 4.- INICIATIVA PRIVADA: EDITORIALES Y GALERÍAS	120
Vizcaya.....	121
Guipúzcoa.....	126
Álava	127
2. 2. 5.- INSTITUCIONES PÚBLICAS: MUSEOS Y CAJAS DE AHORROS	128
Vizcaya.....	128
Guipúzcoa.....	129
Álava	130
3.- ARTISTAS-GRABADORES	133
3. 1.- EDUARDO CHILLIDA	135
3. 2.- ESTAMPA POPULAR DE VIZCAYA.....	163
3. 2. 1.- AGUSTÍN IBARROLA.....	175
3. 2. 2.- MARÍA FRANCISCA DAPENA.....	209
3. 3.- MARI PURI HERRERO	223
3. 4.- BONIFACIO ALFONSO	243
3. 5.- GABRIEL RAMOS URANGA.....	259
3. 6.- ANDRÉS NAGEL	275
3. 7.- CLARA GANGUTIA	295
3. 8.- OTROS ARTISTAS	307
3. 8. 1.- GONZALO CHILLIDA	308
3. 8. 2.- RAFAEL RUIZ BALERDI	312
3. 8. 3.- NÉSTOR BASTERRETxea	319
3. 8. 4.- CARMELO ORTIZ DE ELGUEA.....	323
3. 8. 5.- JOSÉ LUIS ZUMETA	326
3. 8. 6.- REMIGIO MENDIBURU	328
3. 8. 7.- RICARDO UGARTE	334
3. 8. 8.- MARTA CÁRDENAS.....	342
3. 8. 9.- VICENTE AMEZTOY	347
3. 8. 10.-RAMÓN ZURRIARAIN	351
3. 8. 11.- CARLOS SANZ	354
4.- CONCLUSIONES.....	359
APÉNDICE DOCUMENTAL	375
a) GLOSARIO DE TÉCNICAS DE ESTAMPACIÓN	377
b) CRONOLOGÍA DEL PAÍS VASCO (1960-1979).....	381
c) DOCUMENTOS	389
d) ENTREVISTAS	423
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	483
ÍNDICE DE DOCUMENTOS	501
ÍNDICE DE ENTREVISTAS	505

INTRODUCCIÓN

a) PRESENTACIÓN

“Os amo grabadores, y comparto vuestra emoción cuando eleváis a la luz, todavía húmedo y delicadamente tomado con la yema de los dedos, un pequeño rectángulo de papel recién salido de entre los cilindros del tórculo. Esta estampa, este recién nacido, hijo de vuestra paciente impaciencia (pues el ser del artista no se puede definir más que por contradicciones), lleva un mínimo de universo, nada, pero esencial ya que supone el todo de la inteligencia”. (Paul Valéry).

Tomando como referencia esta emoción que siente el poeta Paul Valéry al contemplar la obra terminada de un artista cuando -tras varias horas de minucioso trabajo- sale su primera estampa, podemos advertir el entusiasmo que despierta entre los artistas grabadores el desempeño de esta disciplina, rodeada por un misterio o una alquimia que requiere de un gran dominio técnico

Sin embargo, a lo largo de la historia del arte, ha sido poco valorada e, incluso, en ciertos momentos, hasta denostada al ser considerada, por su peculiaridad de obra múltiple, como un trabajo artesanal de mera reproducción, lo que no ha favorecido su conocimiento y desarrollo. Quizás, aquí se encuentre la clave de por qué el grabado, en comparación a otras disciplinas, ha sido un tema poco estudiado.

En los últimos decenios, y más concretamente, a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta y principios de los setenta, en términos generales, comienza a despertar del letargo en el que se encuentra, hecho al que contribuye tanto la asequibilidad de su precio de venta, dado que se trata de una obra seriada, como el interés que despierta en los artistas las posibilidades expresivas que encierra dicha disciplina. Precisamente, en estos convulsos veinte años (1960-1979) -de grandes transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales, cuyas fechas coinciden con los últimos lustros de la dictadura franquista, la transición y la democracia- enmarcamos nuestra investigación que traza una panorámica de la situación del grabado en el País Vasco, ya que, a pesar de que existen varias publicaciones sobre el grabado español en la época contemporánea, son muy escasas las referencias que se realizan acerca de los grabadores de origen vasco. Exceptuando, el caso de Eduardo Chillida -por ser el más reconocido- o de los grabadores de Estampa Popular en general - por tratarse de una de las manifestaciones artísticas que más ha contribuido a la revitalización de la gráfica en España durante la época franquista-, no

hay ningún estudio que se ocupe de dar a conocer, a través de los nombres más relevantes, una visión global de la obra gráfica en el País Vasco en la década de los sesenta y setenta.

Entre los pocos estudios específicos sobre el tema, uno de los manuales de referencia para investigar sobre el arte gráfico español es la síntesis histórica que realiza el que fuera director de la Calcografía Nacional, Antonio Gallego, denominada *Historia del grabado en España*¹ y que se convierte en la monografía más relevante publicada hasta su fecha de aparición en 1979. En ella contextualiza el proceso del grabado, informa no sólo de nombres, sino de transmisión de procedimientos, legislación, dificultades económicas, centros de mecenazgo, aprecio popular, etc., despejando muchas lagunas informativas existentes hasta entonces. Sin embargo, a pesar de que en el capítulo concerniente a “El grabado en la era del franquismo”, dedica un apartado a la obra gráfica producido en Cataluña y Madrid y otro más pequeño a “El grabado en el resto de España”, en el que junto a Galicia, Andalucía, Valencia o Castilla, también menciona el grabado vasco, apenas profundiza en el tema. Se limita a apuntar lo que la obra gráfica de Eduardo Chillida ha supuesto para el impulso del grabado tanto en España como en su localidad natal, San Sebastián, citando únicamente a un reducido número de grabadores de origen guipuzcoano y dejando a un lado a los vizcaínos. Tampoco hace referencia alguna a la sección vizcaína del movimiento de Estampa Popular, pese a que sí menciona al resto de los grupos en su correspondiente división por comunidades.

Otro referente son los dos volúmenes que bajo el título *El grabado en España*, se editan dentro de la colección *Summa Artis* en 1987 y 1988, respectivamente². La redacción de los capítulos corre a cargo de especialistas españoles de arte gráfico – Juan Carrete, Francesc Fontbona y Jesusa Vega- e historiadores de reconocido prestigio - Valeriano Bozal y Fernando Checa-. A pesar de que aportan documentación interesante para un estudio general sobre la historia del grabado una vez más, los grabadores vascos quedan eclipsados por la figura de Eduardo Chillida.

Por otro lado, en lo referente a los grabadores que conforman el movimiento de Estampa Popular, pese a que en los últimos tiempos se ha aportado información a través de investigaciones académicas -como la tesis doctoral realizada por Noemí García Haro en la que se centra en el

¹ GALLEGO, A.: *Historia del grabado en España*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1979.

² VV. AA.: “El grabado en España (siglos XV al XVIII)”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXI, Espasa- Calpe, Madrid, 1987 y VV. AA.: “El grabado en España (siglos XIX al XX)”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa- Calpe, Madrid, 1988.

desarrollo de las diferentes agrupaciones artísticas³-, en nuestro trabajo analizamos particularmente a aquellos artistas que integran la sección vasca; estudiando no sólo su evolución en el grupo –como hiciera Valeria García-Landarte Puertas⁴-, sino una vez disuelto el movimiento, los diferentes caminos que dentro de la gráfica han tomado cada uno de ellos; es decir, no sólo desde el punto de vista de pertenencia a un grupo, sino como individuos particulares.

Otras fuentes de información interesantes son las monografías de grabadores. Particularmente esclarecedoras son los catálogos de artistas contemporáneos que ha editado la Caja de Ahorros Vizcaína sobre la obra gráfica de Mari Puri Herrero⁵ y el Museo de Bellas Artes de Bilbao acerca de la de Bonifacio Alfonso, Gabriel Ramos Uranga, Eduardo Chillida y Andrés Nagel⁶. Con respecto a la producción gráfica de Chillida también es interesante la catalogación que se lleva a cabo con motivo de su exposición en la galería madrileña Iolas-Velasco⁷ o la revisión y ampliación que realiza Kosme M^a de Barañano sobre la de Gabriel Ramos Uranga, trece años después de la editada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao⁸.

Por otra parte, como es sabido, los protagonistas del arte gráfico del siglo XX, son artistas, pintores y escultores que se sirven del grabado como un medio más de expresión artística. Por este motivo también son relevantes aquellas monografías sobre pintura y escultura contemporánea, que contienen alguna referencia a la producción gráfica. Tal es el caso de la llevada a cabo por Vicente Aguilera Cerní, denominada *Panorama del nuevo arte español*⁹; por Francisco Calvo Serraller, *España, medio siglo de arte de vanguardia. 1935-1985*¹⁰ o por

³ DE HARO GARCÍA, N.: *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta* [Tesis Doctoral], Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), Madrid, 2009.

⁴ GARCÍA-LANDARTE PUERTAS, V.: “Estampa Popular de Vizcaya. El realismo social de los años 60 del País Vasco”. En: *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 25, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, 2006, pp. 393-401.

⁵ BAKEDANO, J. J.: *Mari Puri Herrero. Obra gráfica completa, 1962-1982*, Caja de Ahorros Vizcaína, Departamento de Cultura, Bilbao, 1982

⁶ ALFONSO, B. y CARRILLO PICAS, C.: *Bonifacio Alfonso. Obra gráfica completa, 1968-1982*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1982; DE BARAÑANO, K. M^a: *Gabriel Ramos Uranga. Obra gráfica Completa*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1983; VV. AA.: *Chillida: 1977/1985 obra gráfica completa- 1956/1986 diseño gráfica*”, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1986; BARANDIARÁN, J. y NAGEL, A.: *Nagel. Obra gráfica completa, 1971-1986*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1986.

⁷ VV. AA.: *Chillida. Obra gráfica completa*, Galería Iolas-Velasco, Madrid, 1977.

⁸ DE BARAÑANO, K. M^a: *Gabriel Ramos Uranga. Obra gráfica Completa*, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1996.

⁹ AGUILERA CERNÍ, V.: *Panorama del nuevo arte español*, Guadarrama, Madrid, 1966.

¹⁰ CALVO SERRALLER, F.: *España, medio siglo de arte de vanguardia. 1935-1985*, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*¹¹ o aquellas específicas sobre el arte producido en el País Vasco como las realizadas por M^a José Arribas, *40 años de Arte Vasco (1937-1977). Historia y documentos*¹²; por Manuel Llano Gorostiza, *Pintura Vasca*¹³; por Ana M^a Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*¹⁴; por Kosme M^a de Barañano, Javier González de Durana y Jon Juaristi, *Arte en el País Vasco*¹⁵; por Imanol Agirre y Carlos Martínez de Gorriarán, *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad. 1882-1966*¹⁶ o el reciente estudio de Carmen Alonso Pimentel acerca de “La pintura y las artes gráficas en el País Vasco entre 1939 y 1975”, publicado en la revista *Ondare. Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975*¹⁷.

A pesar de que en el marco cronológico en el que delimitamos nuestra investigación, las exposiciones en las que se han podido apreciar las obras de los grabadores vascos han sido más bien escasas, en las últimas décadas, sin embargo, el número de ellas ha aumentado considerablemente, lo que ha contribuido a la expansión y comprensión de dicha disciplina. Por esta razón, para nuestro estudio son un material importante los catálogos publicados con motivo de estas muestras, especialmente, las de carácter colectivo porque nos ofrecen una visión de conjunto de la actividad gráfica desarrollada en el periodo que nos ocupa. Entre ellas destaca la celebrada en la Galería Mikeldi de Bilbao, en 1972, denominada *Baragaña, Basterretxea, Ortiz de Elguea, Ruiz Balerdi, Yraola, Zumeta, Obra gráfica*¹⁸; la llevada a cabo, en 1979, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, titulada *Euskal grabatzaileak- Grabadores vascos*¹⁹ o la organizada, en 2005, por la Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa y celebrada en el Colegio de Abogados de Vizcaya y en la Sala Municipal de Exposiciones de Baracaldo, titulada *Obra gráfica en los años*

¹¹ BOZAL, V.: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.

¹² ARRIBAS, M^a J.: *40 años de Arte Vasco (1937-1977). Historia y documentos*, Erein, San Sebastián, 1979.

¹³ LLANO GOROSTIZA, M.: *Pintura Vasca*, Neguri Editorial, Bilbao, 1980.

¹⁴ GUASCH, A. M^a: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985.

¹⁵ DE BARAÑANO, K. M^a; GONZÁLEZ DE DURANA, J.; JUARISTI, J.: *Arte en el País Vasco*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1987.

¹⁶ AGIRRE ARRIAGA, I y MARTÍNEZ DE GORRIARÁN, C.: *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad. 1882-1966*, Galería Altxerri, Alberdania, Irún, 1995.

¹⁷ ALONSO PIMENTEL, C.: “La pintura y las artes gráficas en el País Vasco entre 1939 y 1975”. En: *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 25, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, 2006, pp. 103-147.

¹⁸ GALERÍA MIKELDI: *Baragaña, Basterretxea, Ortiz de Elguea, Ruiz Balerdi, Yraola, Zumeta, Obra gráfica* [Cat. Exp.], Galería Mikeldi, Bilbao, 1972.

¹⁹ AMEZTOY, M., MOYA, A. y HERRERO, M^a P.: *Euskal grabatzaileak. Grabadores Vascos* [Cat. Exp.], Museo de Bellas Artes de Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1979.

70²⁰. Especialmente interesantes son aquellas que exhiben la obra gráfica estampada en un determinado taller de grabado o desarrolladas por una agrupación concreta de grabadores. Por ejemplo, la organizada, en 1982, por la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa con grabados realizados en el taller calcográfico Hatz de San Sebastián²¹; la celebrada, en 1996, en el IVAM acerca de las diferentes agrupaciones de Estampa Popular²²; las llevadas a cabo, entre noviembre de 2004 y enero de 2005, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, en la que se da a conocer la labor que desarrolla Fernando Zóbel y el taller de grabado que crea en torno al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca²³ o la organizada, entre noviembre de 2005 y enero de 2006, con la finalidad de exhibir el trabajo de difusión del arte gráfico que realiza, en los años setenta, el Grupo Quince²⁴.

Entre las exposiciones individuales, destacamos aquellas que ofrecen una mirada retrospectiva hacia las carreras de los artistas grabadores, que se mueven entre diferentes medios expresivos - el grabado, la pintura y la escultura-, para poder así analizar si se producen o no relaciones de concomitancia entre las diversas disciplinas o si, por el contrario, el grabado queda relegado a un segundo plano, considerado como una simple repetición de la pintura o la escultura. En este sentido, a modo de ejemplo, podemos citar los siguientes catálogos: el publicado por Imanol Agirre, Carmen Garmendia Amigot y Carlos Martínez de Gorriarán bajo el título *Ibarrola 1948-1991*²⁵; el llevado a cabo por Javier Viar acerca de la trayectoria artística y vital de Rafael Ruiz Balerdi²⁶; el realizado conjuntamente por Francisco Calvo Serraller y Miguel Zugaza

²⁰ FUNDACIÓN BILBAO BIZKAIA KUTXA: *Obra gráfica en los años 70* [Cat. Exp.], Colegio de Abogados de Vizcaya y Sala Municipal de Exposiciones de Baracaldo, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 2005.

²¹ CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE GUIPÚZCOA: *El taller calcográfico Hatz* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 1982.

²² GANDÍA CASIMIRO, J.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.

²³ DE LA TORRE, A. y DE LUCAS RAMÍREZ, J.: *La poética de Cuenca: 40 años después, 1964-2000* [Cat. Exp.], Centro Cultural de la Villa, Ayuntamiento de Madrid, 2004.

²⁴ VV. AA.: *Grupo Quince (1972-1975). Colección privada Antonio Lorenzo* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga y Museo del Grabado, Diputación Provincial de Zaragoza, Ediciones de Fuentetodos, Zaragoza, 2005.

²⁵ AGIRRE ARRIAGA, I.; GARMENDIA AMIGOT, C.; MARÍNEZ GORRIARÁN, C.: *Ibarrola 1948-1991* [Cat. Exp.], Museo de San Telmo, San Sebastián, 1991.

²⁶ VIAR, J.: *Balerdi. La experiencia infinita* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao; Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1993.

Miranda sobre la producción de Andrés Nagel²⁷ o el desarrollado por M^a Soledad Álvarez acerca del recorrido vital y profesional de Ricardo Ugarte²⁸.

Entre la bibliografía del arte gráfico del siglo XX, existen, junto a estas publicaciones – que nos proporcionan abundantes datos-, otras más pequeñas - entre las que destacan numerosos catálogos o folletos de galerías de arte que apenas superan la condición de hojas sueltas y que, en la mayoría de los casos, están sin paginar- que, sin embargo, también suponen una fuente de información para nuestra investigación, ya que pese al aparente escaso valor informativo, nos proporcionan datos interesantes que, en el caso de artistas poco dados a realizar entrevistas o a exponer sus obras, como María Francisca Dapena o Gonzalo Chillida, resultan muy clarificadores.

Por otro lado, para completar nuestro estudio son esclarecedores los comentarios de los artistas acerca del mundo del grabado recogidos tanto en la prensa local (*La Voz de España, Unidad, Hierro, Diario Vasco, El Correo Vasco-El Pueblo Español, Deia, Egin*) como nacional (*El Mundo, ABC, El País*). Lo mismo sucede con las revistas de arte (*Goya, Guadalimar, Liño, Nueva Forma, Cuadernos para el diálogo, Suma y sigue del arte contemporáneo* o la digital *Enfocarte*), con las revistas de actualidad dentro del capítulo dedicado a crónica o crítica del arte, locales (*Kobie, Bilbao, Punto y Hora de Euskal Herria* y la digital *Eusko & News*) como nacionales (*Triunfo, Revista de Occidente, Batik*) o en revistas literarias (*La Estafeta Literaria, Acento Cultural, Kantil* o *Kurpil*).

Otro recurso documental importante para conocer sus opiniones al respecto son aquellas publicaciones que les presentan en toda su dimensión humana y artística, mediante un fluido diálogo entre el entrevistador y el entrevistado. En este sentido, cabe destacar el libro, que bajo el sugerente título *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte vasco de postguerra 1950-1977. De Aránzazu a la Bienal de Venecia)*, lleva a cabo, en 1978, Javier Angulo Barturen acerca de la trayectoria artística y vital de Agustín Ibarrola²⁹ o el realizado por Martín de Ugalde sobre la vida y obra de Eduardo Chillida³⁰.

²⁷ CALVO SERRALLER, F. y ZUGAZA MIRANDA, M.: *Andrés Nagel (1974-1995)* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia, Kutxa, Bilbao, 1995.

²⁸ ÁLVAREZ, M^a S.: *Ugarte. Itsas-Burni* [Cat. Exp.], Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, 2009.

²⁹ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte vasco de postguerra 1950-1977. De Aránzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haramburu, San Sebastián, 1978.

³⁰ DE UGALDE, M.: *Hablando con Chillida*, Editorial Txertoa, San Sebastián, 2002.

b) OBJETIVOS Y ESTRUCTURA

Nuestro trabajo ha partido de una hipótesis inicial que hemos tratado de resolver abordando el estudio de *Los grabadores de las décadas de los sesenta y setenta en el País Vasco* desde diferentes perspectivas. En este periplo nos ha guiado la hipótesis de que, pese a la complejidad existente para el desarrollo de esta sofisticada técnica -que exige de una amplia infraestructura (escuelas de formación, talleres de estampación, editores, centros de difusión, etc.) de la que, en los años que nos ocupan, carece el País Vasco-, un nutrido grupo de artistas se dejan cautivar por este procedimiento como una vertiente más de su trabajo creativo. En otras palabras, hemos partido de la idea de que, pese a las adversidades, aquellos pintores y escultores que han realizado obra gráfica original, unos con asiduidad y otros ocasionalmente, han producido grabados de calidad que han contribuido al estímulo, desarrollo y difusión de esta disciplina.

Tomando como referencia esta premisa se nos han planteado una serie de cuestiones que desvelamos a lo largo del trabajo y que obtienen su respuesta definitiva al final:

1.- ¿Cómo afecta a la producción artística de los grabadores de la década de los sesenta y setenta la situación política, económica y social que padece el País Vasco? 2.- ¿Cómo repercute en su quehacer artístico la escasez de centros de enseñanza artística donde poder instruirse en los diferentes procedimientos técnicos y de talleres donde poder estampar, así como la falta de apoyo institucional y la escasez de marchantes-editores? 3.- ¿De entre las dos principales tendencias artísticas del momento: la abstracción y la figuración, los grabadores se decantan por una en concreto o bien las fronteras entre una y otra son difíciles de delimitar? 4.- A lo largo de sus trayectorias artísticas ¿qué lugar ocupa la obra gráfica?, ¿guarda algún tipo de relación con las demás disciplinas que estos abordan?, y en caso de ser así, ¿sus grabados son meras copias o son considerados como ejercicios complementarios que presentan peculiaridades propias?

A partir de estos interrogantes citados, nuestro objetivo principal es hilvanar una obra que sirva de referencia para el estudio del arte gráfico en el País Vasco en los años sesenta y setenta, para lo cual hemos evaluado un panorama hasta ahora desordenado y que no ha recibido la atención necesaria. Para conseguir estos objetivos planteamos las siguientes líneas de investigación:

1.- Analizar la producción artística de los grabadores vascos de la década de los sesenta y setenta con el contexto político-económico-social por el que atraviesa el País Vasco a lo largo de

estos veinte años. 2.- Examinar qué efectos provoca en ellos la carencia de infraestructuras para poder desarrollar esta disciplina. 3.- Observar si entre los grabadores se establecen dos generaciones que oscilan en estilos diferentes. 4.- Estudiar si en todos ellos se produce una correspondencia entre su obra gráfica y el resto de disciplinas que abordan.

Para su organización hemos dividido el contenido de la tesis doctoral en cuatro capítulos:

En el primero estudiamos el contexto político-económico-social, ya que constantemente está implícito en el análisis de la praxis artística, por lo que no debe considerarse como algo ajeno, sino como algo inseparable al quehacer artístico. Por este motivo, examinamos los acontecimientos políticos, económicos y sociales que padece el País Vasco en estas conflictivas décadas (los últimos lustros de la dictadura franquista, la transición y la democracia).

En el segundo investigamos el contexto cultural, dando cuenta de la situación de la educación artística y de la política de difusión cultural. En primer lugar, trazamos una panorámica de las enseñanzas artísticas en el País Vasco, para lo cual nos detenemos en analizar cómo, ante la carencia de centros de enseñanza oficiales, la mayoría de artistas se ven obligados a abandonar sus localidades para formarse tanto en otras provincias españolas, como en el extranjero. Así mismo, examinamos cómo, en el País Vasco, surgen una serie de iniciativas impulsadas por los propios artistas que tratan de acabar con este vacío docente. Estudiamos el complejo proceso de creación de la Escuela Superior de Bellas Artes o la formación de la Escuela Experimental de Arte de Deba, auspiciada por Jorge Oteiza. Junto a estas experiencias artístico-educativas, también hacemos referencia a otras más modestas que igualmente tratan de dar respuesta a la falta de instituciones para el aprendizaje y práctica de la actividad artística, como por ejemplo, la Academia de los Jueves –en el área de la pedagogía infantil- o el Taller de Aya.

Por otro lado, damos a conocer los diferentes talleres de grabado a los que acuden para estampar sus creaciones y ampliar sus conocimientos, tanto aquellos que se ubican en el País Vasco como los que se encuentran fuera de él. Analizamos desde quiénes son los maestros, quiénes los técnicos, los procedimientos que emplean, el tipo de materiales que utilizan (tórculos, piedras litográficas, papeles, tintas, etc.), hasta qué artistas trabajan en él y qué tipo de obra llevan a cabo. Dentro de los talleres ubicados fuera del País Vasco citamos el de Dimitri Papagueorgui, el de Enrique Ortiz, el taller del Grupo Quince, el creado por Fernando Zóbel en torno al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y el de la Fundación Maeght. Con respecto a los emplazados en el País Vasco, nos detenemos en el taller de Mari Puri Herrero, en el de Gabriel

Ramos Uranga y en el taller calcográfico Hatz, dirigido por Ignacio Chillida y Mónica Bergareche. También abordamos el trabajo que desarrollan empresas como la armera en Eibar o la de naipes en Vitoria, en las que, a pesar de tratarse de una labor industrial, el oficio de grabador cuenta con una gran tradición. De esta manera, tratamos de explicar por qué, pese a que cierto número de artistas trabajan en dichas empresas, no se incluye esta disciplina en su quehacer artístico.

Con respecto a la política de difusión cultural, examinamos la situación del mercado de obra gráfica, tratando de vislumbrar cuáles son las razones por las que el grabado, tras pasar por una época de prácticamente total abandono, en la segunda mitad de la década de los sesenta, comienza a despuntar. De la misma manera, analizamos cuáles son las causas por las que, durante los años sesenta y setenta, a pesar de que con la aparición de las nuevas técnicas de reproducción industrial se produce una expansión de la imagen multiplicada, que hace pensar en una democratización del arte y la cultura - especialmente con el desarrollo del pop art-, se producen ciertas paradojas que imposibilitan dicha aseveración.

Dentro de este subapartado, también reservamos un espacio para observar quiénes son los compradores y coleccionistas que se interesan por adquirir grabados, para verificar si han contribuido o no a la dinamización del mercado de obra gráfica. Igualmente, analizamos si las instituciones públicas y privadas –desglosado en las tres provincias vascas- han apoyado a dicha práctica, examinando únicamente aquellas que cuentan entre sus colecciones con un fondo importante de obra gráfica con el fin de comprobar el lugar que ocupan los grabados de artistas contemporáneos.

En el tercer capítulo estudiamos a los artistas grabadores que realizan obra gráfica original con asiduidad. Analizamos la producción gráfica de Eduardo Chillida, los miembros de Estampa Popular de Vizcaya (Agustín Ibarrola y María Francisca Dapena), Mari Puri Herrero, Bonifacio Alfonso, Gabriel Ramos Uranga, Andrés Nagel y Clara Gangutia. Reservamos también un espacio para analizar, sucintamente, a otra serie de artistas que, a lo largo de sus carreras, se han aproximado al mundo del grabado, pero de una manera más circunstancial, entre ellos, Gonzalo Chillida, Rafael Ruiz Balerdi, Néstor Basterretxea, Carmelo Ortiz de Elguea, José Luis Zumeta, Remigio Mendiburu, Ricardo Ugarte, Marta Cárdenas, Vicente Ameztoy, Carlos Sanz y Ramón Zurriarain.

Nos detenemos en la producción de la década de los sesenta y los setenta y, en el caso de artistas como Eduardo Chillida o Agustín Ibarrola, cuyos primeros grabados están fechados a finales de los cincuenta, también analizamos esos años. Para ello, primero damos a conocer brevemente su devenir artístico que está íntimamente relacionado con su trayectoria vital. Posteriormente, nos centramos en examinar cuántos grabados han realizado, en qué año llevan a cabo el primero, así como qué técnicas (aguafuerte, xilografía, litografía, serigrafía, etc.), tipo de herramientas (tórculo, piedras litográficas, etc.) y clase de materiales (papeles, secantes, ácidos, tintas, etc.) emplean. Así mismo analizamos si los titulan, si los colorean, el tamaño (tanto de la plancha como del papel), de cuántos ejemplares consta la tirada, dónde los estampan y quién los edita. Por otro lado, aludimos a la iconografía, el estilo y a si se produce o no algún tipo de relación con el resto de su producción artística. Como es sabido, los libros de artista forman parte de la producción gráfica de muchos de ellos, por lo que también merecen un lugar en nuestro estudio.

En este capítulo una serie de fotografías permite la identificación visual de la obra gráfica que estamos analizando. En caso de tratarse de series, elegimos aquella imagen que consideramos más ilustrativa. Cada una de ellas aparece con su correspondiente leyenda en la que constan, siempre que sea posible, los siguientes datos: el título, el año de ejecución, la técnica y las medidas -tanto de la mancha como del papel-.

Por último, el cuarto capítulo lo reservamos a las conclusiones a las que hemos llegado, confirmando o desmintiendo las líneas maestras que han guiado nuestro trabajo de investigación, así como encontrando rasgos comunes que caractericen a los grabadores del País Vasco en estas dos décadas.

Para finalizar aportamos una bibliografía de las obras citadas y un apéndice documental (recopilado al final del texto) en el que incluimos un glosario de técnicas de estampación, una cronología del País Vasco (1960- 1979), una serie de documentos y textos y la transcripción de las entrevistas que hemos realizado. Junto a todo ello, insertamos un índice de documentos y de entrevistas.

c) RECURSOS METODOLÓGICOS

Nuestro acercamiento constituye un estudio histórico-artístico en el que hemos empleado una metodología descriptiva y contextual, a través de la cual hemos analizado a una serie de artistas en un momento socio-político y artístico-cultural concreto.

En cuanto a los recursos metodológico, para la obtención de datos y referencias hemos realizado una labor de rastreo en diversos centros como Arteleku (Loiola, Guipúzcoa), la Fundación Sancho el Sabio (Vitoria), la Fundación Museo Jorge Oteiza (Alzuza, Navarra), la Fundación Ostolaza (Deba, Guipúzcoa), la Fundación Faustino Orbegozo (Bilbao), el Instituto Labayru (Derio, Vizcaya), la Fundación Juan March (Madrid), la Fundación Rodríguez-Acosta (Granada) o la Fundación Maeght (Saint Paul de Vence, Francia) o talleres de grabado – el de la Fundación Bilbao Arte, el de calcografía del Centro de Enseñanzas Artesanales de Deba (Guipúzcoa), el de litografía de Arteleku (Loiola, Guipúzcoa) o el particular de Ana Izura (Irún, Guipúzcoa)-, así como en diversos archivos municipales, bibliotecas, hemerotecas, museos y gabinetes tanto nacionales que son especializados en estampas – la Biblioteca Nacional, la Calcografía Nacional, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o el Museo de Grabado de Marbella (Málaga)- como locales -el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Museo de Arte e Historia de Durango (Vizcaya), el Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Artium (Vitoria), el Museo de Bellas Artes de Álava, el Museo de San Telmo de San Sebastián o el Museo Chillida Leku (Hernani, Guipúzcoa).

Particularmente esclarecedoras resultan las entrevistas realizadas bien a los propios artistas o a aquellas personas que tuvieron una relación directa con ellos (familiares, compañeros y técnicos que trabajaron junto a ellos o a directores de galerías y museos) cuyo testimonio supone una fuente fundamental para nuestro trabajo. Una vez recopilado el resto del material en bibliotecas, hemerotecas y archivos, gracias a la colaboración prestada por las personas entrevistadas hemos podido acceder a una serie de fuentes - folletos, catálogos de exposiciones, artículos de prensa, correspondencia, estampas, matrices, etc.- que, de otro modo, hubiese sido imposible localizar.

Sin embargo, a la hora de abordar nuestro trabajo nos hemos topado con una serie de problemas que han dificultado la investigación. Por un lado, en los casos en los que existen diferentes catalogaciones de la obra gráfica de un mismo artística, en ocasiones, nos hemos

encontrado con que, dependiendo de la publicación consultada, algunos datos varían de una a otra. Por ejemplo, el título o la fecha de realización.

Por otro, un número significativo de pequeñas catalogaciones y folletos aparecen sin paginar. A su vez, en aquellas obras en las que pese a que tenemos la imagen, la obra no se conserva -por ejemplo, los grabados clandestinos llevados a cabo por los miembros de Estampa Popular de Vizcaya-, nos ha resultado tarea complicada tanto el datarla con exactitud, como el conocer los materiales empleados (maquinaria, herramienta, papeles, etc.) y las medidas justas (de la mancha y del papel).

De la misma manera, en el apartado concerniente a la difusión de obra gráfica, conscientes de que prácticamente todas las instituciones públicas y privadas cuentan entre sus fondos con una recopilación de grabados, nos detenemos en las obras conservadas en las mejores colecciones. Así mismo, para constatar un público receptor, nos hemos hallado ante la falta de datos cuantificables, por lo que nos hemos visto en la necesidad de apoyarnos en los escritos en los que tanto críticos, como historiadores o los propios artistas dejan constancia de su opinión al respecto.

Por otro lado, nos ha resultado tarea complicada el seleccionar qué artistas -entre los que a lo largo de su carrera, se han aproximando, de manera ocasional, al mundo de la gráfica- incluir en el periodo que nos ocupa, dado que el número es muy elevado. Este no ha sido obstáculo, sin embargo, para que hayamos insertado un estudio, aunque breve, de aquellos que la crítica del arte ha ensalzado como los más relevantes dentro del panorama cultural de estos años.

AGRADECIMIENTOS

En la sección de los agradecimientos ocupa un lugar destacado la concesión de la beca de formación de investigadores por parte del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del País Vasco, gracias a la cual y debido a la confianza que depositaron en mí me embarqué en esta tesis doctoral.

De la misma manera, quisiera mostrar toda mi gratitud a Santiago de Pablo, Catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad del País Vasco, por aconsejarme en el capítulo concerniente al contexto político, económico y social, y por mostrarme todo su apoyo y entusiasmo para que siguiera avanzando en la investigación.

Así mismo hago extensivo mi agradecimiento al personal de museos y archivos por poner a mi disposición toda su documentación. En especial a Clemente Barrena, responsable del Gabinete de Estudios de la Calcografía Nacional; a Carmen Rodríguez, encargada de la sección de donaciones del grabado del siglo XX de la Biblioteca Nacional; a José Enrique Moreno, encargado del montaje de exposiciones de la Fundación Juan March; a Javier Molla Morales, conservador de la Fundación Rodríguez-Acosta; a Nausica Sánchez, responsable del departamento de catalogación del Museo Chillida Leku y a Francisco José Conde, encargado del de el Museo de San Telmo; a Ana Sánchez Lasa, conservadora del Museo de Bellas Artes de Bilbao; a Sara González de Aizpuru, directora del Museo de Bellas Artes de Álava; a Zuriñe Santamaría Mesanza, responsable del departamento de la colección permanente del Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Artium; a María Victoria Arcaya, responsable del Patrimonio Histórico Artístico de Kutxa; a Rafael Calviño, del de la Bilbao Bizkaia Kutxa y a Miren Josune Albizu Urteaga del de la Caja Vital.

Así como por la colaboración y ayuda prestada por todas aquellas personas entrevistadas que no dudaron en atenderme: Ignacio Chillida, hijo de Eduardo Chillida y director del taller calcográfico Hatz; a Blanca y Alicia Chillida, hijas de Gonzalo Chillida; a Carmen Erdocia, viuda de Gabriel Ramos Uranga; a Gaizka Villate Dapena, hijo de M^a Francisca Dapena; a las artistas Mari Puri Herrero, Marta Cárdenas y Clara Gangutia, a los artistas Bonifacio Alfonso, Néstor Basterretxea, Ricardo Ugarte y Carmelo Ortiz de Elguea; a Javier Viar y José Julián Baquedano, director y subdirector, respectivamente, del Museo de Bellas Artes de Bilbao; a Daniel Castillejo,

director del Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Artium y a Sol Panera, directora de la Galería Aritza de Bilbao.

También quisiera agradecer la dedicación que me han prestado aquellos artistas y técnicos que me han permitido permanecer junto a ellos en el proceso de elaboración de una estampa y gracias a los cuales he podido descubrir los fundamentos técnicos de esta disciplina. En particular a la artista Ana Izura, quien accedió a que visitara su taller particular de Irún; al artista Jabier Herrero junto con quien estampé en el taller de grabado del Centro Bilbao Arte; al técnico Don Herbert, responsable del taller de litografía de Arteleku y al artista Laurentino Aliende, profesor de grabado en la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria.

A su vez, merecen una mención especial, Ignacio Díaz Balerdi y Eduardo Cortadi Olano, mis directores de tesis, quienes, por sus acertados consejos, por su infinita paciencia y confianza y por poner a mi disposición todos sus conocimientos en la materia, han hecho posible que este trabajo de investigación se materialice.

Sin duda, esta tesis también hubiese sido muy difícil de realizar sin el apoyo de aquellas personas que, de manera incondicional, han permanecido siempre a mi lado, apoyándome y alentándome en los momentos de desánimo y sin los cuales esta tesis nunca hubiese visto la luz. Me refiero tanto a mis amigos como a mi familia y especialmente, a Jon y a mis dos hijos, Martín y Telmo, quienes nacieron en el transcurso de este trabajo.

1. - CONTEXTO POLÍTICO- ECONÓMICO –SOCIAL

Para realizar un estudio detallado sobre la obra gráfica producida en el País Vasco durante los años sesenta y setenta, es fundamental analizar previamente los acontecimientos políticos, sociales y económicos por los que atraviesa el País Vasco a lo largo de estos convulsos veinte años (los últimos lustros de la dictadura franquista, la transición y la democracia), ya que muchas de dichas situaciones dejan una huella directa en el carácter de los artistas, que posteriormente se reflejará en sus obras.

En algunas ocasiones, mientras exponemos una determinada situación político-social introducimos algunos comentarios artísticos porque consideramos que están estrechamente relacionados con la vida de ese artista en cuestión. Por ejemplo, a la hora de comentar las huelgas de 1962, señalamos la detención de algunos artistas pertenecientes al grupo de Estampa Popular de Vizcaya. Sin embargo, aunque avanzamos ciertas reflexiones artísticas éstas serán ampliamente comentadas en siguientes apartados.

Por otro lado, a pesar de que exponemos de manera individual el aspecto económico, político y social, se debe tener en cuenta que estos tres ámbitos están íntimamente relacionados los unos con los otros. Por último, separamos la parte estrictamente cultural para comentarla más ampliamente en el capítulo siguiente.

1.1.- DESARROLLISMO ECONÓMICO (1959-1975)

Prácticamente todos los autores están de acuerdo en señalar que en torno a 1959 se concluye la primera parte del franquismo y se abre una segunda fase desarrollista, que coincide con la incorporación al Gobierno de Franco de los denominados tecnócratas, que superan en importancia a otras *familias* más ideológicas dentro del régimen¹. El desarrollismo saca a España de la autarquía de la posguerra² y permite una nueva dinámica económica y social.

Durante los primeros años del franquismo el País Vasco está marcado por los problemas económicos y por la represión y el férreo control que el Estado ejerce sobre todos

¹ La historiografía tradicional ha identificado a los tecnócratas con el Opus Dei. En realidad, el Opus Dei –al que efectivamente pertenecían algunos de los ministros tecnócratas nombrados a partir de 1959– no era una *familia* política del régimen, sino una institución católica internacional, en la que los miembros que se dedicaban a la política eran una exigua minoría y, si lo hacían, no actuaban al dictado de esa institución (DE PABLO, S.: “La Dictadura franquista y el exilio”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 89-115, 2002, p. 103). Los mejores estudios recientes sobre el Franquismo avalan esta idea. Véase por ejemplo, TUSELL, J.: *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*, Crítica, Barcelona, 2005.

² La política autárquica del franquismo es, en parte, consecuencia de la II Guerra Mundial y del aislamiento internacional de España tras la derrota del Eje en el conflicto bélico.

los ámbitos de la vida pública. La mayor parte de la población apenas puede sobrevivir al incremento de los precios, los bajos salarios y el hambre. Mientras tanto, otros sectores de la sociedad se enriquecen gracias a las actividades derivadas del estraperlo y del mercado negro. Políticamente, la represión –con multas, destierros, encarcelamientos y condenas a muerte– dificulta la labor de la oposición y hace que la mayoría de los simpatizantes de partidos y sindicatos antifranquistas opten por refugiarse en el ámbito familiar y privado y traten de pasar lo más desapercibidos posible³.

A partir de finales de los años cincuenta, la situación cambia tanto en el interior del Régimen como en el exilio y la oposición. El País Vasco sufre un nuevo y acelerado proceso de industrialización. Esto y el consecuente desarrollo económico originan una masiva llegada de inmigrantes, dando lugar a una sociedad más plural y compleja, lo que implica la reorganización del espacio urbanístico y social. La población del País Vasco se rejuvenece, se produce un aumento de la natalidad y un descenso de la mortalidad, especialmente de la infantil. La ciudadanía experimenta una rápida y masiva incorporación al consumo, lo que motiva una modernización de las costumbres y una mejora en las condiciones de vida en la que la televisión, el automóvil, los electrodomésticos y el turismo se hacen omnipresentes, frente al aislamiento, la autarquía y el inmovilismo que había caracterizado a la inmediata posguerra.

A pesar de los cambios económicos y sociales experimentados por la población española y vasca durante los años sesenta, éstos no afectan a la estructura ni a los pilares fundamentales del poder político.

No obstante, el panorama político será muy agitado tras la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975. A partir de este momento comenzará el periodo denominado de transición política entre la dictadura franquista y la consolidación de la democracia parlamentaria.

³ DE PABLO, S.: “La Dictadura franquista y el exilio”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 89-115, 2002, p. 91. Véase también LORENZO ESPINOSA, J. M^a: *Dictadura y dividendo. El discreto negocio de la burguesía vasca (1937-1950)*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1989 y GARMENDIA, J. M^a y GONZÁLEZ PORTILLA, M.: *La posguerra en el País Vasco. Política, acumulación, miseria*, Kriselu, San Sebastián, 1988.

1. 1. 1.- CRECIMIENTO INDUSTRIAL

A comienzos de la década de los sesenta se produce un fuerte crecimiento económico que, sin embargo, experimenta una desaceleración a partir de los años setenta.

Con la llegada de los tecnócratas al Gobierno franquista, al frente de las carteras de Comercio y Hacienda, se introducen ciertos elementos aperturistas en la política económica más acordes con los planteamientos del liberalismo europeo y norteamericano. Se inicia, así, el fin del proteccionismo y de la autarquía que ha caracterizado al Gobierno de Franco.

Gracias al Decreto de Ordenación Económica, promulgado el 21 de julio de 1957, que sienta las bases legislativas del Plan de Estabilización, se produce una apertura al exterior, al integrar a España dentro de los organismos económicos internacionales⁴. La industria y, especialmente, sus nuevos sectores son quienes reflejan en mayor medida las consecuencias del proceso de crecimiento económico.

A partir de 1960 el Estado comienza a tomar una serie de medidas, canalizadas mediante las acciones concertadas de los Planes de Desarrollo, para favorecer el incremento de la producción. La financiación del crecimiento económico en el País Vasco se sustenta, principalmente, en cuatro pilares: el ahorro excedentario, un proceso de autofinanciación por parte de las empresas, la incidencia de créditos muy beneficiosos en determinados sectores industriales y la influencia de la inversión extranjera a partir de 1959⁵.

El sector siderúrgico es uno de los más afectados por estas medidas. Cuatro empresas vizcaínas se benefician de la denominada Acción Concertada que incentiva la renovación tecnológica, la inversión y la concentración de empresas: Altos Hornos de Vizcaya, Construcciones Babcock-Wilcox, Echevarría y Basconia.

La construcción naval también se ve beneficiada por los créditos que obtiene del Banco de Crédito a la Construcción y del Banco Exterior de España. En 1969, dentro del marco de la acción concertada, se crea Astilleros Españoles que fusiona a la Naval y a Euskalduna. El sector experimenta un exceso de oferta motivado por las nuevas condiciones

⁴ Los cambios que se producen en 1957 son el resultado de una serie de acontecimientos previos. En 1950, debido al aislamiento internacional provocado por la derrota de Alemania, Italia y Japón en la II Guerra Mundial, se inicia un proceso de acercamiento a los Estados Unidos en el marco de la denominada Guerra Fría. Como consecuencia de ello, el Congreso de los Estados Unidos concede a España en 1950 un crédito y, tres años después, se producen acuerdos con los Estados Unidos y el concordato con la Santa Sede. (VIÑAS, Á.: *Los pactos secretos de Franco con Estados Unidos*, Grijaldo, Barcelona, 1981).

⁵ PÉREZ, PÉREZ, J. A.: "El Segundo franquismo en el País Vasco (1951-1975)". En: *Historia del País Vasco. Edad Contemporánea*, Hiria, Bilbao, pp. 315-388, 2005, p. 337.

de financiación y el impulso que da el Instituto Nacional de Industria (INI) a las iniciativas de las empresas Elcano, Bazán y Astilleros de Cádiz⁶.

Sin embargo, esta serie de reformas –las prioridades presupuestarias del Instituto y la tendencia a largo plazo del desarrollo industrial– inciden negativamente en la rentabilidad de la mayoría de los sectores, a excepción del sector financiero y del eléctrico que continúan aumentando sus beneficios. Las inversiones se centran en industrias y sectores ya afianzados y sin capacidad de proyección internacional, mientras que se renuncia a impulsar otras ramas, cuya implantación en el País Vasco es muy baja, como la química, automovilística o alimenticia. Todo ello dificulta el potencial futuro en el desarrollo del país.

Una de las características del desarrollo económico durante los años sesenta es el equilibrio que hay entre unas provincias y otras. Álava es la provincia que percibe un mayor crecimiento, ya que se debe tener en cuenta que, a diferencia de Vizcaya y Guipúzcoa, no había experimentado una revolución industrial a finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, a pesar de este supuesto equilibrio, Guipúzcoa se adapta mejor que Vizcaya a las nuevas circunstancias. Esto es debido a la formación de la fuerza de trabajo (Escuela Armera de Eibar o la Profesional de Mondragón) y a la pervivencia de una serie de vínculos locales muy compactos. Sus señas de identidad son el impulso del cooperativismo –la creación del grupo industrial de Mondragón y su extensión en otros sectores no industriales, como crédito (Caja Laboral Popular), seguros (Lagun Aro), formación superior (Escuela Universitaria de Ingeniería Técnica) o consumo (Eroski)–, el desarrollo de la máquina-herramienta y de las empresas dedicadas a la producción de bienes de consumo⁷.

Entre los déficits del modelo de desarrollo de los años sesenta se debe destacar, además del ya mencionado apoyo financiero a algunas industrias ya maduras, la elevada dependencia tecnológica, la limitada dotación de infraestructuras y el deterioro del ecosistema⁸. Estas carencias provocan un fuerte descenso de la productividad industrial en la década de los setenta que desembocan, a partir de 1976, en una profunda crisis industrial que afecta de manera especial al País Vasco.

⁶ AGIRRE KEREXETA, I.: “El fenómeno industrial en Euskadi”, *Lurralde. Investigación y espacio*, nº 16, 1993, San Sebastián, pp. 75-86.

⁷ KASMIR, S.: *El mito de Mondragón, Cooperativas, política y clase trabajadora en una ciudad del País Vasco*, Txalaparta, Tafalla, 1999.

⁸ CATALÁN, J.: “La madurez de una economía industrial, 1936-1999”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 197-222, 2002, p. 210.

1. 1. 2.- CAMBIO SOCIAL

A finales de los años cincuenta, como consecuencia del proceso de modernización económica, la sociedad vasca experimenta un importante crecimiento demográfico. Una de las causas fundamentales de este aumento poblacional es el flujo de corrientes migratorias que recalcan en el País Vasco.

La llegada de estos nuevos contingentes de inmigrantes, provenientes principalmente de Castilla-León, Extremadura, Andalucía y Galicia, conlleva un incremento de la natalidad y la masificación de los centros urbanos frente al despoblamiento de las áreas rurales. La aportación de la inmigración es tan importante que supone la mitad del crecimiento intercensal registrado durante estos veinticinco años. Sin embargo, el incremento no es homogéneo en todas las comarcas. Así, las zonas cuya población crecen más son: Bilbao y el Duranguesado, en Vizcaya; San Sebastián, el Bajo Bidasoa, el Bajo y Alto Deba y el Gohierri, en Guipúzcoa y la Llanada Alavesa, en Álava⁹.

Durante los años sesenta, la población del País Vasco se rejuvenece, debido a que la mayor parte de los inmigrantes se sitúan en tramos de edad comprendidos entre los quince y los treinta y cinco años, lo que repercute sobre las pautas de nupcialidad y fecundidad. Como consecuencia del fuerte crecimiento económico, se produce un incremento de los matrimonios a edades más tempranas y un aumento de la natalidad, a lo que se suma un descenso de la mortalidad, especialmente de la infantil.

Todos estos factores inciden directamente en el aumento de la esperanza de vida. Estos cambios demográficos son posibles gracias a varios factores: a la mejoría de la dieta y de las disponibilidades alimenticias por efecto del crecimiento de la renta per cápita, a los avances de la medicina (vacunaciones contra enfermedades, avances farmacológicos, etc.), a las nuevas prácticas higiénicas mediante el desarrollo de políticas de salud públicas (mejora en la calidad del agua potable y en el tratamiento de las aguas residuales y de las basuras, campañas de higiene pública contra epidemias y agentes transmisores y un mayor cuidado en la manipulación de los alimentos.) y a la expansión del Estado de bienestar (la mejora de la asistencia hospitalaria, la generalización de la cobertura de la atención médica y sanitaria

⁹ PÉREZ, PÉREZ, J. A.: “El Segundo franquismo en el País Vasco (1951-1975)”. En: *Historia del País Vasco. Edad Contemporánea*, Hiria, Bilbao, pp. 315-388, 2005, p. 340.

mediante la institucionalización y extensión de la seguridad social y de mutualidades privadas)¹⁰.

Otras dos causas determinantes son el peso de los factores culturales e ideológicos (durante esta época el arraigo de las creencias religiosas junto a la ideología fuertemente natalista del franquismo repercute en el escaso eco de la anticoncepción) y las pautas traídas por los inmigrantes (sobre todo, cabe destacar que las costumbres imperantes en las dos Castillas se caracteriza por un matrimonio más heterogéneo y precoz que el autóctono)¹¹.

Por otro lado, debido al desarrollo industrial, en el País Vasco no sólo se produce, como ya hemos apuntado, la afluencia de emigrantes procedentes de otras provincias de España, sino que se originan corrientes migratorias internas dirigidas desde el campo a la ciudad, atraídas por las mayores oportunidades de empleo y por los superiores salarios. Esta circunstancia trae consigo un desarrollo de las áreas urbanas y un despoblamiento de las rurales.

La llegada masiva de población a las ciudades repercute en la masificación de los centros urbanos, lo que hace necesario crear una política de viviendas eficaz debido a las insuficientes promociones, a la falta de suelo y a la especulación urbanística. Este proceso de urbanización lo padecen, especialmente, en las poblaciones de más de 5.000 habitantes, pero no sólo afecta a los cascos históricos de las capitales, sino que se generaliza a lo largo de las zonas de influencia. Las áreas en las que se concentran un mayor volumen y densidad de nueva población, llegando a unos niveles de saturación desconocidos hasta entonces son: el área del Gran Bilbao, el Duranguesado y Guernica-Bermeo en Vizcaya; Vitoria y Llodio en Álava; el alto y bajo Deba, San Sebastián, el Gohierri, el Bajo Bidasoa, la costa del Urola y la comarca de Tolosa en Guipúzcoa¹².

En los primeros momentos, el desarrollismo en las ciudades se caracteriza por una carencia de los más elementales servicios y por una falta de infraestructuras sociales, lo que da lugar a la aparición de chabolas e infraviviendas (en barrios como Otxarkoaga o en las faldas del monte Archanda de Bilbao) que, posteriormente, se tratarán de destruir.

Junto al rápido deterioro de los cascos históricos, comienzan a crecer de forma descontrolada barrios obreros (en localidades como Sestao, Baracaldo o Santurce en Vizcaya, Rentería, Pasajes o Lasarte en Guipúzcoa y Llodio en Álava), que están superpoblados y muy

¹⁰ GARCÍA-SANZ MARCOTEGUI, A. y MIKELARENA PEÑA, F.: “Evolución de la población y cambios demográficos”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 149-169, 2002, p. 161.

¹¹ GARCÍA-SANZ MARCOTEGUI, A. y MIKELARENA PEÑA, F.: *Opus cit.*, p. 165.

¹² URRUTIA, V.: *El movimiento vecinal en el área metropolitana del Bilbao*, Instituto Vasco de Administración Pública, Oñate, 1985, pp. 88-103.

contaminados. Sin embargo, debe hacerse una distinción entre las zonas de Vizcaya y, por ejemplo, el modelo de construcción de viviendas de Vitoria que se caracteriza por una mayor previsión y organización de las viviendas, recursos sociales, etc.¹³.

En 1959 el Ministerio de Vivienda intenta hacerse cargo de la situación promulgando una serie de decretos¹⁴ restrictivos a la inmigración, que además promueven la construcción inminente, por un lado, de 4.000 viviendas en Bilbao y por otro de 50.000 viviendas en Vizcaya en un periodo de cinco años dentro de un Plan de Urgencia Social para la provincia¹⁵. Sin embargo, las diferentes medidas tomadas tanto por instituciones públicas como por privadas (Ministerio de la Vivienda, Viviendas Municipales, Obra Sindical del Hogar, etc.) resultan insuficientes para acabar con estos problemas.

Por último, el desarrollo económico trae consigo un cambio social, una transformación en los modos de vida y costumbres que adentra al país en una nueva sociedad de consumo. El aumento de la renta per cápita mejora considerablemente las condiciones de vida. La llegada a los hogares de la televisión, los electrodomésticos (lavadoras, frigoríficos, etc.) y productos higiénicos (pañales, compresas, etc.) y la sustitución del combustible (el carbón y la leña por el gas y la electricidad) optimiza la vida cotidiana. A todo ello, se debe añadir la aparición del Seat 600 (*el Seiscientos*), que se convierte en todo un símbolo de la época, una mayor consideración al tiempo de ocio a través del disfrute de las vacaciones y la influencia de modas extranjeras.

Este cambio de mentalidad comienza a percibirse también en la situación de la mujer. Se producen mejoras en el acceso femenino a la educación superior, al tiempo que empieza a reformarse la legislación de las mujeres: prohibición de la discriminación salarial, avances en el reconocimiento legal de la mayoría de edad de las mujeres, etc. Sin embargo, a pesar de estos adelantos legales, el mayor avance se produce en el ámbito de las costumbres sociales: mayor libertad de movimientos, difusión de las nuevas ideas, movimientos feministas, etc.¹⁶.

¹³ Sobre la construcción de viviendas en Vizcaya véase la publicación de GARCÍA MERINO, L. V.: *La formación de una ciudad industrial. El despegue urbano de Bilbao*, Instituto Vasco de Administración Pública, Oñate, 1987 y sobre Vitoria, GONZÁLEZ DE LANGARICA, A.: *La ciudad revolucionaria: industrialización, inmigración, urbanización: Vitoria, 1946-1965*, Elkar, San Sebastián, 2008; ARRIOLA, P. M^a: *Producción de una ciudad-máquina, Vitoria-Gasteiz*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994 y ZARATE, M. A: "Vitoria: Transformación y Cambio de un espacio urbano", *Sancho el Sabio*, Tomo XXV, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria, 1981.

¹⁴ Decreto del 27 de mayo de 1959, Ministerio de la Vivienda, Vizcaya, Plan de Urgencia Social en BOE. 3 de junio de 1959

¹⁵ BILBAO LARRONDO, L.: "La vivienda en Bilbao: los años sesenta, años de cambio". En: *Ondare. Cuadernos de Artes plásticas y Documentales*, nº 25, Eusko Ikaskuntza, Donostia, pp. 247-261, 2006, p. 249.

¹⁶ DE PABLO, S.: "De la Guerra Civil al Estatuto de Guernica. (1937-1979)". En: *De Tubal a Aitor. Historia de Vasconia*, La Esfera de los Libros, Madrid, pp. 589-660, 2002, pp. 655-656.

Todo ello configura la aparición de una nueva sociedad más abierta, dinámica y plural, que colisiona con los límites que todavía impone el Régimen.

Por otro lado, durante los años sesenta, se debe destacar el papel que desempeñan algunos sectores de la Iglesia vasca, en oposición al Régimen. Sin embargo, ya en los años cincuenta, a pesar de que todavía mantienen estrechas relaciones con el poder civil, comienza a percibirse dentro del clero algunos síntomas de distanciamiento con el franquismo que se harán más evidentes en la década posterior¹⁷. La interacción de una parte del clero con las dificultades cotidianas de la población provoca que ciertos sacerdotes tomen conciencia de la verdadera naturaleza del régimen. Poco a poco la Iglesia va participando activamente en el movimiento obrero, mediante la creación de plataformas y sindicatos reivindicativos como la Hermandad Obrera de Acción Católica (HOAC), la Unión Sindical Obrera (USO), alguna de cuyos miembros participan en Comisiones Obreras, o prestando su apoyo a conflictos laborales, como la huelga de Laminación de Bandas en Frío Echévarri, que comentaremos más adelante¹⁸.

El ejemplo más representativo de la oposición clerical vasca al franquismo se produce el 30 de mayo de 1961 mediante la firma de un documento, por parte de 339 sacerdotes vascos, en el que denuncian la falta de libertades y protestan contra la represión de la Dictadura¹⁹. A partir de este momento, la reprobación por parte del clero se intensifica, a través de la predicación en las homilias, las actividades sociales y culturales unidas a la acción parroquial. Ante tales situaciones, los obispos se muestran incapaces de frenar la creciente indisciplina.

Los problemas se agudizan cuando al problema vasco, intensificado por la irrupción de la actividad terrorista de ETA, se añade la crisis de la Iglesia como consecuencia del Concilio Vaticano II, lo que provoca la desertización de los seminarios y un abandono de vocaciones sacerdotales y religiosas. Esta profunda crisis también afectará a un buen

¹⁷ Anteriormente, en 1944 una serie de sacerdotes escriben al Vaticano denunciando al franquismo. En 1950 aparece la revista clandestina *Egiz*, sostenida por un grupo del clero y prontamente abortada por el mismo episcopado en el País Vasco, tratando de denunciar la persecución sufrida por el euskera y la falta de libertades. Posteriormente, surge otra revista similar, denominada *Egi-Billa*, publicada en París por sacerdotes nacionalistas.

¹⁸ Para un mayor conocimiento del papel que desempeña la Iglesia vasca durante el franquismo se puede consultar la siguiente publicación de BARROSO, A.: *Sacerdotes bajo la atenta mirada del régimen franquista. Los conflictos sociopolíticos de la Iglesia en el País Vasco desde 1960 a 1975*, Instituto Diocesano de Teología y Pastoral-Desclée de Brouwer, Bilbao, 1995.

¹⁹ A pesar de que el documento tuvo una gran repercusión en la prensa internacional, los periódicos españoles negaron su autenticidad.

porcentaje de laicos que, especialmente en la década de los setenta, dejarán la práctica religiosa²⁰.

1. 1. 3.- OPOSICIÓN AL RÉGIMEN FRANQUISTA

Conflictividad obrera

Las prioridades políticas del primer franquismo son la imposición y consolidación del Régimen. Se lleva a cabo una política autárquica donde cualquier tipo de organización política está prohibida y perseguida. Esta represión –que afecta a todos los ámbitos de la vida pública, especialmente en la primera década del franquismo– dificulta la acción de la oposición en el interior, lo que hace que gran parte de los antiguos militantes de partidos políticos o sindicatos (comunistas, anarquistas, socialistas o nacionalistas) tengan que realizarla desde el exilio. La oposición antifranquista, tanto del exilio como del interior, pretende obstaculizar la consolidación de la Dictadura y volver a instaurar en España un régimen democrático²¹.

Como ya hemos mencionado, en torno a 1959 comienza una nueva etapa más aperturista y desarrollista, caracterizada por la llegada de los tecnócratas al Gobierno de Franco²², lo que provoca una nueva dinámica económica y social y una oportunidad más para una nueva oposición menos encuadrada en los partidos. El 24 de abril de 1958 se promulga la Ley de Convenios Colectivos que posibilita –hasta cierto punto, dentro de lo que permite la legalidad franquista– la negociación de las reivindicaciones laborales. Sin embargo, provoca un crecimiento de la conflictividad obrera.

En los años comprendidos entre 1961 y 1966 se origina un desarrollo constante del movimiento huelguístico obrero y de las manifestaciones estudiantiles. A pesar de que

²⁰ DE PABLO, S.: “La Iglesia”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 299-325, 2002, p. 312-313.

²¹ Para un mayor conocimiento de las actividades de la oposición en el exilio pueden consultarse las siguientes publicaciones: JIMÉNEZ DE ABERASTURI, J. C.: *De la derrota a la esperanza: políticas vascas durante la Segunda Guerra Mundial (1937-1947)*, Instituto Vasco de Administración Pública, Oñate, 1999 y SAN SEBASTIÁN, K.: *El exilio vasco en América. 1936-1946. La acción del Gobierno*, Txertoa, San Sebastián, 1988. Y sobre el nacionalismo vasco en el interior, GURRUCHAGA, A.: *El código nacionalista vasco durante el franquismo*, Anthropos, Barcelona, 1985 y PÉREZ-AGOTE, A.: *La reproducción del nacionalismo: el caso vasco*, Centro de Investigaciones Sociológicas-Siglo XXI, Madrid, 1984.

²² Con la llegada al Gobierno de dos ministros tecnócratas, que ocupan las carteras de Comercio (Alberto Ullastres) y de Hacienda (Mariano Navarro Rubio), se lleva a cabo una cierta modernización que busca la integración de España en Europa mediante el saneamiento y desarrollo de la economía, la elevación del nivel de consumo, la apertura de las fronteras o la apertura informativa.

durante la Dictadura franquista los derechos de información, reunión o manifestación están prohibidos y son duramente reprimidos, estas prácticas caracterizan al movimiento obrero que moviliza a sus trabajadores para reclamar sus derechos. Éstos se agrupan con el fin de conseguir mejoras salariales y de condiciones de trabajo. Tienden a impulsar una organización obrera unitaria y representativa expresada en Comisiones Obreras, la utilización de los Jurados de Empresa, la persistencia de las Organizaciones Sindicales históricas –pero con un menor protagonismo que en la posguerra porque lo importante ahora es la renovación y los nuevos sindicatos– y un fuerte ritmo de huelgas y manifestaciones²³.

Entre los meses finales de 1961 y 1962 las huelgas se multiplican por toda España. En la primavera de 1962 se produce en Asturias la huelga de las minas de carbón²⁴ que se propaga a las industrias eléctricas, químicas, metalúrgicas, papeleras y de construcción naval del País Vasco, León, Cataluña y Madrid. El movimiento de protesta se extiende a las minas de Río Tinto y Puerto Llano, así como estimula las reivindicaciones de los campesinos de Extremadura y Andalucía Central.

En el País Vasco se origina un paro en una de las empresas más emblemáticas de la Margen Izquierda del Nervión, la Sociedad Española de Construcción Naval (popularmente conocida con el nombre de La Naval) que se propaga a gran parte de las industrias de las dos márgenes de la ría del Nervión. Aunque la protesta es menor en Guipúzcoa (la huelga se extiende a la mayoría de empresas de Mondragón, Eibar y Beasain, donde las autoridades cierran la fábrica de la CAF) y prácticamente nula en Álava, en total 50.000 ciudadanos son afectados indirectamente por este conflicto general. Los trabajadores, que forman en muchos casos sus propias plataformas de representación, obtienen importantes mejoras salariales. Sin embargo, muchos de ellos padecen una dura represión.

Ante dichos acontecimientos el Gobierno de Franco declara el 7 de mayo el Estado de Excepción en Vizcaya, Guipúzcoa y Asturias. Se producen multitud de detenciones y

²³ Para un mayor estudio de las Organizaciones Sindicales históricas del movimiento obrero en el País Vasco véase por ejemplo, IBARRA GÜELL, P.: *El movimiento obrero en Vizcaya: 1967-1977. Ideología, organización y conflictividad*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1977.

²⁴ En el año 2002 la fundación asturiana Juan Muñiz Zapico desarrolla un amplio programa para conmemorar el 40 aniversario de las huelgas de 1962 denominado *Hay una luz en Asturias...: "las huelgas de 1962"* Durante todo el año se desarrollan diversas actividades como la presentación de un libro sobre Asturias (*Las huelgas de 1962 en Asturias*), un homenaje a los veteranos del movimiento obrero y a los desterrados, la realización de un video documental y una exposición titulada *Hay una luz en Asturias...: exposición conmemorativa de las huelgas de 1962*. La muestra se celebra en la Galería Espacio Líquido de Gijón (del 1 al 27 de octubre de 2002) y en el Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo (del 11 de noviembre al 6 de enero de 2003). En ella se exhiben pinturas, esculturas, dibujos y grabados de François Aldave, Arroyo, Manuel Calvo, María Dapena, Luis Garrido, Jaime Herrero, Agustín Ibarrola, Arturo Martínez, José Ortega, Julián Pacheco, Palacios Tardez, Orlando Pelayo, Picasso, Fernando Redruello, Úrculo, Camín, Vázquez de Sola, Ricardo Zamorano.... En total, casi un centenar de obras, a las que se añaden dos óleos de gran formato de Javier del Río, creados ex profeso para la ocasión.

deportaciones a otras provincias de España. En el País Vasco, son detenidos y posteriormente juzgados dirigentes del Partido Comunista de Euskadi, entre los que se encuentran los artistas Agustín Ibarrola y María Francisca Dapena²⁵, ambos volcados en el lanzamiento de Comisiones Obreras de Euskadi en Vizcaya y pertenecientes al movimiento artístico denominado Estampa Popular de Vizcaya, que analizaremos en profundidad en siguientes apartados.

Estas huelgas y movilizaciones dan lugar, en 1963, a la constitución de la primera Comisión Obrera Provincial de Vizcaya (integrada por cinco trabajadores, cuatro católicos y un comunista) cuya finalidad, como representante de los trabajadores en la provincia, es presionar a las empresas y a las autoridades para que readmita a los trabajadores despedidos en las huelgas del año anterior. Sin embargo, pronto la actuación del Partido Comunista de Euskadi (PCE) comienza a chocar con la nueva estrategia adoptada tras la aprobación de la Política de Reconciliación Nacional y tras la progresiva ocupación de cargos representativos en el Sindicato Vertical²⁶, lo que provoca que las Comisiones Obreras (CCOO) tengan que trabajar en la clandestinidad. No obstante, continúan procurando utilizar los Jurados de Empresa para conseguir mejoras concretas para los trabajadores.

Durante los primeros meses de 1963 decenas de activistas de la oposición, sobre todo pertenecientes al Frente de Liberación Popular (FLP) o al PCE, son sometidos a consejos de guerra sumarísimos. De entre ellos, destaca el ajusticiamiento de Julián Grimau, a quien tras detenerle y torturarlo lo ejecutan en la madrugada del 19 al 20 de abril, a pesar de las peticiones de gracia que llegan de todo el mundo²⁷. Tras el escándalo provocado por este caso

²⁵ Entre los detenidos se encuentran importantes dirigentes del PCE como Ramón Ormazabal, o Enrique Múgica, junto a artistas como Agustín Ibarrola y María Francisca Dapena (que fue detenida junto a su marido), el poeta Vidal de Nicolás o el periodista y crítico Antonio G. Pericás. Estos cuatro últimos pertenecientes al grupo Estampa Popular de Vizcaya.

²⁶ También denominado Centro Nacional Sindicalista (CNS) u Organización Sindical Española (OSE). Se trata de un organismo estatal implantado con carácter obligatorio para todos los trabajadores. Se debe tener en cuenta, que tras la Guerra Civil son disueltos todos los partidos políticos y todas las organizaciones sindicales existentes que forman parte del Frente Popular (en el caso del País Vasco, los sindicatos UGT, ELA-STV y CNT), por lo que esta organización era el único “sindicato” autorizado. No obstante, no cumple con las obligaciones propias de una organización de ese tipo, ya que no defiende las reivindicaciones de los trabajadores. Entre sus funciones principales, hasta su desaparición en 1977, se encuentra la represión de la clase obrera y la colaboración con el Estado en la elaboración de su política económica. Por estos motivos, los trabajadores nunca consideraron al SV como a su sindicato. No obstante, aunque nunca defendieron al movimiento obrero como colectivo (huelgas, manifestaciones, etc.) sí que defienden ciertas reclamaciones individuales (accidentes de trabajo, despedidos no surgidos de las huelgas, etc.).

²⁷ Tanto María Francisca Dapena como Agustín Ibarrola se hacen eco de este suceso y lo reflejan en dos desgarradoras obras que realizan en la cárcel. Ibarrola realiza un dibujo, mientras que Dapena un óleo sobre una tela muy basta (probablemente emplea una sábana del penal). También lo pintan Dionisio Blanco (*Homenaje a Julián Grimau*, óleo sobre papel pegado a tablero) y José Ortega (*Fusilamiento de Julián Grimau*, pintura al huevo sobre lienzo) todos ellos pertenecientes o, en el caso de Dionisio Blanco, cercanos al grupo de Estampa Popular.

el Gobierno de Franco aprueba la creación del Tribunal de Orden Público (TOP) que perseguía las conductas consideradas por el Régimen como delitos políticos²⁸. Desde 1963 hasta 1977 –en que se suprime por Decreto Ley, al tiempo que en su lugar se crea la Audiencia Nacional– asume las funciones de la entidad denominada Tribunal Especial de Represión de la Masonería y el Comunismo. Durante sus catorce años de existencia son encausados y condenados miles de ciudadanos.

Durante esa época, el gobierno también adopta otra serie de medidas importantes y, hasta cierto punto, más “aperturistas”, como la Ley de Prensa, y la Ley Orgánica del Estado. En diciembre de 1966 se celebra el referéndum sobre la Ley Orgánica del Estado que es aprobado en el País Vasco en medio de importantes tensiones sociales²⁹.

En noviembre de ese año, tiene lugar en Bilbao la huelga de Laminación de Bandas en Frío Echévarri, por un problema de rebaja de primas y aumento del ritmo de trabajo. 564 trabajadores secundan la huelga durante 163 días –desde finales de noviembre de 1966 hasta principios de mayo de 1967– en los que tienen lugar diversos encierros y manifestaciones. La empresa, por su parte, apoyada por la Dictadura, llega a traer esquiroleros, retira la cobertura sanitaria y amenaza con echar de sus casas –propiedad de la compañía– a los trabajadores en huelga. Como respuesta a este conflicto las autoridades franquistas decretan el Estado de Excepción en Vizcaya, el 21 de abril de 1967. Se congelan los salarios y se suspende la negociación colectiva a lo largo del año siguiente. La solidaridad se extiende por todas las organizaciones y estamentos del País Vasco, llegando a toda España e incluso al extranjero. Trabajadores de diversas ciudades, principalmente de Madrid y Barcelona, hacen colectas para ayudarles económicamente³⁰. También se suman a la protesta desde los estudiantes universitarios hasta la Iglesia católica.

Finalmente, trascurridos seis meses de huelga, la mayoría de los líderes del movimiento obrero son encarcelados o deportados y 40 trabajadores despedidos, y la huelga concluye. Sin embargo, debido a su nivel organizativo, fuerza, voluntad unitaria y

²⁸ Son castigadas aquellas acciones o conductas que atentan contra el jefe del Estado, las Cortes, el Consejo de Ministros y forma de Gobierno; con ocasión del ejercicio de los derechos de las personas reconocidos por las leyes; la rebelión y la sedición; los desórdenes públicos; la propaganda ilegal; las detenciones ilegales siempre que obedecieran a un móvil político o social; la sustracción de menores; el allanamiento de morada; las amenazas y coacciones; y el descubrimiento y revelación de secretos. (ÁGUILA, J. J.: *El TOP. La represión de la libertad (1963-1977)*, Planeta, Barcelona, 2001).

²⁹ Esta Ley tiene como materia fundamental la separación de cargos de Jefe del Estado y Jefe del Gobierno, el aumento de número de diputados de Las Cortes, el asentamiento de la institución monárquica en España, la creación de la figura del procurador familiar y la contemplación de crear asociaciones políticas.

³⁰ Igualmente, los artistas del grupo de Estampa Popular de Vizcaya con el dinero que obtienen de la venta de sus grabados financian a los huelguistas.

participación de los trabajadores, esta huelga se convierte en un modelo del movimiento obrero³¹.

Entre 1968 a 1975 la conflictividad laboral e estudiantil se incrementa, aumenta la politización de las huelgas y se agudiza la represión³². Este proceso va unido a un desarrollo de la implantación de centrales sindicales. Así, a partir de 1967 una gran parte de militantes católicos abandonan Comisiones Obreras (que desde esa fecha hasta 1972 es controlada exclusivamente por militantes comunistas) para incorporarse a la Unión Sindical Obrera (USO). Este organismo impulsa las Asambleas como instrumento reivindicativo en los últimos años del franquismo. Otra nueva fuerza sindical que surge, entre finales de 1974 y principios de 1975, es Langile Abertzaleen Batzordeak (LAB) que se define como una organización de masas estrechamente vinculada a la izquierda abertzale³³. Estas nuevas organizaciones sindicales conviven junto a los sindicatos históricos, como la Unión General de Trabajadores (UGT), la Conferencia Nacional del Trabajo (CNT) o Eusko Langile Alkartasuna-Solidaridad de trabajadores Vascos (ELA-STV).

Nacionalismo vasco

Políticamente, estos años están caracterizados por la aparición, en julio de 1959, de ETA (Euskadi ta Askatasuna, esto es, Patria Vasca y Libertad). Su creación tiene lugar tan sólo ocho meses antes de la muerte de José Antonio Aguirre (sustituido como *lehendakari* por Jesús María Leizaola entre 1960 y 1979)³⁴.

Aunque inicialmente la aparición de ETA no supone una ruptura ideológica con el nacionalismo vasco, ya que asume los dogmas de Sabino Arana con la excepción del integrista religioso y de la importancia de la raza, enseguida el PNV se distancia de sus métodos terroristas. El surgimiento de esta organización constituye el inicio y es consecuencia de los problemas internos del Partido Nacionalista Vasco³⁵.

³¹ IBARRA GÜELL, P.: *El movimiento obrero en Vizcaya: 1967-1977. Ideología, organización y conflictividad*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1977, p. 64. Véase también la publicación de PÉREZ PÉREZ, J. A.: PÉREZ, PÉREZ, J. A.: “El Segundo franquismo en el País Vasco (1951-1975)”. En: *Historia del País Vasco. Edad Contemporánea*, Hiria, Bilbao, pp. 315-388, 2005, p. 357-358.

³² En Vizcaya hay una media de 55 huelgas al año entre 1969 y 1973, cifra que aumenta en 1974, con 150 huelgas, y en 1975. (VIVAR, S.: “Historia de España 13. De la dictadura a la democracia. Desarrollismo, crisis y transición (1959-1977)”, *Historia 16*, nº XXV, Madrid, pp. 61-88, febrero de 1983, p. 77.).

³³ MAJUELO GIL, E.: *Historia del sindicato LAB. Langile Abertzaleen Batzordeak (1975-2000)*, Txalaparta, Tafalla, 2000.

³⁴ MEES, L.: *El profeta pragmático. Aguirre, el primer lehendakari (1939-1960)*, Alberdania, Irún, 2006.

³⁵ DE PABLO, S.: “La Dictadura franquista y el exilio”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 89-115, 2002, p. 108.

Las ruptura se produce tras la propuesta de ETA para formar un Frente Nacional que excluye a los socialistas y republicanos, y que es rechazado por el PNV, que participa en una serie de plataformas conjuntas de oposición democrática, como la Unión de Fuerzas Democráticas (1961) o la Plataforma de Convergencia Democrática (1975). Se trata, por tanto, de un proceso lento, de difíciles relaciones entre el PNV y ETA³⁶.

En 1966, después de varios años de continuas polémicas ideológicas y escisiones de grupúsculos disidentes, ETA se autodefine como un Movimiento Socialista Vasco de Liberación Nacional. Asume las tesis tercermundistas de los modelos de Argelia, Cuba o Vietnam y la utilización de la lucha armada. Por todo ello, el PNV acusa a ETA de ser una avanzadilla marxista, de poner en peligro al Gobierno Vasco en el exterior y de no ser realmente nacionalista.

A pesar de estos intentos por autodefinirse, la definición definitiva de ETA no se produce hasta la V Asamblea (1966-1967). En 1970 y 1974 aparecen nuevas escisiones, motivadas por las tensiones entre los nacionalistas puros y marxistas, por las diferencias entre partidarios de la lucha armada y partidarios de combinar la acción política de las clases obreras vascas.

El salto cualitativo se produce en 1968 cuando ETA comete sus primeros atentados mortales en Guipúzcoa. En un control rutinario de la Guardia Civil muere el cabo José Pardines Azcay, asesinado por el etarra Txabi Etxebarrieta, abatido poco después por miembros del instituto armado. Dos meses después, el 2 de agosto, ETA comete su primer asesinato planificado, al matar a tiros al jefe de la policía política de San Sebastián, Melitón Manzanos.

Ante esta espiral de violencia, el Régimen declara el Estado de Excepción en Guipúzcoa y se restablece el decreto-ley sobre represión de bandidaje y terrorismo³⁷. Al incrementarse la represión, se abre un ciclo de conflictos, exilios y detenciones que culmina en el Consejo de Guerra celebrado en Burgos contra dieciséis militantes de ETA en diciembre de 1970. Se fijan nueve condenas a muerte para seis de ellos –tres con dos condenas cada uno– y a los restantes les condenan a un total de quinientos diecinueve años de prisión. Sin embargo, las movilizaciones provenientes tanto de España como del exterior (varios gobiernos europeos, entre ellos el Vaticano) para solicitar clemencia, hacen que finalmente, el día 30, el general Franco conmute las penas de muerte por las de reclusión mayor.

³⁶ DE PABLO, S.; MEES, L. y RODRÍGUEZ RANZ, J. A.: *El péndulo patriótico*, Crítica, Barcelona, 1999.

³⁷ A pesar de que este decreto se establece el 16 de agosto de 1968, en realidad es del 21 de septiembre de 1960 (que había sido derogado por la ley el 2 de diciembre de 1963).

Todos estos acontecimientos –a los que debe añadirse el fusilamiento, en septiembre de 1975, de dos miembros de ETA (Juan Paredes “Txiki” y Ángel Otaegui); el asesinato, en 1973, del presidente del Gobierno franquista, Carrero Blanco, cometido por la banda terrorista, o el atentado en la calle Correo de Madrid, en 1974, que asesina a trece personas y es el primero indiscriminado contra la población civil– aumentan la persecución a ETA y a su entorno; pero también, como reacción, motivan la solidaridad del conjunto de la sociedad antifranquista, según queda patente, por ejemplo, en el mencionado Juicio de Burgos. Por otro lado, el citado atentado de la calle Correo provoca la escisión entre ETA Político Militar y ETA Militar³⁸.

En lo que concierne al PNV, tras la muerte de José Antonio Aguirre en París el 22 de marzo de 1960 y el posterior nombramiento como *lehendakari* de Jesús María Leizaola, que carece del carisma y liderazgo de su predecesor, se producen roces y dificultades de coordinación entre la dirección del Gobierno Vasco y del PNV en el exilio y la del interior. Esta circunstancia provoca que en 1970 el partido trate de reestructurar su organización, volviendo a recaer el peso en el interior.

Durante la década de los sesenta y setenta el Partido Nacionalista Vasco participa en diversas plataformas conjuntas, tanto de la oposición democrática española como de foros internacionales. En junio de 1962 acude, junto a gran parte de la oposición liberal, socialista y democristiana española en el IV Congreso del Movimiento Europeo, celebrado en Munich. También interviene en el Consejo Federal Español del Movimiento Europeo, en 1973, donde Manuel de Irujo es elegido presidente, en la Junta Democrática creada en 1974 y en la plataforma de la Convergencia Democrática en 1975³⁹.

Los partidos de la izquierda

En lo que se refiere a los partidos de izquierdas, la actividad del socialismo vasco en el interior está sujeta a las dificultades inherentes a la clandestinidad, a la represión y detención de sus dirigentes, y a las nuevas realidades del país. A partir de los años comprendidos entre 1954 y 1956 el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) intenta reorganizarse en el País

³⁸ Para un mayor conocimiento de la historia de ETA véanse las siguientes publicaciones: GARMENDIA, J. M^a; JAUREGUI, J.; DOMÍNGUEZ, F. y ELORZA, A.: *La historia de ETA*, Temas de Hoy, Madrid, 2000. SULLIVAN, J.: *El nacionalismo vasco radical, 1959-1986*. Alianza, Madrid, 1988. JÁUREGUI, G.: *Ideología y estrategia política de ETA. Análisis de su evolución entre 1959 y 1968*. Siglo XXI, Madrid, 1981. CLARK, R. P.: *The Basques: the Franco years and beyond*, University of Nevada Press, Reno, 1980.

³⁹ ARRIETA ALBERDI, L.: *Estación Europa. La política europeísta del PNV en el exilio (1945-1977)*, Tecnos, Madrid, 2007.

Vasco. La represión lleva a unos a la cárcel y a otros al exilio, aunque más tarde se produce una reorganización.

Así, se debe tener en cuenta que a comienzos de la década de los sesenta el País Vasco constituye el mayor núcleo de militantes socialistas de España. Sus principales focos se encuentran en la Margen Izquierda de la Ría del Nervión, en Eibar, Irún y San Sebastián. En Vitoria, sin embargo, debido a su industrialización más tardía, el grupo de afiliados es más reducido, pero se va consolidando una federación con el reclutamiento de trabajadores jóvenes y emigrantes⁴⁰.

La figura del abogado vitoriano Antonio Amat es clave para comprender la formación de grupos socialistas conectados por toda la geografía española. En 1950 trata de constituir el PSOE en el interior del País Vasco. Organiza el paso de fondos y propaganda desde la dirección exterior hacia la estructura clandestina interna, dispersa por toda España. Se relaciona con la dirección en Madrid de la UGT, y es nombrado secretario general del PSOE en el interior. En 1958 es detenido con un centenar de dirigentes y militantes. Una vez en libertad, en 1961, en el congreso del PSOE, propugna la unión con el Partido Comunista de España y los monárquicos demócratas para acabar con la dictadura, al tiempo que prosigue su colaboración con los grupos clandestinos, principalmente con Nicolás Redondo⁴¹.

Posteriormente, desde finales de la década de los años sesenta, entre 1968 y 1969, se produce un relevo generacional en el socialismo vasco, con la aparición de nuevos dirigentes como Ramón Rubial⁴², Enrique Múgica y Nicolás Redondo, que tratan de trasladar la dirección del partido al aparato del interior⁴³.

Por su parte, el Partido Comunista de España (PCE) aumenta su presencia en el País Vasco, en los años sesenta, a través de su participación en las Comisiones Obreras. Como hemos apuntado anteriormente, como consecuencia de los conflictos producidos en la primavera de 1962, algunos de los máximos dirigentes del PCE –entre los que además del secretario general, Ramón Ormazábal⁴⁴, también se encuentran miembros de Estampa Popular

⁴⁰ PÉREZ, PÉREZ, J. A.: “El Segundo franquismo en el País Vasco (1951-1975)”. En: *Historia del País Vasco. Edad Contemporánea*, Hiria, Bilbao, pp. 315-388, 2005, p. 375.

⁴¹ Con la llegada a la dirección socialista de Ramón Rubial –junto a Nicolás Redondo y Enrique Múgica–, restringe su actividad al País Vasco. Finalmente, durante la transición política rechaza cualquier cargo que se le ofrece, incluido el de *lehendakari* del gobierno provisional –ofrecido por Ramón Rubial quien finalmente asumirá esa responsabilidad– y la de senador, propuesto por Alfonso Guerra. Para un mayor conocimiento de la figura de Antonio Amat véase FUENTES, V.: *Los mundos de Buñuel*, Akal, Madrid, 2000.

⁴² BENEAS, J. M^a y MERINERO, A.: *Ramón Rubial. Reflexiones*, Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 2011.

⁴³ PÉREZ, PÉREZ, J. A.: “El Segundo franquismo en el País Vasco (1951-1975)”. En: *Historia del País Vasco. Edad Contemporánea*, Hiria, Bilbao, pp. 315-388, 2005, p. 375.

⁴⁴ IBÁÑEZ ORTEGA, N. y ARGANDA DEL REY, J.: *Ramón Ormazábal: biografía de un comunista vasco (1910-1982)*, Latorre Literaria, Madrid, 2005.

de Vizcaya— son detenidos y juzgados por un Consejo de Guerra. El eco que tiene este juicio es empleado por el PCE para difundir la nueva línea Política de Reconciliación Nacional.

A comienzos de la década de los setenta, con sus dirigentes en libertad, la organización intenta ampliar su base social mediante la aplicación del Pacto para la libertad, al tiempo que tratan de reorganizar el partido. Sin embargo, al igual que sucede en el resto de partidos, esta renovación trae consigo problemas internos. El Partido Comunista de Euskadi tiene dificultades debido a que algunos de sus líderes apoyan la invasión soviética de Checoslovaquia. Estos acontecimientos coinciden en el tiempo con la evolución de la organización ETA. Entre 1973 y 1974 se incorporan un grupo de militantes procedentes de la escisión entre los denominados “mayos” y “minos” de ETA.

Por otro lado, dentro de los partidos de la izquierda se debe mencionar al Frente de Liberación Popular (FLP), por cuyas siglas se conoció como *Felipe*. En Cataluña recibe el nombre de Frente Obrero Catalán (FOC), mientras que en el País Vasco se denomina Euskadiko Sozialisten Batasuna (ESBA).

Esta organización se crea como consecuencia de las huelgas estudiantiles de febrero de 1956. Sus principales dirigentes son cristianos en quienes germina el ideario marxista. Este partido, que también participa en Comisiones Obreras, comienza a crecer considerablemente entre 1958-1959, a pesar de que algunos de sus dirigentes son detenidos, posteriormente, en 1960-1961.

Las posiciones de ESBA a finales de la década de los sesenta, en el periodo comprendido entre 1967 y 1969, se enmarcan dentro de una línea revolucionaria que no excluye la lucha por las libertades democráticas, siempre que éstas se conciban como un medio hacia procesos de transformación socialista⁴⁵.

Finalmente, la organización desaparece como fuerza de oposición al Régimen en el País Vasco en 1969. Tras su disolución, algunos de sus militantes ingresan en otro nuevo grupo: el Partido Comunista de España Internacional (PCI).

⁴⁵ IBARRA GÜELL, P.: *El movimiento obrero en Vizcaya: 1967-1977. Ideología, organización y conflictividad*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1977, p. 93.

1. 2.- LA TRANSICIÓN (1975-1979)

Tras la muerte de Franco en noviembre de 1975 se ponen en marcha los mecanismos de la transición política de la Dictadura al régimen democrático, que se concreta en las primeras elecciones generales constituyentes, celebradas el 15 de junio de 1977 y que se cierra, formalmente, con la aprobación de la Constitución en el referéndum de diciembre de 1978.

Este complejo proceso es factible gracias al consenso alcanzado por prácticamente todas las fuerzas políticas más representativas en torno al diseño institucional de la nueva Monarquía parlamentaria y a una forma de Estado descentralizado. De esta manera, se escoge una reforma pactada que contente a todos, tanto a los herederos políticos del régimen anterior que defienden una continuidad, como a los opositores democráticos que reivindican una ruptura⁴⁶.

Sin embargo, como comprobaremos más adelante, el Partido Nacionalista Vasco no apoyará la Constitución. Se debe tener en cuenta que la transición democrática en el País Vasco, a pesar de que presenta características comunes con el resto de España, tiene algunos rasgos diferenciales que hacen que se trate de un proceso más largo y complejo. Entre los motivos que causan este anómalo desarrollo se encuentran el incremento de la violencia de ETA –especialmente a partir de 1977–, el cuestionamiento de todo el proceso por parte un sector importante de las fuerzas políticas y las propias tensiones internas⁴⁷.

A continuación observaremos cómo esta fase de transformación, no se limita únicamente a la política, sino que afecta a todos los ámbitos.

1. 2. 1.- CRISIS ECONÓMICA

El cambio de régimen y la llegada de la democracia coinciden en el tiempo con la crisis económica. A pesar de que a nivel internacional la crisis energética se desata en 1973, como consecuencia del incremento del petróleo, el retraso en las medidas de choque por parte del Gobierno de Franco dilata de manera ficticia el desarrollo que ha comenzado en la década

⁴⁶ LLERA RAMO, F. J.: “La transición y la autonomía actual”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 117-144, 2002, p. 117.

⁴⁷ MONTERO, M.: “La transición y la autonomía vasca”. En: *La transición en el País Vasco y España, Historia y memoria*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1998, pp. 105-113.

de los sesenta y que en el País Vasco se comienza a sentir coincidiendo con la muerte del dictador.

En 1975 el producto interior bruto vasco, que en las décadas anteriores crecía sin interrupción, se vuelve negativo. A partir de 1976 comienza la recesión económica que influye sobre la situación de las empresas vascas y sobre el nivel adquisitivo de los ciudadanos.

El País Vasco, dependiente de alguno de los sectores más afectados, como el siderúrgico o el pesquero, siente de un modo especial los efectos de la recesión económica. Los rasgos más característicos de la profunda crisis industrial son: la tendencia al estancamiento, la destrucción continuada de empleo y la irrupción del paro masivo⁴⁸.

El incremento del petróleo aumenta los costes de la producción y aumenta la inflación. Como consecuencia de todo ello se produce un incremento del paro y un descenso de la tasa de inversión, especialmente de la extranjera, lo que motiva que empresas tan emblemáticas como Altos Hornos de Vizcaya registren graves problemas financieros⁴⁹.

A todos estos agentes, que contribuyen a agravar la crisis económica, también se suman los factores sociales y políticos. A pesar de que es un tema largamente debatido, se piensa que el incremento de las acciones violentas de ETA origina que la debilitada economía vasca se resienta aún más, ya que repercute directamente en la falta de inversión, especialmente la extranjera. Todo ello, unido a que el País Vasco es la región de España con mayor peso industrial, provoca que la crisis sea más intensa y duradera que en otras regiones⁵⁰.

Por otro lado, como consecuencia de la crisis económica, desde 1976, también se agudizan las tensiones sociales que comenzarán a remitir a partir de 1979, después de que, con los Pactos de la Moncloa de octubre de 1977, comience un periodo de negociación económica y social entre el empresario, las organizaciones sindicales y el Gobierno⁵¹.

⁴⁸ CATALÁN, J.: “La madurez de una economía industrial, 1936-1999”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 197-222, 2002, p. 210.

⁴⁹ Para un mayor conocimiento de este tema se pueden consultar las siguientes publicaciones:

PÉREZ PÉREZ, J. A.: *Los años del acero. La transformación del mundo laboral en el área industrial del Gran Bilbao (1958-1977). Trabajadores, convenios y conflictos*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2001 y GARCÍA CRESPO, M.; MENDIZABAL, A. y VELASCO BARROETABEÑA, R.: *La economía vasca durante el franquismo: crecimiento y crisis de la economía vasca, 1936-1980*, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1981.

⁵⁰ Para analizar en qué medida ETA ha afectado a la economía vasca se puede consultar, por ejemplo, el estudio llevado a cabo por BUESA, M. y ANCHUELO, Á.: *Economía de la secesión: el proyecto nacionalista y el País Vasco*, Ministerio de Hacienda, Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 2004.

⁵¹ DE PABLO, S.: “De la Guerra Civil al Estatuto de Guernica. (1937-1979)”. En: *De Tubal a Aitor. Historia de Vasconia*, La Esfera de los Libros, Madrid, pp. 589-660, 2002, p. 648.

1. 2. 2.- TRANSFORMACIONES SOCIALES

En este breve periodo de tiempo, en el que se alcanza la libertad, todos los cambios culturales y de mentalidad, que comienzan a despuntar en el periodo anterior, eclosionan tras la muerte de Franco, dando lugar a una sociedad que en muy pocos años alcanza los modelos socioculturales del resto de Europa occidental.

En lo referente al desarrollo demográfico, el fuerte ascenso de la población que caracterizó la etapa anterior como consecuencia de la inmigración y del crecimiento natural, a partir de 1975 sufre una acelerada caída. La tasa de natalidad disminuye, coincidiendo con la crisis económica y con los cambios políticos y de mentalidad. La nupcialidad comienza a descender, se incrementa la edad media de la formación de los matrimonios y se reduce la fecundidad, produciéndose una ruptura con el pasado más inmediato, preámbulo del nacimiento de una nueva sociedad. De la misma manera, la esperanza de vida aumenta, pasando de 53 a 73 años entre 1930 y 1975, alcanzando así los niveles habituales de los países más desarrollados⁵².

Una de las peculiaridades que caracterizan el proceso de transición en el País Vasco es la radicalización de la conflictividad política y social. A raíz de la muerte de Franco se produce un incremento de la violencia de ETA que, desde el atentado en la calle Correo de Madrid, en 1974, aparece escindida en ETA Político-militar y ETA Militar. Sin embargo, en 1977, el equilibrio entre ambas ramas se rompe, decantándose a favor de ETA Militar debido a la integración en ella de los comandos *Bereziak* (especiales), escindidos de ETA Político-militar al mostrar su disconformidad con la decisión de ésta última de incorporar a su estructura un aparato político, el partido Euskal Iraultzako Alderdia (EIA), germen del futuro Euskadiko Eskerra (EE). A pesar de que durante esta etapa los poli-milis continúan cometiendo atentados mortales y secuestros, comienzan a dar pasos para el abandono de las armas, que, finalmente, se hará realidad en 1982 en una negociación con el Gobierno de UCD⁵³.

Por otro lado, ETA Militar reconstruye su dirección a finales de 1977, incrementando el número de atentados, convirtiéndose en el núcleo de un movimiento clandestino con un claro predominio de lo militar sobre lo ideológico y lo político, que legitima la violencia. Al mismo

⁵² DE PABLO, S.: "De la Guerra Civil al Estatuto de Guernica. (1937-1979)". En: *De Tubal a Aitor. Historia de Vasconia*, La Esfera de los Libros, Madrid, pp. 589-660, 2002, pp. 638-639.

⁵³ Para un mayor conocimiento de la historia de ETA véase, por ejemplo, ELORZA, A.; GARMENDIA, J. M^a; JÁUREGUI, G. y DOMÍNGUEZ, F.: *La historia de ETA*, Temas de Hoy, Madrid, 2000. DOMÍNGUEZ IRIBARREN, F.: *ETA: estrategia organizativa y actuaciones 1978-1992*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1998. MATA, J. M^a: *El nacionalismo vasco radical. Discurso, organización y expresiones*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1993.

tiempo va creando un entramado político y social que funciona como una sociedad paralela con sus propios códigos de comportamiento, su cultura asamblearia, su iconografía, etc. A partir de la creación en 1976 de la Koordinadora Abertzale Socialista (KAS), se integran organizaciones políticas como Herri Batasuna (HB), juveniles (Jarrai), sindicales (LAB), feministas, deportivas, ecologistas, de ocio, etc.

Para un sector de la sociedad vasca, insatisfecho con el desarrollo de la transición política, este bloque se constituye como un referente que se opone al Gobierno español. Esta idea se ve reforzada por la desproporcionada actuación de las fuerzas del orden público durante la transición, con sucesos como los del 3 de marzo de 1976 en Vitoria en el que murieron cinco trabajadores a manos de la policía, el pillaje de locales comerciales en Rentería por las fuerzas de seguridad o la intervención de la policía en la fiestas de San Fermín de 1978, donde resulta muerto un joven. Si a todo ello se añaden los atentados perpetrados por grupos de extrema derecha, se comprende la tibieza con la que, durante este periodo, actúan algunos partidos democráticos contra la violencia de ETA, al percibir aún a la organización terrorista como una prolongación de la resistencia antifranquista, lamentando pero no condenando sus atentados y reclamando una democratización que deje a ETA sin argumentos. Posteriormente, según avanza la transición, la postura contraria frente a la organización de los diferentes partidos antifranquistas se hace más contundente. Especialmente, a partir de octubre de 1977 cuando las Cortes aprueban la amnistía general y todos los presos vascos, incluidos los condenados por delitos de sangre, recobran la libertad⁵⁴.

Durante el periodo 1978-1980 ETA, en su objetivo por lograr el fracaso de la reforma democrática y de la autonomía de Euskadi, incrementa su actividad violenta. A lo largo de estos dos años, en los que tiene lugar la aprobación e implantación de la Constitución y del Estatuto de Guernica, aumenta considerablemente el número de atentados contra, fundamentalmente, miembros del ejército y de las fuerzas policiales.

Además de esta violencia política, el incremento de la conflictividad laboral se convierte en otro de los rasgos que marcan el desarrollo de la transición en el País Vasco. Las tensiones sociales se agudizan a partir de 1976, en plena crisis económica. Especialmente significativos son los hechos ocurridos el 3 de marzo de 1976 en Vitoria donde, como consecuencia de las demandas laborales, miles de personas se reúnen en asamblea en la iglesia de San Francisco, ubicada en el barrio obrero de Zaramaga. La represión de la policía termina finalmente con la muerte de cinco trabajadores, lo que provoca un sin fin de movilizaciones en protesta por los

⁵⁴ DE PABLO, S.: “De la Guerra Civil al Estatuto de Guernica. (1937-1979)”. En: *De Tubal a Aitor. Historia de Vasconia*, La Esfera de los Libros, Madrid, pp. 589-660, 2002, pp. 623-626.

acontecimientos. Las fuertes tensiones por este conflicto y la oposición de las fuerzas democráticas acaban con la denominada Reforma Arias, que pretende extender el Régimen franquista sin Franco⁵⁵.

A lo largo de este periodo se producen numerosas muertes por enfrentamiento con las fuerzas del orden público, que, a su vez, es respondida con intensidad por parte de algunas organizaciones antifranquistas. Se convocan numerosas huelgas generales, donde los avisos de bomba, los cortes de carreteras o lanzamiento de cócteles molotov en las calles del País Vasco acrecientan una espiral de violencia que comenzará a remitir a partir de 1979, después de que tras los Pactos de la Moncloa, de octubre de 1977, se inicie una etapa de negociación económica y social con el empresario, las organizaciones sindicales y el Gobierno.

Esta situación de tensión también está influida por un movimiento obrero de carácter asambleario, muy radicalizado, que entra en declive en 1977 al comprobar que la crisis económica no remite, retomando el protagonismo los sindicatos organizados. La progresiva institucionalización de los sindicatos –se desmantela el sindicato vertical y en abril de 1977 se legalizan las centrales sindicales– provoca que se comiencen a desactivarse el poder de las asambleas obreras y se reconduzca la situación⁵⁶.

De la misma manera, a las reivindicaciones políticas y laborales se le unen la creación de diversos movimientos sociales: ecologistas, antimilitaristas, juveniles, feministas, gays o antinucleares, centrados estos últimos en la campaña contra la construcción de la Central Nuclear de Lemoniz (Vizcaya) y de Mendata (Guipúzcoa)⁵⁷, que viven una especie de Mayo del 68 tardío, sumando sus reivindicaciones al resto de las movilizaciones de la transición⁵⁸.

Por último, en el ámbito religioso, se produce también un cambio acelerado. Durante la transición, el nivel de religiosidad en el País Vasco desciende hasta prácticamente igualarse con el resto de España. A pesar de que la Iglesia se amolda a la sociedad democrática,

⁵⁵ PÉREZ PÉREZ, J. A.: “La transición en el País Vasco (1976-1979)”. En: *Historia del País Vasco. Edad Contemporánea*, Hiria, Bilbao, pp. 391-410, 2005, pp. 399-401.

⁵⁶ DE PABLO, S.: “De la Guerra Civil al Estatuto de Guernica. (1937-1979)”. En: *De Tubal a Aitor. Historia de Vasconia*, La Esfera de los Libros, Madrid, pp. 589-660, 2002, pp. 648-649.

⁵⁷ Artistas como Eduardo Chillida a lo largo de su vida colaboran con diferentes asociaciones defensoras de los derechos humanos como la Asociación Pro Derechos Humanos, Amnistía Internacional, Cruz Roja Internacional, Médicos del Mundo, etc. En 1975, por ejemplo, realiza un aguafuerte denominado *Amnistía-Askatasuna* para Gestoras Pro Amnistía que lo convierte en su logotipo. La colaboración no es únicamente artística, sino que participa activamente en reuniones y diversos actos de solidaridad. Del mismo modo, dentro de las campañas pro-ecologistas los miembros de la Escuela Experimental de Arte de Deba diseñan un logotipo en contra de la central nuclear de Mendata en el que representan a una especie de monigote cuya rostro, ocultado tras una máscara de gas, admira con asombro el crecimiento de una flor. El dibujo, superpuesto a un manifiesto del Comité Antinuclear de París, tiene tanta acogida entre los ciudadanos, que el Ayuntamiento lo emplea como felicitación navideña.

⁵⁸ Para un mayor conocimiento de este tema se puede consultar la reciente publicación de LÓPEZ, R.: *Años en claroscuro. Nuevos movimientos sociales y democratización en Euskadi (1975-1980)*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2011.

continúan produciéndose algunas interferencias entre el ámbito político y religioso. En los años comprendidos entre 1978 y 1979 se produce un relevo generacional de las diócesis vascas. Acceden a al episcopado personas más jóvenes y por tanto más cercanas a la realidad social y eclesial del momento, más afines a nueva situación política. Los cuatro obispos vasco-navarros aúnan sus fuerzas sin éxito para solicitar a la Santa Sede la unión de las dos provincias eclesiásticas. Con respecto a la posición episcopal frente al terrorismo, aunque ésta es de condena y de petición de respeto a los derechos humanos, no evita que ciertos sectores de la sociedad lo interpreten como un apoyo a los postulados nacionalistas. Puede decirse que la Iglesia vasca es tan heterogénea como la propia sociedad. Dentro de su seno, también se incluye un reducido grupo de católicos que apoyan al entorno de ETA: la Coordinadora de Sacerdotes de Euskal Herria, creada en 1976 que reclama una Iglesia popular vasca en clave nacionalista revolucionaria⁵⁹.

1. 2. 3.- PLURALISMO POLÍTICO

Uno de los rasgos que caracterizan el periodo de transición en el País Vasco es la pluralidad de sus opciones políticas. Junto a los partidos y sindicatos históricos de la época de la II República, que mantienen un importante protagonismo en la vida política vasca, surgen otros nuevos acordes con las nuevas sensibilidades y expectativas de la sociedad de entonces.

El ámbito del centro derecha es ocupado por Democracia Cristiana Vasca (DCV) y por dos partidos nuevos: Unión de Centro Democrático (UCD), creado por Alfonso Suárez, y más a la derecha, por Alianza Popular (AP) de Manuel Fraga Iribarne. A éstos se suma en 1979 una escisión en Navarra de UCD, Unión del Pueblo Navarro (UPN), mientras que Falangistas y otros grupos minoritarios tratan de hacerse con el poder de la extrema derecha.

Por lo que respecta a la izquierda española, ésta muestra una mayor continuidad, con un pujante Partido Socialista de Euskadi (PSOE). A su izquierda, el Partido Comunista de Euskadi (PCE) tiene que competir con pequeños grupos de extrema izquierda como la Organización Revolucionaria de Trabajadores (ORT), el Partido de los Trabajadores de Euskadi (PTE), el Euskadiko Mugimendua Komunista (EMK) o la Liga Komunista Iraultzailea (LKI). Junto a ellos se debe destacar el desarrollo del carlismo, que se convierte en el Partido Carlista de Euskadi (EKA). Se trata de un minoritario grupo, definido como

⁵⁹ DE PABLO, S.: “De la Guerra Civil al Estatuto de Guernica. (1937-1979)”. En: *De Tubal a Aitor. Historia de Vasconia*, La Esfera de los Libros, Madrid, pp. 589-660, 2002, pp. 661-662.

socialista autogestionario y vasquista, que se encuentra con la oposición de otros carlistas, vinculados al tradicionalismo católico de extrema derecha.

La mayor transformación se produce dentro del ámbito nacionalista vasco donde, a pesar que el PNV continúa siendo el partido mayoritario, junto al ya existente Acción Nacionalista Vasca (ANV), surgen a su izquierda una serie de grupos, como el socialdemócrata Euskadiko Sozialistak Elkartze Indarra (ESEI), o ligados a ETA Político-militar como Euskal Iraultzako Alderdia (EIA) que, posteriormente, dará lugar a Euskadiko Ezkerra (EE). El entorno político de ETA Militar es más complejo, con partidos como Euskal Herriko Alderdi Socialista (EHAS) o Eusko Sozialistak fusionados después en el Partido Socialista Revolucionario del País Vasco (HASI). Este último, junto con Langile Abertzaleen Alderdia (LAIA), Euskal Sozialista Biltzarreta (ESB) y Acción Nacionalista Vasca (ANV), forman en 1978 la coalición Herri Batasuna (HB). Algunos de estos partidos de la denominada izquierda *abertzale* (nacionalista), junto a otros movimientos sociales, se integran entre 1975 y 1976 en la Koordinadora Abertzale Sozialista (KAS).

Sin embargo, en este panorama tan heterogéneo, hasta que se celebran las primeras elecciones democráticas del 15 de junio de 1977, resulta imposible constatar los respaldos con los que cuentan en la sociedad vasca. Finalmente, se comprueba que aquellos que perciben mayores apoyos son los partidos tradicionales, el PNV y el PSOE que son los grandes vencedores de las elecciones de 1977, junto a UCD, seguidos de EE y, en menor medida, de AP. A su vez, los grupos cercanos a ETA Militar, optan por la ruptura, oponiéndose a cualquier tipo de participación y llevando las protestas a las calles en medio de violentos enfrentamientos.

No obstante, en 1975 este resultado electoral está todavía lejos de vislumbrarse. Tras la subida al trono de Juan Carlos I, éste confirma a Arias Navarro como presidente del primer Gobierno de la Monarquía. Sin embargo, desbordado por los acontecimientos, cesa en el cargo a finales de junio de 1976. Entre los hechos que motivan este desenlace se encuentran los mencionados sucesos del 3 de marzo en Vitoria y los de Montejurra (Navarra) el 9 de mayo, donde se enfrentan las dos facciones del carlismo con el resultado de dos muertos como consecuencia de acciones del sector ultraderechista⁶⁰.

Finalmente, en julio de 1976, el rey sustituye a Arias Navarro por Adolfo Suárez, quien lleva a cabo la transición a un sistema democrático sin ruptura, donde juega un papel fundamental la ley para la Reforma Política en diciembre de ese mismo año. Suárez, con el

⁶⁰ DE PABLO, S.: “De la Guerra Civil al Estatuto de Guernica. (1937-1979)”. En: *De Tubal a Aitor. Historia de Vasconia*, La Esfera de los Libros, Madrid, pp. 589-660, 2002, pp. 622.

apoyo del rey, va pactando con los principales partidos opositores, agrupados desde marzo de 1976 en la denominada Platajunta, formada por Plataforma y la Junta Democrática. Pero, al no estar todavía legalizados los partidos políticos, las negociaciones no prosperan al ritmo que Suárez desea. Esta situación provoca que se pronuncien en a favor de la abstención en el referéndum de dicha ley. Pese a que la abstención en el País Vasco es muy elevada, el resultado de la consulta constituye un éxito para Suárez: una vez aprobada la ley, la oposición democrática acepta involucrarse en el proceso democratizador liderado por el Gobierno.

Todavía quedan sin resolver importantes cuestiones, como la legalización de los partidos, la amnistía, la ley electoral y la cuestión de las nacionalidades, que se comienzan a afrontar a principios de 1977. Todas ellas cuentan en el País Vasco con un fuerte apoyo social, lo que motiva que hechos como la prohibición por parte del Gobierno de movilizaciones a favor de la amnistía –como la convocada por el Ayuntamiento de la localidad Navarra de Echarri Aranaz en enero de 1977 o la prohibición de la celebración del Aberri Eguna, apoyado por todas las fuerzas políticas– provoquen un rechazo entre la ciudadanía. Sin embargo, pese a todas estas negativas, gran parte de las peticiones por parte de la oposición son aceptadas por el Gobierno. Por ejemplo, la legalización de la *ikurriña* el 19 de enero, el decreto de amnistía parcial del 14 de marzo, la expulsión a Bélgica de algunos de los miembros de ETA condenados en el proceso de Burgos o la autorización de los partidos políticos en abril de 1977⁶¹.

1. 2. 4.- PROCESO CONSTITUCIONAL

Tras las elecciones generales del 15 de junio de 1977 el proceso de transición se centra en la elaboración de la Constitución. Sin embargo, en el País Vasco el debate político gira en torno a la instauración de un régimen preautonómico que debe desembocar en un sistema autonómico.

Tras la ley para la Reforma Política y poco antes de la celebración de las elecciones generales, en el mes de mayo de 1977 el PNV, PSOE, ESEI, ANV y DCV firman un documento, denominado Compromiso Autonómico, en el que acuerdan, además de presentar

⁶¹ Para un mayor conocimiento de los resultados electorales en el País Vasco se pueden consultar, entre otras, las siguientes publicaciones: LLERA, F. J.: *Los vascos y la política*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994. LINZ, J. J.: *Conflicto en Euskadi*, Espasa-Calpe, Madrid, 1986. LLERA, F. J.: *Postfranquismo y fuerzas políticas en Euskadi*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1985. LINZ, J. J.: *Atlas electoral del País Vasco y Navarra*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1981.

una candidatura conjunta al Senado, que los parlamentarios vascos se conviertan en la instancia encargada de redactar el Estatuto de autonomía. El 19 de junio se constituye la Asamblea de Parlamentarios Vascos, formada por todos los diputados y senadores de las tres provincias vascas y Navarra, a excepción de los parlamentarios de UCD de este último territorio, que son contrarios a una posible integración de Navarra en una futura Comunidad Autónoma Vasca.

Una vez aprobado el texto, debe ser aceptado por el Gobierno central, es decir, por UCD. Finalmente, en diciembre de 1977 se llega a un acuerdo por el cual UCD acepta la posibilidad de anexión de Navarra a la preautonomía vasca y el PNV admite un referéndum, propuesto por UCD de Navarra, en dicha provincia sobre su incorporación. UCD, PNV y PSOE se comprometen a incluir en una disposición adicional de la futura Constitución la exigencia de un referéndum para la incorporación de Navarra a la autonomía vasca.

El 4 de enero de 1978 se aprueba el régimen preautonómico y la constitución de un Consejo General Vasco (CGV) integrado por las tres provincias vascas, con la posibilidad de la incorporación de Navarra. Los candidatos propuestos para presidir el CGV son Ramón Rubial por el PSOE y Juan Ajuriaguerra por el PNV. Finalmente sale escogido por votación Ramón Rubial. Paralelamente, el PNV continúa apoyando la vigencia del Gobierno Vasco en el exilio. Sin embargo, éste, presidido por Jesús María Leizaola, va perdiendo fuerza desde 1975, especialmente tras la decisión de los socialistas de retirar a su representante Juan Iglesias en 1979.

En los siguientes meses, el protagonismo lo asume el proceso constitucional. A la hora de discutir el anteproyecto de Constitución los diputados vascos y navarros de la UCD y del PSOE apoyan el texto consensuado por ambos partidos. Sin embargo, para los diputados nacionalistas el mayor problema radica en la interpretación sobre el Título VIII de la Constitución, sobre el tratamiento dado a las autonomías, y el reconocimiento de los derechos históricos vascos, presente en la disposición adicional primera del texto definitivo. Mientras que el PNV orienta el problema vasco por la vía de los derechos históricos, lo que significa el reconocimiento de la soberanía originaria del pueblo vasco previa a la Constitución, los representantes de EE optan por reclamar que en la Constitución se incluya la aceptación del derecho de autodeterminación del pueblo vasco.

Tras varios meses de arduas negociaciones entre UCD, PSOE y PNV para lograr que este último partido dé su aprobación al texto constitucional, se llega al final del proceso sin conseguirlo. En el referéndum celebrado el 6 de diciembre de 1978 para la aprobación definitiva de la Constitución, mientras que la mayoría de los partidos piden el voto afirmativo,

el PNV, junto a ESEI, propone la abstención, al tiempo que la izquierda *abertzale* y la extrema derecha franquista reivindican el voto negativo. Finalmente, aunque en las cuatro provincias la abstención es más amplia que en la media española, se producen grandes diferencias entre unas y otras, alcanzando niveles muy superiores en Guipúzcoa y Vizcaya. Lo mismo sucede con un importante margen de votos favorables (el 69'18 frente al 23'54 de votos negativos)⁶².

1. 2. 5.- EL ESTATUTO

Tras la aprobación de la Constitución se presenta en las Cortes el proyecto de Estatuto vasco, cuya aprobación cuenta con el apoyo del PNV, de ESEI y de EE, a pesar de que estos partidos no han aprobado la Constitución en la que va a sustentarse. Poco tiempo después, el presidente del Gobierno, Adolfo Suárez, disuelve las Cortes y convoca elecciones generales para el día 1 de marzo de 1979. Estos comicios cuentan con algunas diferencias con respecto a los de 1977, como la ruptura del Frente Autonómico para el Senado y la primera presentación de HB y de UPN. En estas elecciones, cuya participación desciende en las cuatro provincias en relación a las de 1977, el voto nacionalista en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya supera al no nacionalista gracias al éxito de HB, mientras desciende el apoyo al PNV. En Navarra vuelve a vencer UCD, seguida del PSOE y de los dos nuevos partidos: UPN y HB. En Álava de nuevo gana UCD, seguida del PNV que es el partido más votado en Vizcaya y Guipúzcoa, donde el PSOE desciende de votos ante el avance de la izquierda *abertzale* (HB y EE).

Apenas un mes después, el 3 de abril, se celebran las elecciones municipales, a las Juntas Generales de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya y al Parlamento Foral de Navarra. Los resultados vuelven a poner de manifiesto que en Navarra el nacionalismo radical de HB es superior al del PNV y EE. En el Parlamento navarro, nuevamente, los partidos más votados son UCD y el PSOE, pero pierden posiciones con respecto a UPN y HB. A su vez, los buenos resultados obtenidos por el PNV en las tres provincias vascas le permiten acceder a la alcaldía de sus tres capitales y presidir sus tres diputaciones.

Tras las elecciones generales, la Asamblea de Parlamentarios ratifica el texto del Estatuto. Sin embargo, los diputados navarros del PSOE abandonan la asamblea, quedando

⁶² DE PABLO, S.: "De la Guerra Civil al Estatuto de Guernica. (1937-1979)". En: *De Tubal a Aitor. Historia de Vasconia*, La Esfera de los Libros, Madrid, pp. 589-660, 2002, pp. 631-634. Para un mayor conocimiento del proceso constitucional se pueden consultar, entre otras, la siguientes publicaciones: HERRERO, M.: *Derechos Históricos y Constitución*, Taurus, Madrid, 1998 y CLAVERO, B.: *Fueros vascos. Historia en tiempo de Constitución*, Ariel, Barcelona, 1985.

reducida a las tres provincias. En junio de 1979 se constituye un nuevo Consejo General Vasco, basándose en los resultados de los recientes comicios. De esta manera, el CGV queda constituido por nueve consejeros del PNV, cuatro del PSOE, cuatro de UCD y uno de EE. Asimismo, el nacionalista Carlos Garaikoetxea sustituye en la dirección al veterano socialista Ramón Rubial, lo que permite al PNV llevar las negociaciones con Adolfo Suárez para la aprobación del Estatuto en las Cortes.

El 25 de octubre se convoca el referéndum que cuenta con el apoyo de los principales partidos políticos vascos, a excepción de algunos grupos de derecha (AP) y de la izquierda nacionalista radical (HB). Finalmente, con la aprobación del Estatuto puede decirse que se culmina el proceso de transición política en el País Vasco, al mismo tiempo que ve confirmada su autonomía, accediendo a un amplio autogobierno, que será completado en 1981 con la recuperación de los Conciertos económicos para Vizcaya y Guipúzcoa⁶³.

⁶³ Para un mayor conocimiento sobre este tema, se pueden consultar, entre otras, las siguientes publicaciones: TAMAYO, V.: *La autonomía vasca contemporánea: foralidad y estatutismo (1975-1979)*, Instituto Vasco de Administración Pública, Oñate, 1994 y VV. AA.: *Estudios sobre el Estatuto de Autonomía del País Vasco*, Instituto Vasco de Administración Pública, Oñate, 1991, cuatro tomos.

2.- CONTEXTO CULTURAL

Los cambios experimentados durante la fase desarrollista que caracterizan la década de los sesenta -acelerado proceso de industrialización, crecimiento económico, oleadas de inmigrantes, éxodo rural, apresurada urbanización de las ciudades, consolidación de las clases medias, modernización de las costumbres y ampliación de la educación- también afectan a la evolución de la cultura en el País Vasco. Al igual que ocurre en otros ámbitos de la vida social, los años sesenta suponen una importante ruptura con su pasado más inmediato.

Se debe tener en cuenta que la implantación de la dictadura pone fin al excepcional momento cultural que había experimentado España durante la II República (1931-1936)¹. En un primer momento, los principios que defiende la política cultural franquista –carente de una base cultural común- son –según expresión de Juan Pablo Fusi- la exaltación nacionalista, la glorificación del espíritu y de las virtudes militares, un ferviente catolicismo y la preferencia por las formas y estilos clásicos y tradicionales:

“[...] El franquismo quiso heredar y continuar el pasado imperial: el Siglo de Oro, la arquitectura del Escorial, los imagineros castellanos, la poesía neoclásica del Renacimiento, la espiritualidad de los místicos españoles. Revalorizó el pensamiento tradicional católico (Balmes, Donoso Cortés, Menéndez Pelayo); se distanció de todo vanguardismo estético y favoreció un retorno a las formas culturales más “establecidas”: al paisajismo y al retrato, al drama convencional, a la narrativa convencional”².

Como consecuencia de ello, muchos intelectuales y artistas -Joan Miró, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, María Zambrano, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Luís Cernuda, Aurelio Arteta, etc.- se ven forzados a exiliarse. El asesinato de Federico García Lorca es visto por los intelectuales europeos como una continua acusación contra el Régimen de Franco y como un símbolo del destino de la cultura de aquél. Sin embargo, también hubo intelectuales de la derecha que apoyan a Franco, como Ramiro de Maeztu, asesinado en 1936, y Eugenio D’ Ors, o que se incorporaron a la España “nacional”, como Gregorio Marañón, Ignacio Zuloaga y, más tarde, Salvador Dalí³.

En el caso del País Vasco –según apuntan Carlos Martínez Gorriarán e Imanol Agirre- todo tipo de arte realizado en las denominadas “provincias traidoras” (Vizcaya y Guipúzcoa)

¹ Durante este periodo los intelectuales alcanzan un gran protagonismo fruto de la acción intelectual acumulada de las denominadas generaciones del 98, del 14 y del 27. A lo largo de estos años, la Institución Libre de Enseñanza y otras instituciones ligadas a ella, como la Residencia de Estudiantes y el Instituto-Escuela, desarrollan una intensa actividad.

² FUSI, J. P.: “Educación y cultura”. En: *Historia de España Menéndez Pidal, La Época de Franco (1939-1975). Sociedad, vida y cultura*. Vol. XLI, Espasa Calpe, Madrid, pp. 425-492, 2001, p. 447.

³ FUSI, J. P.: *Opus cit.*, p. 447.

se convierte automáticamente en sospechoso de alentar el separatismo y de atentar, por tanto, contra los ideales que defiende el régimen:

“[...] La mera existencia de corrientes culturales distintas de la oficial –en arte, la dictadura por la camarilla de Eugenio d’ Ors y su Academia Breve de Crítica de Arte- se percibía como una potencial amenaza política. Por tanto, la dictadura de la primera época se dedicó a borrar la memoria del arte disidente o que, simplemente, no encajaba en el esquema. El boicot fue tan eficaz que Lecuona, Cabanas, Guezala, Balenziaga, y muchos otros cayeron en el olvido hasta prácticamente nuestros días. Hubo también otra represión más material y concreta: a José Arrúe, por ejemplo, le destruyeron más de cien cuadros, en 1948 prohibieron el Boletín de la Asociación de Artistas Vizcaínos, y la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, clausurada so pretexto de la guerra, no se reabrirá hasta 1969.

Descabezado el movimiento moderno, ninguneados los artistas emigrados y los del exilio interior, hacia 1950 el arte vasco parecía condenado otra vez a partir de cero. Sin embargo, su semilla había prendido y casi de inmediato surgieron nuevos artistas fieles a la tradición moderna”⁴.

Debemos esperar hasta bien entrados los años cincuenta para que resurja en España la vanguardia experimental. En 1957 se funda en Madrid el grupo El Paso⁵ y ese mismo año surge también el Equipo 57⁶. En el ámbito artístico del País Vasco la construcción entre 1950 y 1955 del santuario de Aránzazu –obra del arquitecto Javier Sáenz de Oiza y en la que participan Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Néstor Basterretxea, Lucio Muñoz y Javier de Eulate- prefigura la aparición de una nueva estética dedicada a la experimentación y a la vanguardia⁷; llegando a considerarse como una de las primeras tentativas de renovación artística producida en aquellos años⁸.

El régimen de Franco impone una política totalitaria y centralista donde está prohibida cualquier manifestación (cultural, lingüística, jurídica y política) relacionada con el desarrollo

⁴AGIRRE, I. y MARTÍNEZ GORRIARÁN, C.: *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad. 1882-1966*, Alberdania, Irún, 1995, p. 266.

⁵ En febrero de 1957 el grupo El Paso presenta su manifiesto firmado por Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Antonio Saura, Manuel Ribera, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Manuel Conde y José Ayllón. Pretenden romper con la situación dominante. Se convierten en un grupo de tendencia, el informalismo, la orientación más vanguardista de aquellos momentos.

⁶ Equipo 57 está constituido por los arquitectos Juan Cuenca y Juan Serrano y los pintores Ángel Duarte, José Duarte y Agustín Ibarrola. También cuenta con la participación ocasional del danés Thorkild, de Jorge Oteiza y de Néstor Basterretxea. El Equipo 57 pretende hacer una obra colectiva, configurada a la manera de una investigación científica, racional, que pueda desarrollarse conceptualmente, como si fuera un teorema. Se interesaron, especialmente, por el arte cinético.

⁷ FUSI, J. P.: *Un siglo de España. La cultura*, Marcial Pons, Madrid, 1999, p. 140.

⁸ VERGNOLLE DELALLE, M.: *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*, Publicaciones de la Universitat de València, 2008, p. 300.

de la lengua vasca. De tal manera que tanto en la enseñanza, como en la prensa o en la edición apenas se puede prestar atención al euskera⁹.

Otro aspecto que condiciona la cultura en el País Vasco es la carencia de una universidad pública hasta el año 1968, ya que la que los jesuitas tienen en Deusto desde 1883 constituye una oferta limitada y selectiva¹⁰. Finalmente, la transformación de la Universidad de Bilbao en Universidad del País Vasco, con facultades en Bilbao, San Sebastián y Vitoria, se lleva a cabo en 1980. En 1960 se crea la Universidad de Navarra vinculada al Opus Dei. Además, durante esa década, también se abren en San Sebastián centros universitarios dependientes de Deusto, Valladolid y Navarra. En 1970 se crea en Vitoria un Colegio Universitario que está vinculado a Valladolid. Gracias a todo ello, en los años setenta se logra revitalizar el panorama intelectual del País Vasco.

A partir de finales de la década de los sesenta se aprecia en el régimen cierto aperturismo que posibilita, en el ámbito artístico, la irrupción de una pluralidad de conceptos, tanto referidos a las obras artísticas como a los canales de distribución, que son el reflejo de una sociedad en transformación¹¹. En marzo de 1966, Manuel Fraga Iribarne –al frente del Ministerio de Información y Turismo desde 1962- aprueba la Ley de Prensa por medio de la cual se conceden apoyos económicos para promover el cine, el teatro y la música, así como una mayor tolerancia para con las editoriales y revistas progresistas¹².

En el contexto vasco, esta tímida liberalización por parte del gobierno de Franco, se concreta en las primeras campañas a favor de la cultura en euskera: se editan libros, se revitaliza *Euskaltzaindia* (Academia Vasca de la Lengua) y se fija el euskera *batua* o unificado, labor en la que destaca el filólogo Koldo Mitxelena. También se produce una mayor presencia de la lengua vasca en los medios de comunicación y aparecen las primeras *ikastolas*¹³. Entre 1959 y 1963 desarrolla su actividad la Academia Errante, una agrupación popular de expresión y difusión cultural, en la que intervienen distintos intelectuales como:

⁹ A pesar de que por parte de la dictadura no llega a producirse una prohibición oficial de hablar en euskera, la persecución contra cualquier tipo de manifestación pública en lengua vasca es implacable en los primeros años del franquismo. Se llegan a prohibir los nombres vascos en el registro civil, algunas empresas tienen que modificar sus nombres, al igual que muchas lápidas de los cementerios tienen que ser sustituidas. Durante la década de los cincuenta apenas se publican una veintena de libros en euskera. De la misma manera, la presencia de la lengua vasca en la radio y en la prensa diaria es prácticamente nula, y los intentos que se llevan a cabo en la enseñanza (el de Elbira Zipitria, en San Sebastián o el de Julita Berrojalbiz, en Bilbao) son totalmente clandestinos. (DE PABLO, S.: “La Dictadura franquista y el exilio”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 89-115, 2002, p. 92).

¹⁰ PÉREZ PÉREZ, J. A.: “El Segundo franquismo en el País Vasco”. En: *Historia del País Vasco. Edad Contemporánea*, Hiria, Bilbao, pp. 315-388, 2005, p. 385.

¹¹ GUASCH, A. M^a: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 253.

¹² FUSI, J. P.: *Un siglo de España. La cultura*, Marcial Pons, Madrid, 1999, p. 132.

¹³ DE PABLO, S.: “La Dictadura franquista y el exilio”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 89-115, 2002, p. 108.

Luis Martín Santos, Julio Caro Baroja, José Miguel de Barandiarán o Koldo Mitxelena. Fruto de esta inquietud innovadora surgen cantidad de publicaciones en lengua vasca; como consecuencia, en 1965 se crea en Durango (Vizcaya) la Feria del Libro y Disco Vascos. Todo ello, supone un proceso de renovación cultural que afecta a todos y cada uno de los ámbitos de la cultura: teatro, música, danza, cine, literatura y arte.

Por otra parte, algunas manifestaciones culturales se sirven del arte para revelarse como una forma más de oposición al régimen. Muchos artistas e intelectuales, adscritos al realismo social, denuncian a través de sus obras la situación política y social por la que atraviesa España en ese momento –en el País Vasco destacan los poetas Gabriel Celaya y Blas de Otero, el escritor Luís Martín Santos o los artistas Agustín Ibarrola y María Francisca Dapena¹⁴-. Muchos de ellos se sienten próximos al marxismo y al clandestino Partido Comunista y varios son encarcelados por sus actividades políticas y clandestinas (tal fue el caso de Agustín Ibarrola y de María Francisca Dapena). Prácticamente todos intervienen en actos de oposición al régimen como la firma de documentos contra la censura, contra la represión y en apoyo a la lucha obrera y estudiantil.

En esta década, también aparece una nueva generación de artistas que se sirven de la abstracción como forma de expresión artística (Mari Paz Jiménez, Bonifacio Alfonso, Rafael Ruiz Balerdi, Remigio Mendiburu, José Luís Zumeta, José Antonio Sistiaga o Amable Arias, entre otros). Puede decirse que, estos artistas, inmersos en la corriente informalista, constituyen uno de los primeros movimientos de vanguardia, no figurativo, influenciado por la obra de Eduardo Chillida y de Jorge Oteiza¹⁵.

En 1966, se crean los grupos de Escuela Vasca integrados por pintores y escultores de las tres provincias vascas y Navarra – Gaur (Hoy) en Guipúzcoa, Emen (Aquí) en Vizcaya, Orain (Ahora) en Álava y Danok (Todos) en Navarra- que nacen con una voluntad unificadora en la que tienen cabida todos los artistas independientemente del estilo artístico que empleen¹⁶.

¹⁴ Como desarrollaremos más ampliamente en el capítulo siguiente, estos artistas pertenecen al movimiento de Estampa Popular de Vizcaya. Emplean sus grabados como una herramienta de lucha para denunciar la dura situación política-social que padece el País Vasco. Entiende el arte como un compromiso moral y político en donde el artista se debe de vincular con el contexto social que le ha tocado vivir. Por medio de sus obras múltiples sacan a la luz los problemas sociales de los obreros y la lucha por la libertad, mediante escenas de fábricas, manifestaciones, huelgas, cárceles, etc.

¹⁵ GUASCH, A. M^a: “Crónica de una vanguardia”, *Guadalimar*, nº 25, Madrid, pp. 51-59, octubre de 1977, p. 56.

¹⁶ Aunque en teoría se realiza un llamamiento a todos los artistas vascos, pronto surgen las discrepancias entre ellos debido a la disparidad estética de los grupos. Ésta es una de las causas que motiva su prematura disolución.

A través de las palabras del escultor Remigio Mendiburu nos hacemos una idea del corporativismo que experimentan los artistas en estos años:

“En la década de los sesenta vivíamos de manera hermosa. No teníamos para comer, pero los artistas estábamos más unidos, nos prestábamos todo... Me acuerdo que Zumeta me dejaba cuanto tenía y lo mismo hacía yo a él. Trabajábamos en una obra sin pasarnos por la mente que lo podríamos vender; más inconscientes porque no nos preocupábamos de darnos a conocer, ni vender. Éramos artistas como unos puerros que nacen en un gallinero. Yo hacía arpones desde los 14 años, otro era botones..., es decir que no veníamos del círculo universitario de Oxford. Nos unía a todos algo muy importante: había conciencia de la represión de nuestra lengua. Este motivo era la causa aglutinante de un todo. No nos permitían escribir en euskera pero podíamos pintar y sin letras preparábamos música. Era lo que hacíamos nosotros: responder a las ansias de libertad”¹⁷.

Los miembros del grupo Gaur, lleva a cabo una serie de exposiciones itinerantes por los pueblos de Guipúzcoa (Beasain, Ordicia, Tolosa, Legorreta, Zaldibia, etc.), denominadas Semanas Culturales, en las que desarrollan un amplio programa artístico que abarca desde la dimensión teórica (conferencias y debates sobre poesía, cine, danza, estética y pedagogía), a la expositiva (grupo Gaur), así como actuaciones musicales (grupo Ez Dok Amairu), representaciones teatrales (grupo Jarrai) y danza (grupo Argia), acompañado por muestras de instrumentos musicales populares, discos y libros sobre cultura vasca¹⁸.

El precedente de estas Semanas Culturales se encuentra en las muestras que Agustín Ibarrola, María Francisca Dapena e Ismael Fidalgo¹⁹ celebran, en 1955, por los pueblos mineros e industriales de Vizcaya (Somorrostro, Las Arenas, La Arbolada, Portugalete, Amorebieta y Durango). Se debe tener en cuenta -como comprobaremos en el capítulo concerniente a Estampa Popular de Vizcaya- que la gran mayoría de estas muestras, realizadas desde mediados de los años cincuenta hasta finales de los setenta, se celebran en espacios alternativos como en los locales que las asociaciones de vecinos les ceden a los artistas, en frontones, bares, fiestas populares o en casas parroquiales.

En este renacimiento cultural es fundamental la publicación del libro de Jorge Oteiza *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (1963)²⁰ en el que

¹⁷ MARCOS REAL, M. J.: *Anuario de Euskal Herria 1981*, Editorial Amigos del Libro Vasco, Bilbao, 1990, p. 202.

¹⁸ OLAIZOLA, A.: “Arte y artistas guipuzcoanos en los años 60: El proyecto de la Escuela Vasca”. En: *Arte y artistas vascos en los años sesenta* [Cat. Exp.], Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, pp. 123- 145, 1995, pp. 139-130.

¹⁹ Además de los artistas mencionados, acudían poetas como Gabriel Aresti, Vidal de Nicolás, Blas de Otero, Sabina de la Cruz o Julián Viejo.

²⁰ OTEIZA, J.: *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Auñamendi, San Sebastián, 1963.

asienta sus fundamentos teóricos sobre el arte y su redescubrimiento de los orígenes prehistóricos de los vascos. Este tratado tiene un gran impacto más allá de los círculos artísticos, ya que se convierte en un punto de referencia para las nuevas generaciones implicadas en los movimientos de recuperación cultural y política de las décadas de los sesenta y setenta²¹.

De la misma manera, tanto la literatura, como el cine y la música en euskera experimentan un primer resurgimiento tras la Guerra Civil Española. Aparece una nueva generación de escritores (Jon Mirande, Gabriel Aresti, Juan San Martín, José Luís Álvarez Emparantza “Txillardegí” o Federico Krutwig) que renuevan las formas expresivas de la literatura vasca. En música, al tiempo que se produce un renacer del *bertsolarismo*, surgen nuevos compositores como Mikel Laboa o Benito Lertxundi. En lo referente al cine, se produce lo que se ha considerado como la primera tentativa de crear cine *nacional* vasco, plasmado en el largometraje *Ama Lur (Tierra Madre, 1968)* dirigido por Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert²².

A partir de 1968-1970 se origina entre los artistas e intelectuales una mayor diversificación, una apertura hacia nuevas ideas que se hace más evidente en la segunda mitad de la década de los setenta, que culmina con la instauración de la democracia. Aparece una nueva generación de artistas (nacidos en torno a 1945-1950 que conviven y trabajan junto a la anterior generación, formada por los nacidos en torno a los años 30) que ofrecen una alternativa plástica al arte. El realismo crítico y la abstracción informalista dejan paso a nuevas tendencias: pop art, minimal art, arte cinético, body art, land art, arte póvera, hiperrealismo, nueva figuración, conceptualismo, etc.

La transición de la década de los sesenta a los setenta supone, además de la irrupción de una pluralidad de conceptos, una mayor presencia de mujeres creadoras como Mari Puri Herrero, Marta Cárdenas o Clara Gangutia. Puede decirse que este periodo gira en torno dos formas básicas de expresión: la abstracción y la figuración. Así, junto a la persistencia del realismo social de los años sesenta, se produce el desarrollo del realismo mágico –Mari Puri Herrero-, la configuración de lo que posteriormente se denominará como neo-constructivismo confundido con tendencias cibernéticas y neoconcretas, la búsqueda de la esencia vasca a través de un retorno a la naturaleza –Remigio Mendiburu y Eduardo Chillida, en escultura; y una figuración naturalista y a la vez intelectualizada en la pintura de Vicente Ameztoy,

²¹ MEES, L.: “La sociedad: poder, economía y cultura”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 327-348, 2002, p. 335.

²² PABLO DE, S.: “La Dictadura franquista y el exilio”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 89-115, 2002, p. 108.

Ramón Zurriarain y Andrés Nagel- y las aportaciones abstracto-espaciales – Gabriel Ramos Uranga²³.

Con la implantación de la democracia, tras la Constitución de 1978 y los Estatutos de Autonomía que se derivan de ella, se configura un nuevo contexto político y social que repercute directamente sobre la vida cultural. Como apunta Juan Pablo Fusi tres hechos son determinantes:

“1) La cristalización de un régimen de libertades en el ámbito de la edición, prensa, teatro, cinematografía y bellas artes.

2) La intensificación de la acción del Estado al servicio de la difusión social de la cultura.

3) El resurgimiento de las culturas de las comunidades autónomas, como expresión de una nueva idea de España basada en el reconocimiento de su pluralidad cultural y lingüística”²⁴.

Una vez desaparecido el Ministerio de Información, el órgano de control de la información y de la cultura durante la dictadura franquista, en octubre de 1977 concluye el monopolio informativo de Radio Nacional y poco a poco Televisión Española logra ir aumentando sus horas de emisión e introducir innovaciones tecnológicas. Por otra parte, en julio de 1977 se crea el Ministerio de Cultura que cuenta con amplias competencias en materia de libros, bibliotecas, cine, música, exposiciones y museos²⁵.

En lo referente al País Vasco, a partir de los años de la transición a la democracia se produce una mayor presencia del euskera en los medios de comunicación, en la universidad o en grandes festivales populares organizados a favor de las ikastolas. Así, en la literatura en euskera se publican gran cantidad de obras de autores como Anjel Lertxundi, Ramón Saizarbitoria o Bernardo Atxaga. También contribuyen a la difusión de la lengua vasca cantautores como Mikel Laboa, Xabier Lete o Imanol. Lo mismo que grupos del llamado rock radical vasco como Kortatu, Hertzainak o Itoiz. Estos impulsos de renovación afectan también a fenómenos de larga tradición como el *bertsolarismo*.

En muchos de los casos, las propias características políticas por las que atraviesa el País Vasco motiva que numerosos artistas se queden en sus lugares de origen, manifestando una cierta renuncia a una proyección fuera de los límites de sus provincias²⁶. A pesar de todo, durante estos años se llevan a cabo importantes muestras donde se exhibe el arte producido en el País Vasco, tanto de carácter local como nacional e internacional: la Exposición de Pintura

²³ GUASCH, A. M^a: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 255.

²⁴ FUSI, J. P.: *Un siglo de España. La cultura*, Marcial Pons, Madrid, 1999, pp. 149-150.

²⁵ FUSI, J. P.: *Opus cit.*, pp. 50-51.

²⁶ GUASCH, A. M^a: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 225.

y Escultura Vasca Contemporánea que José Luis Merino, director de la Galería Grises de Bilbao, lleva a México en 1971; la I y II Muestra de Artes Plásticas, organizada por el Ayuntamiento de Baracaldo (Vizcaya) en 1971 y 1973; la exposición de Arte Vasco Actual, coordinada y dirigida por el crítico Santiago Amón, que se celebra con motivo de los Encuentros de Pamplona en 1973. Por último también debe destacarse la intervención –no exenta de polémica²⁷- de los artistas vascos en la Bienal de Venecia de 1976, que tiene como tema central *España: Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*. Al finalizar la Bienal se llevan a cabo una serie de jornadas dedicadas a *Euskadi en la Bienal de Venecia* - centradas en cine, música y política- bajo el lema *Amnistia Denontzat*²⁸.

²⁷ En la Bienal tan sólo está presente la obra de Agustín Ibarrola –tanto a nivel individual como integrante del grupo de Estampa Popular- y dos esculturas de Oteiza, cedidas por un particular. Esta ausencia de artistas vascos se debe a las discrepancias de éstos con el comité seleccionador –entre los que se encuentra Agustín Ibarrola-. Ibarrola se pone en contacto con Chillida y con Oteiza para que formen parte del proyecto; sin embargo, Chillida le advierte de que tan sólo acudirá si se crea un pabellón de Euskadi. Al conocerse la postura de Chillida, se crean una serie de asambleas de artistas para apoyar su actitud y, con el acuerdo de los partidos políticos, un “Comité para la presencia de Euskadi en Venecia”, encargado de organizar la participación vasca. Finalmente, se forma el “Comité Euskadi-Italia”, gracias al cual se llegan a celebrar las jornadas, aunque no se muestran las realizaciones de los artistas plásticos. Información extraída de ARRIBAS, M^a J.: *40 años de Arte Vasco (1937-1977)*. *Historia y documentos*, Erein, San Sebastián, 1979, pp. 217-218.

²⁸ María José Arribas en su libro - *40 años de Arte Vasco (1937-1977)*. *Historia y documentos*, Erein, San Sebastián, 1979- recoge las exposiciones y las acciones culturales que acabamos de citar.

2. 1.- EDUCACIÓN ARTÍSTICA

2. 1. 1.- CARENCIA DE UNA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES

Al término de la guerra civil la enseñanza artística en el País Vasco es prácticamente inexistente: después del fin de la contienda permanece cerrada la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, o Escuela de Achuri, y a principios de los sesenta se cierra la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián²⁹. Este vacío docente lo procuran cubrir las Asociaciones Artísticas de cada provincia, constituidas a finales de los años cuarenta. En Guipúzcoa, por ejemplo, se cuenta únicamente con el magisterio tradicional de pintores como Ascensio Martiarena y Jesús Gallego³⁰, en la Asociación Artística Guipuzcoana, o Gaspar Montes Iturrioz en la Academia Municipal de Dibujo de Irún. Como consecuencia de esta precaria situación, los artistas nacidos en la generación de los cuarenta, como Mari Puri Herrero (1942), Marta Cárdenas (1944) o Vicente Ameztoy (1946-2001), se inician en la pintura de la mano de estos maestros. Marta Cárdenas relata este tiempo de formación de la siguiente manera:

“[...] Una profesora de literatura, Elvira Gailurralde, me recomendó que acudiera a la Asociación porque era un centro cultural muy interesante donde, además de impartirse clases de pintura, se realizaban conferencias. Allí comencé con Jesús Gallego que era un profesor de dibujo extraordinario. Su método de enseñanza era ponerse a dibujar al mismo tiempo que lo hacías tú, sin darte cuenta de quién era el profesor. Lo que hacía era coger borrachos de la Parte Vieja de San Sebastián, ya que en aquel tiempo no estaba permitido realizar desnudos, y les daba un dinero a cambio de posar para nosotros. Eran apuntes de ocho minutos, más o menos, y mientras tanto en unas hojas de forrar cajones teníamos que dibujar, a toda velocidad, a carboncillo las diferentes posturas. Allí acudí los tres meses de verano. Para mí fue fundamental el acudir a la Asociación porque comencé a dibujar como profesional”³¹.

Por su parte, Clara Gangutia (1952), al residir junto con su familia en Madrid, acude a la Academia Peña para preparar el examen de acceso que le permita matricularse en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. A su vez, como anteriormente hicieran Eduardo Chillida (1924-2002) o Gabriel Ramos Uranga (1939-1995), artistas como Andrés Nagel (1947) o Ramón Zurriarain (1948) antes de iniciarse en el mundo del arte, cursan

²⁹ En 1950 Jorge Oteiza ya había propuesto al director general de Bellas Artes, Marqués de Lozoya, la creación de una Escuela de Bellas Artes en San Sebastián. Desde entonces, intentará, en repetidas ocasiones, sin éxito, la creación de una Universidad de Artistas Vascos. Información extraída de ARRIBAS, M^a J.: *40 años de Arte Vasco (1937-1977). Historia y documentos*, Erein, San Sebastián, 1979, p. 117.

³⁰ Tras la muerte de Ascensio Martiarena, en 1966, Jesús Gallego (Valladolid, 1919- San Sebastián, 2004) desempeña la docencia en la Asociación Artística Guipuzcoana sobre Dibujo y Pintura.

³¹ Entrevista a Marta Cárdenas, San Sebastián, 3 de octubre de 2008.

estudios superiores de Arquitectura -el primero en la Universidad de Navarra (1965-1972) y el segundo en la de Madrid (1966-1967).

Se debe tener en cuenta que en Vizcaya, desde el año 1947, ya se está intentando poner en marcha una Escuela Superior de Bellas Artes en Bilbao:

“[...] Ni qué decir tiene que la Asociación Artística Vizcaína veía con buenísimos ojos la creación y puesta en marcha de esta aspiración que existía y existe latente en Bilbao entre la juventud con inquietudes artísticas y entre los amantes de las artes plásticas, desde que se cerró la Escuela de Artes y Oficios. [...] La asociación Artística Vizcaína se puso desde un principio a la disposición de quienes querían promover tan feliz iniciativa y nuestro Presidente, en el discurso inaugural de la Academia, en el presente curso dio cuenta de que existía el proyecto y que la Academia serviría para preparar a los muchachos que tenían dichas aspiraciones para poder hacer el ingreso en condiciones óptimas y no fueran rechazados por falta de preparación.

Entonces hacíamos votos para que pronto pudiéramos celebrar con júbilo tal acontecimiento, pues la creación de la Universidad Artística es tan necesaria como la Escuela Normal de Maestros, sin la cual no salen quienes pueden enseñar a los párvulos”³².

No obstante, hay que esperar hasta 1969 para la implantación, por Decreto-Ley del 21 de noviembre, de una Escuela Superior de Bellas Artes adscrita a la Universidad Autónoma de Bilbao. Debido a este vacío docente, aquellos artistas que desean recibir una formación académica superior se ven forzados a abandonar el País Vasco. Tal es el caso de Rafael Ruiz Balerdi (1934-1992), quien en 1954 se traslada a Madrid para ampliar su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Dos años más tarde se inscribe como alumno libre Remigio Mendiburu (1931-1990) - posteriormente, acude a la de San Jorge de Barcelona- y, en 1965, Gabriel Ramos Uranga. Otros, como Agustín Ibarrola (1930), al no poseer estudios previos no puede matricularse. Por este motivo, ingresa en el taller madrileño de Daniel Vázquez Díaz, donde coincide con Rafael Canogar, José María Moreno Galván, Rafael Munoa y Rafael Zabaleta.

De la misma manera, durante los años de la dictadura se vuelve prácticamente imprescindible, para impregnarse de las nuevas corrientes artísticas que se están gestando en Europa, viajar al extranjero. Más concretamente, a París, considerada como la cuna de la modernidad. En 1958 Rafael Ruiz Balerdi acude a París junto a José María Ortiz y Bonifacio Alfonso. Allí frecuenta a los pintores José Antonio Sistiaga, José Luís Zumeta y Manuel Duque, y conoce a Agustín Ibarrola, a Alberto Giacometti y a Luís Fernández. A partir de ese

³² ARÓSTEGUI BARBIER, J. de: *La pintura vizcaína de la posguerra. Del Grupo del Suizo a la Asociación Artística Vizcaína*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1972, p. 160.

momento, su pintura se inicia en el informalismo gestual con influencia de Jackson Pollock³³. El grupo de jóvenes visitan museos y exposiciones de arte y se empapan de las corrientes más vanguardistas. Bonifacio Alfonso (1933-2011) describe esta experiencia con las siguientes palabras:

“[...] Por allí andaba todo el mundo, por lo visto ahora los artistas se van a Estados Unidos o a Alemania para conocer las corrientes más innovadoras. Yo en París estuve tres meses pero acabé muy harto de comer carne de caballo y de pasar penurias. Acudíamos a pintar a orillas del Sena, Sistiaga pintaba en el suelo pero a mí me daba vergüenza. Rafa y yo dormíamos en un coche, en un Mini Morris. Allí conocí a Antonio Saura, a Cuixart, a Mompó y a cantidad de pintores que a mí, en aquel tiempo, me parecía que eran increíbles pero luego te das cuenta que son como los demás”³⁴.

De mismo modo, José Luís Zumeta -quien entre 1959 y 1960 reside en la capital francesa y posteriormente, durante 1963-1964, vive en Suecia e Inglaterra- relata lo que ha significado para él, a nivel artístico, su paso por París:

“[...] Tras finalizar el servicio militar me fui a París, a pasar unas temporadas no demasiado largas. Cuando veía que necesitaba dinero, regresaba, engordaba un poco, conseguía un poco de dinero y vuelta. Así, durante varios meses.

Para pintar tenía que salir fuera, aquí no había nada que hacer. Mi afán por conocer la vanguardia artística me llevó a otras ciudades. Podía haber ido a Madrid o Barcelona, pero prefería ir a París. Necesitaba urgentemente romper con el aislamiento impuesto por el franquismo y por la sociedad conservadora.

El movimiento parisino me pareció muy interesante. Con el tiempo decayó un poco, pero seguía siendo un punto de encuentro de pintores de todo el mundo: Van Gogh, el impresionismo, Toulouse-Lautrec,...

Para empezar encontré a tres donostiarras: Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga, y José María Ortiz. Andaba mucho con Balerdi, un poco mayor que yo. Sabía mucho de pintura y aprendí mucho de él.

En la calle veía exposiciones, recogía papeles,.... Tuve la ocasión de ser un auténtico bohemio, a tope. Con la pintura me llevé una gran sorpresa, había norteamericanos y europeos: Cobra, Stäel, Pollock, de Kooning, Chagall y Picasso... Como por aquí no había nada, todo me resultaba nuevo. Fui por primera vez en 1959, y desde luego puedo asegurar que me causó una honda impresión.

Luego estuve en Londres y más adelante en Suecia. Fui en moto, con José Antonio Artze”³⁵.

También visitan la capital francesa, en varias ocasiones, Agustín Ibarrola³⁶ y María Francisca Dapena (1924-1995). A las razones puramente artísticas se le añaden las de carácter político, ya que, como militantes del Partido Comunista en la clandestinidad, frecuentan la

³³ VIAR, J.: *La experiencia infinita*. [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao; Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1993, p. 851.

³⁴ Entrevista a Bonifacio Alfonso, San Sebastián, 7 de enero de 2009.

³⁵ MARCELLAN, I.: “José Luís Zumeta, pintor”, *Euskonews & Media*, nº 134, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, del 9 al 14 de septiembre de 2001. (www.euskonews.com/0134z/bk/elkar13401es.html)

³⁶ Agustín Ibarrola durante su etapa como miembros del Equipo 57 ya había residiendo en París.

ciudad para mantener contactos con el partido. Así, durante finales de los años cincuenta y principios de los sesenta se reúne en París con intelectuales españoles que, forzosamente o voluntariamente, son exiliados del régimen franquista como Juan Goytisolo, Tuñón de Lara, Blas de Otero –al que ya había conocido en Bilbao-, Federico Sánchez (Jorge Semprún) o Santiago Carrillo, entre otros³⁷.

A su vez, María Francisca Dapena viaja a la capital francesa en 1967. Se aloja, durante mes y medio, en casa del pintor santanderino Rufino Ruiz Ceballos –exiliado por pertenecer al P. C. - donde lleva a cabo algunos grabados con fines políticos. En palabras de su hijo Gaizka Villate Dapena:

“[...] Sus grabados, de denuncia social, eran la herramienta que mi madre utilizaba para difundir por París lo que estaba sucediendo en España”³⁸.

El caso de Eduardo Chillida es diferente. En 1948 se traslada a París donde realiza sus primeras esculturas en yeso, inspirándose en las esculturas de la Grecia arcaica que observa en el Museo Louvre. A partir de 1954 comienza a recibir importantes galardones - en ese año obtiene el Diploma de Honor en la X Trienal de Milán; en 1958, el Gran Premio Internacional en la XXIX Bienal de Venecia y en 1960, el Premio Kandinsky- que le confieren fama internacional, lo que le permite viajar por diferentes países exponiendo sus obras. A su vez, desde 1956, año en que tiene lugar su primera exposición individual en la Galería Maeght, hasta el fallecimiento de Aimé Maeght en 1981, trabaja asiduamente con dicha galería. Como comprobaremos más adelante, la inmensa mayoría de su obra gráfica, hasta 1977, en que su hijo Ignacio instala en San Sebastián un taller de grabado, es estampada y editada en los talleres de dicha fundación.

De igual forma, los artistas de la generación posterior, debido a la inexistencia de centros de enseñanza artística oficiales, tienen que hacer frente a la misma situación. La mayoría se ven obligados a marcharse a Madrid para ampliar sus conocimientos tanto en el Círculo de Bellas Artes como en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. A la primera asisten –como anteriormente hicieran Eduardo Chillida (en 1947), Remigio Mendiburu (en torno a 1956), Carmelo Ortiz de Elguea (en torno a 1960) o Gabriel Ramos

³⁷ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte vasco de posguerra 1950-1977. De Aránzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haramburu, San Sebastián, 1978, pp. 122-123.

³⁸ Entrevista a Gaizka Villate Dapena, Villasana de Mena (Burgos), 5 de junio de 2008.

Uranga (entre 1968 y 1969)- Mari Puri Herrero y Ramón Zurriarain; mientras que a la segunda acuden Marta Cárdenas, Vicente Ameztoy y Clara Gangutia³⁹.

De la misma manera, la mayoría de ellos deciden marcharse al extranjero para proseguir con sus aprendizajes artísticos. Tanto Mari Puri Herrero como Marta Cárdenas y Clara Gangutia aprovechan su estancia en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Ámsterdam, París y Roma, respectivamente, para, además de ampliar sus conocimientos en pintura, aproximarse a la técnica del grabado.

Teniendo en cuenta la difícil situación político-social y cultural por la que atraviesa España durante los años sesenta, para esta nueva generación de artistas el conocer nuevos países supone una bocanada de aire fresco y de libertad. Por ejemplo, Marta Cárdenas – becada por el Gobierno francés- y Ramón Zurriarain acuden a la Academia de Bellas Artes de París durante los años 1968 y 1969, respectivamente.

Por otro lado, Mari Puri Herrero, durante el curso 1966-67, estudia pintura y grabado en Ámsterdam en el Departamento de Grabado de la Rijksakademie (Escuela de Bellas Artes) donde trabaja pensionada por el Gobierno holandés y la Diputación de Vizcaya. En el Printenkabinet (Sala de Estampas) del Rijkmuseum, tiene la ocasión de ver de cerca los grabados de Rembrandt, Durero y otros muchos autores importantes. Durante esos años, 1966-1968, también aprovecha para viajar por Bélgica, París, Londres, Copenhague e Italia⁴⁰. Esta etapa supone para ella un periodo de liberalización, debido a la distancia de su país y a un descubrimiento de un contexto social, cultural y político impensable en la España del final de la dictadura franquista⁴¹.

Clara Gangutia también abandona la capital española donde reside para acudir, en 1974, a la Academia Española de Bellas Artes de Roma pensionada por el Ministerio de Asuntos Exteriores. Allí coincide con Eduardo López Arigita, becado para estudiar grabado calcográfico, quien le enseña la técnica del aguafuerte.

Finalmente, la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, por decreto-ley el 21 de noviembre de 1969, supone la puesta en marcha en el País Vasco de un centro de enseñanzas artísticas. Sin embargo, desde el inicio, algunos artistas como Jorge Oteiza la consideran como un centro antivasco⁴², debido a que desde su creación está vinculada a la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, ya que los primeros cuatro directores

³⁹ A excepción de Marta Cárdenas, ni Vicente Ameztoy, ni Clara Gangutia finalizan su formación.

⁴⁰ Entrevista a Mari Puri Herrero, Bilbao, 26 de septiembre de 2008.

⁴¹ ZUGAZA MIRANDA, M.: *M. P. Herrero. Dibujos 1959-1992* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1992, p. 17.

⁴² OTEIZA, J.: “Carta de Oteiza a un escultor navarro: Aizkorbe, nuevo escultor en la Escuela Vasca”. En: *Aizkorbe: escultura, pintura* [Cat. Exp.], Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona, 1976, sin paginar.

proviene de dicha escuela⁴³. Esta situación se produce porque precisamente por la propia falta de centros de enseñanza oficiales, no existen profesores titulados habilitados para las tareas docentes.

En un primer momento, José Milicua invita a artistas vascos consagrados para que impartan clases (Oteiza, Mendiburu, Ibarrola, Larrea, Basterretxea, Zumeta, etc.); sin embargo, éstos rechazan la proposición del director al considerar que las retribuciones económicas que van a recibir son insuficientes. En opinión de Agustín Ibarrola, en cambio, lo que se entrecruza de esta situación es la desunión de los artistas que no se implican en la mejora del plan de enseñanza educativa. Sus críticas van dirigidas, especialmente, a los artistas alaveses y guipuzcoanos⁴⁴. Finalmente, únicamente tres artistas vascos son contratados para impartir clases en la Escuela - Larrea (1 curso), Ibarrola (1 mes) y Cudín (1 curso)⁴⁵-, el resto de las plazas las ocupan profesores foráneos.

Especialmente en Vizcaya, los artistas se reúnen en asambleas para reivindicar, además del relanzamiento del movimiento de Escuela Vasca, la creación de una Facultad de Bellas Artes que esté vinculada a la cultura vasca y en la que la opinión de los artistas se tenga en cuenta⁴⁶.

Durante el periodo comprendido entre 1976 y 1978 se lleva a cabo una revisión del arte actual producido en el País Vasco a través de conferencias, mesas redondas, cursillos, etc.⁴⁷. Las asambleas de artistas continúan reivindicando la creación de medios para el desarrollo de la cultura vasca en el campo artístico y la educación estética y su representación en la Escuela, tanto en la elección del profesorado, como en los planes de estudio, para que se adapten a las necesidades socio-políticas del País Vasco⁴⁸.

A finales de noviembre de 1979, algunos artistas (Oteiza, Basterretxea, Mendiburu, Ibarrola, Balerdi y con el apoyo epistolar de Chillida) forman parte de una comisión que se entrevista con el consejero de cultura del Consejo General Vasco, Gotzon Olate, con el fin de recabar apoyo para la actualización y euskaldunización de la Facultad de Bellas Artes de

⁴³ José Milicua Larramendi (1970-1972), Luís Badosa Conill (1972-1976), Joan Sureda Pons (1976-1978) y Pedro Guasch Matutes (1978-1980).

⁴⁴ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte vasco de posguerra 1950-1977. De Aránzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haramburu, San Sebastián, 1978, pp. 212-213.

⁴⁵ Larrea e Ibarrola aceptaron a petición de Oteiza, quien había recomendado a Milicua que les contratase. Milicua le había ofrecido a Oteiza la cátedra de escultura, pero Oteiza puso como condición dirigir el Centro y no hubo acuerdo.

⁴⁶ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte vasco de posguerra 1950-1977. De Aránzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haramburu, San Sebastián, 1978, pp. 209-210.

⁴⁷ GUASCH, A. M^a: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 191.

⁴⁸ ARRIBAS, M^a J.: *40 años de arte vasco. 1937-1977. Historia y Documentos*, Erein, San Sebastián, 1979, p. 144.

Bilbao. La Comisión creada al respecto, en relación con la autoridad académica, tiene como fin responsabilizarse de la dirección o decanato de la Facultad, cosa que se logra a principios de 1981, al ser nombrado decano Pedro Manterola⁴⁹.

De los múltiples intentos por tratar de euskaldunizar la Facultad de Bellas Artes resalta el programa, aprobado en asamblea, realizado por los artistas y alumnos de la Escuela en junio de 1971. En él detallan ampliamente cuatro puntos que consideran fundamentales: cuál debe ser la función social del arte, qué condiciones de vida debe tener un artista, cuál debe ser el status social de la profesión y qué tipo de educación artística debe impartirse⁵⁰.

2. 1. 2.- ESCUELA EXPERIMENTAL DE ARTE DE DEBA

Debido a la escasez de centros de enseñanza oficiales, afloran una serie de propuestas impulsadas por los propios artistas, en especial, por Jorge Oteiza quien, durante más de tres décadas⁵¹ reclama la creación de un centro de educación estética para la formación del artista:

“El arte transforma el mundo, suele afirmar la crítica de arte, pero lo que transforma es al artista en un hombre libre y la educación estética (que el artista libre tiene la misión de transformar y transmitir) es la que gradúa al hombre en libertad, y estos hombres libres son los que tienen que transformar la realidad. Y os digo esto, que sin educación estética, tener la seguridad, cualquier tipo de educación es, políticamente, incompleta”⁵².

Para Oteiza el artista debe ser consciente de su misión social. Ésta consiste en, una vez concluida su experimentación artística, elaborar una sensibilidad estética que, a través de la educación, devuelva a la sociedad, con el fin de conseguir la recuperación de la cultura popular del País Vasco⁵³. Sin embargo, al percatarse de la falta de compromiso por parte del artista que no desea concluir su arte -bien por falta de conciencia experimental, de conocimiento y de visión insuficiente de los problemas sobre su tiempo, o bien llevado por sus ansias de lograr una serie de intereses comerciales a través de la repetición de su producto-, considera necesario contar con lo que denomina un Instituto de Investigación

⁴⁹ GUASCH, A. M^a: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 191.

⁵⁰ Documento nº 1.

⁵¹ Desde su regreso de Latinoamérica en 1948 hasta principios de los ochenta. Oteiza, una vez concluida su experimentación escultórica en 1959, centra todos sus esfuerzos en programar centros de creación artística tanto en el ámbito nacional como internacional.

⁵² OTEIZA, J.: *Ejercicios Espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*, Hórdago, San Sebastián, 1984, p. 48.

⁵³ OTEIZA, J.: *Opus cit.*, p. 188.

Estética Comparada⁵⁴ donde tiene previsto impartir un tipo de educación interdisciplinaria, mediante la coordinación de todos los conocimientos desde el campo del arte. La estética se convierte en el método principal de su pedagogía artística al ser un conocimiento donde confluyen todos los demás y poseer la cualidad de restituir al hombre en la realidad existencial⁵⁵.

El Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas a lo largo del tiempo sufrirá múltiples variaciones. Pasará de llamarse Laboratorio Libre de Estética Contemporánea a Casa de la Cultura hasta recibir denominaciones más concretas como Universidad Infantil Piloto, Universidad de Artistas Vascos, Universidad Vasca de Loyola, Escuela Vasca o Escuela Experimental de Arte de Deba. Sin embargo, aunque cada proyecto posee sus propias características, todos ellos responden al mismo planteamiento estético-educativo. Finalmente, la única propuesta que llega a materializarse es la creación de la Escuela Experimental de Arte de Deba⁵⁶.

La puesta en marcha de esta Escuela se debe al interés que muestra Joaquín Aperribay, Alcalde de Deba, por crear en esta pequeña localidad costera de Guipúzcoa un centro de dichas características⁵⁷. Aperribay pone en conocimiento del escultor la existencia de una asociación, denominada Asociación para el Fomento de la Enseñanza y la Cultura de Deba, que podría patrocinar su proyecto; ya que cuenta con un importante fondo económico procedente del capital que el debarra Don José Manuel Ostolaza (1875- 1954) amasó en América gracias a su compañía, Mexican American Hat Company, dedicada al comercio de sombreros de paja⁵⁸. Tras su fallecimiento, su hermano Francisco hereda y multiplica este capital, al tiempo que continúa apoyando culturalmente a Deba. Al morir, sin descendencia, en 1971, dona gran parte de su fortuna -los bienes ubicados en Estados Unidos y en España- a la villa guipuzcoana. En una de las cláusulas del testamento se especifica que los rendimientos de 988.950 dólares se destinarán a un fondo de caridad durante veinte años y,

⁵⁴ Para un mayor conocimiento del tema consultar la publicación de MAKAZAGA, L. y VADILLO, M.: *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2007.

⁵⁵ OTEIZA, J.: *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona, 2007, p. 122.

⁵⁶ La historia de la Escuela Experimental de Arte de Deba se puede consultar en la siguiente publicación: MAKAZAGA, L. y VADILLO, M.: *La Escuela Experimental de Arte de Deba: una apertura a la vanguardia*, Debako Ostolaza Kultur Elkarteko, Deba, 2005.

⁵⁷ La primera vez que escucha las ideas de Oteiza para crear un centro interdisciplinario de arte es en un coloquio sobre urbanismo impartido, en 1969, por el propio artista. Fruto de dicho encuentro surge entre ambos una gran amistad.

⁵⁸ A pesar de haber nacido en Valladolid este industrial y filántropo siempre ha mantenido un fuerte vínculo con Deba. Gracias a él se puso en marcha, el 17 de septiembre de 1928, la Escuela de Comercio de Deba y la Biblioteca Pública (Ebefo).

una vez finalizado el plazo, se repartirán equitativamente entre diferentes instituciones caritativas, orfanatos y hospitales. También queda estipulado la creación de una Comisión de Vigilancia que opere como consejo controlador para supervisar las funciones de la Asociación, encargada de destinar este dinero a diferentes actividades educacionales, entre los que se encuentran, además de la futura Escuela Experimental de Arte, la Escuela de Formación Profesional, la Ikastola de Iciar, la Biblioteca Municipal, la Sociedad de Ciencias Aranzadi, los cursos de alfabetización del euskera, el centro de jóvenes⁵⁹.

La Escuela Experimental de Arte comienza su andadura en una reunión celebrada en Hondarribia (Guipúzcoa), el 13 de diciembre de 1969, a la que asisten una serie de artistas (Remigio Mendiburu, Javier Marquet y Koldo Azpiazu) y los miembros de la Junta Directiva de la Asociación (Joaquín Aperribay, Patxi Aldabaldetrecu, Carmelo Urdangarín y José Luis Urkaregui). En dicho encuentro se decide que comience a funcionar, antes del 13 de enero de 1970, un laboratorio de arte ubicado en el Edificio EBEFO⁶⁰. Sin embargo, esta fecha resulta un tanto precipitada, ya que el 10 de enero de 1970 la Asociación todavía se encuentra estudiando el presupuesto para su creación. Por otro lado, las obras de rehabilitación del edificio están sin terminar⁶¹. Finalmente habrá que esperar un año para que la Escuela esté a pleno rendimiento⁶². Ésta inicia su labor con un Laboratorio Infantil y progresivamente se va ampliando con la instalación de talleres para la formación práctica del artista y con clases teóricas para su formación espiritual. Cada taller tiene un responsable y unos ayudantes que velan por la continuidad y por la transmisión de los oficios y de la investigación. Además de un taller de grabado, se crean otros de modelado y piedra, de dibujo, de fundición y de fotografía⁶³.

De esta manera, la Escuela se debe entender no sólo como un lugar de práctica tradicional de oficios, sino como un centro interdisciplinario de conocimientos. Para llevarla a

⁵⁹ MIEMBROS DE LA ASOCIACIÓN PARA EL FOMENTO DE LA ENSEÑANZA Y DE LA CULTURA: *El testamento de Ostolaza. En qué consiste y a qué se han destinado los recursos dispuestos durante los cinco primeros años (1971-1975)*, Asociación para el Fomento de la Enseñanza y La Cultura de Deba, 1976.

⁶⁰ EBEFO son las siglas de la Escuela Biblioteca para la Enseñanza, Fundación Ostolaza. El edificio, situado en el número 20 de la calle 23 de septiembre de Deba, forma parte de las donaciones de Francisco Ostolaza a la Asociación para el Fomento de la Enseñanza y la Cultura de Deba.

⁶¹ ASOCIACIÓN PARA EL FOMENTO DE LA ENSEÑANZA Y LA CULTURA DE DEBA: *Presupuesto para ampliación de la Escuela de Iniciación Profesional con un Taller de Educación estética*, Asociación para el Fomento de la Enseñanza y la Cultura de Deba, 10 de enero de 1970.

⁶² Por estas fechas, la prensa se hace eco de esta innovadora experiencia tal y como refleja el artículo firmado por GASTAMINZA, G.: "Deva, hacia una universidad del arte. Propugna una educación estética que desarrolle la sensibilidad. Una escuela experimental que servirá de centro de investigación para el artista vasco", *La Voz de España*, San Sebastián, 17 de octubre de 1971, p. 15.

⁶³ Documento nº 2

cabo, Jorge Oteiza reclama el apoyo de todos los artistas vascos con el fin de llegar a convertirla en una Universidad Vasca:

“[...] centro piloto experimental para reunir información, preparación a nivel universitario para el artista vasco, para relacionar el artista vasco con el educador, a nuestros artistas en un campo interdisciplinario, para ayudar a organizar los actos culturales en nuestros pueblos [...] estas operaciones, responden a lo que en mi juicio es una universidad vasca”⁶⁴.

A pesar de que, en un primer momento, algunos de los artistas más reconocidos del País Vasco no dudan en apoyar esta iniciativa –Mendiburu, Zumeta o Sistiaga, entre otros-⁶⁵, el grado de implicación efectivo de éstos es más bien escaso⁶⁶. Uno de los pocos que se compromete a asistir periódicamente es Agustín Ibarrola, quien acude todos los lunes a impartir clases en el taller de grabado del que es responsable⁶⁷.

Esta falta de interés es uno de los tantos problemas a los que la Escuela tiene que hacer frente. Por otro lado, económicamente siempre ha tenido dificultades. Oteiza propone la idea de que los talleres se autofinancien mediante los ingresos obtenidos de los trabajos realizados; sin embargo, pronto se percata de que no es posible ya que, especialmente del taller de fundición, salen pocas piezas. Este taller, del que es responsable Koldo Azpiazu, originará muchos problemas tanto económicos como personales (la relación entre Oteiza y Azpiazu se va deteriorando). Por otro lado, a pesar de que en un primer momento se piensa que con el capital que les otorga la Asociación será suficiente, pronto descubren que éste es insuficiente (no llega para pagar a los profesores, comprar el material, instalar nuevos talleres, etc.). Además cada año la Asociación reduce el capital destinado a la Escuela, por lo que, en muchas ocasiones, Oteiza tiene que poner de su propio dinero.

No obstante, a pesar de todas estas dificultades económicas, el año 1972 es especialmente productivo. Artistas como Remigio Mendiburu y José Luís Zumeta⁶⁸ aceptan

⁶⁴ GARCÍA MARCOS, J. A.: *Historia de una inquietud*, Txertoa, San Sebastián, 2003, pp. 35-36.

⁶⁵ ASOCIACIÓN PARA EL FOMENTO DE LA ENSEÑANZA Y LA CULTURA DE DEBA: *Acta del reunión del Pleno de la Junta Directiva de la “Asociación para Fomento de la Enseñanza y de la Cultura”*, Asociación para el Fomento de la Enseñanza y la Cultura de Deba, Deba, 20 de febrero de 1970.

⁶⁶ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿Un pintor maldito?*, (*Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aránzazu a la Bienal de Venecia*), L. Haramburu, San Sebastián, 1978, pp. 216-217.

⁶⁷ En un primer momento, hasta finales de 1971, figura como responsable del taller Marsha Erwich, quien comparte el local de grabado con los dibujantes y pintores Jon Zabaleta, Iñaki Álvarez, Iñaki Arrate e Iñaki Solupe. Posteriormente, se hará cargo Agustín Ibarrola quien también compartirá el taller con Jon Zabaleta, Iñaki Arrate, Iñaki Solupe y Koldobika Merino.

⁶⁸ Mendiburu aporta las obras: *Homenaje al Aizkolari*, *Kanka-Zura*, *Homenaje a la Txalaparta*, *Jaula para pájaros libres*; y J. L. Zumeta: *Basajaun Lotan*, *Envoltura-protección*, *Buru-ukall- arri* y *Sin título*. Ambos artistas valoran sus lotes en 350. 000 pesetas que finalmente la Asociación desestima adquirir. (Información

llevar sus obras a la Escuela para que la Asociación las compre con el objetivo de formar parte del Museo de Arte Contemporáneo, que, en un principio, se piense instalar en la localidad y que finalmente no se consigue. Durante este año, también se producen abundantes obras⁶⁹ procedentes de la sección de piedra y escultura, del taller de fundición artística, del de fotografía y del de grabado⁷⁰. Con respecto a este último, se realizan grabados artísticos, diseño de ilustraciones, postales, calendarios, carteles⁷¹ y portadas de libros como la traducción, maquetación e ilustración del libro de Pío Baroja *Jaun de Alzate*. El empresario y promotor cultural vizcaíno Leopoldo Zugaza –director de la editorial Ederti de Durango (Vizcaya)- encarga, en junio, estampar la colección de grabados denominada *24 artistas vascos presentan su obra gráfica*⁷². Por las tardes, el laboratorio infantil prosigue con su actividad, mientras que en horario nocturno se imparten, junto a la teoría del grabado y modelado, clases de diferentes materias como etnografía, historia de la psicología, sociología del arte, mitología, historia de la música y audiciones e idiomas (francés y euskera)⁷³.

Sin embargo, las malas relaciones que se crean entre los artistas que trabajaban asiduamente en la Escuela, sumado a los problemas económicos, motiva que Jorge Oteiza abandone definitivamente el proyecto en 1972. Años después recuerda esta experiencia de la siguiente manera:

“Lugar insuficiente, medios lentos, pocos, pero sobre todo la falta total de ímpetu, de espíritu, de generosidad, de sacrificio, por parte de los artistas que debieron haberme acompañado hasta dejar en funcionamiento la Escuela. Los diez meses que viví en ella, una experiencia triste, una juventud sin disciplina voluntaria de trabajo, insensata, miope de visión para imaginar comportamientos, hipócritas delante de mí: Todos divididos a mi espalda, actuando por su cuenta, conspirando para mandar. Sigo sin entender este estilo suicida de nuestra conducta, que lo considero además no vasco, pero que no veo otro y que la conducta de estos hombres, de estos hombres de nuestros partidos políticos, hombres políticamente perdidos, hoy estamos, para nuestra desgracia, comprobando”⁷⁴.

extraída de ESCUELA DE ARTE DE DEBA: *Informe general de las actividades y funcionamiento de la Escuela Experimental de Arte durante el año 1972*, Escuela de Arte de Deba, Deba, enero de 1973).

⁶⁹ Entre las obras destacan las realizadas para Oteiza en bronce y piedra.

⁷⁰ Documento nº 3

⁷¹ Se llevan a cabo diversos carteles para las fiestas de Tolosa, Deba, Motrico y Ondarroa; así como un cartel para una ikastola y otro para un centro de Jóvenes.

⁷² Al año siguiente, en 1973, también manda estampar en la Escuela una serigrafía de Rafael Ruiz Balerdi que edita el propio Zugaza y para la que se realiza una tirada de 300 ejemplares.

⁷³ El propio Jorge Oteiza imparte una clase sobre el Frente Cultural Vasco y otra sobre Lingüística y Universidad Vasca.

⁷⁴ PELAY OROZCO, M.: *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978, p. 589.

Pese a todas estas trabas, lo cierto es que los miembros de la Escuela colaboraron activamente en el entramado socio-cultural de principios de los años setenta: en las exposiciones producidas en las Muestras de Artes Plásticas de Baracaldo, en los Encuentros de Pamplona, junto al equipo Aranzadi (con motivo de las excavaciones de la cueva de Ekain), y, posteriormente, en las campañas a favor del euskera o en las movilizaciones en contra de la Central Nuclear de Lemóniz (Vizcaya).

Tras la marcha de Jorge Oteiza, la Escuela permanece abierta unos años más, dirigida por Koldo Azpiazu y José María Larramendi, aunque su continuidad siempre está en entredicho. Ante su inminente cierre, artistas como Remigio Mendiburu aparecen en la prensa local exponiendo la importancia que tiene para el País Vasco la conservación de un centro de estas características⁷⁵.

Finalmente, la Escuela Experimental de Arte de Deba deja de existir como tal pasando a convertirse en 1981 en un Centro de Enseñanzas Artesanales. Esta transformación es posible gracias tanto a la iniciativa pública (Ayuntamiento de Deba, Diputación Foral de Guipúzcoa y Gobierno Vasco) como al apoyo que brindaron diversas personalidades del mundo de la cultura (Néstor Basterretxea, Juan San Martín o Julio Caro Baroja, entre otros), quienes constituyen un patronato para llevar a cabo esta iniciativa. Aunque mantiene el germen de la anterior Escuela, las pretensiones utópicas de Jorge Oteiza se tornaron más realistas con las necesidades de la sociedad. Se trata de hacer del arte un oficio, es decir, se convierte en una escuela más artesanal que estética. Los objetivos que persigue son de carácter pedagógico, cultural y social:

“Pedagógicos: Llenar un vacío en el campo educativo de los oficios tradicionales y ofertar a nuestra juventud unos estudios donde poder desarrollar su trabajo e iniciativas sin poner para ello más barreras que las del trabajo, y el esfuerzo personal. La limitación para el ingreso en la escuela es el límite de edad (16 años). Si bien en algunas ocasiones –sobre todo en los primeros cursos- se ha tenido que realizar una prueba selectiva de ingreso por el exceso de la demanda.

Culturales: La preservación de nuestras raíces culturales, pero al mismo tiempo dotándoles de los conocimientos técnicos y artísticos suficientes para crear profesionales que partiendo de los antiguos materiales y tecnologías, sean capaces de alcanzar productos completamente modernos y con un alto nivel de diseño y calidad.

⁷⁵ ALDABALDETRECU: “Entrevista con el escritor Mendiburu”, *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, San Sebastián, 7 de abril de 1973, p. 48. El hecho de denominar a Mendiburu como escritor (en vez de como escultor), posiblemente, se deba a una errata en la transcripción del artículo.

Sociales: Conscientes de la sociedad en la que la escuela se desarrolla, también se trata de servir a la colectividad en la que está enmarcada y para ello realiza actividades de colaboración con distintos organismos públicos y privados”⁷⁶.

El centro aborda la enseñanza de cuatro oficios básicos: cerámica, talla de piedra y madera, fundición de bronce y grabado calcográfico. También se imparte una clase teórica de Historia del Arte y Forma y Color (conceptos básicos de diseño).

Con respecto al taller de grabado calcográfico⁷⁷, el profesor actualmente continúa siendo Juan Luís Baroja Collet, quien aprende la técnica con Mari Puri Herrero y Gabriel Ramos Uranga, en 1979, para, posteriormente, ampliar sus conocimientos con Ignacio Chillida. Éste último, al igual que hiciese Gabriel Ramos Uranga, también impartirá cursos de grabado en dicho Centro.

2. 1. 3.- OTRAS EXPERIENCIAS

A través de las diferentes experiencias artístico-educativas que hemos analizado hasta el momento, se ha constatado la dificultad con la que se encuentran los artistas, en la década de los sesenta y setenta, para poder completar su formación artística. Así mismo, junto a la Escuela Superior de Bellas Artes o la Escuela Experimental de Arte de Deba, durante estos años, tienen lugar otras iniciativas educativas más modestas que las mencionadas en la que se trata de dar respuesta a la falta de instituciones para el aprendizaje y práctica de la actividad artística en el País Vasco.

Entre ellas se deben destacar las experiencias, en el ámbito de la pedagogía infantil, llevadas a cabo por José Antonio Sistiaga, en los años sesenta, – Academia de los Jueves, San Sebastián (1963-1968)- y en los setenta por Rafael Ruiz Balerdi –en las escuelas públicas de Herrera, Andoain y Lasarte (1973-1978)- y de José Luís Zumeta –en la ikastola Landaberri de Usúrbil (1973).

⁷⁶ CAMPO, M.: “Debako Arte Eskola. Una experiencia singular”. En: *Ondare. Cuaderno de Artes Plásticas y Monumentales. Revisión del Arte Vasco entre 1975-2005*, nº 26, Donostia- San Sebastián, pp. 177-190, 2008, pp. 181-182.

⁷⁷ El aula está preparada para que en ella se pueda impartir el aprendizaje del grabado calcográfico y su estampación. En los talleres de grabado, han quedado las antiguas técnicas como medio de multiplicación de la imagen que hoy crea el grabador de manera artesana, personal y directa en cada plancha, que es estampada también de manera exclusiva. En este aula se hace un recorrido a través de las diferentes técnicas que se conocen para grabar: punta seca, buril, aguafuerte, aguainta, manera negra o “mezzotinta”, al azúcar, etc., así como las diferentes maneras de estampar o imprimir, bien sea con uno o varios colores sobre una o varias planchas.

De igual modo, en la década de los setenta, surgen diversos centros multidisciplinares de creación artística como el Taller de Aya dirigido por Reinaldo López y Xabier Laka (1977), el Taller de Artes Visuales, bajo la dirección de Javier y Jaime Morrás (Pamplona, 1977)⁷⁸, la Universidad Popular de Recaldeberri (1976), los Talleres de Arte de la Universidad Autónoma de Bilbao (1977-1978) o el intento frustrado de la puesta en marcha del Proyecto Nuevo Arte y Producción Lekaroz (1977).

Academia de los Jueves

La Academia de los Jueves (1963-1968) es un taller de expresión libre dirigido por José Antonio Sistiaga con la ayuda de la joven artista guipuzcoana Esther Ferrer⁷⁹. Para su puesta en marcha se basa en la academia del mismo nombre que el pedagogo Arno Stern (Kassel, 1924)⁸⁰ idea y proyecta en París, muy próxima a la vivienda donde reside el artista guipuzcoano a finales de los años cincuenta. Esta innovadora experiencia se sirve del arte para estimular en el niño su capacidad de reflexión, análisis, decisión, creación e imaginación. Su técnica busca la libre expresión del niño sin intención de juzgar si está bien o mal pintado, comunicar, crear una obra de arte o competir entre ellos, simplemente pretende que se exprese libremente.

Este método alternativo de educación infantil sorprende al artista, quien a su regreso a la capital donostiarra, en 1961, comienza a plantearse la creación de un centro de similares características en el País Vasco, que, finalmente, abre sus puertas en 1963 y al que acuden

⁷⁸ Esta experiencia, en homenaje a Oteiza, ha pasado a llamarse Oteiza Ikaskunde.

⁷⁹ Para más información consultar el libro de MAKAZAGA, L. y VADILLO, M.: *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2007, pp. 116-121.

⁸⁰ La primera aproximación de Arno Stern al mundo de la educación infantil se produce en 1946. Con a penas 22 años le ponen al cuidado de un grupo de niños, huérfanos de la Segunda Guerra Mundial, en un orfanato Suizo. Debido a su inexperiencia como educador, al recibir una caja con pinturas, se le ocurre ponerlos a pintar sin ningún tipo de norma. Viéndolos pintar se entusiasma al comprobar cómo su enorme creatividad, sin modelos y sin juicios, libera el aprendizaje; ya que no hay que alcanzar las expectativas que tengan los demás. Gracias al éxito obtenido, al finalizar la guerra, en 1949, abre en París un taller de pintura denominado Academie de Jeudi, actualmente Le Closlieu. Durante la década de los 60 se dedica a investigar sobre el dibujo y la pintura. Viaja por el mundo buscando pueblos cuyas diferencias de vida sean patentes. Elige aquellas poblaciones en las que, debido a su aislamiento o forma de vida, no existe institución escolar. Algunos de ellos no han visto nunca lápices o pinceles y nunca han dibujado. Por ejemplo, los nómadas del desierto, los pobladores de la selva virgen, los habitantes de la sabana o algunos pueblos indígenas de los Andes. Como resultado de este trabajo comprueba la existencia de un código universal y las leyes internas que lo rigen. Esto es a lo que llama la Formulación que sólo aparece cuando las personas pintan en unas condiciones muy concretas, al margen de la comunicación y el juicio y que luego define como las condiciones de la Educación Creadora. Actualmente Arno Stern continúa trabajando e investigando en su taller de París, imparte cursos por toda Europa y ha creado el Institut de Recherche en Semiologie del'Expression.

Para más información sobre este tema se puede consultar, entre otras, la siguiente publicación STERN, A.: *Del dibujo infantil a la semiología de la expresión*, Carena, Valencia, 2009.

más de 200 niños en edades comprendidas entre los 5 y los 15 años. Durante los años que permanece abierto - ubicado en la calle Idiakez, nº 10, de San Sebastián- el contacto con dicha academia parisina es constante. El propio Arno Stern le envía los materiales necesarios para que los niños puedan trabajar: guaches, ceras, lápices, etc. Allí encuentran papeles de diferentes tamaños, escogen el que quieren y acuden a las mesas en busca del pincel y de los colores que más se ajustan a las ideas que desean plasmar en su cuadro. En ningún caso, pretende crear una obra de arte, únicamente trata de reflejar en su hoja en blanco, una sensación, una imagen e, incluso, un color.

La característica principal del taller es la libertad plena de la que goza el niño para poder crear sus obras. A su vez, el trabajo del educador –en palabras del propio José Antonio Sistiaga- se basa en observar las reacciones del alumno: cómo coge el pincel, cómo distribuye el color, etc. Éste debe intervenir suavemente, sin presionarle, para tranquilizarle cuando observe algún problema, para hacerle reflexionar sobre lo sucedido, es decir, sugiriéndole en vez de ordenándole⁸¹. Esta consideración de lo que debe ser un profesor está influida en los métodos del pedagogo francés Célestine Freinet (1896-1966)⁸² a quien Sistiaga también conoce durante los años que reside en la capital francesa. Freinet introduce al artista vasco en el sistema de educación basado en los Centros de Interés de la denominada Escuela Activa donde no existen materias herméticas, sino que se lleva a cabo una natural integración de todas las materias del saber, partiendo de las experiencias cotidianas de los niños:

“[...] (en la llamada Escuela Activa practican constantemente la relación entre las diferentes materias), no hay asignaturas estancos sino una natural integración de todas las ramas del saber humano, partiendo de aquello que interesa por su actualidad, por la emoción que en los niños produce todo signo de vida, para que escogiendo desde la mañana, con la colaboración del educador aquella idea más rica o más emotiva, traída por los alumnos al contacto con la vida misma a través de la observación de un suceso, de un acto visto o leído en los diferentes medios de información con los cuales es puesto en contacto cotidianamente, el educador sugiere en colaboración con los alumnos las materias que podrían tratarse, para llegar a una mayor comprensión y análisis de ellas”⁸³.

⁸¹ SISTIAGA, J. A.: “El hombre de mañana en la expresión actual del niño”. En: *Arte y artistas vascos en los años 60* [Cat. Exp.], Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1995, p. 553.

⁸² Para más información sobre la metodología de Célestine Freinet se pueden consultar las siguientes publicaciones: FREINET, C.: *Los métodos naturales*, Fontanella, Barcelona, 1970; FREINET, C.: *Por una escuela del pueblo*, Laia, Barcelona, 1976; FREINET, C.: *La escuela moderna francesa. Una pedagogía moderna del sentido común. Las invariantes pedagógicas*, Morata, Madrid, 1996; FREINET, E.: *La Escuela Freinet. Los niños en un medio natural*, Laia, Barcelona, 1977; FREINET, E.: *La trayectoria de Célestine Freinet. La libre expresión en la pedagogía de Freinet*, Gedisa, Barcelona, 1978.

⁸³ SISTIAGA, J. A.: “El hombre de mañana en la expresión actual del niño”. En: *Arte y artistas vascos en los años 60* [Cat. Exp.], Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1995, p. 553.

Gracias a este innovador sistema pedagógico, que consiste en educar al niño por medio de una actividad creadora, se consigue una expresión en él que le da confianza en sí mismo y se llega a establecer entre el alumno y el profesor un sentimiento de mutuo respeto, de plena confianza, cordialidad y afecto.

Con los trabajos realizados en la Academia se celebran exposiciones de las que se hace eco la prensa⁸⁴. La primera muestra tiene lugar en diciembre de 1965 en la Galería Barandiarán de San Sebastián. Paralelamente a los trabajos llevados a cabo por los niños, se muestran materiales muy diversos (poemas, música, teatro, fotografía, etc.) cedidos por la cooperativa Freinet y se proyectan películas sobre educación infantil. Sistiaga imparte, el 7 de diciembre, una conferencia sobre *La libre expresión en el niño y la pintura como elemento necesario en la educación*. La segunda exposición se celebra en diciembre de 1966 en Beasain (Guipúzcoa). En ella los niños exhiben sus trabajos junto a las obras del Grupo Gaur. Durante ese mismo mes, nuevamente, en la Galería Barandiarán se lleva a cabo una exposición sobre juguetes denominada *El hombre de mañana en el juguete de hoy* en la que también participan los alumnos de la Academia. Además, en la galería se habilita un lugar donde los niños pueden pintar libremente. Por último, en mayo de 1967, en los salones de cultura de la Caja Municipal de Ahorros de Vitoria, se pueden admirar las pinturas de Sistiaga y la de sus alumnos. En el catálogo de la muestra, junto a una serie de fotografías en las que los niños están pintando, el artista realiza una síntesis acerca de los sistemas de Pedagogía activa ideados por Célestin Freinet⁸⁵.

Estos conceptos los desarrolla más ampliamente en una conferencia que pronuncia, el 16 de mayo, denominada *El hombre de mañana en la expresión actual del niño* y que aparecerá publicada en el número 6 de la revista *Trama*.

⁸⁴ ÁLVAREZ, A. M.: “La escuela activa, un nuevo sistema pedagógico. José Antonio Sistiaga, pionero en San Sebastián de su especialidad pictórica”, *Unidad*, San Sebastián, 1 de diciembre de 1965, p. 8. ; SANTAMARÍA, C.: “Niños pintores”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 12 de diciembre de 1965, p. 10; SISTIAGA, J. A.: “El niño, creador fantástico de sus propios juguetes”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 28 de diciembre de 1966, p. 10; MENDIZALE: “Sistiaga abrió ayer su exposición en los salones de cultura”, *Gaceta del Norte*, San Sebastián, 11 de mayo de 1967. SERRANO, J.: “Antonio Sistiaga”, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Vitoria, 18 de mayo de 1967, p. 114.

⁸⁵SISTIAGA, J. A.: *Sistiaga* [Cat. Exp.], Salones de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1967, s. p.

Taller de Aya

El Taller de Aya⁸⁶ es una experiencia artística que surge en 1977 por iniciativa de Reinaldo López y Xabier Laka a la que posteriormente se incorporan Imanol Agirre, Joxe Ecenarro, Aitor Mendizábal, Mikel Campo, Miguel Etxeberria, Javier Cruz e Iñaki Saralegui. Se trata de una escuela basada en la práctica donde la teoría se da como necesidad de la experimentación artística⁸⁷.

Los miembros del taller trabajan en equipo, sin ningún tipo de imposición, horarios o jerarquías, a pesar de que la figura más relevante es Reinaldo López, quien ayuda a concretar lo que cada uno quiere decir incidiendo lo mínimo posible con su criterio personal⁸⁸. El funcionamiento interno está enfocado a potenciar la formación integral del individuo, para lo cual se apoyan en los recursos que ofrece el colectivo y abarcando las diversas técnicas que lo posibilitan: talla de piedra, modelado, dibujo, grabado, fotografía, etc. Comienzan creando un taller para tallar la piedra, posteriormente, a principios de los ochenta, compran un tórculo para adentrarse en el grabado y finalmente crean otro de cerámica.

Los miembros asumen una labor social. Adquieren el compromiso de transmitir una sensibilidad artística al mayor número de personas posible; es decir, que el arte no sea sólo entendible por una élite social. Participan en diversas actividades como el *Nafarroa Oinez* – donde muestran el proceso de creación artístico-, imparten conferencias – San Sebastián, Zarauz, Orío-, mantienen contactos con la Facultad de Filosofía de Zorroaga de San Sebastián –donde se llega a crear un taller que tan sólo funciona unos meses- y celebran exposiciones conjuntas – del 4 al 30 de septiembre de 1981 exponen en el Museo de San Telmo de San Sebastián-. En el catálogo de esta exposición, además de mostrar la repercusión social que ejercen en el ámbito cultural, expresan su deseo de crear una infraestructura similar de talleres-escuela que sean adecuados para los requerimientos culturales de la zona⁸⁹.

Las actividades se articulan en tres grupos: proyección interna -a los propios artistas del taller-, proyección externa -labor social- y aplicación pedagógica -con los niños de la Escuela Unitaria de Andatza (Aya, Guipúzcoa)-. En esta experiencia educativa participan Xabier Laka e Imanol Agirre. La Escuela -dirigida por la mujer de Reinaldo López, Carmen

⁸⁶ Para un mayor conocimiento de esta iniciativa se puede consultar la publicación de MAKAZAGA, L. y VADILLO, M.: *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2007, pp. 121-127.

⁸⁷ Documento nº 4

⁸⁸ TALLER DE AYA [Cat. Exp.], Museo San Telmo, San Sebastián, del 4 al 30 de septiembre de 1981, s. p.

⁸⁹ SISTIAGA, J. A.: *Sistiaga* [Cat. Exp.], Salones de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1967, s. p.

Monreal- es gratuita y está formada por dos clases en la que se reparten los niños de tres a diez años, existiendo tres niveles educativos distintos en cada una de ellas. Se trata de una enseñanza reglada en la que Carmen Monreal es la profesora titular a tiempo completo, mientras que Xabier Laka e Imanol Agirre⁹⁰ se reparten el otro puesto de maestro atendándose a un acuerdo del Consejo General Vasco⁹¹.

A diferencia de en las escuelas tradicionales, en dicho centro la enseñanza se imparte en un ambiente más lúdico, donde el niño se expresa de forma espontánea, aprendiendo así a socializarse. Carmen Monreal explica, a continuación, la forma en la que trabajan con los niños:

“Otro ejemplo muy gráfico es el del trabajo en un tapiz, donde entraban en juego todas las áreas. En la clase se instaló un bastidor sobre la pared en el que los niños a lo largo del curso fueron tejiendo una historia. Ellos eran los que decidían los materiales, el tema, los colores o las dimensiones. Todo lo que realizaban lo apuntaban en una álbum (área de lengua castellana), las coloraciones las conseguían con diferentes materiales del campo que ellos mismos recogían (área de ciencias sociales). De la misma manera, las dimensiones y formas que iban creando se ponían en relación con la geometría (área de matemáticas). Así, los niños de un forma muy dinámica y creativa, se acercaban a todos los campos del conocimiento”⁹².

Este tipo de pedagogía alcanza una gran repercusión por la novedad que supone. Se realizan reportajes en prensa y revistas especializadas, al tiempo que es referente para otros centros escolares del País Vasco e incluso de la Universidad de Bellas Artes⁹³.

Proyecto Nuevo Arte y Producción Lekaroz

Entre las propuestas fallidas para la creación en el País Vasco de un centro de formación artística desataca el Proyecto Nuevo Arte y Producción Lekaroz. Se pretende realizar, con ayuda de las instituciones, un centro de producción artística con cabida para todos los sectores culturales. Antes de elaborar la memoria final del centro⁹⁴ se llevaron a cabo una serie de reuniones. La primera de ellas, en el restaurante Aldanondo de San

⁹⁰ Tanto Imanol Agirre como Xabier Laka permanecen como maestros de la escuela durante tres cursos de 1979 a 1982, fecha en la que Xabier Laka abandona el taller para montar el suyo propio en Andoain (Guipúzcoa).

⁹¹ Carmen Monreal se ocupa de la lengua castellana, Imanol Aguirre del área instrumental de matemáticas y cálculo y Xabier Laka del área de ciencias sociales.

⁹² MAKAZAGA, L. y VADILLO, M.: *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2007, p. 125.

⁹³ AGIRRE ARRIAGA, I.: *Teorías y prácticas en la educación artística. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2000.

⁹⁴ Documento nº 5.

Sebastián, el 22 de enero de 1977, a la que acuden, entre otros, Remigio Mendiburu y Asensio Ondarzabal. El encuentro sirve para sentar las bases de lo que puede significar, en un momento de cambio político y cultural, el proyecto y las posibilidades que el mismo tiene para el futuro del entramado cultural del País Vasco.

La segunda se produce el 29 de enero en la Cofradía Vasca de Gastronomía de San Sebastián y a ella asisten: Remigio Mendiburu, José Luis Ansorena, Vicente Ameztoy, Xabier Lete, Edorta Kortadi, José Antonio Arana, Imanol Irigoyen, José Artetxe, Luis Benito del Valle, José María Benito del Valle, Jesús María Lasa, José Manuel Goikoetxea, José Izaguirre, Germán Goienetxe, Iñaki Albisu, Santiago Auzmendi, Andoni Elizondo y Asentxio Ondarzabal. Se plantea la posibilidad de crear en el País Vasco un Centro Artístico Cultural⁹⁵ compuesto por una Exposición Museo que represente el arte producido en el País Vasco, una biblioteca, una Escuela de Arte, un Centro Agrícola Ganadero⁹⁶ y una colonia veraniega para niños de ikastolas de 12 a 14 años⁹⁷.

Durante dicho encuentro Remigio Mendiburu interviene en repetidas ocasiones aludiendo a la importancia de crear en el País Vasco un centro cultural en el que se fomente la investigación estética en la que también se tenga en cuenta la capacidad creativa de los niños⁹⁸. Estas ideas están en relación con las de Jorge Oteiza, quien observa en el niño el futuro hombre responsable del mañana. Considera que la recuperación del hombre pasaba por la educación del niño en el que se dan los momentos más acusados de la personalidad humana, ya que para Oteiza más potencialmente está el hombre en el niño que en el adulto⁹⁹.

Este proyecto, que finalmente no llega a materializarse, se puede considerar como uno de tantos que se idearon en la década de los 70 para suplir las carencias de formación artística del País Vasco.

⁹⁵ Por esas mismas fechas en San Juan de Luz (País Vasco-Francés) se está gestado otro grupo denominado Enkoari que persigue parecidas finalidades: la creación de un Centro Vasco Internacional de Actividades Artísticas Culturales. Constituye, por iniciativa del abogado Jesús Idoeta, un intento más por aglutinar la actividad cultural vasca. Información extraída de GARCÍA MARCOS, J. A.: Los miembros de la Asociación Artística de Guipúzcoa en la historia reciente de la plástica vasca, Asociación Artística de Guipúzcoa, San Sebastián, 1999.

⁹⁶ En este punto difiere con las ideas pedagógicas de Jorge Oteiza proyectadas en la creación del Instituto de Investigaciones Estéticas Comparada, ya que este tema nunca lo había tratado. Teniendo en cuenta la importancia que en el País Vasco ha tenido el Sector Primario, se piensa elaborar un Plan de Ordenación Rural para estudiar las inversiones necesarias que hagan rentables las zonas rurales con el fin de encontrar en ellas una rentabilidad humana, social y económica, los hombres y las mujeres que las trabajen. Finalmente en la memoria final este punto no llega a considerarse.

⁹⁷ GARCÍA MARCOS, J. A.: *Los miembros de la Asociación Artística de Guipúzcoa en la historia reciente de la plástica vasca*, Asociación Artística de Guipúzcoa, San Sebastián, 1999, p. 99.

⁹⁸ GARCÍA MARCOS, J. A.: *Opus cit.*, p 108.

⁹⁹ OTEIZA, J.: “Un modelo de hombre para el niño en cada país”, prólogo al libro de J. Ubalde Merino: *La psicología entre la física y la ecología*, Santander, 1973, s. p.

Universidad Popular de Recaldeberri y Talleres de Arte de la Universidad Autónoma de Bilbao

En 1976 se crea la denominada Universidad Popular de Recaldeberri, ubicada en un barrio obrero de Bilbao. Se trata de una universidad creada, mantenida y dirigida por trabajadores cuyos antecedentes debemos de buscarlos en la Universidad Obrera de Segovia – implantada durante la II República-, en la Escuela Obrera de París o en la Universitat Lliure de Barcelona, entre otras¹⁰⁰.

En la asamblea de su constitución, llevada a cabo el 3 de octubre de 1977, se ponen de manifiesto los siguientes aspectos:

“[...] - aunque la Universidad oficial ha aparecido siempre como la cuna del saber, esto no es cierto;
- es una institución vieja, a la que sólo ha tenido acceso la clase dominante;
- el que acaba una carrera universitaria, normalmente no se pone al servicio del pueblo, sino del lado de los intereses capitalistas;
- la Universidad oficial es un claro y valioso instrumento de la clase dominante, la burguesía;
- nuestra Universidad no se parecerá en nada a esa Universidad. Tal vez por eso, debiéramos haber elegido otro nombre. Pero cuando añadimos “popular”, quiere decir una cosa muy sencilla: del pueblo y para el pueblo”¹⁰¹.

En el primer curso de funcionamiento se imparten cursillos de Derecho Laboral, Historia General de Euskadi, Historia del Movimiento Obrero, Economía Política, Psicología, Arte y un cursillo sobre la mujer. Los estudios de arte que se imparten pretenden un rescate y dignificación de los valores expresivos del País Vasco a partir del desarrollo de cuatro materias básicas: investigación verbo-icónica; estudio de esquemas artísticos actuales; estudio de la forma; fotografía y cine¹⁰².

Por otra parte, hemos de señalar los Talleres de Arte de la Universidad Autónoma de Bilbao, ideados por el Rector de la Universidad, Ramón María Mateo, durante el curso 1977-1978. Con la finalidad de ofrecer al estudiante universitario –la mayoría son alumnos oficiales de enseñanzas técnicas y humanísticas- una formación más exhaustiva, crea una serie de

¹⁰⁰ Para un estudio más detallado sobre este tema se puede consultar el libro de VV. AA.: *Cultura para 70.000. Universidad Popular de Recaldeberri*, publicado por la Editorial Nuestra Cultura, Madrid, 1977, en el que profesores y alumnos de esta entidad narran de manera directa el desarrollo de su experiencia.

¹⁰¹ GUASCH, A. M^a: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 195.

¹⁰² GUASCH, A. M^a: *Opus cit.*, p. 195.

talleres interdisciplinarios de pintura, escultura, grabado, cerámica, música, teatro, cine, etc.¹⁰³.

2. 1. 4.- TALLERES DE GRABADO FUERA DEL PAÍS VASCO

Aquellos artistas que muestran una predilección por el mundo del grabado tienen que aprender las técnicas fuera del País Vasco, debido a la carencia de talleres para tal fin. Anteriormente hemos comprobado cómo algunas artistas –Mari Puri Herrero, Marta Cárdenas o Clara Gangutia- tiene su primera aproximación al procedimiento calcográfico en escuelas de Bellas Artes extranjeras (Ámsterdam, París y Roma, respectivamente), para, a continuación, una vez instaladas en España, continuar con su aprendizaje en diferentes talleres.

En este apartado, a pesar de que existen más centros, se analizan únicamente aquellos más relevantes a los que acuden los artistas de origen vasco, tanto los que se ubican en España como en el extranjero. Se estudia desde quiénes son los maestros, los técnicos, los procedimientos que se enseñan, hasta los materiales que emplean, etc.

Gracias a la aparición paulatina de estos espacios en los que los artistas, además de tener la posibilidad de trabajar en equipo junto a los técnicos, tienen a su alcance tanto los conocimientos como las herramientas necesarias para plasmar sus ideas, la disciplina del grabado, hasta entonces poco conocida, se va consolidando. De esta manera, el taller se convierte en el lugar donde artistas, técnicos y estampadores, establecen una dinámica de trabajo basada en la experimentación, el intercambio de ideas y la colaboración¹⁰⁴.

Taller de Dimitri Papagueorgui

Dimitri Papagueorgui nace en 1928, en Nea Makrisi (Grecia). Se forma en la Escuela Superior de Bellas Artes de Atenas, aunque se inicia en la práctica del grabado desde pequeño, acompañando al grupo cultural Los Partisanos de la resistencia griega picando con un alfiler la membrana del *stencil*¹⁰⁵.

¹⁰³ GUASCH, A. M^a: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 195.

¹⁰⁴ GENER, M.: “En colaboración”. En: *Grupo Quince (1972-1975)*. Colección privada Antonio Lorenzo [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga y Museo del Grabado, Diputación Provincial de Zaragoza, Ediciones de Fuendetodos, Zaragoza, pp. 21-25, 2006, p. 22.

¹⁰⁵ PAPAGUEORGUIU, D.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 35.

Desde octubre 1954 -gracias a una beca concedida como fruto de las buenas relaciones culturales entre el Gobierno griego y español- se instala en Madrid donde asiste a las clases de grabado impartidas por Luis Alegre en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. A pesar de que, como él mismo comenta, esta experiencia no le satisface, debido al escaso interés que encuentra por parte del alumnado por las técnicas de estampación, su estancia le permite entrar en contacto con el ambiente artístico del momento:

“[...] Decidí ponerme camino a la aventura; y todos me tomaban por loco. Eso de ampliar estudios de las artes de la estampa en Madrid fue una decepción. En la clase de San Fernando me encontré con uno o dos alumnos. Parecía que aquellas artes habían acabado con Goya, y muy pocos se atrevían con el ácido, con la madera y con la piedra. En cambio, me encontré con muy buenos pintores, poetas y músicos que veían por primera vez “un griego vivo”. Me di cuenta de que no había cambiado de país, sino que me encontraba con personas como las de mi tierra y hablábamos las mismas historias y paseábamos las mismas esperanzas.

Alquilé un sótano donde la humedad lo invadía todo; pero no faltaba el ánimo, y por suerte pude encontrar piedras litográficas, prensa y tórculo. Entre el grupo de compañeros y amigos, y el humor del compañero madrileño estampador, en aquellos tiempos oscuros pasábamos horas felices”¹⁰⁶.

Por estos años, junto a un grupo de jóvenes artistas pertenecientes a la Escuela Superior de Bellas Artes –Manuel Alcorlo, Enrique Ortiz, Antonio Zarco y Carlos Pascual de Lara- funda, en la capital madrileña, un taller en régimen de cooperativa que se denomina Grupo Boj -por ser la madera más dura para grabar-, más concretamente Grupo Boj. Los Parias -por su condición social-, en el que se emplean las prensas y herramientas de Carlos Pascual de Lara. Se trata de un taller experimental que persigue atraer a todos aquellos artistas que muestran un interés especial por el mundo del grabado. Entre otros, allí estampan sus primeras obras Antonio Saura y Manuel Viola. Durante los tres años que permanece abierto realizan estampas populares: cristos crucificados, vírgenes con el niño Jesús, paisajes desolados y felicitaciones navideñas para conseguir algún dinero¹⁰⁷. Sin embargo, la falta de apoyo económico, unido a la muerte de Carlos Pascual de Lara (en 1958) y la marcha a Roma como pensionados de Antonio Zarco y Manuel Alcorlo, hizo que el grupo se disolviera¹⁰⁸.

Poco tiempo después, el artista griego crea el primer taller particular de grabado que existe en Madrid, ubicado en la calle Modesto Lafuente nº 78, en el que los artistas pueden

¹⁰⁶ PAPAGUEORGUIU, D.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 35.

¹⁰⁷ PAPAGUEORGUIU, D.: *Opus cit.*, p. 35.

¹⁰⁸ GALLEGO, A.: *Historia del grabado en España*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, pp. 491-492.

hacer su obra de manera libre, en un momento en que la libertad es un bien que escasea¹⁰⁹. A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, los principales grabadores españoles del momento, a excepción de aquellos que trabajaban en talleres extranjeros, pasan por él. En este estudio inicia la publicación de una de las primeras ediciones madrileñas de grabado de venta por suscripción: la *Colección Boj de artistas grabadores*, ensayando toda clase de técnicas de estampación. Hasta el año 1963 se editan estampas de treinta seis pintores españoles (Vázquez Díaz, Palencia, Delgado, Valdivieso, Cossío, Maruja Mallo, Antonio López, etc.) en tiradas de 140 ejemplares a un precio de 100 pesetas¹¹⁰. A pesar de que finalmente esta iniciativa naufraga por motivos económicos, algunos autores como Antonio Gallego, consideran este proyecto como uno de los precursores del desarrollo que el grabado experimenta en la década de los sesenta y setenta¹¹¹.

También ha llevado a cabo la ilustración de libros de artista con textos de poetas y grabados suyos, entre los que destacan los poemas de Ángel Crespo, *Júpiter* (1957), los *Versos del caminante* de León de Felipe (1977) o *La bondad en el sendero de los lobos* de Odisseus Elytis (1977).

En lo que respecta a su taller, como miembro del grupo de Estampa Popular de Madrid¹¹², muchos de sus integrantes realizan sus grabados en él, donde nadie necesita maestro, ya que los unos aprenden de los otros; constituyéndose en un lugar de trabajo e investigación para muchos artistas interesados en el arte de la incisión¹¹³.

Puede decirse que, en un momento u otro, prácticamente todos los artistas vascos que se interesan por el mundo de la gráfica acuden al taller. En 1964 Rafael Ruiz Balerdi aprende grabado junto a él¹¹⁴. También introdujo en esta técnica a Vicente Amezttoy quien, mientras asiste a las clases de Antonio López en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, realiza algunas pruebas en el taller madrileño¹¹⁵. De la misma manera, en 1962, Mari Puri Herrero emprende su singladura en el mundo de la gráfica estampando junto al maestro griego

¹⁰⁹ PAPAGUEORGUIU GARCÍA, A.: *Vida y obra de Dimitri Papagueorguiu en las artes de la estampa* [Tesis Doctoral], Departamento de Dibujo I, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

¹¹⁰ PAPAGUEORGUIU, D.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, p. 36.

¹¹¹ GALLEGO, A.: *Historia del grabado en España*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1990, p. 495.

¹¹² Como analizaremos más ampliamente, en el capítulo siguiente, Estampa Popular de Madrid se funda en abril de 1959 en una reunión que tiene lugar en un bar ubicado en la misma calle donde Dimitri tiene su taller. A ella acuden además del artista griego, José García Ortega, Antonio Valdivieso, Ricardo Zamorano, Luís Garrido, Javier Clayo, Pascual Palacios Tardez, Ortiz Valiente y Antonio Zarco. Posteriormente, se unirán al grupo Francisco Álvarez, Manuel Calvo, Adán Ferrer, Julián Marcos y Arturo Martínez.

¹¹³ MARTÍNEZ, A.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, p. 35.

¹¹⁴ LLANO GOROSTIZA, M.: *Pintura Vasca*, Neguri Editorial, Bilbao, 1980, p. 183

¹¹⁵ AMEZTOY, M., MOYA, A. y HERRERO, M^a P.: *Euskal Grabatzaileak. Grabadores Vascos* [Cat. Exp.], Museo de Bellas Artes de Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1979, p. 75.

cuatro linóleos que no se llegan a editar. Posteriormente, en 1976, vuelve a estampar en su taller los aguafuertes de la serie del libro *Poesías de San Juan de la Cruz* editados por Pedro de Ibarra. Por otro lado, a Marta Cárdenas le indica el procedimiento que, a su juicio, debe escoger dado su carácter: trabajar la tinta al azúcar, ya que se trata de dibujar sobre la plancha de una manera directa¹¹⁶. Diferente es el caso de Ignacio Chillida quien, en 1975, como comprobaremos más adelante, acude en calidad de técnico, no de artista, para aprender el oficio.

La labor de promoción y enseñanza del arte gráfico desarrollada en su taller perdura hasta el año 1982, en que pasa a ser profesor de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Inicialmente también asesora técnicamente al Grupo Quince, otro taller que abre sus puertas en la capital madrileña en 1971 y que analizaremos a continuación.

Puede decirse que Dimitri no sólo ha sido un gran artista-grabador sino que ha sido un artista comprometido con las técnicas de estampación tradicionales. A lo largo de su vida ha realizado grandes esfuerzos por extender y popularizar esta disciplina entre los artistas y el público, en una época en la que la inquietud grabadora de los artistas chocaba con la indiferencia del público¹¹⁷. José María Moreno Galván ensalza su labor en la gráfica española del siguiente modo:

“Dimitri Papageorgiu (sic), el otro griego de Madrid, ha jugado un papel decisivo en el desarrollo del grabado en España. Dotado de un gran oficio y de una gran eficacia didáctica, por su taller de Madrid han pasado todos los profesionales que, en estos últimos años, han querido hacer alguna incursión más o menos ocasional por los tórculos y planchas del grabado. Los personajes de su expresión tienen una ensoñada poesía y viven deliberadamente su misterio. Si en él aparece alguna vez la crítica, es una alusión despojada de acción vindicativa. Todo ello está avalado por una gran destreza magistral en el cultivo de su propio oficio”¹¹⁸.

Taller de Enrique Ortiz

El pintor y grabador Enrique Ortiz Alonso nace en Ourense en 1934. Realiza sus estudios de pintura, pero sobre todo de litografía y grabado, en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid. Completa su formación en la *École des Beux Arts* de París y, gracias a una beca de la Fundación March, viaja por Alemania y Gran Bretaña para ampliar sus

¹¹⁶ Entrevista a Marta Cárdenas, San Sebastián, 4 de octubre de 2008.

¹¹⁷ PAPAGUEORGIU GARCÍA, A.: *Vida y obra de Dimitri Papageorgiu en las artes de la stampa* [Tesis Doctoral], Departamento de Dibujo I, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

¹¹⁸ MORENO GALVÁN, J. M^a: *Pintura española. La última vanguardia*, Magias, Madrid, 1969, p. 177.

conocimientos técnicos. Forma parte del grupo de grabado Los Parias y posteriormente abre su propio taller ubicado en la calle Ilustración, al lado de la madrileña Estación del Norte.

Junto a él la artista Mari Puri Herrero, durante el periodo comprendido entre 1963 y 1965, perfecciona la técnica litográfica y se adentra en el grabado calcográfico¹¹⁹. Comienza a acudir una vez que domina la técnica del linóleo de la mano del maestro Dimitri Papagueorgui. En más de una ocasión la artista vizcaína ha comentado lo cómoda que se siente trabajando junto a Enrique Ortiz ya que, además de encontrar una mayor tranquilidad para estampar- dado que no hay tanta gente como en el de Dimitri- ambos comparten la misma visión acerca del mundo del grabado¹²⁰. Finalmente, la artista abandona el taller para acudir a la Escuela Superior de Bellas Artes de Ámsterdam.

Grupo Quince

El Grupo Quince está formado por quince socios, de profesiones diversas (médicos, arquitectos, abogados, etc.), ajenos al mundo artístico pero aficionados al arte, que llevan a cabo la creación de un centro artístico dedicado a la realización y promoción de la obra gráfica original, cuya finalidad es brindar la posibilidad a artistas de otras disciplinas de acercarse al mundo del grabado. Entre otros, forman parte Paco Ordóñez, Martínez Calzón, Valentín Rodríguez, Alberto Portera, Serrano Suñer, María Josefa Huarte, María Corral, Mark y Denisse Rich, Juana Mordó, José Ayllón y Carmen Giménez.

Fruto de esta iniciativa privada se constituye, el 1 de octubre de 1971 en la madrileña calle Fortuny, nº 14, el Grupo Quince, cuya actividad se desarrolla entre 1971 y 1985 a través de tres campos diferentes y complementarios: taller, galería y editorial. Se crea, por tanto, como un centro de difusión cultural, de experimentación e investigación de nuevas técnicas y de promoción del grabado, como un centro de referencia donde los artistas comparten sus experiencias¹²¹; contribuyendo, así, a revitalizar el mundo de la gráfica que por este periodo se encuentra aletargado¹²².

¹¹⁹ En el taller de Enrique Ortiz la artista estampó sus primeros aguafuertes, fechados en 1963. A pesar de que en el catálogo de su obra gráfica editado por la Caja de Ahorros Vizcaína en 1982, figuran que están realizados en Bilbao, la artista los estampó en el taller madrileño de Enrique Ortiz ya que todavía no poseía un tórculo. Posteriormente, durante 1964 también estampó junto a él cuatro litografías que no se llegaron a editar y, por último, en 1965 estampó otro aguafuerte. Información extraída de la entrevista que le realizo a la artista el 26 de septiembre de 2006 en Bilbao.

¹²⁰ Entrevista a Mari Puri Herrero, Bilbao, 26 de septiembre de 2008.

¹²¹ GARRIDO, C.: "El Grupo Quince: pintores que graban y algo más". En: *Grupo Quince (1972-1975). Colección privada Antonio Lorenzo* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga y Museo del Grabado, Diputación Provincial de Zaragoza, Ediciones de Fuentetodos, Zaragoza, pp. 15-19, 2006, p. 17.

¹²² GALLEGU, A.: *Historia del grabado en España*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1990, p. 496.

María Corral y José Ayllón son los directores artísticos y Carmen Giménez es la encargada de la difusión y comercialización de la obra. El taller, equipado con una prensa litográfica y dos tórculos cuenta con el asesoramiento técnico inicial de Dimitri Papagueorgui, al que sustituye en la dirección técnica, de 1972 a 1975, Antonio Lorenzo¹²³. El argentino Oscar Manesi, ayudado por Ramiro Undabeytia, dirige la parte del grabado calcográfico desde 1976 hasta la clausura definitiva en 1985. En litografía el Grupo Quince dispone de la experiencia de Manuel Repila, y desde 1974 hasta 1980 de la del americano Don Herbert quien, desde 1984, trabaja como profesor invitado y responsable del Taller de Litografía en el Centro de Arte Arteleku de San Sebastián¹²⁴. Además de los mencionados, en el taller también trabajan como estampadores: Monír, Virgilio Aviado, Abou Ali Abdel Aziz, Niels Borch, Faik, Denis Long, Manuel Pérez, Niis Jensen y Pady, que pusieron la calidad técnica de su trabajo al servicio de la creatividad de los artistas¹²⁵. Por este estudio pasan muchos de los artistas, tanto nacionales como internacionales, que están activos en Madrid.

Al contar con una galería propia, se celebran numerosas exposiciones de obra gráfica que posteriormente se trasladan a salas de otras ciudades españolas. Las muestras se completan con la participación en ferias internacionales como la FIAC de París, Arteferia de Bolonia y la feria de Basilea. En ellas tienen la oportunidad de relacionarse con otros talleres y galerías de obra gráfica (el taller Gemini Gel de Los Ángeles o Universal Limited Art Editions) y a partir de estos contactos surgirán colaboraciones con grandes editoriales (Paul Cornwall-Jones de la editora Petersburg Press, o Robert Feldman de Parasol Press)¹²⁶.

El Grupo Quince también acerca al público español la obra gráfica de artistas extranjeros como David Hockney, Man Ray, Claes Oldenburg, Jim Dine o Santomaso, al

¹²³ Éste está a su vez muy relacionado con la difusión del arte gráfico en el entorno del grupo de artistas cercanos al Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

¹²⁴ Nace en Detroit, EEUU, en 1942. Realiza estudios universitarios en Morread State University y el postgrado en Otis Art Institute en Los Ángeles, California. A continuación, gracias a una beca, estudia litografía y trabaja como asistente con el artista californiano Kenneth Price y como litógrafo para Lakeside Studio en Michigan. Posteriormente, en 1974 decide viajar a Madrid donde entra a trabajar como litógrafo en el Grupo Quince hasta 1980, en que monta su propio taller, denominado H. H., junto a Ana Mercedes Goez. En 1987 Gonzalo Sánchez, director de la Galería 16 de San Sebastián, en ese momento asesor de Arteleku, se pone en contacto con él para que monte un taller de litografía en dicho centro e imparta el primer curso. También ha impartido clases como profesor invitado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco en Bilbao, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia y en el Centro de Arte Contemporáneo Avore de Oporto (Portugal). En Arteleku ha realizado ediciones de artistas como Bonifacio Alfonso, Roberto González, Joan Hernández Pijoan, Juan Genovés o Jürgen Partenheimer, entre otros.

¹²⁵ GENER, M.: "En Colaboración". En: *Grupo Quince (1972-1975). Colección privada Antonio Lorenzo* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga y Museo del Grabado, Diputación Provincial de Zaragoza, Ediciones de Fuendetodos, Zaragoza, pp. 21-25, 2006, p. 25.

¹²⁶ GENER, M.: "En Colaboración". En: *Grupo Quince (1972-1975). Colección privada Antonio Lorenzo* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga y Museo del Grabado, Diputación Provincial de Zaragoza, Ediciones de Fuendetodos, Zaragoza, pp. 21-25, 2006, p. 24.

tiempo que proyecta internacionalmente a los artistas españoles. Por ejemplo, entre 1979 y 1981, se lleva a cabo una muestra itinerante por diferentes museos y universidades de Norteamérica¹²⁷, denominada *Contemporary Spanish Prints*, en la que se muestra la obra gráfica de más una treintena de artistas españoles¹²⁸.

También se editan carpetas y estampas sueltas de más de un centenar de pintores y escultores nacionales como Bonifacio Alfonso, Antonio Saura, Rafael Canogar, Carmen Laffon, Millares, Claudio Bravo, Amadeo Gabino, Lucio Muñoz, Juan Romero, Mompó, Eusebio Sempere, Guinovart, Rosa Biadiu, Enrique Gran, Joan Ponç, Rafols Casamada, Alfonso Fraile, Pepe Hernández y Gordillo, entre otros. De la misma manera, trabajan en el centro artistas extranjeros como el cubano Jesse Fernández, el argentino Ernesto Deira, el estadounidense Robert Smith o el italiano Fabricio Plessi.

A su vez, la mayoría de los artistas vascos que se interesan en un momento dado por el mundo de la gráfica pasan por este centro: Bonifacio Alfonso, Mari Puri Herrero, Andrés Nagel, Vicente Ameztoy, Ramón Zurriarain, Marta Cárdenas, Carlos Sanz o Clara Gangutia.

Fernando Zóbel y el taller de grabado en torno al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca

A pesar de que la personalidad de Fernando Zóbel (Manila, 1924 – Roma, 1984) conjuga múltiples facetas -pintor, grabador, coleccionista, historiador, profesor, bibliógrafo, mecenas, fundador de un museo, etc.- nos interesa fundamentalmente su vertiente como editor y difusor de obra gráfica. Su dedicación al mundo del grabado se remonta a finales de los años cuarenta. Tras licenciarse en la Universidad de Harvard, prolonga su estancia allí trabajando como ayudante del Departamento de Artes Gráficas del Harvard College Library con el fin de seguir pintando e investigando. De igual modo, junto a los pintores de la denominada Escuela de Boston (Reed Champion, James Pfeufer y Hayman Bloom) y, posteriormente, en la escuela de diseño de Rhode Island School of Design de Providence, se

¹²⁷ University of Florida, Gainesville (1979); Museum of Arts and Sciences, Columbus, Georgia, (1980); University of Texas, Austin (1980); University of Tennessee, Chattanooga and Knoxville, Tennessee (1980); Florida State University, Tallahassee, Florida (1980); Institute of Art, Cleveland, Minnesota (1980); University of Nebraska, Lincoln, Nebraska (1981); University of Iowa City, University of New Mexico, Albuquerque.

¹²⁸ Además de los vascos Bonifacio Alfonso, Eduardo Chillida y Andrés Nagel, se mostraba la obra de Frederic Amat, Rafael Canogar, Jorge Castillo, Gerardo Delgado, Equipo Crónica, Amadeo Gabino, Luis Gordillo, José Guerrero, Joseph Guinovart, José Hernández Pijuan, Carmen Laffón, Antonio Lorenzo, Antoni Miralda, Antoni Muntadas, Lucio Muñoz, Juan Navarro Baldeweg, Leopoldo Nóvoa, Pablo Palazuelo, Luis Pérez Vicente, Joan Ponç, Antonio Saura, Eusebio Sempere, José Ramón Sierra, Juan Suárez, Antoni Tàpies y Fernando Zóbel.

adentra en la realización y ejecución de la obra gráfica mediante diferentes técnicas de estampación (aguafuerte, xilografía, litografía, etc.)¹²⁹.

En 1955 visita España en un viaje que realiza durante tres meses por Europa. Durante esta estancia descubre la joven pintura española, pero no es hasta 1961 cuando se instala definitivamente en Madrid. Allí entabla amistad con artistas abstractos como Antonio Lorenzo, Luís Feito, Eusebio Sempere, Gerardo Rueda y Gustavo Torner. Este último, en 1963, le invita a conocer su localidad natal, Cuenca, ciudad que le cautiva desde el principio y en la cual decide instalar el Museo de Arte Abstracto Español.

El museo, ubicado en las Casas Colgadas -el monumento más emblemático de la ciudad-, se crea con los fondos de su propia colección de arte que reúne obras de artistas abstractos españoles como Rueda, Sempere, Saura, Chirino, Lorenzo, Torner, Feito, Tàpies, Millares, Chillida¹³⁰, Oteiza o Mompó, entre otros.

Sin embargo, como puede apreciarse en el texto que Zóbel escribe, en febrero de 1966, para el primer catálogo del museo¹³¹, en un primer momento pasa gran parte del año 1962 buscando infructuosamente por la ciudad de Toledo un edificio apropiado para albergar su colección. Finalmente, en el transcurso de una reunión, celebrada en 1963, a la que junto a él asisten, Abel Martín, Eusebio Sempere y Gustavo Torner, éste último propone la visita a las Casas Colgadas de Cuenca que se prevén restaurar a cargo del Ayuntamiento conquense para destinarlas a fines culturales.

Transcurridos tres años de arduo trabajo (1963-1966), el 30 de junio de 1966, finalmente se inaugura el Museo Español de Arte Abstracto que muestra al público un panorama del arte actual¹³². Gustavo Torner es nombrado codirector y Gerardo Rueda conservador. Así mismo, figuraron como conservadores honorarios el Gobernador y el Alcalde de Cuenca, Antonio Lorenzo, Eusebio Sempere, Fernando Nuño, Rodrigo Lozano de la Fuente y Fernando Nicolás Isasa. Los conservadores agregados son los pintores Jorge Teixedor y José María López Yturralde, y secretario, el también pintor Nicolás Sauquillo. En dichas labores también colaboran, entre otros, los artesanos José Serrano García, Domingo

¹²⁹ PÉREZ MADERO, R.: *Zóbel. Obra gráfica completa*, Diputación Provincial de Cuenca. Departamento de Cultura, Cuenca, 1999, p. 12.

¹³⁰ En mayo de 1964 Chillida es invitado por Antonio Saura para visitar Cuenca. Fruto de esa estancia conoce a Zóbel con quien llega a un acuerdo para incorporar su obra *Abesti Gogora IV*, realizada en 1959, a su colección. En la actualidad, dicha obra se encuentra ubicada en la entrada del Museo.

¹³¹ Documento nº 6

¹³² Tanto la prensa nacional como buena parte de la internacional se hacen eco de la inauguración del Museo. Entre la prensa internacional que publica la noticia se encuentran: *Time Magazine*, *Architectural Forum*, *New York Herald Tribune*, *New York Time*, publicaciones de Nueva York; *Studio International* y *London Daily Telegraph* de Londres; *Gazette des Beaux Arts* de París y otros diarios y revistas de Alemania, Ámsterdam, Argentina, Checoslovaquia, Portugal, Brasil, Japón, Filipinas, Panamá, México, etc.

Garrote Bautista, Rafael Saiz Moset y Felipe Martín Jiménez¹³³. A la vez que se acuerda la ubicación del Museo y se inician los trabajos museísticos, se proyectan las ediciones de obra gráfica, editándose la primera serigrafía de César Manrique.

Desde sus inicios una de las principales actividades que se llevan a cabo en el museo es la realización de ediciones de obra gráfica¹³⁴, labor en la que será clave la figura de Antonio Lorenzo quien se ocupará de algunas de las primeras ediciones de grabado y de los artistas vinculados a éste. A principios de los años sesenta, junto a Gerardo Rueda y Fernando Zóbel, viaja a París donde Zóbel les lleva a visitar el taller calcográfico del norteamericano Bernard Childs (1910-1985)¹³⁵ para que observen cómo trabaja¹³⁶. A lo largo de la década, Zóbel continuará manteniendo con él una estrecha correspondencia en la que el maestro grabador le describe los interiores del taller y los problemas que se pueden encontrar a la hora de realizar una estampa¹³⁷. Además, aprovechan el viaje para adquirir el primer tórculo para el museo y un amplio surtido de materiales para el grabado (desde tintas, rascadores, punzones, bruñidores, hasta un pequeño tórculo al que le quitan las aspas para que quepa en el coche) que compran en la casa Charbonelle, ubicada en la parisina Rue Montebello. Esta breve estancia en el estudio de Childs le sirve a Antonio Lorenzo de estímulo para interesarse por esta disciplina¹³⁸.

Posteriormente, a finales de los años sesenta, Fernando Zóbel le sugiere que cree un taller de grabado en Cuenca para trabajar en verano a la sombra del museo¹³⁹. Para llevarlo a cabo le compra un tórculo, que instala en su estudio-vivienda de la calle San Pedro, con el que tan sólo trabajan unos cuantos artistas entre los que se encuentran Gabriel Ramos Uranga y Bonifacio Alfonso¹⁴⁰. Finalmente, la experiencia apenas dura dos veranos¹⁴¹, ya que por su

¹³³ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL DE CUENCA: *Colección de Arte Abstracto Español. Casas Colgadas. Museo Cuenca*. [Cat. Exp.], Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, febrero de 1966, s. p.

¹³⁴ DE LA TORRE, A.: *La poética de Cuenca: 40 años después, 1964-2000* [Cat. Exp.], Centro Cultural de la Villa, Ayuntamiento de Madrid, 2005, p. 54.

¹³⁴ RUIZ QUINTANO, I.: *Bonifacio*, Ediciones Turner, Madrid, 1992, p. 56.

¹³⁵ El artista, de origen ruso, Bernard Childs, nace en Brooklyn, Nueva York en 1910. En 1930, tras dos años en la Universidad de Pensilvania, se traslada a Nueva York para comenzar su carrera artística. En 1947 comienza a estudiar con Amedée Ozefant. Posteriormente, viaja por Europa y, entre 1955 y 1966, reside en París donde se especializa en la investigación de nuevas técnicas en el mundo del grabado, principalmente mediante la aplicación de incisiones directas en la plancha con abundante instrumental: *power drypens*.

¹³⁶ En el segundo catálogo, editado en 1969 y diseñado por Ricard Giralt Miracle, figura como conservador del museo

¹³⁷ PÉREZ MADERO, R.: *Zóbel. Obra gráfica completa*, Diputación Provincial de Cuenca. Departamento de Cultura, Cuenca, 1999, p. 13.

¹³⁸ LORENZO, A.: *Antonio Lorenzo. Obra Gráfica 1959-1992*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1992, p. VII.

¹³⁹ LORENZO, A.: *Zóbel. Obra gráfica completa*, Diputación Provincial de Cuenca. Departamento de Cultura, Cuenca, 1999, p. 10.

¹⁴⁰ LORENZO, A.: *Opus cit*, p. 10.

¹⁴¹ El tórculo se traslada a un espacio del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

estudio el único artista que trabaja de forma constante es Bonifacio Alfonso, quien decide instalarse en la ciudad –en la que residirá casi tres décadas, de 1968 a 1996- para aprender junto a él la técnica del grabado calcográfico¹⁴². Trabajan juntos tres años hasta que Bonifacio reúne el dinero suficiente para comprarse una prensa en Madrid con la que puede estampar sus propios grabados¹⁴³.

Se debe tener en cuenta cómo, a lo largo de la segunda mitad de los años sesenta, van llegando a la ciudad de la Hoz del Huécar diversos artistas que se vinculan con el museo. Además de los que ya hace tiempo que residen ella -como los pintores Antonio Saura y Gustavo Torner o Bonifacio Alfonso; el ceramista Pedro Mercedes; el poeta Federico Muelas o el escritor Cesar González Ruano-, se les unen los pintores Antonio Lorenzo, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere, José Guerrero, Manuel Hernández Mompó, Manolo Millares, Abel Martín, Ángel Cruz, Salvador Victoria; el escultor Amadeo Gabino; los fotógrafos Fernando Nuño y Jaume Blassi y el ingeniero y coleccionista de arte abstracto, Mario Barberá; entre otros. Algunos autores han denominado a este grupo de artistas, próximos a la corriente informalista, como “grupo de Cuenca”¹⁴⁴ o “escuela de Cuenca”¹⁴⁵. Sin embargo, Bonifacio Alfonso se opone a dicho encasillamiento:

“Allí no había grupo de pintores, había amigos..., de escuela de Cuenca nada.

[...] Había un grupo de artistas que venían, se iban... y algunos volvían a venir”¹⁴⁶.

Del mismo modo, en los años setenta continúan acercándose al museo nombres tan dispares como Alberto Corazón, Rafael Solbes, Manolo Valdés, Mitso Miura, Nacho Criado, Miguel Ángel Campano, el fotógrafo Cristóbal Hara, Pancho Ortuño, Jürgen Partenheimer y el serígrafo Javier Cebrián, entre otros¹⁴⁷. Durante estos años, Zóbel tiene por costumbre invitar a visitar la ciudad, alojados en su céntrica vivienda de la calle San Pedro, a una serie de artistas con el fin de que conozcan el ambiente cultural que se está gestando en torno al

¹⁴² A diferencia del artista guipuzcoano, Gabriel Ramos Uranga, una vez que domina los procedimientos, abandona la ciudad para regresar al País Vasco donde monta, en 1972, su propio taller en Arminza (Vizcaya).

¹⁴³ Entrevista a Bonifacio Alfonso, San Sebastián, 7 de enero de 2009.

¹⁴⁴ Bajo el título *El grupo de Cuenca*, entre 1997 y 1998, se celebran tres exposiciones en la Sala de las Alhajas de la Caja de Madrid, Casa del Cordón de Burgos y Parque de la Ciudadela de Pamplona.

¹⁴⁵ BOZAL, V.: “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 611-843, 1978, pp. 394-395.

¹⁴⁶ PÉREZ HERNANDO, R.: “Composición-descomposición-composición”. En: *Bonifacio (1970-1990)* [Cat. Exp.], Galería Rafael Pérez Hernando, Madrid, 1998, p. 20.

¹⁴⁷ DE LA TORRE, A.: *La poética de Cuenca: 40 años después, 1964-2000* [Cat. Exp.], Centro Cultural de la Villa, Ayuntamiento de Madrid, 2005, p. 57.

museo. Entre otros se acercan los grabadores Bernard Childs y Don Herbert¹⁴⁸. También gracias a Antonio Saura¹⁴⁹ llegan a la ciudad el artista perteneciente al grupo Cobra, Asger Jorn¹⁵⁰ y el litógrafo danés Peter Bramsem.

Centrándonos en la edición de obra gráfica, además de los anteriormente citados, por Cuenca también pasan, los diseñadores gráficos Jorge Blassi y Ricard Giralt Miracle – encargados de las ediciones para el museo-, los pintores Pancho Ortuño y Charo Mirat –que montan un taller de grabado en Sevilla, Joaquín Sáenz –litógrafo y pintor- y Meli Pérez Madero –pasa sus fotografías a zinc para imprimirlas como grabados¹⁵¹. Por otro lado, Segundo Santos se convierte en el papelero de la ciudad. Instala un taller -molino para la elaboración de papeles hechos a mano, realizando la mayoría de los que Zóbel utiliza, en esos años, en las ediciones de sus grabados, con anagrama incluido¹⁵².

En su tarea como editor, también cuenta con la colaboración de Abel Martín para realizar una edición de serigrafías de los siguientes pintores abstractos: Bonifacio Alfonso, Antonio Lorenzo, César Manrique, Manolo Millares, Manuel H. Mompó, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere y Gustavo Torner. Esta iniciativa tiene bastante éxito en un momento en que la difusión de obra gráfica es prácticamente inexistente: apenas existen talleres, ni galerías cualificadas, por lo que la primera edición de serigrafías se agota con relativa facilidad, a las que ya de forma continuada siguen ediciones tanto de serigrafías, como aguafuertes, litografías y también ediciones de carteles y de reproducciones¹⁵³. En el museo se editan carteles¹⁵⁴, reproducciones, carpetas y libros de bibliófilo –diseñados por ellos bajo la supervisión de Zóbel- de pintores como el propio Zóbel (*Diagonal Bética* y *La vista seis*

¹⁴⁸ Bernard Childs reside en la ciudad conquense durante tres meses invitado por Zóbel. Durante esta estancia tanto Antonio Lorenzo como Bonifacio Alfonso perfeccionan, junto a él, las técnicas de estampación. Del mismo modo, también visita la ciudad el litógrafo del Grupo Quince, Don Herbert, con quien Bonifacio ha realizado una serie de litografías en 1975 en el taller madrileño de la calle Fortuny. Herbert, durante la semana que permanece allí, le enseña al artista vasco a emplear la máquina litográfica que ha instalado en su casa-estudio. Información extraída de la entrevista realizada a Entrevista a Bonifacio Alfonso en San Sebastián el 7 de enero de 2009

¹⁴⁹ Se debe tener en cuenta que en una localidad tan pequeña como Cuenca, durante la década de los setenta, se genera un clima artístico muy intenso. Además de contar con la presencia de Zóbel, considerado como un verdadero mecenas, y el Museo de Arte Abstracto Español, también residen los artistas del grupo El Paso. Entre ellos se encuentra Antonio Saura quien, al igual que Zóbel, tiene la posibilidad de viajar al extranjero y mostrar las nuevas corrientes y tendencias que observa al resto de artistas que se encuentran en la ciudad, como es el caso de Bonifacio, que analizaremos en el siguiente capítulo.

¹⁵⁰ BONET, J. M.: “Bonifacio o el combate por la expresión”. En: *Bonifacio en los campos de batalla*, Ediciones Exposiciones, Madrid, pp. 11-20, 2007, p. 14.

¹⁵¹ Zóbel realiza varias ediciones con este método, pasando sus dibujos fotomecánicamente a la plancha, aunque terminadas siempre a mano, para después imprimirlo mecánicamente.

¹⁵² PÉREZ MADERO, R.: *Zóbel. Obra gráfica completa*, Diputación Provincial de Cuenca. Departamento de Cultura, Cuenca, 1999, p. 13.

¹⁵³ PÉREZ MADERO, R.: *Opus cit.*, pp. 13-14.

¹⁵⁴ En 1969 se emplea uno de los *collages* de Bonifacio Alfonso para realizar el cartel del museo.

veces), Guerreo (*Fosforescencias*), Mompó (*Seis escenas cotidianas*), Millares (*Descubrimiento*), Sempere (*De cuando Góngora estuvo en Cuenca*), Antonio Lorenzo (*Diez variaciones sobre un mismo tema*) y Bonifacio Alfonso (*Cuatro orejas y rabo*), entre otros¹⁵⁵.

A su vez, gracias a las importantes colecciones de grabado que posee –tanto de maestros antiguos (Dureró, por ejemplo) como contemporáneos (Bernard Childs o Leonard Baskin)-, así como abundantes libros que adquiere cuando viaja al extranjero¹⁵⁶, los artistas que residen en Cuenca pueden contemplar las obras de artistas extranjeros que, de otra manera, sería imposible hacerlo, ya que Zóbel no duda en prestarlos a todo aquel que se lo pide. En el caso de Bonifacio, le permite llevarse a su casa todo el tiempo que necesite las estampas que posee de Childs y de Baskin¹⁵⁷.

De este modo, puede decirse que Fernando Zóbel, como fundador del Museo de Arte Abstracto Español, se convierte en uno de los pioneros en la edición y difusión del grabado en España:

“Cuando se inició el museo, hace quince años, no existía en España interés por la obra gráfica. No había forma de que alguien se llevara algo sobre papel. Los pintores jóvenes de aquella generación eran conocidos por un grupo muy minoritario. Diez años más tarde en España hay muchas colecciones públicas que incluyen obras de estos artistas. La obra gráfica ha inundado y creo que en ese cambio de actitud del público ha cumplido un gran papel el Museo de Arte Abstracto de Cuenca”¹⁵⁸.

En 1978 se amplía tanto la colección artística del museo, particularmente la realizada sobre papel, como el propio edificio¹⁵⁹. Finalmente, El 22 de diciembre de 1980, Zóbel dona el museo a la Fundación Juan March. Son un total de más de 200 obras -entre obra gráfica, pinturas, esculturas, carteles y otros trabajos de autores españoles contemporáneos- y más de 3.000 libros y otro material bibliográfico sobre arte contemporáneo que se incorporan así a la colección de la Fundación. En 1980 también lega a las Casas Colgadas su colección particular de pintura y su biblioteca privada. En ese mismo año, el museo es galardonado con el Premio

¹⁵⁵ En 1975 el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que hasta la fecha había realizado numerosas ediciones gráficas, proyecta la edición de un *Catálogo de la obra gráfica editada por el Museo de Arte Abstracto Español. 1966-1976*, realizado por Rafael Pérez Madero y Silvia Cubiles. Sin embargo, el proyecto no llega a editarse.

¹⁵⁶ En Londres visita a un matrimonio japonés que restaura grabados.

¹⁵⁷ El grabador e ilustrador estadounidense Leonard Baskin (1922-2000) es uno de los referentes de Bonifacio Alfonso. Como observaremos más adelante, se inspira en sus grabados de búhos, pájaros y demás insectos para realizar su propia serie de insectos que lleva a cabo en 1972. Entrevista a Bonifacio Alfonso, San Sebastián, 7 de enero de 2009.

¹⁵⁸ ZÓBEL, F.: “Debe acabar la incertidumbre laboral del artista español”, *El País*, Madrid, 8 de marzo de 1978, p. 25.

¹⁵⁹ ORTUÑO, P.: “Crece el Museo de Arte Abstracto de Cuenca”, *Guadalimar*, nº 35, Madrid, pp. 32-34, octubre de 1978, pp. 32-33.

del Consejo de Europa, que reconoce la importancia de la colección de más de 700 obras de importantes artistas tanto españoles como extranjeros, y recibe la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, concedida por el Ministerio de Cultura.

Fundación Maeght

Esta fundación, ubicada en París y creada por Aimé Maeght¹⁶⁰, consta de una galería (abierta en 1945), una editorial (1946), una imprenta (1966) –denominada Imprenta Arte- y de varias secciones de litografía y grabados sobre cobre (1959).

Su objetivo principal es la creación de libros de bibliofilia¹⁶¹ mediante dos formas de expresión complementarias donde se aúna el trabajo del artista –responsable de las ilustraciones- y del escritor o poeta – autor del texto-. Cada libro está pensado en función del tema. El pintor o el escultor, así como el escritor responsable del texto participan en todas las etapas de la realización, desde la selección de las ilustraciones y tipografía hasta la misma impresión. Por otra parte, también se debe de producir un perfecto entendimiento entre el técnico artesano con el artista, dando lugar, de esta forma, a una obra de arte de gran calidad, producto de un común esfuerzo creativo. Entre ambos deben plantearse nuevos problemas y descubrir nuevas soluciones, tratando de renovar, superar y enriquecer el libro ilustrado¹⁶².

¹⁶⁰ Aimé Maeght (Hazebrouck, norte de Francia, 1906- Saint Paul de Vence, Niza, 1981). Estudia Bellas Artes en Nimes antes de establecerse como impresor en Canes, donde conoce a su esposa y principal colaboradora, Marguerite y donde, en 1937, abre una galería de arte moderno. Debido a su amistad con artistas como Matisse, Bonnard y Van Dongen, comienza a realizar carteles y litografías en su empresa y a comenzar como marchante de cuadros y dibujos. Después de la II Guerra Mundial, animado por Bonnard y Matisse, se establece en París donde abre, el 6 de diciembre de 1945, una galería de arte en la calle Teherán. Dicha galería se inaugura con una exposición de los cuadros pintados por Matisse durante los años de la guerra. A partir de ese momento, Maeght emprende su carrera de galerista y de marchante internacional de arte moderno y editor de libros de arte y de litograbados. Tras la apertura de nuevas galerías en Nueva York, Zurich y Barcelona, se convierte en uno de los primeros editores de libros de arte del mundo. También es productor de películas sobre arte y fundador de las revistas *L'Art vivant*, *L'Argile* y *L'Ephème*.

Información extraída de *El País*: “Ha fallecido Aimé Maeght, el gran comerciante y mecenas del arte contemporáneo”, *El País*, Madrid, 8 de septiembre de 1981. (<http://elpais.com/diario/1981/09/08/cultura/368748008-850215.html>).

¹⁶¹ Aimé y Marguerite Maeght colaboran con los principales artistas contemporáneos: Bonnard, Kandinsky, Braque, Giacometti, Leger, Matisse, Calder, Chagall, Steinberg, Bazalme, Bram van Velde, de quienes son amigos, al tiempo que se convierten en los defensores y promotores de una nueva generación de artistas, como Bujy, Adami, Riopelle, Rebeyrolle, Garache, Monory, Titus-Carmel, y algunos españoles, como Tàpies, Miró, Chillida y Palazuelo. En su labor como editor de libros de arte, Aimé Maeght impulsa la colaboración entre pintores y escritores. En sus libros se encuentran junto a las obras de los artistas citados, textos de los grandes poetas franceses de este siglo, como Pierre Reverdy, Jacques Prevert, René Char, Yvez Bonnefoy, Roger Caillois, André Malraux, Andre du Bouchet y Louis Aragon.

¹⁶² PRAT, J. L.: *El arte gráfico en la Fundación Maeght*. [Cat. Exp.], Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1975, pp. 5-6.

En 1959, a través de la puesta en marcha de los talleres de litografía y grabados sobre cobre (aguafuertes, aguatinas, punta secas) originales¹⁶³, ubicados en París y Saint Paul de Vence (Niza)¹⁶⁴, la Fundación brinda a los artistas una serie de medios con los que puedan experimentar e investigar en aquellas técnicas que sean más afines a su carácter, tratando de enriquecer el grabado tradicional, en condiciones de trabajo libre de las presiones de la eficacia inmediata¹⁶⁵.

El desarrollo de las artes gráficas durante la mitad de la década de los sesenta y de los setenta, provoca que la Fundación amplíe los talleres y el equipo técnico para acoger a una nueva generación de artistas que comienza a interesarse por esta disciplina. Todas las estampas son impresas en un número limitado de copias cuya autenticidad está garantizada por la firma del artista y del ilustrador de cada ejemplar. Por otro lado, las piedras y las planchas, una vez utilizadas, se rayan, después de la impresión, para que no se vuelvan a emplear¹⁶⁶.

La Fundación ha trabajado habitualmente con prestigiosos artistas como Miró, Tàpies, Palazuelo o Chillida, entre otros, tanto en estampas sueltas como en ediciones de bibliófilo¹⁶⁷. Con respecto al escultor donostiarra, éste se introduce en la práctica del grabado por sugerencia del propio Aimé Maeght:

“Él [Chillida] empezó en el año 1959. Hasta entonces no había tenido oportunidad de conocer el mundo del grabado. Mi padre conocía el dibujo, etc., las técnicas más sencillas a las que tenía acceso, pero a partir de que entra en Maeght, el director le comenzó a proponer hacer grabados. Mi padre entró en Maeght en 1956 pero desde mucho antes Maeght ya realizaba obra gráfica. Cuando uno entra en esa organización y le empiezan a proponer hacer tanto felicitaciones de navidad, como los libros de *Derrière le Miroir*, lógicamente va ampliando mucho su horizonte. Para él era absolutamente fundamental, de hecho, no paró en toda su vida de hacer grabado.

¹⁶³ Se trata de grabados originales hechos a mano por el artista e impresos con prensas artesanales.

¹⁶⁴ En Saint Paul de Vence (Niza) la Fundación tiene un taller de grabado donde los artistas trabajan en verano. Tanto Joan Miró como Eduardo Chillida acuden a dicho taller para realizar los grabados de gran tamaño que requieren de unas prensas enormes. Alrededor del año 1975 Eduardo Chillida acude junto a su hijo Ignacio para estampar con él.

¹⁶⁵ PRAT, J. L.: *El arte gráfico en la Fundación Maeght*. [Cat. Exp.], Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1975, p. 7.

¹⁶⁶ PRAT, J. L.: *Opus cit.*, p. 6.

¹⁶⁷ En el catálogo de la exposición celebrada en junio y julio de 1975, en la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada, *El arte gráfico en la Fundación Maeght*, además de los artistas españoles mencionados, se muestran litografías y aguafuertes de Adani, Bazaine, Braque, Bury, Calder, Capdeville, Chagall, Friedler, Garache, Gardy-Artigas, Giacometti, Kelly, Redeyrolle, Riopelle, Steinberg, Tal-Coat, Ubac, Yourgerman y Brain Van Velde.

Por otro lado en el catálogo que la editorial Maeght publica en 1979 donde aparecen recogidos las litografías, aguafuertes y grabados originales que editan, junto a Chillida, Miró, Palazuelo y Tàpies también se encuentran los artistas pertenecientes al Equipo Crónica, Saura y Gardy Artigas, junto a los siguientes artistas internacionales: Alechinsky, Pol Bury, Chagall, Calder, Garache, Lindner, Monory, Titi Parant, Jean-Luc Parant, Riopelle, Titus-Carmel, Ubac y Bram van Velde.

El último grabado que hicimos fue en el año 2000 cuando el pobre no estaba muy bien, sobre todo para firmar”¹⁶⁸.

De esta manera, desde su primera incursión en esta disciplina artística hasta que fallece Aimé Maeght en 1981, la casi totalidad de su obra gráfica es editada por dicha Fundación¹⁶⁹. Sin embargo, también trabaja a menudo con otras editoriales tanto extranjeras - editorial Erker Presse de Saint Gallen (Suiza)¹⁷⁰, por ejemplo- o nacionales – como la editorial Gustavo Gili, denominada *Estampas de la Cometa* (Barcelona)¹⁷¹- Posteriormente, a partir de 1977, momento en que su hijo Ignacio instala en San Sebastián su taller de grabado Hatz, éste se convierte en su estampador, ya que para él es más cómodo trabajar en su propia localidad que tener que desplazarse a París.

Puede decirse, por tanto, que desde finales de la década de los cincuenta, en que tiene lugar la primera exposición individual del artista en París-, trabaja junto a Robert Dutrou – maestro grabador y entintador de la Fundación Maeght de Saint Paul de Vence¹⁷²-. Por otro lado, la Fundación Maeght acude a la imprenta parisina Faquet et Baudier para realizar los libros de bibliofilia que se hacen mediante la técnica xilográfica¹⁷³. De esta manera, los libros los edita Maeght pero la tipografía se edita en dichos talleres.

Desde mediados de los años sesenta hasta el año 2000, Eduardo Chillida lleva a cabo numerosos libros de artista en los que emplea diferentes procedimientos de estampación (desde los aguafuertes y litografías de los primeros libros hasta las imprimaciones con madera y sin tinta de los últimos años). A través de estos trabajos rinde homenaje a diferentes intelectuales (músicos, poetas, filósofos): André Frénaud, Max Hölzer, Martin Heidegger, Jorge Guillén, Charles Racine, José Miguel Ullán, Esquilo, Emil Cioran, Edmon Jabès, Yves

¹⁶⁸ Entrevista a Ignacio Chillida, Museo Chillida-Leku, Hernani (Guipuzcoa), 15 de abril de 2008.

¹⁶⁹ Entrevista a Ignacio Chillida, Museo Chillida-Leku, Hernani (Guipuzcoa), 15 de abril de 2008.

¹⁷⁰ Erker Presse es un importante taller de litografía y una editorial muy activa en el campo de la bibliofilia. Chillida comienza a trabajar junto a los directores, Franz Larese y Jurg Janett, en 1967 con la litografía titulada *Uberka* (Curso fluvial). Al igual que hiciera la Fundación Maeght, editan libros y estampas de artistas como Hans Arp, Anna-Eva Bergmann, Max Bill, Piero Dorazio, Günther Förg, Hans Hartung, Asger Jorn, Robert Motherwell, Serge Poliakoff en diálogo con Erza Pound y Andrea Zanzotto, Antoni Tàpies, Mark Tobey, Günter Uecker, etc. En dicha editorial Chillida realiza el libro *Meditation in Kastilien* (1968) del poeta alemán Max Hölzer y *Die Kunst und der Raum* (1969) del filósofo alemán Martin Heidegger.

¹⁷¹ En estos años, una de las editoriales españolas de mayor prestigio es la Editorial Gustavo Gili de Barcelona que, a través de la colección denominada *Las Estampas de la Cometa*, recupera una tradición consolidada en los años anteriores a la Guerra Civil mediante la ilustración de textos con obras de un único autor. Hasta que en 1977 se cierra el taller, a *Las Estampas de la Cometa* pertenecen algunos de los grabados más logrados de la vanguardia artística. Se llevan a cabo más de 20 ediciones en las que se incluyen los nombres de artistas como Eduardo Chillida, Bonifacio Alfonso, Antonio Saura, Manolo Millares, Antonio Tàpies, Modest Cuixart, Juan Hernández Pijuan o José María Subirachs, entre otros, junto a algunos grabadores extranjeros como Lucio Fontana, Hans Hartung o Erwin Bechtold.

¹⁷² Posteriormente, Robert y Lydie Dutrou, montan su propio taller que se denomina taller Morsang.

¹⁷³ Por ejemplo, el primer libro que le edita Maeght, *Le chemin des devins suivi de Ménerbes*, del poeta francés André Frénaud, es realizado por esta imprenta.

Bonnefoy, Joan Brossa, José Ángel Valente, Bach, Jorge Semprún, Clara Janés y Parménides¹⁷⁴.

2. 1. 5.- TALLERES DE GRABADO EN EL PAÍS VASCO

Taller de Mari Puri Herrero

En 1967, tras regresar de su estancia en Holanda donde es becada por el Gobierno holandés y la Diputación de Vizcaya en el Departamento de Grabado de la Rijksakademie de Ámsterdam, Mari Puri Herrero abre su propio taller en Las Arenas (Vizcaya), convirtiéndose en el único existente en Bilbao por aquél entonces¹⁷⁵.

Su puesta en marcha no es sencilla, ya que en este tiempo la obtención tanto de herramientas como materiales resulta una ardua tarea. Se debe tener en cuenta que en el País Vasco -a diferencia de lo que sucede en Francia, por ejemplo- no existen tiendas especializadas en dichos instrumentales (tórculos, planchas, tintas, ácidos, secantes, etc.). Por ese motivo, los artistas deben ingeniárselas como pueden para conseguirlos:

“Tuve que encargar un tórculo en Bilbao que me lo hicieron artesanalmente para mí. Le expliqué una vez a un ingeniero cómo era el tórculo: que consistía en dos rodillos y que parecía un pequeño tren de laminación. Entonces me dio la dirección del que había hecho el tren de laminación de acero de Elorrio y es el que me lo hizo. Es un tórculo fantástico que todavía conservo. Posteriormente, le encargaron alguno más cuando estaba Leopoldo Zugaza en la Caja de Ahorros Vizcaína, me parece que un par de ellos.

Con respecto a la obtención de materiales, era difícilísimo adquirirlos. Utilizaba, por ejemplo, el zinc que entonces se utilizaba en la imprenta para hacer las planchas de fotograbado. Y el cobre lo compraba en Madrid pero era complicado. Entonces hice mucho zinc. Después, en Bilbao me dieron la dirección de una fábrica que tenía cobre y ya empecé a conseguirlo.

El papel en España era mucho peor que ahora y cuando querías uno bueno lo tenías que traer de Francia, el papel Arches. Ahora, en cambio, el Guarro Super Alfa, ha mejorado muchísimo pero antes para hacer grabado era malísimo.

¹⁷⁴ A continuación mencionaré únicamente aquellos libros que se ajustan al periodo de tiempo comprendido en nuestro estudio (años sesenta y setenta): *Le chemin des devins, suivi de Ménerbes* (1966) de André Frénaud, *Meditation in Kastilien* (1968) de Max Hölzer, *Die Kunst und der Raum* (1969) de Martin Heidegger, *Más Allá* (1973) de Jorge Guillén, *Le sujet est la clarière de son corps* (1975) de Charles Racine, *Adoración* (1977) de José Miguel Ullán y *Die Perser* (1978) de Esquilo.

¹⁷⁵ AMEZTOY, M., MOYA, A. y HERRERO, M^a P.: *Euskal grabatzaileak. Grabadores vascos* [Cat. Exp.], Museo de Bellas Artes de Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1979, p. 69.

Las tintas también las traía de París. Cada vez que iba a París traía un montón de material porque aquí no había nada, era una época en la que no se conocían esos materiales. En Madrid, en cambio, la gente podía adquirir algo más pero aquí nada”¹⁷⁶.

A diferencia de los talleres que se han analizado hasta el momento, el de Mari Puri Herrero es un taller particular, sin otra finalidad que la de estampar su propia obra. Sin embargo, excepcionalmente, en 1968, se ofrece a enseñar las técnicas del grabado calcográfico a la artista donostiarra Marta Cárdenas. A pesar de que tan sólo permanece en él un par de meses, esta breve estancia le sirve de estímulo para introducirse en el mundo de la gráfica:

“En un principio Mari Puri me invitó a su casa pero luego me instalé en la casa de una tía mía en Bilbao. Yo estuve trabajando con Mari Puri como dos o tres meses o, quizás menos, uno o dos.

[...] Estaba con ella todo el día hasta la noche. Nos pasábamos todo el tiempo hablando de pintura y grabando. Trabajábamos al tiempo con varias planchas, pero como soy tan bruta, en vez de buscar la técnica que más le iban a mi carácter, quizás iba a lo que menos le iba. Realizaba el aguafuerte clásico a la manera de Rembrandt. Sin embargo, Mari Puri me insistía en que usara las aguatinas porque me iban mucho más porque me gustaba mucho el claroscuro, pero yo me negaba porque pensaba que primero tenía que aprender el procedimiento del aguafuerte”¹⁷⁷.

A finales de los años sesenta, también estampa una serie de planchas que Julio Caro Baroja posee de su tío Ricardo Baroja sin estampar. Se trata de un trabajo muy delicado en el que se debe enfrentar con una serie de planchas de zinc y cobre, algunas de las cuales están muy estropeadas, con las que realiza una tirada limitada, de apenas 10 ejemplares¹⁷⁸.

Con la llegada de las libertades democráticas, en 1975, traslada su taller de Las Arenas a Lejona (Vizcaya) donde, entre 1978 y 1979, de nuevo a modo de particularidad, estampa algunos aguafuertes para Rafael Ruiz Balerdi¹⁷⁹.

Posteriormente, en los años ochenta, cuando se trata de realizar algún grabado de larga edición acudirá al taller de grabado Hatz que, como analizaremos más adelante, instalan Ignacio Chillida y su mujer en San Sebastián.

¹⁷⁶ Entrevista a Mari Puri Herrero, Bilbao, 26 de septiembre de 2008.

¹⁷⁷ Entrevista a Marta Cárdenas, San Sebastián, 3 de octubre de 2008.

¹⁷⁸ Entrevista a Mari Puri Herrero, Bilbao, 26 de septiembre de 2008.

¹⁷⁹ Se trata de seis aguafuertes, de 50 ejemplares cada uno, realizados en papel Guarro Super Alfa.

Taller de Gabriel Ramos Uranga

Tras iniciarse en 1968, gracias a Fernando Zóbel¹⁸⁰, en el mundo del grabado –aprende la técnica calcográfica en el taller de Antonio Lorenzo en Cuenca-, instala, en 1971, su propio taller en la localidad vizcaína de Arminza (Vizcaya), donde se encuentra residiendo desde su regreso de la capital conquense en 1969.

Al igual que le sucede a Mari Puri Herrero, como a continuación expone su mujer –la artista Carmen Erdocia-, también debe de traer las herramientas y los materiales de fuera del País Vasco:

“Una vez que me conoce a mí, Gabi vuelve a Cuenca a realizar los aguafuertes de mi cabeza. En el regreso de Cuenca a Arminza, en 1971, pasamos por Madrid, y en el taller Azañón compramos un tórculo para estampación calcográfica. [...] Actualmente, lo he donado al Museo de Bellas Artes de Bilbao.

[...] Cuando empezamos a trabajar en el grabado, en el País Vasco no había ningún tipo de papel. En España se empleaba el papel Guarro. Nosotros empleábamos papeles de importación: de Italia el papel Fabriano que empleábamos para pintura, para grabado usábamos el papel BFK Rives o el Arches de Francia y algunos artesanales como el que nos facilitaba el papelerero de Marcoida, que era el que se usaba en Cuenca. Al principio los teníamos que comprar en Biarritz o en París. Luego, ya había un suministrador en Barcelona.

[...] Gabi nunca empleaba tinta industrial, siempre trabajaba con barras de tinta China que obtenía de China o de Londres”¹⁸¹.

Se trata de un taller particular, sin espíritu didáctico, ideado para su propia investigar y para estampar su propia obra. Debido a su carácter intimista, no tienen relación ni con el resto de talleres, ni con artistas. El matrimonio vive en la pequeña localidad vizcaína de una manera aislada, hasta que en octubre de 1975, trasladan su vivienda y el taller a la calle Monte Serantes de Las Arenas (Vizcaya). Debido a que a partir de este momento comienza a realizar obra de mayor tamaño con el procedimiento calcográfico en talla dulce, se ve obligado a rectificar la platina del tórculo, es decir, amplía la bandeja para el apoyo de los papeles¹⁸².

A excepción de sus primeras obras, que coinciden con su periodo de formación –las primeras litografías realizadas, en 1968, en el taller de Dimitri Papagueorguiu de Madrid y los aguafuertes llevados a cabo en Cuenca junto a Antonio Lorenzo-, por lo general, estampa su obra él mismo. Aunque, ocasionalmente, también nos encontramos con que estampa algunos

¹⁸⁰ El encuentro con Fernando Zóbel tiene lugar, en octubre de 1967, en una exposición de su obra celebrada en la Galería Illescas de Bilbao.

¹⁸¹ Entrevista a Carmen Erdocia, Algorta (Vizcaya), 3 de junio de 2008.

¹⁸² Entrevista a Carmen Erdocia, Algorta (Vizcaya), 3 de junio de 2008.

aguafuertes y buriles conjuntamente con su mujer, de la misma manera, que algunos otros son realizados en el Taller Marcoida de Madrid para Leopoldo Zugaza.

En litografía también cuenta con el apoyo de Laurentino Aliende al que conoce, en 1983, al dar un curso sobre grabado en la Escuela de Deba. Dos años más tarde funda en Algorta (Vizcaya) el taller litográfico Marrazarri. Posteriormente, a partir de 1994, como consecuencia de su larga enfermedad, sus estampaciones las realiza Juan Luís Baroja Collet, escultor y grabador con el que coincide en la Escuela de Armería de Eibar, al impartir, como veremos más adelante, un curso junto a Mari Puri Herrero sobre calcografía en 1979. De la misma manera, desde 1994, también realizará pruebas y ediciones junto a Carmen Corral de la Real Calcografía de Madrid¹⁸³.

Taller calcográfico Hatz

Entre 1976 y 1977 Ignacio Chillida, junto a su mujer Mónica Bergareche, monta en el Alto de Miracruz de San Sebastián¹⁸⁴ un taller de grabado donde comienza a estampar la obra gráfica (aguafuertes y xilografías) de su padre, Eduardo Chillida, al tiempo que la de otros artistas interesados por aproximarse esta disciplina.

A pesar que Ignacio Chillida¹⁸⁵ comienza realizando estudios de Ciencias Biológicas, pronto decide abandonarlos, en 1975, debido a su creciente fascinación por el arte gráfico. A causa de su destreza manual y de los malos resultados que obtiene en la carrera, su madre le sugiere que se instruya en las técnicas del grabado con la finalidad de estampar la obra de su padre, evitando así que éste tenga que estar viajando, continuamente, a París para grabar en la Fundación Maeght¹⁸⁶.

Su formación comienza en el taller madrileño de Dimitri Papagueorgui, quien le acoge gracias a la intervención de su padre. A pesar de que Eduardo Chillida no estampa con él -dado que, hasta el momento, toda su obra gráfica la realiza con la Fundación Maeght-, gracias a la amistad que mantiene con Lucio Muñoz, quien sí trabaja junto al maestro griego, éste interfiere a su favor. Durante el año y medio que permanece allí, hasta que debe abandonarlo para realizar el servicio militar, el sistema de aprendizaje que Dimitri aplica en él

¹⁸³ DE BARAÑANO, K. M^a y ERDOCIA, C.: “Explicación técnica”. En: *Gabriel Ramos Uranga. Obra gráfica completa* [Cat. Exp.], Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, pp. 31-32, 1996, p. 31.

¹⁸⁴ El taller lo instala en su propia casa. En la parte superior se encontra su vivienda, mientras que en los bajos hay dos estudios: su taller de grabado y el taller de forja de su padre que posee luz cenital.

¹⁸⁵ Ignacio Chillida (San Sebastián, 1954) es el segundo de los ocho hijos que el artista tiene junto a su mujer Pilar Belzunce.

¹⁸⁶ Entrevista a Ignacio Chillida, Museo Chillida-Leku, Hernani (Guipuzcoa), 15 de abril de 2008.

es que copie las láminas de los grandes maestros del grabado (Goya, Durero, Rembrandt, etc.), aplicando en cada uno de ellos una técnica distinta y observando, primero, cómo trabajan los artistas que pasan por allí (Lucio Muñoz, Fernando Bellver, José Luis Verdes o Miguel Rodríguez Acosta, entre otros) para, posteriormente, ayudarles a preparar la plancha, hacer la resina, etc.¹⁸⁷.

Una vez realizado el servicio militar, en 1978, acude, junto a su mujer, al Taller 74 que Puig Gros y Ferrer tienen en Barcelona. Su intención es ampliar sus conocimientos técnicos junto a Joan Barbarà¹⁸⁸ que es el grabador de Joan Miró¹⁸⁹. En el año y medio que permanecen en él, tiene la oportunidad de estampar el aguafuerte de Eduardo Chillida, denominado *Esku XIX*.

Posteriormente, viajan a París donde perfeccionan sus estudios en el taller Morsang de Robert Dutrou. Allí llevan a cabo trabajos de artistas como Miró y Tàpies, principalmente. También acuden, en varias ocasiones, a Saint Paul de Vence (Niza, Francia) donde la Fundación Maeght tiene ubicado su taller de verano. Durante el mes de agosto acostumbran a trabajar allí tanto Eduardo Chillida como Joan Miró. Ambos artistas realizan grabados de gran tamaño, ya que el taller cuenta con unas prensas enormes para tal fin. Igualmente, durante su estancia en París, también visitan el taller de Fequet et Baudier- en el que la Fundación realiza los libros de bibliofilia- para adentrarse en el conocimiento de la técnica xilográfica¹⁹⁰.

La finalidad por la que deciden acudir a diversos talleres reside en el deseo de aprender diversas formas de trabajar, ya que consideran que, al igual que sucede en otras disciplinas, cada maestro grabador aporta su toque personal a la actividad que desempeña¹⁹¹. Además aprovechan estos viajes para adquirir los materiales necesarios que posibiliten la puesta en marcha de su propio taller en San Sebastián. A la hora de comprar la maquinaria buscan que ésta sea idéntica al modelo que emplean en los talleres en los que se han instruido. De este modo, en Madrid compran un tórculo similar al que hay en el taller de Dimitri; en la Ciudad Condal se hacen con otro (de la marca Rives) que es idéntico al que han empleado en el Taller 74 de Puig Gros y Ferrer; mientras que en París adquieren una máquina de

¹⁸⁷ Entrevista a Ignacio Chillida, Museo Chillida-Leku, Hernani (Guipuzcoa), 15 de abril de 2008.

¹⁸⁸ A pesar de que se inicia en la pintura, el grabado es la disciplina artística que más le seduce. Su formación comienza junto a Édouard Chimot, un francés que en la época de la posguerra se dedica a la ilustración de libros de bibliófilo. En 1950 Barbarà crea, en su localidad natal, Barcelona, su primer taller de grabado para trabajar como artista y al mismo tiempo para experimentar con las más diversas técnicas calcográficas. Por su taller han pasado grandes artistas españoles y extranjeros, desde Joseph Beuys y Joan Miró a Eduardo Chillida, Antoni Tàpies y Antonio Saura.

¹⁸⁹ Entrevista a Ignacio Chillida, Museo Chillida-Leku, Hernani (Guipuzcoa), 15 de abril de 2008.

¹⁹⁰ En dicho taller, Ignacio Chillida stampa a su padre, en 1979, el grabado *Homenaje a Jorge Guillén II*.

¹⁹¹ Entrevista a Ignacio Chillida, Museo Chillida-Leku, Hernani (Guipuzcoa), 15 de abril de 2008.

xilográfica igual a la que posee el taller Fequet et Baudier. Posteriormente, irán incorporando tórculos de gran tamaño. El resto de materiales (papeles, planchas, tintas, secantes, bruñidores, etc.), se los encargan a la Fundación Maeght, quien se los envía, por medio de un proveedor, a un taller que la Fundación posee en Bayona (Francia). Después, de forma extraoficial, tienen que introducirlos en el País Vasco:

“[...] En aquellos años el material para hacer grabado era escasísimo, era muy complicado conseguir buen material, buenas tintas, buen papel secante... Todo eso era complicadísimo. Te tenías que apuntar en las casa de papel con muchísimo tiempo de antelación para que te hicieran papel secante como de 75 x 50 cm., que es ridículo, es un tamaño muy pequeño, miserable. Era un lujo conseguir papel secante de un tamaño poco más de 60 cm.

[...] Como mi padre trabajaba en Maeght, nos mandaban por transportista los materiales que necesitábamos a la frontera. Era complicadísimo poder pasar las cosas. [...] Lo pasábamos por la frontera de contrabando. Íbamos con un furgoneta con los niños para ver la manera de hacerlo lo más discretamente posible”¹⁹².

Una vez concluido el periodo de formación, el matrimonio se instala definitivamente en San Sebastián donde fundan el taller calcográfico Hatz¹⁹³ y donde, a partir de este momento, comienzan a estampar toda la obra gráfica de Eduardo Chillida y de otros artistas¹⁹⁴. Sin embargo, se debe tener en cuenta que a diferencia de Mari Puri Herrero o de Gabriel Ramos Uranga – considerados como artistas grabadores que, en la mayoría de los casos, estampan sus propias obras y llevan a cabo sus propias tiradas-, Ignacio Chillida es un técnico que colabora junto al artista, tratando de contribuir a sacar el mejor partido – observando las respuestas del material ante un determinado tratamiento o diferentes mezclas para lograr un efecto nuevo y ampliar a sí las técnicas- de la obra concebida por el artista. Para él resulta imprescindible que exista una buena comunicación entre ambos para poder llegar a un perfecto entendimiento que permita obtener las mejores posibilidades de una obra. Esta es la manera en la que trabaja junto a su padre:

“Primero el grabador se tiene que interesar por cómo es la obra del artista con el que va a trabajar para saber de qué manera tú puedes ayudarle. Luego él te tiene que explicar qué es lo que quiere hacer concretamente. Algunos lo saben, pero otros no tienen ni idea. Mi padre claro que tenía idea. Después de todo el tiempo que llevaba trabajando con Dutrou, desde el año 1959 hasta el 1977, en que empezó a trabajar conmigo, estuvo

¹⁹² Entrevista a Ignacio Chillida, Museo Chillida-Leku, Hernani (Guipuzcoa), 15 de abril de 2008.

¹⁹³ La palabra “Hatz” en euskera significa: vestigio, huella, rastro.

¹⁹⁴ Andrés Nagel, Mari Puri Herrero, Gonzalo Chillida, José Luís Zumeta, Carlos Sanz, Marta Cárdenas, Ramón Zurriarain, Amble Arias, Vicente Ameztoy, Rafael Ruiz Balerdi, José Manuel Ábalos, etc.

muchos años haciendo grabados y sabía perfectamente lo que perseguía, otra cosa es que no supiera por qué medio hacerlo. Nos sentábamos y hablábamos. Por ejemplo, en algunas ocasiones quería realizar algo parecido a lo que ya había hecho anteriormente, otras quería obtener una textura muy concreta porque a él le interesaba mucho el tema de la materia: las texturas, los papeles, etc. Entonces íbamos hablando de todo eso y cuando nos poníamos de acuerdo comenzábamos a trabajar”¹⁹⁵.

Posteriormente, a principios de los ochenta, el matrimonio comienza a editar una carpeta de grabados de artistas guipuzcoanos, que puede adquirirse por suscripción, para dar a conocer su taller y mostrar a los artistas las posibilidades que presenta la técnica del grabado, con la que muchos están muy poco familiarizados. A pesar de que la iniciativa funciona bien, la experiencia no les resulta del todo satisfactoria ya que, puede decirse que, a excepción de Andrés Nagel o Mari Puri Herrero, son muy pocos los que se introducen en el arte gráfico de una manera continuada. En muchas ocasiones, acuden al taller artistas que apenas han realizado algún grabado y que tampoco tienen intención de experimentar en dicha disciplina, simplemente lo hacen porque una galería determinada se lo propone o para sacar un mayor rendimiento económico de la obra pero, en cualquier caso, no se muestran interesados por este mundo¹⁹⁶.

Sin embargo, pese a todas estas dificultades, tanto los artistas como las instituciones han alabado el buen trabajo que Ignacio Chillida y Mónica Bergareche han desempeñado para dar a conocer y difundir el mundo del grabado a través de su taller:

“[...] San Sebastián, como le oí decir en una ocasión a Marta Cárdenas, puede felicitarse de contar con un taller calcográfico de tan elevada exigencia técnica y abierto además a la peripecia personal de cada artista. No dejaremos de beneficiarnos todos, también en el futuro, de su labor”¹⁹⁷.

“[...] La realización del grabado constituye un proceso complejo que requiere proceder de acuerdo con una técnica rigurosamente depurada y obtener, a través de ella, la precisión total que defina al producto final como una obra de arte. Es aquí precisamente donde el trabajo de Ignacio Chillida y Mónica Bergareche adquiere su dimensión e importancia. Un trabajo ilusionado y competente, un trabajo que les requiere vocación manifiesta y al que prestan una dedicación tan exhaustiva como entusiasta; un trabajo que viene avalado además por el estudio y por la práctica profunda que sus autores han venido llevando a cabo junto a importantes maestros grabadores de nuestro tiempo.

Afortunadamente, son muchos los autores que en Euskadi dirigen a hora su potencial creador hacia el grabado, circunstancia ésta que, junto a la existencia de talleres como el de Ignacio Chillida y Mónica Bergareche, han de hacer posible el florecimiento de una de las formas más válidas de expresión artística”¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Entrevista a Ignacio Chillida, Museo Chillida-Leku, Hernani (Guipuzcoa), 15 de abril de 2008.

¹⁹⁶ Entrevista a Ignacio Chillida, Museo Chillida-Leku, Hernani (Guipuzcoa), 15 de abril de 2008.

¹⁹⁷ AGUIRIANO, M.: *El taller calcográfico Hatz* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 1982, s. p.

Otros talleres

A la hora de analizar el grabado producido en el País Vasco también es interesante abordar el trabajo que desarrollan empresas como la armera en Eibar o la de naipes en Vitoria, en las que, a pesar de tratarse de una labor industrial, el oficio de grabador tiene una gran relevancia. En el caso de la primera, de las diferentes técnicas que los artesanos grabadores emplean para la decoración de armas (ataujía, nielado, repujado, cincelado, talla en madera, aguafuerte, grabado calcográfico, buril a golpe, incisión a buril manual, incisión a punzón y dasmaquinado), prestaremos especial atención a esta última, el Damasquinado, creada por Eusebio Zuloaga, por tratarse del grabado de Eibar por excelencia. También analizaremos sucintamente la actividad desarrollada en los talleres de orfebrería, puesto que Gabriel Ramos Uranga aprende la técnica del buril en uno de ellos. Del mismo modo, comprobaremos cómo en los años setenta, coincidiendo con la decadencia de dicha actividad a consecuencia de la sustitución de la mano artesanal por la creciente mecanización, se intenta reciclar a los conocedores de las técnicas del grabado en otras actividades relacionadas con sus conocimientos en la materia, para lo cual artistas grabadores como Mari Puri Herrero y Gabriel Ramos Uranga impartirán una serie de cursos sobre el grabado calcográfico del que saldrán artistas como Juan Luís Baroja Collet.

Por su parte, también examinaremos brevemente la labor que desarrolla la Fábrica de Naipes de Heraclio Fournier en la capital alavesa. Comprobaremos cómo para llevar a cabo la realización de barajas es necesario contar con el trabajo de artistas conocedores en la utilización de planchas xilográficas y litográficas. Apuntaremos cómo artistas alaveses como el pintor Javier Ortiz de Guinea desarrollan el oficio de ilustradores al margen de su actividad artística diferenciando claramente una práctica de otra.

Industria armera de Eibar

En las poblaciones de la cuenca armera de Guipúzcoa (Placencia, Eibar, Elgoibar, Tolosa, Ermua, Mondragón, Bergara, etc.) han destacado profesionales especializados en el grabado. Sus actividades se puede clasificar en tres grupos: 1) Grabado de adorno en armas de

¹⁹⁸ CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE GUIPÚZCOA: *El taller calcográfico Hatz* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 1982, s. p.

fuego (escopetas y pistolas) tanto en incisiones como en relieves, y reproducciones de animales o plantas; 2) Damasquinado o grabado mediante la incrustación directa de oro y plata sobre el hierro o el acero, es decir, sin necesidad de surcos; y 3) Grabado industrial, en el que se integran los que fabrican, a mano y con acero, punzones manuales de estampación, con numeración, abecedarios, anagramas de marcas, troquelaje y matricería. Algunos también dedican parte de su actividad a la elaboración de artículos de joyería y de orfebrería¹⁹⁹.

Nos consta que Gabriel Ramos Uranga, trata de suplir la inexistencia de talleres de grabado en el País Vasco, acudiendo a uno de orfebrería de Eibar para aprender la técnica de la talla dulce²⁰⁰. Se debe tener en cuenta que los grabadores de joyería son artesanos especializados en el grabado de letras, textos e imágenes sobre placas conmemorativas o con dedicatorias, joyas, copas y otros trofeos, generalmente elaboradas con oro, plata y latón. Esta actividad la llevan a cabo manualmente, cortando y extrayendo el material por medio de buriles. Por lo general, trabajan en su mayoría como autónomos y reciben encargos de las joyerías. Habitualmente el taller está instalado en su propio domicilio en el que dispone de un banco de trabajo bien iluminado con numerosas herramientas manuales. Para el grabado de piezas de joyería se utilizan dos técnicas, la del grabado al aire y la del golpe con martillo. La primera consiste en controlar el buril únicamente con la mano del artesano; mientras que en el segundo caso el artífice sujeta con su mano izquierda el buril que golpea con un martillo. A pesar de que se emplean ambos procedimientos, la mayoría de los artesanos prefieren utilizar el grabado a mano. El grabador realiza el diseño y la composición de sus obras, a partir de la idea inicial que da cliente. Son muy pocos los casos en los que aparece su firma, ya que las joyerías que se las encarga no desean que el cliente conozca la procedencia²⁰¹. En este sentido se diferencia claramente la labor desarrollada por un artesano -mero reportador de una idea-, de la de un artista –el creador y ejecutor de la misma-.

Por otro lado, dado que el grabado eibarrés por excelencia para la decoración de armas de fuego es el damasquinado, consideramos apropiado dedicarle un breve espacio a esta técnica de grabado, creada por Eusebio de Zuloaga y perfeccionado por su hijo Plácido, padre a su vez del pintor Ignacio Zuloaga. Ambos como diestros orfebres, se basan en la experiencia de la tradición armera vasca, a la que introducen diversos experimentos llevadas a cabo sobre

¹⁹⁹ Para un mayor conocimiento del grabado en la zona armera de Guipúzcoa, de sus técnicas y sus artífices, se pueden consultar las siguientes publicaciones: LARRAÑAGA, R.; SAN MARTÍN, J. y CELAYA, P.: *El damasquinado de Eibar*, Patronato del Museo de Eibar, Bilbao, 1981. ALUSTIZA, N. y LARRAÑAGA, R.: *El grabado en Eibar. Nuestros grabadores*, Ayuntamiento de Eibar, Ego Ibarra Batzordea, Bilbao, 1996.

²⁰⁰ Entrevista a Carmen Erdocia, Algorta (Vizcaya), 3 de junio de 2008.

²⁰¹ DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA: “Grabadores de joyería”. En: *Oficios tradicionales*, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, 2008. (<https://www.gupostseguro.com/fitbak/es/industriales/grabadores/>)

la antigua ataujía²⁰². Desarrollan su actividad, fundamentalmente, en el museo de Dresde analizando armaduras antiguas procedentes de Damasco, motivo por el que le otorgaron el término de *damasquinado*²⁰³. Esta técnica se ejecuta sobre hierro o acero, sin templar, mediante una cuchilla de acero templado, muy afilada. Sobre las incisiones que esta herramienta produce sobre el metal, se incrustan finos hilos de oro y plata presionando con un punzón manual. Padre e hijo crean escuela y de sus manos y de las de sus discípulos salen, además de espadas, dagas, pistolas y cortaplumas con la marca “Toledo” en el cuello o la empuñadura, un sin fin de artículos de lujo como arquetas, jarrones, ánforas, relojes, joyeros, bandejas, gemelos, brazaletes, broches, prismáticos de teatro, medallas, etc. Sin embargo, a pesar de los muchos talleres que existen en Eibar –uno de ellos con una delegación en París²⁰⁴- y de los excelentes grabadores que hay, el declive se produce, en los años setenta, como consecuencia del estancamiento repetitivo en lo ornamental, el encarecimiento de los metales nobles y la aparición de los productos industriales²⁰⁵.

Una idea de la importancia que adquiere esta práctica artístico-artesanal en dicha localidad guipuzcoana nos la aporta el proyecto de reinstalación de una escuela-taller de Damasquinado, que se trata de poner en marcha a principios de los años ochenta. Sin embargo, a pesar de que, en una serie de reuniones celebradas en el Ayuntamiento de Eibar, en septiembre y octubre de 1982, se llegan a una serie de acuerdos -el Departamento de Comercio y Turismo del Gobierno Vasco se compromete a ayudar económicamente a esta iniciativa durante tres años (a condición de que el dinero recibido sea administrado por el Ayuntamiento y una comisión correspondiente), se plantea la remuneración de los profesores y la conveniencia de recopilar láminas de dibujo, bibliografía y demás objetos relacionados con el damasquinado-, finalmente esta iniciativa no llega a materializarse²⁰⁶.

Otra propuesta que trata de dar salida a todos aquellos artesanos grabadores que, en los años setenta, han visto peligrar su oficio es la promovida por Luis María Illarramendi, apoyado por Fernando Beorlegui, quien a raíz de la exposición *Euskal grabatzaileak – Grabadores vascos* -celebrada en las Salas Municipales de Cultura de Durango, en 1978, y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 1979- se le ocurre la idea de organizar un curso sobre calcografía, en el que se impartan las siguientes técnicas: aguafuerte, buril, punta seca y

²⁰² Método conocido en el siglo XVI que consiste en rellenar el surco trazado a buril con hilo de oro o plata.

²⁰³ SAN MARTÍN, J.: “Prólogo”. En: *El damasquinado de Eibar*, Patronato del Museo de Eibar, Bilbao, pp. 13-15, 1981, p. 14.

²⁰⁴ SUERO, E.: “Los últimos damasquinadores de Eibar”, *El País*, Bilbao, 8 de diciembre de 2007, p. 15.

²⁰⁵ SAN MARTÍN, J.: “Prólogo”. En: *El damasquinado de Eibar*, Patronato del Museo de Eibar, Bilbao, pp. 13-15, 1981, p. 15.

²⁰⁶ ALUSTIZA, N. y LARRAÑAGA, R.: *El grabado en Eibar. Nuestros grabadores*, Ayuntamiento de Eibar, Ego Ibarra Batzordea, Bilbao, 1996, p. 211.

aguatinta. Consciente de que el grabado calcográfico descende de la orfebrería y dado el elevado número de personas calificadas en el manejo del buril, a través de este proyecto trata de que éstos pasen de una actividad artesanal a otra más artística, es decir, intenta una especie de reciclamiento.

El curso se imparte, en 1979, en la Escuela de Armería de Eibar y cuenta con la participación como profesores de los artistas Mari Puri Herrero y Gabriel Ramos Uranga, ayudados por Paulino Larrañaga y Fernando Beorlegui, como profesores auxiliares. A pesar de que son varios los alumnos que se inscriben²⁰⁷, la convocatoria no tiene demasiado éxito ya que, en opinión de Nerea Alustiza, son muchos los conocedores de la técnica de la talla dulce que por desconocimiento del término *calcografía* no se animan a participar de esta experiencia²⁰⁸. Sin embargo, como consecuencia de esta iniciativa se llega a forma un colectivo, denominado *Azido Taldea*, y los alumnos Juan Luis Baroja Collet y Pedro Azpiazu se convierten en artistas grabadores, pasando de la orfebrería a la calcografía, actividad que continúan desarrollando. De hecho, Baroja Collet, en la actualidad, es el responsable del aula de Grabado Calcográfico que se imparte en el Centro de Enseñanzas Artesanales de Deba, en donde imparte a sus alumnos los conocimientos adquiridos.

Fábrica de Naipes de Heraclio Fournier en Vitoria

El origen de la fábrica de naipes se remonta a 1868, cuando Heraclio Fournier –nieto del impresor francés Francisco Fournier- con diecinueve años, se instala en Vitoria, procedente de Burgos, y monta un pequeño taller de estampación litográfica en el número 5 de la Plaza Nueva²⁰⁹. Desde sus inicios se decanta por la fabricación de naipes, para ampliar, posteriormente, la producción hacia las artes gráficas, impresión de sellos, libros y encuadernación²¹⁰.

²⁰⁷ Pedro Azpiazu, José Ramón Elorza, Juan Luis Baroja Collet, José Ignacio Aguirre, M^a Luisa Txurruca, Asier Laspiur, Josu Olabe, Rosario Urresti, Mikel Beorlegui, Alejo Martínez y Gorka Kruzeta.

²⁰⁸ ALUSTIZA, N. y LARRAÑAGA, R.: *El grabado en Eibar. Nuestros grabadores*, Ayuntamiento de Eibar, Ego Ibarra Batzordea, Bilbao, 1996, p. 42.

²⁰⁹ Hasta su actual emplazamiento en los terrenos de la carretera de Oquina, en Puente Alto (Álava), la empresa ha cambiado de ubicación en numerosas ocasiones. Del número 5 de la Plaza Nueva pasa en 1887 a la calle Fueros, esquina con Manuel Iradier. En 1875 se traslada a la calle Florida. En 1880 a la calle San Prudencio número 6. Más tarde se ubica en la calle Estación número 20 (hoy Dato) para los almacenes y las oficinas. Y, EN 1887, en la calle Fueros hasta que en 1992 se traslada fuera de la ciudad.

²¹⁰ Se han realizado sellos de Correos para países que carecían de fábrica de moneda y timbre como Nueva Zelanda, Marruecos, Irak, Burundi, Ruanda, Emiratos Árabes o Islas Cook. También se han impreso, entre otros, enciclopedias como el Espasa o el Gran Larousse. Y entre las colecciones de arte, destacan los grabados que se imprimieron de Dalí, Picasso, Rembrandt, Cézanne, etc. Información extraída de: RESA, A.: “El as de Vitoria

Por motivos de expansión y debido a su constante afán de experimentación, en seguida, se ve obligado a ampliar la empresa. Trata de adaptar el proceso de fabricación de naipes a las innovaciones tecnológicas del siglo XIX²¹¹. Además de renovar el utillaje – emplea un tipo de cartulina especial, con las esquinas recortadas, cubiertas con un barniz al agua, alcohol y goma laca-, también realiza cambios conceptuales y estéticos, para lograr una normalización iconográfica dentro del caos existente en los naipes españoles. Por otro lado, se le puede considerar como un adelantado a su tiempo, ya que incorporara a la mujer al mundo del trabajo, contratando a un elevado número de mujeres. Las conocidas como *naiperas* son las encargadas de las labores de clasificación y etiquetado²¹².

En 1877 encarga al profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria, Emilio Sourbrier, el diseño de un naipe propio, en el que colabora el entonces aprendiz de pintor Ignacio Díaz de Olano. Este diseño es galardonado en la Exposición Universal de París en 1879, modelo que diez años más tarde reforma Augusto Rius. En 1887 alcanza su sueño de abrir una fábrica propia en la que realiza su baraja litográfica de doce colores, sobre cuyo “As de Oros” incorpora su propia efigie²¹³.

A Heraclio Fournier le sucede en la dirección de la empresa, en 1916, su nieto Félix Alfaro Fournier, quien le da un fuerte impulso a la fábrica, incorporando nuevas técnicas impresoras e iniciando una colección de naipes, inspirada en el Museo de Naipes de Bielefeld (Alemania), que, con el tiempo, resultará ser el germen del Museo Fournier de Naipes de Álava que abrirá sus puertas en 1986²¹⁴. Desde sus inicios la industria impresora Naipes Heraclio Fournier, S. A., tras varios premios en exposiciones universales²¹⁵, se convierte en la referencia mundial del naipe. Cada detalle de la baraja de cartas es creado por maestros artesanos y artistas expertos en técnicas de impresión. Durante años el pintor, dibujante,

sopla velas”, *El Correo*, Vitoria, 13 de abril de 2008 (<http://www.elcorreo.com/vizcaya/20080413/alava/Vitoria-sopla-velas-20080413.html>).

²¹¹ Como consecuencia de la revolución industrial, en la fabricación de naipes comienzan a emplearse nuevos procedimientos que aumenten la calidad. Las viejas técnicas gremiales se sustituyen por las innovaciones de la litografía.

²¹² LLANO GOROSTIZA, M.: *Naipes Españoles*, Induban, Vitoria, 1975, pp. 138-139.

²¹³ Posteriormente, en un rediseño de la baraja, llega su fisonomía actual, en la que el “As de Oros” incorpora la figura del pintor Augusto Rius.

²¹⁴ Para su creación es fundamental la adquisición, en 1970, de la colección de la empresa londinense *Thomas De la Rue*, de gran relevancia en la primera mitad del siglo XIX, ya que inventa un sistema de impresión mejorada de la xilografía.

²¹⁵ Su producción ha sido reconocida en diversas exposiciones celebradas en Barcelona, Madrid, Bruselas y El Cairo.

escenógrafo e ilustrador Carlos Sáenz de Tejada es el director artístico de la firma. En los años sesenta y setenta, también integran el plantel de dibujantes, diversos pintores alaveses²¹⁶.

Sin embargo, llama la atención cómo la inmensa mayoría de éstos, teniendo al alcance de sus manos los medios necesarios para desarrollar obra gráfica, a la hora de abordar su actividad artística, no se han interesado por esta disciplina de larga tradición en Álava, gracias a la labor desarrollada por dicha empresa. Una de las causas podría hallarse en la escasa importancia que, dentro de la jerarquía de las artes, le otorgan al grabado por considerarlo como un arte seriado en contraposición a la obra original. Si a eso le añadimos los miles de ejemplares que tienen que realizar en la fábrica, es muy probable que a este procedimiento le otorguen un carácter más industrial más que artístico. Otro factor también podría residir en el poco mercado que había para este tipo de obra.

Un claro ejemplo, lo encontramos en Rafael Lafuente quien se incorpora a la empresa a mediados de los años cincuenta y la abandona en 1966 para volcarse en la pintura, actividad que compaginará con la docencia. A partir del curso 1967-68, imparte clase de pintura, copia de estatua y modelo vivo en la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria, además de enseñar Técnicas de Expresión Gráfica en el Politécnico Jesús Obrero durante casi un decenio; entre 1976 y 1984. A pesar de que en su trayectoria artística desarrolla diferentes medios de expresión: óleo, acuarela, dibujo, etc.; sin embargo, no incorpora el grabado. Del mismo modo, Javier Ortiz de Guinea –conocido retratista de personajes de la sociedad alavesa- quien a pesar de haber trabajado como profesional de las artes gráficas en la empresa de naipes durante más de tres décadas, de 1969 a 2002, en su abundante producción artística como dibujante y pintor tampoco ha realizado ningún grabado.

²¹⁶ Entre otros han trabajado los siguientes artistas: Emilio López, quien ingresó muy joven como litógrafo y acabó, casi cincuenta años después, como responsable del retocado en *Offset*; el pintor, dibujante y decorador Jesús Gargallo, como responsable de la sección de dibujo; el pintor Rafael Lafuente; el pintor y dibujante Javier Ortiz de Guinea; el dibujante Félix Llamosas; el cartelista y diseñador Claudio Aberasturi y la dibujante María Isabel Ibáñez de Sendadiano.

2. 2.- DIFUSIÓN

Hasta la segunda mitad de la década de los sesenta el mercado de obra gráfica en España no comienza a despuntar. Como ya hemos analizado en el apartado anterior, la escasez de talleres donde poder aprender las diferentes técnicas, unido a que apenas existe la difusión de obra gráfica, provoca que los artistas se vean forzados a realizar sus obras a título particular, con una lenta salida en el mercado y con pocos técnicos y galerías cualificadas en la materia, lo que dificulta el poder acceder a la obra original de un artista²¹⁷.

En lo que al País Vasco se refiere, a pesar de que desde finales del siglo XIX hasta finales de la década de los setenta del siglo XX el número de grabadores no es muy abundante, sin embargo, los que hay son de gran calidad²¹⁸. Se trata de artistas, pintores o escultores, que hacen grabado original, unos con asiduidad y otros ocasionalmente²¹⁹.

Uno de los factores que ha podido repercutir en la falta de difusión en el País Vasco ha sido la escasez de marchantes-editores interesados en la promoción y venta del grabado. Sin embargo, esta circunstancia llama la atención debido a la abundancia de empresas gráficas e imprentas que existen, a principios del siglo XX:

“[...] Lo cual no obsta para que se conozcan algunos trabajos autóctonos estampados en imprentas locales (Múgica y Baroja en San Sebastián, Delmas en Bilbao, etc.). Es el caso de la serie *El álbum de Guipúzcoa*.

Y es que en el País Vasco no faltaron empresas gráficas donde se imprimiesen grabados, así como carteles publicitarios o ilustraciones de libros de gran calidad. Sólo en la villa papelera de Tolosa (Gipuzkoa) había más de una veintena de imprentas a principios del siglo XX. Pero con el despegue del cartel publicitario litográfico para la publicidad comercial y de oficio, el grabado original quedó arrumbado casi por completo o destinado al solaz del aficionado exquisito. Faltaron editores interesados en la promoción y venta de estos trabajos, y los que probaron se toparon con la indiferencia del mercado: la magnífica serie del *Álbum Vasco* estampada por Regoyos en Gráficas Federico Álvarez, de Tolosa, quedó prácticamente en el almacén²²⁰.

²¹⁷ PÉREZ MADERO, R.: “Fernando Zóbel y la obra gráfica”. En: *Zóbel. Obra gráfica completa*, Diputación Provincial de Cuenca, Departamento de Cultura, Cuenca, pp. 12-16, 1999, p. 13.

²¹⁸ Entre los artistas que se interesaran de manera más intensa por la práctica del grabado destacan Francisco Iturrino y Ricardo Baroja. También realizan incursiones en el mundo de la gráfica Ignacio Zuloaga, Juan Echevarría, Darío de Regoyos, Gustavo de Maeztu, José Salis, Carlos Sáenz de Tejada, Carlos Landi Sorondo, Antonio Valverde o Julio Franco, entre otros.

²¹⁹ FLORES KAPEROTXIPI, M.: *Arte Vasco. Pintura, escultura, dibujo y grabado*, Ekin, Buenos Aires, 1954, p. 147.

²²⁰ ETOR-HOSTOA: “El grabado artístico (I)”. En: *Artes Aplicadas II. Historia Gráfica (XIX-XX). Ilustraciones-Carteles-Cómics, La Enciclopedia Emblemática*. Etor-Hostoa, San Sebastián, pp. 24-37, 2005, pp. 28-29.

En este sentido, tras pasar el grabado una época de prácticamente total abandono, en el País Vasco al igual que sucede en el resto de España, a partir de la década de los sesenta los artistas comienzan a interesarse por esta disciplina, atraídos, fundamentalmente, por las posibilidades que el dominio de una técnica artesanal aporta a su quehacer artístico²²¹. Precisamente, una de las manifestaciones artísticas que más ha contribuido a la revitalización de la gráfica en España, durante la época franquista, ha sido Estampa Popular. En el catálogo de una de sus primeras exposiciones podemos leer lo siguiente:

“Como quiere que el grabado, entre nosotros, quedó arrinconado hasta un puesto artístico secundario, como si fuera un arte menor capaz tan sólo de realizar una función ilustrativa, nos hemos propuesto, con modestas fuerzas, colaborar a su renacimiento en nuestro país y reivindicarlo como forma de arte a través de sus distintos procedimientos y distintas técnicas: madera, litografía, aguafuerte, linóleos, etc.”²²².

De la misma manera, en el catálogo de la exposición de *Euskal grabatzaileak. Grabadores vascos*, celebrada en 1979 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, se apunta la idea de que la revalorización del grabado está siendo un fenómeno producido tanto por la asequibilidad del precio, dado que se trata de una obra seriada, como por el interés que despierta en los artistas las posibilidades expresivas que encierra dicha disciplina²²³. No obstante, este hecho contrasta con la escasez de exposiciones de obra gráfica que, durante los años sesenta y setenta, se llevan a cabo en el País Vasco, poniéndose de manifiesto cómo el grabado, en relación a otras formas de expresión (pintura, escultura e incluso artes decorativas o aplicadas), continúa relegado a un segundo plano, dificultando su conocimiento y desarrollo²²⁴.

2. 2. 1.- GRABADO ORIGINAL

A la hora de valorar una obra gráfica, se debe tener en cuenta la diferencia que existe entre un “grabado original” y un “grabado de reproducción”. Se denomina grabado a la

²²¹ ZUGAZA, L.: *El grabado calcográfico en el País Vasco* [Cat. Exp.], Okur Graf 99, Portalea, Eibar, 1999, s. p.

²²² Palabras recogidas, a su vez, por OLMO, L.: *Estampa Popular de Madrid* [Cat. Exp.], Sala de Arte Ateneo Jovellanos de Gijón, del 8 al 22 de diciembre de 1960, s. p.

²²³ AMEZTOY, M., MOYA, A. y HERRERO, M^a P.: *Euskal grabatzaileak. Grabadores vascos* [Cat. Exp.], Museo de Bellas Artes de Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1979, p. 27.

²²⁴ CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE GUIPUZCOA: *El Taller Calcográfico Hatz* [Cat. Exp.], Salas de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 1982, s. p.

impresión realizada en papel o similar, de una plancha (metal, madera, piedra, etc.) sobre cuya superficie el artista ha realizado un motivo. Es decir, que las piezas estampadas en obra gráfica, en cualquiera de sus diferentes técnicas (aguafuerte, aguatinta, serigrafía, litografía, xilografía, etc.), no son simples reproducciones sino que, pese a la seriación que conllevan, son obras originales resultantes de un perfecto entendimiento entre el artista, que aporta la idea y trabaja directamente sobre la plancha o matriz, y el estampador. De esta manera, este último se convierte en el consejero del artista, quien una vez expuesta su idea, se deja guiar por el experto en la técnica para obtener el resultado final al que desea llegar. Posteriormente, los trabajos son numerados, seleccionados y firmados por el creador y, con ello, se responsabiliza del conjunto. Lo más importante es que firme la totalidad de la tirada para que no se puedan realizar pruebas fuera de la misma²²⁵.

En este sentido, se debe diferenciar al artista que entrega al técnico grabador una obra (pintura, dibujo, boceto) para que la reporte en una plancha u otro soporte de estampación dando lugar a una “estampa de reproducción”, del artista-grabador que domina las técnicas y se implica en todo el proceso, realizando, de esta manera, una “estampa original”. Según Juan Carrete Parrondo la complejidad para el crítico o el historiador reside en lo siguiente:

“[...] saber diferenciar la estampa realizada por un estampador profesional que aunque goce de virtuosismo técnico, no tiene nada más que transmitirnos, de aquella obra genial producida por un artista por medio de una técnica que parece surgir sin esfuerzo alguno”²²⁶.

Por otro lado, de no ser dicho, puede constituir una estafa al comprador el hecho de que algunos artistas se limiten a proporcionar un dibujo a un estampador profesional para que lo traslade a la matriz correspondiente²²⁷. Antonio Gallego, en su publicación *Historia del grabado en España*, se hace eco de las palabras del artista Eusebio Sempere, quien en una presentación de su obra, celebrada en 1977²²⁸, se ve en la necesidad de especificar que la autoría de la misma es suya y no proviene de la interpretación de un técnico:

²²⁵ MARÉCHAL, F.: “La estampa auténtica”. En: *Libro de oro del grabado*, Galería Nela Alberca, Madrid, 2000, s. p.

²²⁶ CARRETE PARRONDO, J.: “El nuevo arte gráfico. Del grabado de reproducción al grabado libre”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 8-20, 1988, pp. 11-13.

²²⁷ Desde la definición en 1963 del comité francés del grabado, adoptado por el Sindicato de los Marchands de estampas, pasando por las propuestas del United Kingdom National Committee y la Asociación Internacional de Pintores, Grabadores y Escultores (UNESCO), por los textos del III Congreso Internacional de Artistas en Viena (1960), o por el manifiesto del año 1991 durante la Bienal de Venecia, se ha intentado formular directrices éticas para poder solventar este problema.

²²⁸ SEMPERE, E.: *Forma y medida en el arte español actual* [Cat. Exp.], Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1977, p. 132.

“[...] Se dirá que hay una diferencia sustancial en nuestra época: en efecto, la difusión de las grandes creaciones artísticas del pasado mediante la estampa exigía normalmente un intermediario, el grabador profesional, mientras que ahora hay una verdadera fiebre por lo que se ha denominado estampa o grabado “original”. Y es cierto, pero sólo hasta cierto punto. Hay, sobre todo en la litografía y en la serigrafía, talleres especializados en “cocinar” obras de grandes artistas gráficos. Y ello es tan conocido en los medios profesionales (se oculta cuidadosamente al gran público), que un Eusebio Sempere no duda en presentarse en una pretenciosa exposición colectiva, donde se elucubra sobre todo lo divino y lo humano, con estas sencillas, comprensibles y tremendas palabras: ‘El aprendizaje de la serigrafía (hubiera podido decir cualquiera otra técnica) es, como todos los oficios, lento y sobre todo cuajado de pequeños secretos que hace que los resultados sean óptimos. Actualmente la confección de clichés está más mecanizada con el sistema fotográfico. Sin embargo, yo siempre hice las pantallas recortadas a mano porque me pareció que el resultado dependía más de mi voluntad (...) Así he continuado hasta ahora en carpetas sucesivas, trabajando en mi propio taller, porque no creo en interpretaciones de otros técnicos’”²²⁹.

En este mismo sentido, se pronuncia Rosa Queralt en un artículo acerca de la función social del grabado donde advierte del riesgo que implica para esta disciplina la naturalidad con la que se ve, por parte de algunos artistas como del público, este hecho, cuando, en realidad, lo que supone es un fraude al mundo de la estampa:

“Apoyándose en el reclamo de unos hombres importantes en el Mercado del arte, el grabado servirá para difundir una imagen del artista, que, a veces, será sólo el eco, la prolongación, de sus arquetipos pictóricos o escultóricos. Porque, en general, dedicará poco tiempo a la adquisición de medios técnicos que le permitan explorar el medio gráfico más a fondo y reinventar su lenguaje personal.

Esta situación provoca una adulteración del hecho gráfico, tanto en lo que concierne a la realización como al control de las ediciones.

La realización de grabados firmados por conocidos artistas no siempre corresponde a su participación total en el proceso de preparación de la plancha y, en realidad, casi nunca en el de su estampación a partir del “bon-à-tirer”, sin que esto se declare explícitamente. En casos más graves, el mismo artista o su editor entregan un dibujo sobre papel al taller para que un técnico experto lo transforme en una estampa que luego pasará por “obra original”. Tanto artistas como público demasiado a menudo admiten esta situación como aparentemente normal, cuando en realidad traiciona profundamente el espíritu del grabado”²³⁰.

No obstante, a pesar de que existen algunos artistas-grabadores que realizan todo el proceso (preparan la plancha, entintan, estampan, etc.), la mayoría trabajaban conjuntamente con un estampador profesional. Como indica el litógrafo Don Herbert, para poder sacar el mayor rendimiento posible de la obra ideada por el artista, es fundamental que se establezca

²²⁹ GALLEGO, A.: *Historia de grabado en España*, Cátedra, Madrid, 1979, pp. 454-455.

²³⁰ QUERALT, R.: “En busca de una función social del grabado”. En: *Técnicas tradicionales de estampación. 1900-1980*, Museo Municipal de Madrid, Madrid, pp. 43-50, 1981, p. 49.

entre ambos una total comprensión, producto de numerosas conversaciones y discusiones que fomenten el trabajo en equipo:

“[...] He trabajado con artistas muy diferentes, artistas que conocen la técnica y artistas que no la conocen. El que un artista no sepa dibujar en plancha a mí me trae muchos problemas, pero tampoco saber dibujar bien es garantía de hacer buenas litografías. El artista debe saber confiar en el estampador, si hay buena conexión el resultado será bueno. Por ejemplo, Bonifacio Alfonso ha hecho muchas litografías, conoce bien la técnica, Roberto González y Joan Hernández Pijoan también. [...] El estampador es el consejero del artista, y casi siempre amigo, como resultado se obtiene un curso de arte gratuito. [...] Creo que un buen estampador necesita muchas experiencias para formarse mejor. En esta profesión he aprendido como estampador, como persona y he hecho buenos amigos”²³¹.

En el III Congreso Internacional de Artistas celebrado en Viena en 1960 se establecen, entre otros, los principios que definen la “obra gráfica original”. Son aquellos en los que el artista trabaja directamente sobre la plancha y en la que cada prueba debe de ir firmada por él y llevar la identificación de la tirada total y del número de serie de cada ejemplar, siendo derecho exclusivo del artista determinar el número de la tirada en cualquiera de las técnicas utilizadas. La estampación puede realizarse por el artista o por otra persona, en cuyo caso su nombre podría figurar a la izquierda del autor. Al finalizar la estampación las planchas serán canceladas con una marca característica. Además, la Asociación Internacional de Pintores, Grabadores y Escultores limitan las pruebas de estado y de artista al 10% de la edición y establecen que no puede considerarse obra gráfica original las copias realizadas mediante procesos fotomecánicos, aunque se tratasen de ediciones limitadas y lleven la firma del artista²³².

Para algunos autores como Antonio Gallego, debido a que algunas de las exigencias propuestas - limitación de la tirada²³³, firma y numeración- son discutibles, no deben de

²³¹ ERASO, M.: *Diez años de litografía en Arteleku*, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, 2006, s. p.

²³² Para más información sobre lo que se considera un “grabado original” se han publicado numerosos libros, entre los que destacamos: CAHN, J.: *Wath is an Original Print?*, Print Council of America, Nueva York, 1961; PAUL-CAVALLIER, J.: *Estampe originale*, Les Éditions de la Tortue, París, 1973; MANZORRO, M.: *A propósito del grabado original. Conceptos fundamentales*, Durero Nueva Sala de Arte, Madrid, 1976; RUBIO MARTÍNEZ, M.: *Ayer y hoy del grabado. Sistemas de estampación: conceptos fundamentales, historia, técnicas*, Tarraco, Tarragona, 1979; VEGA, J.: “El nacimiento del arte gráfico contemporáneo: técnicas tradicionales y estampa original”. En: *100 años de arte gráfico finlandés*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992. Y, más recientemente, VIVES, R.: *Pensar el grabado. Pensar el gravat*, Universidad de Barcelona, 2011.

²³³ La numeración de la tirada afecta directamente a los artistas, galeristas, editores y coleccionistas. Los intereses mercantilistas han reducido las tiradas para encarecer su valor, así cuanto más reducida sea la tirada más precio alcanzará en el mercado. Tiene que ser el artista quien decida la numeración de sus tiradas. Lo más importante es que firme la totalidad de la tirada y que no se puedan realizar pruebas fuera de la misma. Lo normal suele ser no sobrepasar los cien ejemplares y los doscientos ejemplares para libros de bibliofilia. Sin

convertirse en reglas inamovibles, ya que en algunos de los casos han servido más a los intereses económicos de los artistas y promotores que a fines propiamente artísticos. Está de acuerdo en que se pongan ciertas pautas para evitar problemas como el de la falsificación²³⁴, pero sin que ello suponga un detrimento de la característica principal de la estampa: la multiplicación²³⁵. Puede decirse que el término “original” representa la autenticidad. Ahora bien, la característica esencial que diferencia el arte gráfico de cualquier otra manifestación artística es su multiplicidad, es decir, su capacidad para reproducir imágenes seriadas. Sin embargo, este hecho unido a que está realizada en un soporte supuestamente más frágil que otro tipo de obra artística (generalmente papel) y de que, en la mayoría de los casos, se requiere la intervención de técnicos expertos en la manipulación de los instrumentos para la obtención de mejores resultados, origina que, a lo largo de la historia del arte, estos fundamentos se vuelvan en su contra²³⁶.

Estos prejuicios provocan que la obra gráfica se llegue a considerar por parte del público como un “arte menor” en contraposición a la categoría de “arte mayor” de la que desde siempre han gozado otras disciplinas como la pintura o la escultura. En ocasiones, la estampa se contempla como un mero complemento de la pintura sin reparar en que posee singularidades propias -el soporte empleado, el tamaño, el concepto de secuencia, el proceso técnico y el proceso de estampación- que plantea problemas específicos y alcanza resultados significativos²³⁷. Como consecuencia de este menosprecio, el crítico de arte Ángel Crespo, en el catálogo de una exposición sobre Estampa popular, celebrada en 1963, se ve obligado a defender la categoría artística de esta disciplina:

[...] Pero el arte no se reduce a obras no susceptibles de una exacta reproducción. En un grabado pueden ponerse tanta sabiduría, tanta inspiración y talento como en un óleo o en un dibujo y, en muchas ocasiones, mucha más paciencia y un cuidado infinitamente mayor. No es el grabado un subproducto artístico.

embargo, no existen medios legales que procuren la necesaria fiabilidad. Tan sólo la honestidad del editor o del artista garantizan el crédito de una edición.

²³⁴ Para evitar que una estampa falsificada entre en el mercado es importante que se realice una identificación de las obras. Una vez identificadas las planchas o matrices, es interesante adjuntar a las ediciones un justificante de la tirada en el que figuren los siguientes datos: nombre del artista, taller de estampación, nombre del estampador, nombre del técnico que interpreta o copia el original y lo graba, nombre del editor, título de la obra, formato mancha, formato soporte, material de la plancha, nº de planchas, nº de colores, técnica del color, máquina, detalle de la tirada (Pruebas de Estado, BAT, Pruebas de Artista, H. C., nº de tirada, si la plancha ha sido rayada o no), si se trata de una estampa múltiple original, papeles u otros soportes (gramaje, color), otras informaciones complementarias, pruebas identificadas con sello del estampador, firma y sello del artista, firma y sello del estampador.

²³⁵ GALLEGO, A.: *Historia de grabado en España*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1979, pp. 455-456.

²³⁶ CARRETE PARRONDO, J. y GARCÍA QUIRÓS, R. M^a: “La estampa española actual”. En: *I Trienal de Arte Gráfico. La estampa contemporánea*, [Cat. Exp.], Caja de Asturias, Gijón, pp. IX-XIII, 1995, p. XI.

²³⁷ CARRETE PARRONDO, J.: “Las estampas: un arte minoritario creado para las mayorías”, *Revista de Economía*, nº 8, Consejo General de Colegios de Economía de España, Madrid, pp. 119-121, 1991, pp. 120-121.

Hay grandes artistas, como Goya o Rembrandt, a los que no sabemos si admirar más por sus pinturas o por sus grabados. Y éstos –los de ellos y todos en general- tienen la ventaja de ser susceptibles de numerosas reproducciones”²³⁸.

Debemos esperar, por tanto, hasta los años sesenta y setenta para que se comience a vislumbrar un cierto cambio en dicha concepción. La causa que lo motiva es la abundancia de obra gráfica que se produce gracias al auge del mercado artístico, el desarrollo de la pintura y la presencia de los artistas en el mercado internacional²³⁹. A pesar que durante estos años la gran mayoría de los artistas se aproximan, en un momento u otro, a la práctica del grabado, se debe distinguir entre aquellos que realizan obra gráfica de manera continuada – interesándose por conocer las técnicas e interviniendo en todo el proceso de estampación-, de los que tan sólo lo practican de manera ocasional, bien porque un galerista determinado se lo propone o bien por obtener un mayor rendimiento económico de su obra²⁴⁰.

No obstante, pese a que paulatinamente el grabado deja de ser considerado como una obra de segunda categoría, el crítico de arte Ángel Antonio Rodríguez nos advierte que, todavía hoy, en pleno siglo XXI, se produce un cierto desconcierto entre el público:

“[...] El uso de la obra gráfica como mero medio de reproducción o difusión, antes de ser descubierta por los primeros maestros del grabado –Rembrandt, Dürero, Goya...- generó un lastre difícil de evitar. Desde el siglo XV hasta el presente ha ido cambiando paulatinamente su discurso, ganándose hoy, en los albores del siglo XXI, una personalidad propia, pese a esa confusión que todavía existe. Así, en los circuitos profesionales se entiende la obra gráfica como una manifestación artística plena, dotada de sus propios valores expresivos y practicada, con intensidad, por los mejores creadores de nuestro tiempo”²⁴¹.

2. 2. 2.- LA OBRA ÚNICA FRENTE A LA MULTIPLICIDAD DE LA IMAGEN

Durante la década de los sesenta y setenta, en plena expansión de la cultura de masas, el que se ensalzara una “obra original” (en su sentido de obra única) en detrimento de una de

²³⁸ CRESPO, Á.: “Hacia un arte para todos”. En: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], Galería Quixote, Madrid, 1963.

²³⁹ BOZAL, V.: “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 611-843, 1988, p. 728.

²⁴⁰ Al tratarse de una obra seriada y alcanzar un precio más asequible en el mercado, ésta se vende más fácilmente que una obra única cuyo precio en el mercado es considerablemente superior.

²⁴¹ RODRÍGUEZ, A. A.: “Arte con mayúsculas”. En: *La obra gráfica en las colecciones privadas*, Caja Astur, Oviedo, pp. 13-17, 2004, p. 15.

“reproducción” (múltiple), en palabras de Juan Antonio Ramírez, supone una concepción de “lo artístico” en la que intervienen los siguientes factores históricos y culturales:

a) Muchas obras “artísticas” del pasado no se realizaban industrialmente porque no existía la posibilidad técnica ni tampoco la sociológica.

b) Algunos modos comunicativos eventualmente socializados del arte del pasado hacían innecesario el planteamiento multiplicador (gran lienzo, pintura mural...). Cuando era preciso no se dudaba de *industrializar* la producción para satisfacer la demanda amplia para un producto concreto. [...]

c) La conversión de obra de arte en mercancía de privilegio que favorecía, tanto al poseedor-de-ciertas-obras, como al realizador de las mismas exigía también la limitación del número de productos para evitar su desvalorización. Esto contribuyó a que al llegar los medios masivos se les negase la “artisticidad” otorgada a otros procedimientos tradicionales (pintura de caballete, escultura...)

d) El deseo de aniquilar la incidencia positiva del arte en la praxis social, fomentó el mito del arte como plasmación única de un momento irrepetible de autoexpresión por parte del artista-genio, sin vinculaciones con la realidad productiva o la lucha de clases.

e) El olvido o la relegación de las prácticas pasadas que no supusieran la aceptación implícita de la mayoría de las premisas anteriores: Artes “menores” como el grabado, la cerámica, las producciones pictóricas de talleres “provincianos”, etc. Para fechas más recientes negación sistemática de los logros expresivos alcanzados por los medios icónicos²⁴².

A lo largo de la historia del arte, por tanto, la noción de “lo artístico” ha tendido a valorar el carácter de unicidad de una obra. Sin embargo, durante los años sesenta y setenta con la irrupción de las nuevas técnicas de reproducción industrial se produce una expansión de la imagen multiplicada que hace pensar en una democratización del arte y de la cultura²⁴³.

En estas dos décadas se origina un amplio debate acerca del problema de *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*²⁴⁴, que es el título de un texto de Walter Benjamin²⁴⁵, escrito en 1936, en el que se pone en cuestión la consideración estética y social

²⁴² RAMÍREZ, J. A.: *Medios de masas e historia del arte*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1992, pp. 252-253.

²⁴³ BOZAL, V.: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995, p. 552.

²⁴⁴ BENJAMIN, W.: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

²⁴⁵ Walter Benjamin (Berlín 1882-Portbou 1940), comienza sus estudios de filosofía en el Friedrich Wilhelm Gymnasium de Berlín que, posteriormente, amplía en una escuela particular de Turingia. Sus primeros ensayos son publicados en la revista juvenil *Der Anfang*. En 1917 se traslada junto a su mujer Dora Pollak, de la que se separa en 1930, a Suiza para seguir los cursos de la Universidad de Berna donde se gradúa en 1919 con una tesis sobre el concepto de la crítica en el romanticismo alemán. Es un estrecho colaborador de la Escuela de Frankfurt -a la que, sin embargo, nunca ha estado directamente asociado-, adopta su temprana vocación por el misticismo al materialismo histórico, al que se vuelca en sus últimos años, aportando una visión única en la filosofía marxista. Su trayectoria profesional también se caracteriza por sus traducciones de Marcel Proust y Charles Baudelaire. Próximo a los postulados del pensamiento marxista de György Lukacs, a lo largo de su vida, mantiene una extensa correspondencia con Theodor Adorno y con Bertolt Brecht. De origen judío, tras la subida del nazismo al poder escapa a Francia, donde prosigue con su obra teórica. Ante el avance de los nazis sobre Francia, en 1940 huye con su hermana a Lourdes donde consigue un visado para viajar a Estados Unidos. Sin

del arte. En él, el filósofo alemán apunta cómo la obra de arte ha sido siempre objeto de copia. Los alumnos realizan réplicas de las obras de sus maestros. Las técnicas xilográficas o la litografía permiten reproducir un dibujo. La imprenta reproduce la escritura. Y tanto el cine como la fotografía encuentran en la reproducción una de sus principales características. Benjamin, sostiene la tesis de que la reproducción técnica deviene en procedimiento artístico. Sin embargo, a pesar de que la obra puede ser reproducida por diversos medios, lo que no puede ser copiada es su áurea, es decir, el momento preciso, el instante, en que fue creada. Para Benjamin la áurea se deforma en la reproducción, ya que pierde algunos valores como la singularidad, autenticidad y perdurabilidad de una obra, en menoscabo de otros como la multiplicidad, la fugacidad o lo efímero. Pero asume que éstas son características propias del arte de la modernidad que reflejan las nuevas formas de vida.

Esta deliberación afecta de manera especial al mundo del arte gráfico²⁴⁶, ya que la aparición de nuevos procedimientos técnicos contribuye a desarrollar el mercado. En los años sesenta, el auge de la reproducción industrial permite a los artistas emplear nuevas técnicas – no sólo de reproducción de obras únicas- que alteran tanto la naturaleza del objeto artístico, como su realización y recepción²⁴⁷. Estas cuestiones ya son planteadas por Tomás LLoréns²⁴⁸ en el texto que redacta para la presentación del movimiento Estampa Popular de Valencia en la Facultad de Medicina de dicha localidad, en diciembre de 1964:

“[...] El movimiento considera que una obra artística es importante en tanto en cuanto está saturada de las aspiraciones colectivas del grupo humano en el que se produce, que, en consecuencia, un esfuerzo artístico sólo puede ser auténtico en la medida en que se hace de cara al pueblo concreto con quien convive, pero que a la inversa el consumo de productos artísticos sólo puede enriquecer al pueblo en la medida en que le ayude a tomar conciencia de las condiciones reales sobre las que puede construir sus propias aspiraciones, y no constituya una vía de escape, por medio de ciertas estereotipadas satisfacciones imaginarias a la lucha que tal construcción supone.

El movimiento Estampa Popular, pues, se define por su adscripción a una estética de realismo intencional, esto es, de correspondencia de los contenidos éticos que el artista propone con las líneas directrices de los deseos y las aspiraciones sociales del pueblo.

embargo, al atravesar la frontera franco-española, es detenido por la policía en la población catalana de Portbou, donde es encontrado muerto. Las causas de su fallecimiento todavía hoy están sin esclarecerse. Hay quienes piensan que pone fin a su vida, administrándose un exceso de morfina; otros, son más partidarios de la teoría de que es asesinado disfrazando su muerte de suicidio.

²⁴⁶ Con el paso del tiempo, este discurso se ha convertido en un texto de referencia a la hora de estudiar el grabado, su originalidad y funcionalidad.

²⁴⁷ BOZAL, V.: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995, p. 551.

²⁴⁸ Posteriormente, también se debatirán dentro del seno del Equipo Crónica.

Al hacer suya esta formulación básica Estampa Popular, el grupo de Valencia entiende haber llegado a las siguientes conclusiones:

[...] Que para hacer más directa e inmediata la referencia a la realidad vivida por el pueblo, el artista plástico debe acercarse a estudiar y tratar de aprovechar los mecanismos de comunicación social a niveles no artísticos por medio de imágenes visuales (publicidad, cine, TV, prensa gráfica), de los que nuestra sociedad es productora o difusora en gran escala”²⁴⁹.

De esta manera, emplean procedimientos que permiten la realización de obras que no dependen de una única matriz, lo que posibilita a los artistas crear imágenes, objetos propios de la sociedad urbana, industrial y de consumo²⁵⁰. En los años sesenta, con el desarrollo del pop art -iniciado en Inglaterra y Estados Unidos a mediados de los cincuenta- se revaloriza la cultura popular²⁵¹. El arte pop toma sus fuentes de la realidad cotidiana del momento, de la cultura de masas - publicidad, historietas, cómics, música pop, cine, series de TV., etc.- que surge de la industria de la reproducción –serigrafía, montaje, fotomontaje, collage, etc.-. Los artistas tratan de buscar imágenes sencillas y reconocibles por todos, por lo general, elementos de la vida cotidiana y objetos de consumo masivo- la Coca-Cola, las sopas Campbell, fotografías de revistas, retratos de personajes de la alta sociedad, etc.-, para elevarlas a la categoría de arte. El artista, como reportero, desarrolla una temática banal, que puede repetir y reproducir hasta el infinito.

Sin embargo, a pesar de que trata de acercar el arte a la vida cotidiana²⁵², se producen ciertas paradojas que impiden esta proposición, entre otros motivos, por la inexistencia de procedimientos técnicos adecuados para una cultura y un arte de masas:

“[...] En los años sesenta y setenta la cultura de masas sólo pasa a través del contexto del arte si renuncia a su efectividad social y se conforma con una crítica para entendidos dentro del ámbito de una élite que no parece dispuesta a que una revolución de la práctica artística acabe favoreciendo una revuelta de la praxis social. El “pop art” ha terminado siendo, a pesar de algunos intentos de seriación, *una vanguardia más* que no ha logrado cambiar el conjunto de los condicionamientos mítico-políticos de nuestra sociedad y que no ha podido o no ha querido ofrecer una alternativa socializada a la alienación de los medios manipulados. Cuando el “pop” y otras tendencias figurativas o no (minimal, nueva abstracción, etc.) han realizado “series” por procedimientos

²⁴⁹ LLORENS, T.: *Artistas españoles contemporáneos: la postguerra, documentos y testimonios I*, Servicio de Publicaciones M. E. C., Madrid, 1975, pp. 199-200.

²⁵⁰ BOZAL, V.: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995, p. 551.

²⁵¹ Para un mayor conocimiento del tema se pueden consultar las siguientes publicaciones: LIPPARD, L. R.: *El pop art*, Thames and Hudson, Londres; Destino, Barcelona, 1993. HONNEY, K: *Pop art*, Taschen Bendikt, Colonia, 2004. OSTERWOLD, T.: *Pop art*, Taschen Benedikt, Colonia, 2007.

²⁵² Durante los años sesenta, dentro del ámbito de la sociología de la cultura europea y americana, se genera un debate acerca de la revitalización de la cultura popular. Entre otros se interesaron por estas cuestiones los sociólogos Umberto Eco, Robert K. Merton, Daniel Bell o Paul Felix Lasarzfeld.

artesanales o semi-industriales (los famosos “múltiples), no han tratado de utilizar ninguna de las premisas de la moderna sociedad de masas (abaratamiento del producto por la multiplicación indefinida, amplitud de los canales de distribución y comercialización, tendencia a la eliminación del carácter de excepcionalidad de la obra, etc.) y sí de manipular una falsa noción de difusión que es, de hecho, muy restringida, con el fin de ampliar el volumen de negocio frente a una clase social en trance de ascensión y que necesita o puede necesitar símbolos evidentes de prestigio cultural (ciertos ejecutivos, nuevas “clases medias”, etc.)”²⁵³.

A pesar de estos intentos por popularizar el arte, en el mundo del grabado, entre los historiadores y críticos, se realiza una clara distinción entre las “estampas cultas” y las “estampas popular”. Es decir, entre los grabados que han sido obtenidos mediante procedimientos tradicionales -producidos de manera artesanal: grabado calcográfico, xilografía, litografía- de aquellos que han sido producidos de manera industrial -técnicas fotomecánicas-²⁵⁴. Como apunta Juan Carrete Parrondo tanto el contenido como la calidad de unos y otros debe de ser diferenciado:

“[...] A partir del siglo XIX y hasta nuestros días en el arte gráfico seriado conviven varias técnicas básicas: el grabado calcográfico con predominio del aguafuerte, el grabado en madera a la testa, la litografía, los procedimientos fotomecánicos y la serigrafía. De estos procedimientos algunos gozan del aura de tradición, ya que su proceso productivo es totalmente artesanal y limitado al número de obras, mientras que las técnicas fotomecánicas surgen y están incorporadas totalmente al sistema de producción industrial: posibilidad de tirada de un número ilimitado de obras por medio de máquinas con capacidad de impresión de cientos de ejemplares por minuto y, además, bajos precios como corresponde a productos fabricados mecánicamente. A estas dos formas de producción que ofrecen calidades completamente diferentes, también les separa el contenido que necesariamente ha de ser distinto, pues las obras producidas mecánicamente se comportan como *mass media* al convertirse en cartel, ilustración, humor gráfico o cómic”²⁵⁵.

2. 2. 3.- COMPRADORES Y COLECCIONISTAS

A la hora de analizar el tipo de cliente que, durante los años sesenta y setenta, adquiere obra gráfica nos encontramos ante la dificultad de poder aportar datos fidedignos ya que no existen estadísticas que certifiquen con exactitud dicha investigación. No obstante, para llevar a cabo este apartado hemos extraído información de los estudios existentes sobre este asunto

²⁵³ RAMÍREZ, J. A.: *Medios de masas e historia del arte*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1992, pp. 254-255.

²⁵⁴ Como ya hemos apuntado anteriormente, en III Congreso Internacional de Artistas celebrado en Viena en 1960 no se considera como *obra gráfica original* las copias realizadas mediante procesos fotomecánicos, aunque se tratan de ediciones limitadas y lleven la firma del artista.

²⁵⁵ CARRETE PARRONDO, J.: “El nuevo arte gráfico. Del grabado de reproducción al grabado libre”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 7-23, 1988, pp. 10-11.

en la que tanto críticos, historiadores como los propios artistas –especialmente, aquellos que fueron miembros de Estampa Popular- dejan constancia de su opinión al respecto.

Se debe destacar cómo durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX el tipo de clientela que se interesa por el grabado es muy minoritaria, a excepción de los bibliófilos –que atesoran bajo llave libros ilustrados o carpetas de aguafuertes y grabados en madera-, el resto de coleccionistas no muestran una predilección especial por este tipo de manifestación artística. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo, coincidiendo con la expansión del mercado de obra gráfica, comienza a adquirir estampas sueltas, más económicas que la obra única, un segmento de la sociedad más extenso que desea tener en sus hogares todo tipo de realizaciones gráficas. La intensificación de la demanda sirve, a su vez, de incentivo a los artistas -a través de toda clase de sistemas: suscripciones, venta a plazos, etc.- para que la obra grabada pueda ser, por lo general, asequible al público medio²⁵⁶.

A esta dinamización del mercado de obra gráfica contribuyen los cambios sociales por los que atraviesa España durante estas dos décadas. La constitución de una clase media, el acceso a los bienes de consumo, el incremento de los servicios, el aumento de los medios de comunicación de masas y la ampliación de la educación, trae consigo la aparición de un nuevo segmento de profesionales y de clase media interesado por adquirir obra gráfica y múltiple, ya que debido a su carácter de obra seriada tiene un precio considerablemente más asequible que la obra única, lo que favorece la socialización y democratización del arte²⁵⁷. En 1974, el director de I Bienal Internacional de Obra gráfica y Arte Seriado celebrada en Segovia, José María Ballester, alude a esta cuestión de la siguiente manera:

“Una de las características fundamentales del arte de nuestro tiempo es la llamada seriación o multiplicación de la obra de arte. Ya se trate de obra gráfica, con sus viejas técnicas y nuevas modalidades, ya de esculturas múltiples u objetos seriados, estamos asistiendo a un fenómeno universal y progresivo, que trasciende las fronteras tradicionales del mundo del arte, para llegar a niveles sociológicos y culturales mucho más amplios. Con la seriación o multiplicación controlada de una misma obra de arte, de lo que antes se entendía por obra singular, se multiplican también las posibilidades de difusión y, sobre todo, se produce una mayor accesión al mundo del arte por parte de sectores mucho más amplios de la sociedad. De la obra de arte singular, forzosamente relegada al goce y disfrute de unas minorías elitistas, llegamos al arte como verdadero instrumento de comunicación y de testimonio, como auténtica posibilidad de expresión a nivel colectivo”²⁵⁸.

²⁵⁶ AREÁN, C.: “El Grabado actual en España”. En: *Goya y Picasso en el grabado español, siglos XVI-XVII-XVIII-XIX y XX* [Cat. Exp.], Kobe (Japón), pp. 171-174, 1973, pp. 171-172.

²⁵⁷ CARRETE PARRONDO, J.: “Las estampas: un arte minoritario creado para las mayorías”, *Revista de Economía*, nº 8, Consejo General de Colegios de Economía de España, Madrid, pp. 119-121, 1991, p. 121.

²⁵⁸ BALLESTER, J. M^a: *I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado*, Fundación Enrique IV de Castilla, Segovia, 1974, s. p.

En ocasiones, la aparición de un público más amplio que adquiere obra gráfica, con el fin de decorar sus viviendas (burgueses o pequeños burgueses) o bien alcanzar un halo de cierta elegancia, prestigio e innovación (instituciones públicas y privadas), provoca que muchos artistas, inmersos en la vorágine del mercado, se vean obligados a someterse al gusto de éstos para dar salida a sus obras. Esta nueva situación se contrapone a lo que hasta este momento había sido el cliente habitual, el coleccionista que adquiere estampas sueltas por el puro deleite que le proporciona su contemplación cercana en pequeñas carpetas²⁵⁹.

No obstante, y como analizaremos exhaustivamente en el capítulo siguiente, a pesar del aumento de la actividad grabadora, se debe destacar a Estampa Popular como el único movimiento artístico que emplea como soporte el grabado²⁶⁰. Precisamente, una de las razones por las que deciden servirse de esta disciplina en sus creaciones es tratar de llegar a todos los estamentos sociales, produciendo una obra barata y asequible para todos. El crítico de arte Ángel Crespo - en un escrito denominado “Hacia un arte para todos”, publicado en el catálogo de una exposición sobre esta agrupación-, se pronuncia a este respecto:

“Una de las causas, tal vez la principal, a las que se achaca el desinterés por el arte, manifiesto en amplios sectores sociales, parece ser su inasequibilidad. Las obras artísticas suelen ser, es cierto, bastante caras y su adquisición no puede entrar en el cálculo de la mayor parte de las economías. Juega aquí, para enturbiar en cierta medida los conceptos, una ley económica, que creemos haber leído en Weber, según la cual el alto precio provocado por la rareza de un producto lo hace más codiciable y estimula a adquirirlo a quienes, por excepción, cuentan con medios suficientes.

[...] El grupo de grabadores españoles llamado Estampa Popular, valiéndose de esta cualidad de las diferentes técnicas gráficas –puestas todas ellas, desde el aguafuerte al linóleo, son cultivadas por sus componentes-, pretende conseguir una mayor difusión del grabado en todas las capas de nuestra sociedad.

[...] Estampa Popular: arte para todos, para los ya iniciados y para aquellos que de acercan a él con más curiosidad que erudición. Creemos sinceramente que este es el camino de hacer que el arte llegue a donde no debe faltar, sin quedar, por tanto, circunscrito al ámbito de los museos y las grandes colecciones públicas y privadas”²⁶¹.

Sin embargo, como comprobaremos en el apartado concerniente a esta agrupación, al tratar de hacer un arte que llegue a todos los públicos, obtienen el efecto contrario: tan sólo logran que sus obras sean entendidas por aquellos sectores de la sociedad que están muy

²⁵⁹ CARRETE PARRONDO, J.: “El nuevo arte gráfico. Del grabado de reproducción al grabado libre”. En *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 7-23, 1988, p. 14.

²⁶⁰ GALLEGO, A.: *Historia del grabado en España*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1990, p. 456.

²⁶¹ CRESPO, Á.: “Hacia un arte para todos”. En: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], Galería Quixote, Madrid, del 9 al 28 de febrero de 1963, s. p.

implicados en la problemática social que ellos tratan de denunciar. Por lo general, profesionales cualificados, mientras que el obrero común no tiene ninguna intención de adquirir un tipo de obra que refleje su precaria situación laboral, más bien todo lo contrario, está más interesado por decorara su vivienda con paisajes bucólicos.

2. 2. 4.- INICIATIVA PRIVADA: EDITORIALES Y GALERÍAS

Con el despunte del mercado de obra gráfica, en los años sesenta y setenta, y especialmente en la segunda mitad de los setenta, cada vez son más numerosos los circuitos comerciales que se interesan por difundir dicha disciplina.

Aunque hasta bien entrado el pasado siglo la obra gráfica no cuenta con grandes iniciativas colectivas en España, desde la posguerra se intensifican las colaboraciones entre talleres y grupos artísticos. De esta manera, es fundamental el apoyo del coleccionismo privado y la labor que desarrollan las galerías. Comienzan a tomar impulso las ediciones de bibliófilo y aumentan los talleres profesionales de grabado y ediciones de obra gráfica a cargo de editoriales, galerías o espacios que se convierten en galería y taller, o galerías que desarrollan la venta mediante suscripciones o ventas a plazos. Estas iniciativas impulsan la difusión y la enseñanza de la obra gráfica. Contribuyen, por tanto, a superar la consideración negativa que se tiene de la obra gráfica por parte de creadores y coleccionistas²⁶².

Puede decirse que es la iniciativa privada la que incentiva la recuperación del arte de la stampa. A pesar de la escasez de medios con la que, en un principio, cuenta y de la inexistencia de un mercado estable que se amplía en la década de los sesenta²⁶³.

No obstante, y pese al considerable número de galerías que existen en el País Vasco durante estas dos décadas, no son muchas las que se interesan por difundir obra gráfica de artistas contemporáneos. A diferencia de lo que sucede en ciudades como Madrid o Barcelona, no hay un mercado del arte propiamente dicho ya que las galerías, por lo general, además de carecer de artistas propios, no tienen la capacidad para realizar ediciones²⁶⁴.

²⁶² BOZAL, V.: "Grabado y obra gráfica en el siglo XX". En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 611-843, 1988, p. 742.

²⁶³ BARRENA, C.: "Agrupaciones, Iniciativas y controversias. El arte gráfico español en el último siglo". En: *Colección de obra gráfica del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid*, pp. 23-37, Madrid, 2004, p. 30.

²⁶⁴ Entrevista a Javier Viar, Bilbao, 4 de junio de 2008.

Vizcaya

En el caso de Bilbao destacan la Galería Mikeldi y la Galería Aritza, ambas muy vinculadas al movimiento de Estampa Popular de Vizcaya²⁶⁵. La primera, dirigida por Gotzone Echevarría²⁶⁶ abre sus puertas en 1964 y está ubicada primero en el número 17 de la calle Ercilla y posteriormente, de 1969 a 1980 -en que cierra sus puertas-, en el número 18 de la de Fernández del Campo²⁶⁷. Durante este tiempo, su directora apuesta por el arte producido en el País Vasco, tratando de que la Galería se convierta en un referente para la actualidad²⁶⁸.

Durante los primeros años atiende a la pintura anterior a la Guerra Civil²⁶⁹, mientras que en los siguientes se interesa por los artistas más destacados del momento. Entre los que muestran sus trabajos destacan los artistas pertenecientes o próximos al grupo de Estampa Popular (Agustín Ibarrola, María Francisca Dapena, José Ortega o Dionisio Blanco) y aquellos artistas integrantes del Movimiento de Escuela Vasca (Mendiburu, Zumeta, Balerdi, Ortiz de Elguea, etc.) junto a jóvenes promesas (Txopitea, Begoña del Valle, Nagel, Morquillas, Mirantes, Santos Iñurrieta, etc.).

En 1972 lleva a cabo una de las pocas exposiciones colectivas de obra gráfica que se celebran en el País Vasco. La muestra, inaugurada el 18 de diciembre, está formada por cinco grabados de los siguientes artistas: Baragaña, Basterretxea, Ortiz de Elguea, Ruiz Balerdi, Yraola y Zumeta. Posteriormente, la muestra se expondrá en las Salas Municipales de Cultura de Durango.

La galería se convierte en un lugar de encuentro donde se debate sobre arte, cultura y política, se hacen presentaciones de libros y se realizan recitales de poesía. A dichas tertulias acuden, entre otros, los poetas Luciano Rincón, Vidal de Nicolás, Sabina de la Cruz y Blas de Otero, entre otros. Todos ellos muy relacionados con el movimiento de Estampa Popular de Vizcaya, cuyos grabados se exponen y venden a precios muy asequibles. De esta manera, se

²⁶⁵ IBARROLA, A.: "Estampa Popular de Vizcaya". En: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 104-108, 1996, p. 107.

²⁶⁶ Gotzone Echevarría (Basauri, 1923) como consecuencia de la Guerra Civil se exilia tres años en Francia. En 1939 regresa al País Vasco donde se aloja en la casa que un tío médico suyo posee en Munguía. Posteriormente, vive en Nueva York, de 1961 a 1963, y en París hasta que se instala definitivamente en Bilbao donde comienza su carrera como galerista.

²⁶⁷ La galería cuenta con el apoyo financiero primero de la familia Solano y posteriormente de la familia Artetxe. Junto a Gotzone Echevarría trabajan Dolores Arriola -experta en idiomas- y Luís Alonso -ebanista encargado del taller de enmarcación-.

²⁶⁸ FERNÁNDEZ, A.: "Gotzone Echevarría, directora de la Galería Mikeldi: 'Siempre estuve al lado de los artistas'", *Bilbao*, nº 182, Bilbao, mayo de 2004, p. 16.

²⁶⁹ La galería se inaugura con una exposición de Juan de Aranoa a la que le sigue otra de Ramiro Arrue. Posteriormente, se realiza otra de Agustín Ibarrola que se simultanea con otra que se celebra en la Galería Illesca. También se exhibe la obra de Alberto Arrue, los hermanos Zubiaurre y José María Ucelay.

trata de apoyar a los artistas en sus reivindicaciones sociales, en una época de gran agitación político-social. En palabras de Gotzone Echevarría:

“[...] Nosotros nos creíamos responsables de la situación. Yo me pringaba con los artistas por las circunstancias de entonces y siempre pensé más en la parte cultural que en la comercial. El vacío cultural era enorme y todo se hacía a base de esfuerzo y mucha unión”²⁷⁰.

Al igual que hiciese la Galería Mikeldi, la Galería Aritza, ubicada en el número 14 de la calle Marqués del Puerto, desde su fundación en 1973, trata de difundir un arte, en ocasiones, utilizado como herramienta de denuncia de la problemática social del momento²⁷¹. Desde que se funda hasta la actualidad, la galería es dirigida por la galerista y artista Sol Panera quien formó parte del resurgimiento de Estampa Popular de Vizcaya, producido a mediados de los años sesenta.

Abre sus puertas con una exposición de pinturas del informalista Manolo Millares. Entre otros han mostrado su obra artistas como Agustín Ibarrola, Dionisio Blanco, Javier Urquijo, Eduardo Úrculo, Antonio Lorenzo, Antonio Saura, Gabriel Ramos Uranga, Adolfo Martín Callejo (Arri), etc.

En la actualidad continúa promocionando tanto a artistas contemporáneos de vanguardias históricas como a artistas jóvenes. Del mismo modo, prosigue realizando exposiciones de obra gráfica²⁷², lo que pone de relevancia su apuesta por el mundo del grabado.

En la difusión del grabado también destaca la Galería Illescas, ubicada en el número 5 de la calle Diputación y dirigida por el pintor y decorador Antonio Otaño. A pesar de permanecer abierta pocos años (de 1965 a 1972) atrae a la vanguardia cultural y artística del momento. La galería se inaugura con una exposición de Daniel Vázquez Díaz a la que cada ocho días le siguen otras, por ejemplo, de los integrantes de la Escuela de Vallecas (Cirilo Martínez Novillo, Pancho Cosío, Álvaro Delgado, Menchu Gal o Juan Manuel Díaz Caneja) o de artistas internacionales como Manuel Viola, Willy Faber o Hans Hartung. También se

²⁷⁰ FERNÁNDEZ, A.: “Gotzone Echevarría, directora de la Galería Mikeldi: ‘Siempre estuve al lado de los artistas’”, *Bilbao*, nº 182, Bilbao, mayo de 2004, p. 16.

²⁷¹ GUASCH, A. M^a: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 176.

²⁷² La galería Aritza ha optado por la especialidad del grabado con renombradas firmas tales como Picasso, Gordillo, Equipo Crónica, José Guerrero, Wilfredo Lam, Saura, Agustín Ibarrola o Guinovart, entre otros. Uno de los ejemplos más cercanos lo encontramos en la exposición, que tiene lugar del 27 de enero al 28 de febrero de 2009, sobre obra gráfica original de los setenta, en la que se puede admirar, entre otros, un grabado de Agustín Ibarrola y otro de Ricardo Ugarte. A su vez, del 15 de noviembre al 17 de diciembre de 2011 se ha podido admirar los últimos grabados producidos por Agustín Ibarrola.

celebran varias exposiciones de obra gráfica. Entre otros, muestran sus grabados: Agustín Ibarrola, Mari Puri Herrero²⁷³, Gabriel Ramos Uranga y Alfredo Alcain. La galería se convierte en el punto de reunión de artistas e intelectuales (músicos, escritores, poetas). Se realizan tertulias, hay un teatro de cámara que organiza su sobrino Javier Urquijo, se celebra el centenario de Unamuno, se leen poemas de Blas de Otero, se representan *Sketch* de Arrabal, ballets modernos, etc.²⁷⁴.

Por su parte, la Galería Grises, dirigida por José Luís Merino, también trata de introducir las últimas corrientes vanguardistas a través de artistas de categoría nacional e internacional. En la galería, abierta también desde 1965 a 1972, exponen, entre otros, Miró, Dalí, Tàpies, Millares, Saura, Mompó Equipo Crónica, Sempere, Barjola, Gordillo, Antonio Lorenzo, Bonifacio Alfonso²⁷⁵, Marta Cárdenas, etc.

Por otro lado, de entre el escaso número de editores que tratan de difundir el arte gráfico destaca el trabajo realizado por el bilbaíno Tomás Ellacuría Irigoyen en su Imprenta de Artes Gráficas Ellacuría, ubicada en la bilbaína calle Buenos Aires. A pesar de que el concepto de artes gráficas hoy se relaciona con la impresión digital realizada con ordenadores, Tomás Ellacuría pertenece a esa generación de antiguos impresores que emplean resmas de papel en sus imprentas y cuyos talleres huelen a tinta. Para sobrevivir en el sector, en el que hay que luchar con una fuerte competencia, presupuesta sobre la marcha, ajusta los precios y cobra cuando puede. A él acuden los escritores con poco mercado, artistas con dificultades y editores artesanales²⁷⁶.

En dicho taller Mari Puri Herrero stampa la colección del libro *Calendario 1965* que edita ella misma²⁷⁷, así como dos series de linóleos empleados como felicitaciones navideñas y varios grabados para carteles de diferentes exposiciones y para catálogos. En 1966 stampa otras tres series de linóleos que sirven para el cartel de la exposición que la artista celebra en

²⁷³ El 25 de abril de 1963 la artista realiza su primera exposición individual en la que presenta aguafuertes, dibujos y pinturas. Sin embargo, el mismo día de la inauguración la muestra es clausurada y la artista interrogada por la Brigada Político Social sobre una serie de figuras que tienen los brazos en alto. Se debe tener en cuenta cómo en aquellos años la censura realiza un férreo control sobre el tipo de obra que se exhibe en las exposiciones, todas aquellas obras que muestran una cierta crítica social o que ellos consideran que se emplean para ensalzar los ideales del comunismo son inmediatamente clausuradas. Curiosamente, un año antes, la muestra que Agustín Ibarrola celebra en la misma galería, del 7 al 17 de junio de 1962, es clausurada a los cuatro días de ser inaugurada, aunque en esta ocasión el artista sí que es detenido. Información extraída de la entrevista que le realizo a Mari Puri Herrero, en Bilbao, el 26 de septiembre de 2008.

²⁷⁴ FERNÁNDEZ, A.: “Antonio Otaño, director de la desaparecida Galería Illescas: ‘Para mí no ha habido más ética que la estética’”, *Bilbao*, nº 180, Bilbao, 24 de marzo de 2004, p. 16.

²⁷⁵ Bonifacio descubre la obra gráfica de Antonio Lorenzo en una exposición que se celebra, en 1967, en la Galería Grises y como le gusta tanto decide comprarle a José Luís Merino un grabado que se lo va pagando a plazos. Información extraída de la entrevista que le realizo, en San Sebastián, el 7 de enero de 2009.

²⁷⁶ SAIZ VALDIVIESO, A. C.: “Tomás Ellacuría”, *Bilbao*, nº 181, Bilbao, abril de 2008, p. 30.

²⁷⁷ La serie de linóleos consta de 64 ejemplares en los que muestra los diferentes meses del año.

la Galería Illescas (uno de los linóleos) y para el catálogo de dicha muestra (los otros dos). En 1968 realiza el cartel de la exposición de la Galería Seiquer, en 1971 el de la Galería Decar, en 1972 de nuevo para la Galería Illescas y en 1977 el de la Galería Mikeldi. En todos ellos emplea la técnica del linograbado.

La artista describe, a continuación, la admiración que siente por la labor desempeñada por este editor:

“[...] Era una imprenta increíble ubicada en la calle Buenos Aires. Allí hacíamos muchos catálogos para las exposiciones. Los propietarios de la sala Illescas, que era de las más vanguardistas que había en Bilbao en los años sesenta, le mandaba a Gráficas Ellacuría que hiciera los catálogos.

Tomás era un hombre muy amante de andar con los artistas, acogía a todos los perseguidos. Por ejemplo, a los que se salían de cura les ofrecía un trabajo. Era un sitio increíble al que iban pintores, escritores y demás artistas. Era un sitio maravilloso. A pesar de que Tomás se murió el año pasado, la imprenta desapareció hace tiempo.

Él me estampó el calendario que yo realicé porque era un hombre que era capaz de tenerte la máquina parada para que tú corrigieras, por ejemplo, si tenías que calzar un negro. Era un impresor de esos como los viejos impresores que mostraban ese amor por la tinta”²⁷⁸.

Por otro lado, de entre los libros que imprime destaca *Catorce fábulas de Meabe*, editado en 1968 por Kriselu-2, es decir, por Gabriel Aresti con ilustraciones de Dionisio Blanco. El texto original es escrito en castellano y traducido al catalán por Richard Salvat, al gallego por Xesus Alonso Montero y al euskera por el propio Gabriel Aresti.

Del mismo modo, se debe mencionar la labor desempeñada en el mundo de la gráfica por el empresario y promotor cultural Leopoldo Zugaza²⁷⁹, director de la Editorial Ederti²⁸⁰ y de las Salas Municipales de Cultura de Durango. A través de estas salas, ubicadas en el Paseo

²⁷⁸ Entrevista a Mari Puri Herrero, Bilbao, 26 de septiembre de 2008.

²⁷⁹ Leopoldo Zugaza (Durango, 1932) ha trabajado en aras de la difusión y desarrollo de la cultura. En la década de los setenta, como director de la Editorial Ederti, desempeña una gran labor en la difusión del arte gráfico. Ha formado parte de la cúpula rectora de organismos como el Instituto Labayru, la Sociedad de Estudios Vascos, la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País y el Museo de Arte e Historia de Durango. También ha tomado parte en la creación de la Asociación Gerediaga de Amigos de la Merindad de Durango y en la fundación de la asociación Euskerazaleak para el fomento del vascuence. Promueve y dirige, asimismo, la Feria del Libro y Disco Vascos de Durango y colabora activamente en la organización de las fiestas euskaras en los años 1970 y 1971. En 1993 funda, junto al fotógrafo Ramón Seras, el Photomuseum-Argazki Euskal Museoa de Zarautz (Gipuzkoa). En 2006 la Comisión Académica de Eusko Ikaskuntza- Sociedad de Estudios Vascos le concede el título de Socio de Honor en reconocimiento a su trayectoria vital volcada en la cultura desde las más diversas facetas: funda *ikastolas*, asociaciones; promueve museos, bibliotecas; edita libros y revistas; produce cine; impulsa el desarrollo de la lengua vasca, etc.

²⁸⁰ No se debe de confundir la Editorial Ederti de Durango con la Galería Ederti, ubicada en el número 37 de la calle Rekalde de Bilbao e inaugurada en 1974, ya que no tienen nada que ver la una con la otra. La Galería, que desde siempre ha apostado por el arte contemporáneo, ofrece exposiciones de pintura y escultura de artistas de cualquier tipo de corriente pictórica nacional e internacional de calidad.

de Ezkurdi²⁸¹ e inauguradas en 1970, Zugaza apuesta por mostrar exposiciones de grabado²⁸². De hecho, las salas se inauguran con una exposición de *Gráficos Españoles* en julio de 1970, a la que le sigue otra en octubre de óleos, ceras y grabados de Agustín Ibarrola. Al año siguiente, exponen sus grabados José Ortega, Adolfo Martín Callejo “Arri” y Vicente Yrizarri. En 1972, Bonifacio Alfonso exhibe en una muestra sus óleos, grabados y dibujos. Al año siguiente, le sigue otra de Rafael Ruiz Balerdi para cuya inauguración, el 1 de marzo, Santiago Amón pronuncia una conferencia denominada “La pintura de Balerdi y el pensamiento vitalista”. Ese mismo año se celebra la colectiva *Baragaña, Basterrechea, Ortiz de Elgua, Ruiz Balerdi, Yraola, Zumeta. Obra gráfica*. En 1977 se llevan a cabo dos muestras antológicas con la obra gráfica de Eduardo Chillida –en colaboración con la Galería Iolas-Velasco de Madrid- y de Gabriel Ramos Uranga. Y, entre el 25 de junio y 8 de julio de 1978, se celebra la exposición colectiva *Euskal grabatzaileak- Grabadores vascos* que posteriormente, en enero de 1979, se podrá ver en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

En su faceta como editor, desde mayo de 1972 a abril de 1976, edita una colección de grabados denominada *24 artistas presentan su obra gráfica*. En ella participan, entre otros, los siguientes artistas: Arri, Ibarrola, Carmelo Ortiz de Elguea, Balerdi, Mari Puri Herrero, Gabriel Ramos Uranga, etc. A pesar de que la tirada es muy amplia (300 ejemplares), se consigue vender todos los grabados de la colección, editada mensualmente y financiada por suscripción mensual, a un precio de 350 pesetas cada uno²⁸³.

En 1972, también edita una serie de carpetas que consta de cinco grabados de seis artistas –Baragaña (linóleo), Basterretxea (serigrafía), Ortiz de Elguea (serigrafía), Ruiz Balerdi (aguafuertes), Yraola (xilografía) y Zumeta (serigrafía)- que son expuestos en la Galería Mikeldi. En esta ocasión se reduce la tirada a 75 ejemplares, al tiempo que se aumenta

²⁸¹ Estas Salas de Arte se encuentran ubicadas junto a la que se denominará como Plaza de Ezkurdi, obra de los arquitectos Daniel Fullaondo y Fernando Olaberría, que se inaugurará en 1971, un año después de la apertura de las salas. En el catálogo de la exposición de óleos, ceras y grabados de Ibarrola, celebrada del 30 de octubre al 13 de noviembre de 1970, éste felicita al alcalde de la localidad vizcaína, Francisco Amorrortu, por haber logrado para Durango la realización de esta plaza que “se proyecta como un instrumento eficazmente promovedor de la formación del ser humano en su dimensión comunitaria”, para la que Eduardo Chillida está creando una escultura. Información extraída de IBARROLA, A.: *Agustín Ibarrola. Óleos, ceras y grabados* [Cat. Exp], Salas Municipales de Cultura de Durango, 1970, s. p.

²⁸² Junto a estas muestras de obra gráfica, también se celebran otras de escultura, óleo, dibujo, cerámica, acuarela o técnica mixta de artistas como Néstor Basterretxea, Vicente Larrea, Carmelo Ortiz de Elguea, Santos Iñurrieta, Carlos Sanz, Marta Cárdenas, Ramón Zurriarain, Vicente Amezttoy, Lucio Muñoz, Bienabé Artia o Arturo Acebal Idígoras, entre otros. También se lleva a cabo una muestra de indumentaria vasca, de historiografía sobre las piedras grabadas del Ica (Perú) y de filatelia y numismática.

²⁸³ Entrevista a José Julián Baquedano, Bilbao, 4 de junio de 2008.

el tamaño de las estampas. Por otro lado, el precio de los mismos es bastante elevado, cada grabado cuesta 3000 pesetas²⁸⁴.

En su faceta como editor, entre 1975 y 1980, también publica obras de pensamiento, euskera, lingüística, sociología, economía, derecho, literatura, arte, historia, etc. Su librería Itz de Durango se convierte durante años en un lugar de referencia para las gentes de la cultura. Entre sus ediciones destaca la revista de ciencia y cultura *Gaiak*, fundada en 1976, junto con las literarias y artísticas *Caja Baja*, *Zubizabal*, *Hegalez Hegal*, *Ibidem*, *Orientación Norte*, *Mínima...* Del mismo modo, crea, en los años noventa, en Zarauz (Guipúzcoa), un centro de poesía, denominado *Olerti Etxea*, que impulsa el Festival Internacional Interolerti, donde publica obras de poesía y narrativa²⁸⁵.

Guipúzcoa

Con respecto a San Sebastián se debe tener en cuenta que la mayoría de las galerías que existen en los años sesenta y setenta apuestan por un tipo de arte figurativo, de corte tradicional, enraizado en las costumbres populares del País Vasco: pescadores, romerías, paisajes, etc. Como consecuencia de la escasa rentabilidad comercial que lo vanguardista lleva consigo, la mayoría de los galeristas donostiarras se lanzan a la promoción y venta de carpetas de grabados, de obra gráfica, en general, y de múltiples de escultura ya que consideran que es un tipo de arte del que se puede obtener un mayor beneficio económico²⁸⁶.

Entre las galerías donostiarras²⁸⁷ que arriesgan por mostrar arte gráfico de artistas contemporáneos destacan la Galería Espelunca, más conocida con el nombre de la “Cueva Literaria”, ubicada en el número 6 de la calle Bergara y creada por iniciativa de las hermanas Ramos. En 1961 celebra una exposición con litografías y grabados de Garrido, Valdivieso, Ortiz Valiente, Zamorano, Mateos y Palacios²⁸⁸. Permanecerá abierta algo más de una década.

La Galería Huts, ubicada en el número 3 de la Avenida de España, hoy Avenida de la Libertad, está dirigida desde su fundación en 1968 por Mikel Forcada. En ella, del 11 al 29 de febrero de 1970 exhibe sus óleos, grabados y ceras Agustín Ibarrola. A su vez, el 14 de marzo

²⁸⁴ Entrevista a José Julián Baquedano, Bilbao, 4 de junio de 2008.

²⁸⁵ AGUIRRE, J.: “Leopoldo Zugaza: la Cultura y la Vida”. En: *Revista de Estudios Vascos*, nº 51, febrero de 2006, pp. 617-618.

²⁸⁶ GUASCH, A. M^a: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 177.

²⁸⁷ Para más información sobre este tema consultar el libro GARCÍA MARCOS, J. A.: *Salas y Galerías de Arte en San Sebastián. 1878-2005*, Instituto Dr. Camino de Historia Donostiarra, Fundación Kutxa, San Sebastián, 2007.

²⁸⁸ En la Galería, inaugurada en 1961, además de exposiciones de arte, también se organizan reuniones de intelectuales y actos culturales y poéticos.

de 1972 tiene lugar una exposición de grabados del Grupo Quince en la que participan los siguientes artistas: Díaz, Smith, Neure, Hernández, Muñoz, Nieva, Sempere, Alcaín, Peinado y Saura. El 8 de abril a dicha muestra le sucede otra de José Antonio Sistiaga en la que se exhiben sus grabados, óleos y pasteles junto a una película en la que ha pintado a mano cada fotograma.

Del mismo modo, dentro del escaso número de galerías que contribuyeron a la difusión del arte gráfico en la capital guipuzcoana, una de las que desarrolla una interesante labor es la Galería El Pez²⁸⁹, abierta a finales de 1970, y situada en el número 3 de la calle Serrano Anguita hasta 1973, cuando que se traslada al número 13 de la calle Hermanos Iturrino (hoy Arrasate). Ambas salas son dirigidas por Fernando Altube. Del 18 al 30 de junio de 1973 se expone una nueva muestra de grabados del Grupo Quince, con obras de Rosa Biadiu, Amadeo Gabino, Antonio Lorenzo, Manolo Millares, Joaquín Mouliaa, Lucio Muñoz, Antonio Saura, Robert Smith y Darío Villalba. Junto a éstos, también exponen los artistas de origen vasco que acuden al taller madrileño de este grupo a estampar sus grabados: Andrés Nagel, Vicente Ameztoy, Marta Cárdenas, Ramón Zurriarain y Carlos Sanz.

Otra galería es Ikuska, ubicada en la calle Mayor nº 14 esquina con la calle El Puerto. A pesar de que su trayectoria fue corta, apenas permanece abierta unos meses de mayo a septiembre de 1971, en ella exponen algunos de los grandes artistas del momento. En su muestra inaugural, celebrada el 20 de mayo de 1971, exhibe la obra litográfica de Gonzalo Chillida. Posteriormente, el 18 de agosto, se lleva a cabo una muestra colectiva en la que participan Bonifacio Alfonso, Mompó, Eusebio Sempere, Lucio Muñoz, Salvador Victoria, Zóbel, José Caballero, Enrique Gran Ferrer y Millares.

Del mismo modo, expuso obra gráfica la Galería Estudio, inaugurada el 25 de mayo de 1974, en la calle Sancho El Sabio 17, con una colectiva de diecinueve pintores entre los que se encuentran América, Zuloaga, Arteta, Baroja y Salaverría, a la que le sigue otra denominada *Cerámica y obra gráfica* con trabajos de, entre otros, Picasso, Dalí, Miró, Millares, Tàpies y Chillida.

Álava

Durante los años que nos ocupan, en Vitoria existe un escaso número de galerías. Apenas hay cinco –Galería América, Galería Araba, Galería Artelarre, Galería Tártalo Arte y

²⁸⁹ Entrevista a Ignacio Chillida, San Sebastián, 15 de abril de 2008.

Galería Arte Eder- de las cuales prácticamente ninguna se interesa por la difusión de obra gráfica²⁹⁰. Como comprobaremos, a continuación, este vacío es cubierto por la labor desempeñada por el Museo Provincial de Bellas Artes.

2. 2. 5.- INSTITUCIONES PÚBLICAS: MUSEOS Y CAJAS DE AHORROS

Vizcaya

Los responsables del Museo de Bellas Artes de Bilbao muestran un especial interés por el grabado que se intensifica a finales de los años setenta²⁹¹. En este momento toman conciencia de la relevancia que para el Museo tiene la obra gráfica seriada, no solamente para complementar las obras únicas de pintura y escultura, sino también como obras de arte de importancia²⁹².

Desde finales de los años setenta²⁹³ y durante los años ochenta se llevan a cabo una treintena de exposiciones dedicadas exclusivamente al grabado, dando cabida tanto a artistas modernos, extranjeros o vascos, en monografías o colectivos²⁹⁴. Al realizar las exposiciones también se hacen compras de los diversos artistas expuestos para engrosar los fondos del Museo. No obstante, la labor más importante que se lleva a cabo es la catalogación de la obra

²⁹⁰ Entrevista a Daniel Castillejo, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium, Vitoria, 25 de junio de 2008.

²⁹¹ La historia de los fondos de obra gráfica que conserva el Museo se remonta a poco después de su fundación, en 1908. Llama la atención cómo las obras del siglo XX entraron antes que los grabados antiguos. En ese sentido, el Catálogo de Arte Moderno y Contemporáneo (Ed.1980) da cuenta de unos 40 grabados entre los que destacan 4 aguafuertes de Iturrino y otros 4 de Nougues adquiridos en la Exposición Internacional de Pintura y Escultura celebrada en Bilbao en 1919, 2 litografías de Cezanne donadas por D. Joaquín Zugazagoitia en 1933, 4 grabados de Rouault, 3 litografías de Maeztu, etc. Sin embargo, como se puede constatar por el Catálogo de la Sección de Arte Antiguo (Ed. 1969), los primeros grabados antiguos que entraron en el Museo fueron los 8 procedentes de la Colección José Palacio y donados por D^a M^a de Arechavaleta en 1954. Posteriormente, de forma discontinua, el Museo ha ido adquiriendo más obras como las series completas de Goya: *La Tauromaquia*, *Los Desastres de la Guerra* y *Los Caprichos*.

²⁹² MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO: “Catalogaciones de obra gráfica”. En: *Guía de Exposiciones*, n^o 159, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, del 5 de noviembre de 1991 al 5 de enero de 1992, s. p.

²⁹³ Entre 1978 y 1979 se realiza la exposición *Euskal Grabatzaileak. Grabadores vascos*, editada por la Caja de Ahorros Vizcaína, con el fin de dar a conocer las técnicas del grabado poco conocidas por el público. En la muestra se pueden observar las obras de los siguientes artistas: Darío de Regoyos, José Salís Camino, Francisco de Iturrino, Ignacio Zuloaga, Ricardo Baroja Nessi, Juan Echevarria, Gustavo de Maeztu y Whitney, Carlos Landi Sorondo, Julio Franco, Antonio Valverde, Eduardo Chillida, María Francisca Dapena, Fernando Beorlegui, Agustín Ibarrola, Bonifacio Alfonso, Rafael Ruiz Balerdi, Gabriel Ramos Uranga, Mari Puri Herrero, Carlos Sanz, Clara Gangutía, Marta Cárdenas, Vicente Ameztoy, Itxaro Goikoetxea, Andrés Nagel y Ramón Zurriarain.

²⁹⁴ Se han mostrado obras de clásicos como Rafael, Piranesi o Vicente López; contemporáneos como Picasso, Miró o Chillida, extranjeros S. Delaunay, Hockney o Motherwell y colectivas como *Obra Gráfica Americana*, *La litografía en Francia* y *Obra Gráfica del Expresionismo Alemán*.

gráfica completa de los siguientes artistas: Iturrino, Baroja, Alcaín, Bonifacio, Ramos Uranga, José Hernández, Chillida, Nagel, Equipo Crónica, Lucio Muñoz, Canogar y Hernández Pijuán. La presentación de las catalogaciones se hace siempre con la correspondiente exposición, posteriormente, los responsables del Museo adquieren parte de la obra exhibida. La labor pedagógica y divulgativa que se desarrolla en el Museo, unido al establecimiento en Bilbao de la Facultad de Bellas Artes, en 1970, y la proliferación de iniciativas relacionadas con la estampa en general (exposiciones, talleres y ediciones) impulsa la difusión del grabado especialmente a partir de los años ochenta y noventa.

De la misma manera, la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao y Provincial de Vizcaya cuenta en sus fondos con un considerable número de estampas, especialmente de los siglos XIX y XX, entre las que también se encuentra un reducido grupo de artistas contemporáneos.

Guipúzcoa

El Museo San Telmo de San Sebastián²⁹⁵, al igual que sucede con el de Bellas Artes de Bilbao, también desempeña una importante labor en la adquisición de obra gráfica. Sin embargo, el lugar que ocupa los grabados contemporáneos es muy pequeño.

Por otro lado, ante el reducido número de galerías que apuestan por mostrar arte gráfica de artistas contemporáneos, la actividad expositiva se desarrolla en las Salas Municipales de Arte del Ayuntamiento de San Sebastián, situadas en la calle Igntea, abiertas desde 1944. En ellas tiene lugar, del 9 al 23 de marzo de 1962, la primera exposición del grupo de Estampa Popular de Vizcaya. La muestra es organizada por la Asociación Artística Guipuzcoana y presentada por Antonio Valverde, presidente de la Asociación. Del mismo modo, durante el mes de febrero de 1964 se celebra la *Primera exposición de Artes Gráficas* y, del 8 al 17 de noviembre de 1971, Telefónica organiza la exposición denominada *7 artistas españoles* con obras de, entre otros, Gustavo Torner y Antonio Lorenzo.

Por otro lado, en las Salas de las Cajas de Ahorros –Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián y Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa-, ubicadas en la calle Hermanos Iturrino (hoy Arrasate) y dirigidas desde su fundación en 1974 por el pintor José Luís

²⁹⁵ Fundado en 1932, bajo la iniciativa del Ayuntamiento de San Sebastián, al cual pertenece. Se trata, por tanto, del Museo Municipal de la ciudad, ubicado en un antiguo convento del siglo XVI de frailes dominicos. Está consagrado a ilustrar la evolución de la sociedad vasca; albergando colecciones de arqueología, etnografía y pintura de los siglos XV al XX. Recientemente, durante el año 2010 y 2011 ha permanecido cerrado para ser reformado y ampliado. El 25 de marzo de 2011 ha vuelto a abrirse al público.

Mendizábal²⁹⁶, se pueden observar, a través de las antológicas que se celebran, la obra gráfica de Antonio Valverde “Ayalde” (1974) y la de Ricardo Baroja (1975).

De esta manera, como complemento a su labor financiera, las Cajas invierten buena parte de sus esfuerzos hacia la realización de acciones de alcance social, con especial atención a las de signo cultural, cuyo programa se fundamenta en los siguientes aspectos:

- “1. Organización de premios y certámenes artísticos.
2. Colaboración y divulgación de investigaciones sobre etnografía, folklore, arte.
3. Exposición de muestras individuales y colectivas de inequívoco signo vasco.
4. Organización de conferencias, coloquios, mesas redondas, proyecciones cinematográficas, etc.
5. Apoyo directivo a artistas de la región. En el caso concreto de la Caja de Ahorros Provincial de Guipuzcoa, hay que destacar el hecho de que ha confiado la decoración tanto escultórica como pictórica de sus edificios a prestigiosos artistas guipuzcoanos (Mendiburu, Ugarte), con subvenciones paralelas a las concedidas por las fundaciones e instituciones culturales a sus artistas asalariados”²⁹⁷.

Si repasamos el carácter de las exposiciones llevadas a cabo en Guipúzcoa sobre arte gráfico, en los años sesenta y setenta, observamos que éstas son muy escasas. Sin embargo, en los últimos años de la década de los setenta y, especialmente en los ochenta, las Cajas ha tratado de reparar este vacío con la realización de muestras sobre esta disciplina artística. Por ejemplo, del 19 de junio al 17 de julio de 1982 se pudo observar en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de la Caja Provincial de Guipúzcoa una exposición de los trabajos salidos del taller calcográfico de Ignacio Chillida y Mónica Bergareche.

Álava

El Museo de Bellas Artes de Álava, ubicado en el palacio Agustín-Zulueta, ha sufrido desde su inauguración en 1942 múltiples transformaciones, hasta concretarse en la actualidad en un museo dedicado al arte español de los siglos XVIII y XIX y, de forma más especializada, al arte producido en el País Vasco del periodo comprendido entre 1850-1950. En los años sesenta se firma un convenio con la Fundación América para la exhibición del

²⁹⁶ Mendizábal como empleado de la entidad es el encargado de las actividades culturales de la Caja. Su trabajo está supervisado por Juan Antonio Garmendia quien, tras jubilarse, es sustituido por María Victoria Arcaya. La Caja de Ahorros cede la sala y edita el catálogo de la muestra a cambio de quedarse con una de las obras expuestas. Sin embargo, gran parte de este archivo se pierde como consecuencia de las inundaciones que se producen en San Sebastián en los años noventa. Éstas afectan a los locales que la actual Kutxa tiene en la calle Ibaeta donde se encontraban almacenadas las obras

²⁹⁷ GUASCH, A. M^a: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 178.

legado del artista alavés Fernando de América y en los setenta sus fondos²⁹⁸ se incrementan con una importante colección de arte contemporáneo, entre la que figura obra gráfica. Posteriormente, en 1999²⁹⁹, con la apertura del Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, será trasladada a dicho Museo, quien se encargará de ampliarla.

Por otro lado, como sucede con el resto de provincias vascas, la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria y la Provincial de Álava también viene desarrollando un amplio programa de acción cultural que conecta con la progresiva demanda social³⁰⁰. En la Sala San Prudencio se pueden admirar diversas exposiciones en las que se dan cuenta de los fondos artísticos de dicha institución³⁰¹.

A pesar de que cuenta con un importante fondo de estampas, especialmente del siglo XIX, la dedicación que prestan al grabado contemporáneo es más bien escasa:

“El uso decorativo del grabado ha repercutido en la existencia de una colección importante, sobre todo por su valor documental. En Álava ha servido como elemento de inspiración para la realización de obras pictóricas; han proporcionado impresiones de paisajes, poblaciones, lugares, monumentos..., ya desaparecidos que, sin pretender hacer historia, han puesto de relieve el conocimiento de épocas pasadas; han aportado, en su sencillez y espontaneidad, la visión testimonial del carácter y las costumbres despueblo; han puesto en nuestro conocimiento los objetos de uso común y científico, los trajes tradicionales, la flora..., inestimables para el estudio etnográfico. Con mejor o peor estética se han hecho, muchos grabados conmemorando unos hechos romántico históricos que, transcurrido el tiempo, constituyen grandes series que añaden un gran valor documental a su escasa calidad artística.

Para obtener una visión exhaustiva hemos de recurrir a la Exposición de Estampas de Álava y Cuadros de Rincones Vitorianos, celebrada en Vitoria en 1946 y patrocinada por la Caja de Ahorros Municipal en colaboración con la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. Ángel de Apraiz procura en el catálogo una información escrupulosa que hace referencia a las estampas antiguas, donde podemos ver tocados y vestimentas de hombres y mujeres yendo hacia el mercado. Las guerras de la Convención, Independencia y Carlistas, con paisajes y arquitecturas abundantes, están dotadas de gran atractivo romántico. Agrupadas en el Naturalismo, géneros y corrientes del siglo XIX en Álava y Vitoria. Todos los temas están relacionados reiteradamente en la documentación patrimonial, si bien, a decir verdad su entidad es apenas documental, excepción hecha de

²⁹⁸ La colección se nutre de obras procedentes del propio patrimonio de la Diputación de Álava, e importantes depósitos de la Diócesis de Vitoria, Museo del Prado, Escuela de Artes y Oficios, de particulares, así como de las compras que a partir de entonces inicia la institución.

²⁹⁹ 1999 es un año clave en su historia, ya que el cierre de sus instalaciones para su reforma, coincide con una profunda reestructuración de sus contenidos, produciéndose una división de las colecciones que implica la salida de la obra clásica, en su mayor parte de temática religiosa, al Museo Diocesano de Arte Sacro (Catedral de M^a Inmaculada de Vitoria) y la colección de Arte Contemporáneo a un edificio de nueva construcción, Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

³⁰⁰ ALLENDE ARIAS, F. J.: *El arte en la Caja de Ahorros de Vitoria y Álava*, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, Vitoria, 1996, s. p.

³⁰¹ Pintura anterior a la edad contemporánea; esculturas anteriores a la segunda mitad del siglo XIX; arte contemporáneo; manuscritos, libros, impresos y cartografía; obra gráfica; mobiliario de estilo y popular; platería y fuentes circulares de latón.

ejemplos de originales muy importantes como el Atlas de Abraham Ortelius, cartógrafo de Felipe II, compuesto por 120 grabados que reproducen un mapa de España antiguo, con relación a los pueblos, ciudades, ríos..., así como El Escorial y la Argonáutica.

Respecto al grabado contemporáneo existe una pequeña pero selecta, representación de artistas: Guerrero, Clavé, José Hernández, Chillida, Basterrechea y varios de autores alaveses de la última generación³⁰².

³⁰² GARCÍA DÍEZ, J. A.: *El arte en la Caja de Ahorros de Vitoria y Álava*, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, Vitoria, 1996, pp. 24-25.

3.- ARTISTAS-GRABADORES

3. 1.- EDUARDO CHILLIDA

Década de los cincuenta

El primer contacto de Eduardo Chillida Juantegui (San Sebastián, 1924-2002) con el mundo del grabado se produce en 1956 cuando la revista *Derrière le miroir*¹ –editada por Aimé Maeght con motivo de la primera exposición individual del artista en París-, le publica dos xilografías, no conservadas².

No obstante, el inicio de su obra gráfica impresa comienza en 1959, momento en el que realiza sus primeros aguafuertes firmados y numerados denominados *Glissement des Limites I* y *Glissement des Limites II*. Puede afirmarse, por tanto, que su incursión en el campo de la obra gráfica es bastante tardía, ya que hace casi diez años que ha comenzado su carrera artística, alcanzando importantes éxitos en el campo de la escultura que le han conferido prestigio internacional.

Si analizamos sucintamente su trayectoria artística y vital observamos cómo en 1943 comienza en su ciudad natal la preparación para la carrera de Arquitectura, con exámenes en Santiago de Compostela. Posteriormente se traslada a la Universidad de Madrid. En 1947 decide dejar sus estudios para volcarse exclusivamente en su carrera artística; sin embargo, muchos de los conceptos aprendidos, tales como la relación entre el espacio y el volumen, se convertirán en el pilar fundamental de su futuro ideario artístico. Ese mismo año comienza a dibujar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1948 acude a París donde realiza sus primeras esculturas en yeso, inspirándose en las esculturas de la Grecia arcaica que observa en sus frecuentes visitas al Museo del Louvre. Comienza a modelar obras figurativas en terracota, estilo que abandona pronto para, a partir de 1950, concentrarse en la abstracción. En la capital francesa tiene la oportunidad de conocer de cerca la obra de artistas como Pablo Ruiz Picasso, Julio González o Constantin Brancusi, y de entablar una estrecha amistad con Pablo Palazuelo.

¹ El director de la Fundación Maeght, Aimé Maeght, considerado como uno de los grandes editores de libros de bibliofilia del siglo XX, en lugar de realizar catálogos propiamente dichos, realiza una revista de gran formato denominada *Derrière le miroir* que le sirve como catálogo. Generalmente, los artistas realizan estampaciones originales creadas *ad hoc*. De esta manera, en 1956, con motivo de la exposición individual de 27 esculturas de Eduardo Chillida, celebrada en la Galería Maeght, junto a las imágenes de las piezas exhibidas, aparecen dos xilografías suyas.

² Pierre Daix al referirse a estas dos obras, en vez de catalogarlas como grabados, se refiere a ellas como meros experimentos. DAIX, P.: “Chillida en dos dimensiones”. En: *Eduardo Chillida. Obra gráfica 1966-1996*, [Cat, Exp.], Centro de Arte Contemporáneo Georges Pompidou, París, del 21 de junio al 7 de septiembre de 2003, s. p.

En 1950 contrae matrimonio con Pilar Belzunce. Juntos se trasladan a Vellennes-sous-Bois, en la región de Seine-et-Oise (Francia). Al año siguiente nace el primero de sus ocho hijos y deciden regresar definitivamente al País Vasco. Se instalan en la localidad guipuzcoana de Hernani donde trabaja en la fragua de Manuel Illarramendi, con quien aprende los secretos del arte de la forja. De esta manera, prolonga la tradición artesanal vasca de los herreros y forjadores³. Allí realiza, en 1951, junto con el herrero José Cruz Iturbe, su primera escultura abstracta en hierro, *Ilarik* (piedra funeraria). A pesar de que da la sensación de tratarse de un volumen macizo, las formas que predominan en sus trabajos son elementos punzantes, repletos de aristas afiladas y varillas redondeadas, ensamblados entre sí.

En 1954 también emplea el hierro para llevar a cabo las cuatro puertas de entrada de la Basílica de Aranzazu (Guipúzcoa). Ese mismo año tiene lugar su primera exposición individual en la Galería Clan de Madrid donde exhibe, del 19 al 30 de abril, sus esculturas, dibujos y *collages*. Se trata de su primera muestra de escultura abstracta que realiza en España.

A partir de 1956 apreciamos un cambio en el tratamiento de las formas, desaparecen las finas aristas para dar paso a barras con formas cuadrangulares que están forjadas en una sola pieza. Presentan formas alargadas repletas de movimiento que nos transmiten la sensación de encontrarnos contemplando un proceso⁴.

Puede decirse que cuando ha experimentado lo suficiente en un material o en una técnica, entonces comienza otra nueva. Es decir, cada vez que esa materia le ha dado todas las cualidades expresivas para poder desarrollar sus ideas, la abandona para investigar en otra⁵. De esta manera, en 1952 ensaya con el hierro y el acero; a finales de los cincuenta y a partir de 1961, de forma monumental, con la madera; en 1962 con el mármol; en 1965 con el alabastro; en 1971 con el hormigón y en 1973-1977 con la terracota.

En la década de los cincuenta también alcanza el reconocimiento internacional. Exhibe su obra en galerías y museos de ciudades como París, Londres, Milán, Nueva York o Chicago, entre otras. Al mismo tiempo, participa en certámenes como la X Trienal de Milán (1954), en la que obtiene el Diploma de Honor; la XXIX Bienal de Venecia (1958), en la que recibe el Gran Premio Internacional de Escultura y la II Documenta de Kassel (1959).

³ PAZ, O.: "Chillida: entre el hierro y la luz". En: *Chillida*, Galería Maeght, París, pp.7-17, 1979, p. 10. Esta publicación ofrece una visión de conjunto de la obra escultórica de Eduardo Chillida hasta 1979.

⁴ VAN DER KOELEN, M.: *Eduardo Chillida. Catálogo Completo de la obra gráfica. 1959-1972*, Opus I, Chorus-Verlag, München, 1999, p.16.

⁵ UGARTE, L.: *Chillida: dudas y preguntas*, Erein, San Sebastián, 1995, p. 27.

Retomando el tema que nos ocupa, puede considerarse que Eduardo Chillida se introduce en la práctica del grabado por sugerencia de Aimé Maeght con quien desde que comienza a trabajar, en 1956, hasta el año en que Maeght fallece (1981), la mayoría de su obra gráfica es estampada –por Robert Dutrou, estampador de la Fundación Maeght- y editada en los talleres de su fundación (A)⁶. No obstante, habrá que esperar hasta mediados de la década de los sesenta para que su obra gráfica adquiriera importancia cuantitativa, ya que hasta entonces graba de manera esporádica.

Como hemos mencionado anteriormente sus primeros grabados numerados y firmados son dos aguafuertes denominados *Glissement des limites I* y *Glissement des limites II* (Deslizamientos de los límites), el primero en tierra de Siena quemada y el segundo en negro. Se trata de dos imágenes abstractas realizadas en base a pequeños trazos sueltos y entrecortados que, según se quiera ver, se aproximan o se alejan unos de otros sin guardar un orden aparente. El propio título parece darnos la clave. Nos evoca la imposibilidad del ser humano de apresar a la naturaleza. Los quebradizos trazos se disponen unos junto a otros de manera rítmica, como si el artista, por medio de estas incisiones que realiza sobre el papel, quisiera dejar impresa la huella de la propia naturaleza⁷.

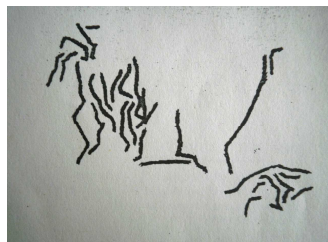


Fig. 1.- *Glissement des limites I*
1959. Aguafuerte
24,5 x 32,5 (50 x 65,5) cm.

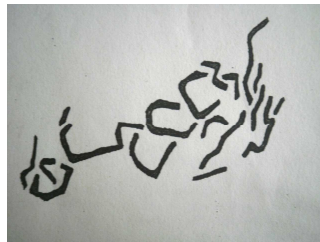


Fig. 2.- *Glissement des limites II*
1959. Aguafuerte
22,5 x 29,5 (45 x 63) cm.

Estas dos obras, que coinciden en el tiempo con sus primeras esculturas en madera y en acero, presentan semejanzas con las de hierro. Sin embargo, a pesar de esa estrecha relación, no debemos incurrir en la idea de considerar sus grabados como meras copias de su escultura - puesto que de esta manera estaríamos infravalorando su obra gráfica- sino más bien –como él mismo apunta- como ejercicios complementarios:

⁶ Cuando al final de un comentario nos encontremos con una “A” mayúscula entre paréntesis quiere decir que dicha información la he obtenido de la entrevista que le realicé a su hijo, Ignacio Chillida, el 15 de abril de 2008 en el Museo Chillida Leku de Hernani (Guipúzcoa).

⁷ BOZAL, V.: “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa- Calpe, Madrid, pp. 611-843, 1988, pp. 811.

[...] Mi obra gráfica es un hecho aparentemente dispar de mi escultura (ha nacido como tal, no bajo la idea de “boceto”, y como tal yo la realizo y la expongo), pero no por ello deja de guardar relación con ella”⁸.

Sin embargo, Reinhold Hohl considera que su obra gráfica no es la consecuencia de la escultura, sino la proyección bidimensional de la misma. Según este estudioso alemán, el objetivo final de sus grabados es conseguir una fórmula para representar el espacio en una superficie plana sin emplear la perspectiva lineal⁹.

Para explicar esta idea compara un grabado –el aguafuerte *Glissement des Limites I* (1959)- con dos dibujos -el dibujo a pluma con tinta azul que representa la cabeza de su mujer (1952) y el dibujo a pincel con tinta marrón (1958)-. A excepción del dibujo de la cabeza que es figurativo, los otros dos son abstractos. En los tres casos logra un efecto de dinamismo. Consigue plasmar la sensación de tridimensionalidad gracias al empleo de la perspectiva lineal (en el pelo de su mujer), a la naturaleza de la pincelada (en el dibujo a plumilla) y por los trazos sueltos que, sin utilizar la perspectiva lineal, nos evocan el volumen.

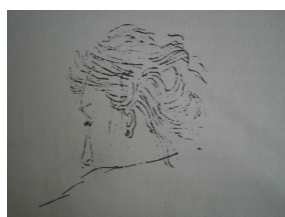


Fig. 3.- *Sin título*
1952. Dibujo a pluma con tinta azul
21 x 16 cm.



Fig. 4.- *Sin título*
1958. Dibujo a pluma con tinta marrón
27 x 20 cm.

A pesar de que en los tres ejemplos mencionados las líneas se entrecruzan, su interrelación crea una especie de trama que ordena el espacio. Este aguafuerte encierra el que será el *leit-motiv* de su investigación plástica, el análisis y el cuestionamiento del espacio, del límite, del vacío. Puede decirse que sus obras son la consecuencia de su aspiración por conocer¹⁰, a través de las cuales, como él mismo indica, se cuestiona una serie de dudas existenciales:

⁸ AMÓN S.: “Materia, experiencia y acontecimiento natural”, *Revista de Occidente*, nº 3, Madrid, pp. 44-55, enero de 1976, p. 55.

⁹ HOHL, R.: *Chillida. 1977-1985. Obra gráfica completa*, Vol. II, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1986, pp. 13-14.

¹⁰ AMÓN, S.: “Conversación con Chillida”, *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, 1 de abril de 1974. (www.santiagoamon.net/art.asp?cod=293).

“[...] Yo trabajo para entender. Mis obras son siempre preguntas, más o menos próximas, difíciles, complicadas. En ellas se plantean los límites de la situación del hombre en el universo, lo que somos, cómo estamos colocados, no solamente desde el punto de vista psicológico, filosófico, científico o simplemente subjetivo u objetivo. Desde todos estos puntos de vista son unas preguntas, y son las preguntas a todos estos elementos que nos hacen ser lo que somos, pensar lo que pensamos, medir lo que medimos, tener dudas, tener asombros, tener límites, todo eso. Y esto es aplicable a nosotros y a todos los hombres”¹¹.

Por otro lado, en 1959 también realiza con madera quemada un grabado para felicitar el año nuevo de 1960. Lo edita él mismo para regalarlo entre sus familiares y amigos y está estampado en la imprenta Echeverría de San Sebastián. Esta costumbre, de emplear una xilografía como felicitación navideña, la sigue manteniendo durante años. Posteriormente, los editará la Fundación Maeght para enviarlos a las personas cercanas a su galería, artistas, compradores, etc. (A).

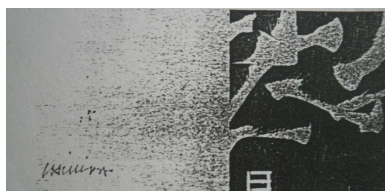


Fig. 5.- *Voeux de Nouvelan*
1959-1960. Madera quemada
18,8 x 9,5 cm.

Década de los sesenta

Durante estos años continúa recibiendo importantes galardones. Inaugura la década obteniendo el Premio Kandinsky. En 1964, el premio Carnegie de Escultura en la Pittsburgh Internacional. En 1966 recibe el Premio Wilhelm Lehbruck de la ciudad de Duisburg y, ese mismo año, le conceden el Nordrhein-Westfalen, dado por la región gubernamental de Düsseldorf, y el del Art Institute de Providence (EE. UU.).

Del mismo modo que en la etapa anterior, expone su obra, además de en la Galería Maeght de París y de St. Paul de Vence (Niza)¹², en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la Kunsthalle de Berna, en el Museo de Bellas Artes de Houston, en la Tunnard

¹¹ UGARTE, L.: *Chillida: dudas y preguntas*, Erein, San Sebastián, 1995, p. 92.

¹² El 28 de julio de 1964 se inaugura la Fundación Maeght en St. Paul de Vence construida por el arquitecto español exiliado en Estados Unidos, José Luis Sert. Un año antes, Chillida acude a la ciudad francesa para visitar las obras.

Gallery de Londres, en la Kestner Gesellschaft de Hannover, en el Museo Lehmbruck de Duisburg, en Bochum, en Nürnberg, en Berlín, en la IV Dokumenta de Kassel, en Basel, en Zurich, en Ámsterdam y en Munich.

Escultóricamente sigue experimentado con nuevos materiales. En 1962 realiza su primer relieve en mármol. Al año siguiente, viaja a Grecia y a Italia en busca de la luz y de la arquitectura clásica y en 1965 comienza a trabajar el alabastro, material que le ofrece una posibilidad de encuentro con la luz “negra” del Atlántico, del País Vasco. Al contrario que las esculturas griegas realizadas en mármol, que desprenden una luz brillante propia del Mediterráneo, la luz del alabastro es más sombría, más acorde a la luz propia del País Vasco con la que el artista se siente identificado¹³.

En 1966 comienza a realizar libros de bibliofilia. Considera que el libro de artista debe ser la complementariedad del diálogo entre el artista y sus colaboradores, filósofos, poetas, músicos, etc.¹⁴. Ese año ilustra con nueve aguafuertes el libro del poeta francés André Frénaud, denominado *Le chemin des devins, suivi Ménerbes*. Dos años más tarde realiza siete litografías para el libro *Meditation in Kastilien* del poeta austriaco Max Hölzer y en 1969, fruto del entendimiento con el filósofo alemán Martín Heidegger, se publica el libro *Die Kunst und der Raum*, ilustrado con siete litografías-collages suyas.

En esta década, paulatinamente, su obra gráfica se va haciendo cada vez más copiosa, hasta llegar a realizar más de cien grabados. A pesar de que en la primera mitad de los sesenta apenas realiza una veintena de obras y de que en 1965 no realiza ninguna – ni siquiera la felicitación de año nuevo que es costumbre en él-, a partir de 1968 su obra gráfica adquiere importancia cuantitativa.

Durante estos años, al igual que ocurre en el resto de disciplinas, emplea diversos medios como el aguafuerte y, en menor proporción, la litografía y la xilografía. De la misma manera que sucede con sus trabajos escultóricos donde conoce las herramientas de trabajo (la gubia, el martillo, la forja, etc.) y las leyes propias de los materiales (el yeso, la madera, el hierro, el acero, el hormigón, etc.), domina las técnicas de grabado, el proceso de desarrollo y estampación (el acerado, el entintado, el tipo de papel, de plancha, etc.). Sin embargo, las técnicas en sí no le interesan demasiado, sino lo que consigue con ellas; por eso deja que sean los profesionales los que desempeñen el trabajo técnico (A).

¹³ DE BARAÑANO, K. M^a: *Chillida. 1948-1998* [Cat. Exp.], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, p. 79.

¹⁴ GONZÁLEZ LAVAGNE, J.: “Los libros de artista en Chillida. Una constelación estética”. En: *Los libros de artista de Chillida*, Biblioteca Nacional de Madrid, pp. 11-17, 2007, p. 11.

En este sentido, se diferencia de otros grabadores como Mari Puri Herrero o Gabriel Ramos Uranga, quienes estampan sus obras e, incluso, se fabrican sus propias tintas y papeles. A pesar de que para Chillida su obra gráfica es fundamental, tan importante como cualquiera de sus otras facetas, no se considera un artista-grabador sino un escultor que hace grabados (A). Se debe tener en cuenta que, contrariamente a lo que hacen otros artistas, Chillida a la hora de trabajar emplea la razón a posteriori, nunca a priori. Es decir, se mueve por intuiciones no por una idea predeterminada. No realiza bocetos que después traslada bien al grabado o a la escultura, sino que la obra va surgiendo sobre la marcha¹⁵.

Por otro lado, a la hora de investigar su obra impresa el factor matérico desempeña un papel fundamental. Podemos observar la importancia que otorga a la selección de los materiales para que sean favorables a la impresión y para que, al mismo tiempo, no pierdan sus cualidades intrínsecas (A). A la hora de escoger un tipo de papel también tiene en cuenta que sea el adecuado para expresar la idea que desea transmitir¹⁶. Utiliza gran variedad de papeles que le suministra la Fundación Maeght - Rives BFK, Arches, Chiffonn de Mandeuve, Auvergne, Papel Chino y Papel Japonés-. En algunas ocasiones, en un mismo grabado combina estos dos últimos con el resto.

Durante prácticamente toda la década, los grabados no son de grandes dimensiones - 25,7 x,20 cm., 15 x 14,5 cm.-; debemos esperar hasta 1969, cuando realiza dos grabados de la serie *Leku* –que desarrolla más ampliamente en 1970-, para encontrarnos con medidas mayores.

Por otro lado, la mayoría de su obra gráfica la coloca sobre otro papel de mayor tamaño. De esta manera, juega con la proporción y la escala de las dos superficies, la grabada y la que utiliza como apoyo¹⁷.

Con respecto a los títulos, prácticamente toda su obra está titulada con palabras abstractas que hacen alusión a la idea de aprehender el espacio. A pesar de que las primeras las denomina en francés – *Glissement des limites, Correlation, Concordance, Articulation,...*,- a partir de 1962 las denomina en euskera - *Leku* (lugar), *Inguru* (Alrededor), *Hutsune* (vacío),...-. Sin embargo esta peculiaridad no es nueva, ya que once años antes, con la obra *Ilarik*, ya había comenzado a “poner a hablar sus esculturas en euskera”¹⁸.

¹⁵ UGARTE, L.: *Chillida: dudas y preguntas*, Erein, San Sebastián, 1995, p. 65.

¹⁶ UGARTE, L.: *Opus cit.*, p. 73.

¹⁷ DE BARAÑANO, K. M^a: “La obra gráfica”. En: *La obra artística de Eduardo Chillida*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, pp. 43-54, 1988, p. 48.

¹⁸ UGALDE DE, M.: *Hablando con Chillida*, Editorial Txertoa, San Sebastián, p. 144.

A pesar de que no domina el idioma, desde siempre se ha interesado por aprender la que considera que es su lengua, lo que denota, un apego a las tradiciones del País Vasco. Busca los nombres en el diccionario y elige aquella palabra que le trasmite algo, bien porque tenga una sonoridad particular, bien porque le llega al espíritu de la propia obra o porque tiene algún tipo de relación con lo que ha realizado. En palabras del artista:

“[...] en mi obra gráfica todos tienen el nombre en euskera, todos mis grabados; no son nombres puestos así por caprichoso, tratan de ser un apoyo, en alguna medida, a algo que es el grabado. Leyendo el libro de Joseba¹⁹, me he dado cuenta de que infinidad de temas que él toca tienen los nombres de mis grabados, es curiosísimo. Él habla euskera y conoce el euskera perfectamente; en cambio yo lo conozco bastante mal y lo hablo mal, pero sin embargo conozco algo de lo que pasa por dentro. Pero ¿por qué he puesto esos títulos? “Erabaki” por ejemplo. Cuando puse ese título lo puse por algo, y puse tantos otros, tengo listas enormes. En los museos del mundo hay cantidad de gente que tiene diccionarios de euskera para conocer lo que quieren decir los títulos de mis grabados. No sé quién me decía un día que en América están haciendo aprender euskera porque a todas las secretarías de los museos, y tienen que tener un diccionario para saber lo que significan los títulos. Se refería a los títulos de mis grabados. Al principio mi idea fue la de hacer un homenaje a nuestra lengua, así de sencillo. ¿Por qué voy a poner los títulos en francés o en inglés o en castellano? Voy a poner los títulos que tengan un poco el sentido o que ayuden. El nombre es una pista mínima que te puede ayudar. Por ejemplo, las maderas como “Abesti Gogorra”, es un poco esa sensación de potencia de campo, fuerte, una expresión potente. El título ayuda, lo mismo que la palabra, es dura. También me fijo en la sonoridad; si hay varias maneras de decir lo mismo, procuro elegir la palabra más adecuada para tener una relación con el mundo sonoro”²⁰.

En alguna ocasión, emplea la misma familia de palabras para designar tanto sus creaciones escultóricas como gráficas. Por ejemplo, en relación con la idea de temblor, en alusión a un movimiento fuerte que se propaga por el espacio, nos encontramos con que denomina *Ikaraundi* (gran temblor) a una escultura en hierro de 1957 y años más tarde titula *Ikara* (temblor) a un aguafuerte de 1967.

Por otro lado, siguiendo con la línea de sobriedad y simplicidad característica de su estilo, en el color también emplea una gama de gran parquedad y austeridad en la que predomina el blanco y el negro²¹. A pesar de que en ocasiones, uno no sabe si lo que está

¹⁹ Se refiere al libro del antropólogo vasco Joseba Zulaika: *Tratado estético-ritual vasco*, Primitiva Casa-Baroja, San Sebastián, 1987. Se trata de un ensayo de construcción de un espacio cultural cualitativo, concebido como forma de calificación o modelo imaginario de dimensiones o ejes de continuidad que proporcionan un orden fundamental. Partiendo de los diversos productos expresivos de la cultura vasca (formas visuales de la imaginería y arquitectónica tradicionales, formas de percusión, corporales y gestuales, comportamientos rituales y ocupacionales, etc.) intenta extraer una especie de estructura semántica común que estaría condicionando aquellos modos de representación”.

²⁰ UGARTE, L.: *Chillida: dudas y preguntas*, Erein, San Sebastián, 1995, pp. 86-87.

²¹ GÓMEZ DE LEÓN, I.: “La obra bidimensional del escultor Eduardo Chillida. Temática y técnica”. En: *Goya*, nº 163, Madrid, pp. 28-34, 1981, p. 34.

observando son formas blancas sobre negras o al revés, por lo general utiliza el blanco para representar el espacio y el negro para expresar los volúmenes. En palabras del artista:

[...] Probablemente con el blanco y el negro es con lo que se produce, a mi juicio, la dialéctica más poderosa y la más elemental. Hablo de elemental en el sentido de que todo lo decisivo se puede decir sólo con estos dos colores o valores extremos. Ya sé que mucha gente no está de acuerdo con esto, pero lo mío es así. Yo soy muy sensible al color pero, ya lo habrás leído por ahí, en el sentido de que todo lo que fuera (sic.) preocuparme de fomentar esa sensibilidad hacia el color podría ser peligroso, podría quitarme, me iba a quitar fuerza, para seguir por donde yo tenía que seguir y por ello podé conscientemente esa rama.

[...] El blanco y el negro están al borde de los colores. Para muchos no son colores, sino valores. El máximo valor y el mínimo valor, desde la luz a la oscuridad, los dos extremos. Es decir, son las dos ramas secretas de lo gráfico. Todo lo demás son modulaciones, son matices, todo eso está muy bien.

[...] Son dos polos opuestos que, digamos, son los protagonistas de una batalla que algunas veces es terrible y otras veces es lo contrario, es un acuerdo absoluto y que es además lo que yo busco²².

En ocasiones también introduce tonalidades *beiges* o grises que esparce de forma homogénea por todo el papel. En algún momento ha intentado incluir el color rojo; pero finalmente la prueba no ha tenido éxito, no porque técnicamente haya estado mal, sino porque estética y conceptualmente no le ha acabado de convencer (A).

Al igual que sucediese en la etapa anterior, en la primera mitad de la década, a excepción de la consabida felicitación de navidad que la stampa en el taller Echeverría de San Sebastián y la edita él mismo, el resto de sus grabados son estampados y editados por la Fundación Maeght. En la segunda mitad, sin embargo, algunos de sus grabados también son estampados y editados por editoriales o galerías catalanas -Editorial Gustavo Gili, Ediciones Polígrafas-, suizas -Erker Presse (St. Gallen), Galería Beyeler (Basel)- y alemanas -Editorial Gerd Hatje Verlag (Stuttgart), Galería Wolfgang Ketterer (Munich)-.

Son obras abstractas que presentan líneas y trazos de diferente grosor. En un mismo año podemos observar trazos anchos - *Dentro y fuera* (1964)-, mientras que en otras las líneas son muy finas - *Tempo II* (1964)-. En esta última litografía realizada en base a numerosas líneas filiformes, encontramos cierto parecido con las esculturas hechas con alambre de acero realizadas a principios de los años cincuenta. Apreciamos una cierta correspondencia formal entre las punzantes artistas del hierro forjado con los trazos negros de diferente grosor del grabado.

²² UGARTE, L.: *Chillida: dudas y preguntas*, Erein, San Sebastián, 1995, pp. 63-64.



Fig. 6.- *Dentro y fuera*
1964. Litografía
38 x 28 cm.

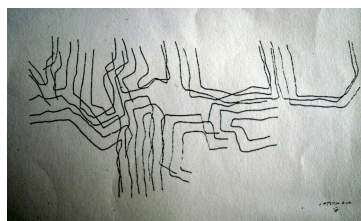


Fig. 7.- *Tempo II*
1964. Litografía
38 x 55, 7 cm.

Por lo general, observamos, por un lado, numerosos trazos sueltos que se aproximan unos a otros originando una sensación de estructura – *Articulation I* (1962), *Petite modulation* (1963)-, mientras que, por otro, apreciamos obras que crean una forma contigua, en donde los diferentes trazos se ensamblan unos con otros –*Grande modulation* (1964), *Abesti I* (1966)-. Esta última categoría presenta, también, cierta relación con las esculturas que realiza en hierro.

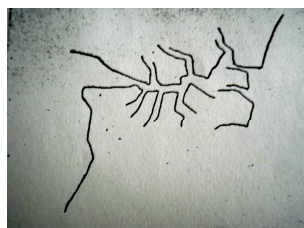


Fig. 8. - *Articulation I*
1962. Aguafuerte
15 x 25 (38 x 48) cm.

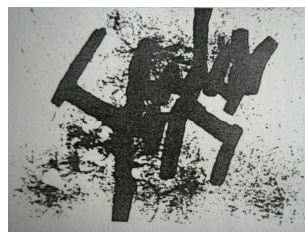


Fig. 9. - *Abesti I*
1966. Aguafuerte
15 x 20, 5 (45 x 63) cm.

La excepción dentro de estos trabajos la encontramos en dos litografías –*Correlation* (1960) y *Concordance* (1960)- y tres xilografías -que corresponden a tres felicitaciones de navidad- anteriores a 1961. En la obra *Correlation* (1960) apreciamos una analogía con los *collages*, una técnica que el artista emplea desde principios de los años cincuenta²³. Las formas de diferentes tamaños, de mayor a menor, parecen estar ensambladas, al igual que los papeles pegados unos encima de otros, creando una sensación de movimiento.

²³ VAN DER KOELEN, M.: *Eduardo Chillida. Catálogo completo de la obra gráfica, Opus I (1959-1972)*, Choros-Verlag, München, 1999, p. 22.



Fig. 10.- *Correlation*
1960. Litografía
44 x 48 cm.

A pesar de tratarse de obras abstractas nos encontramos con autores que aprecian en algunas de ellas ciertas formas figurativas. Por ejemplo, Martín Van der Koelen, al analizar sus primeras obras, observa cierto parecido con formas florales²⁴. Del mismo modo, Reinhold Hohl aprecia en obras como *Ecarts* (1961) o *Articulation I-II* (1962) mechones de pelo que reaparecerá una y otra vez hasta principios de la década de los setenta. Para Hohl no se trata de una idea figurativa, sino que, como hemos señalado anteriormente, es el medio que emplea para representar el espacio en una superficie plana sin utilizar la perspectiva lineal²⁵.



Fig. 11.- *Ecarts*
1961. Aguafuerte
29,5 x 36,5 cm.

Entre 1967 y 1968 se produce un cambio en su obra gráfica cuando los trazos de diferente grosor evolucionan hacia formas planas. A partir de este momento, la superficie negra adquiere protagonismo hasta casi finales de la década de los setenta, predominando sobre el fondo blanco del papel que representa el espacio. Un ejemplo lo encontramos en la serie de aguafuertes denominada *Inguru* (1968). La línea negra se ha vuelto más ancha. Las planchas están bordeadas por franjas negras que discurren alrededor del grabado como si se tratase de un marco, aunque en ciertas partes se interrumpe como si quisiera dejar un hueco por el que la obra pudiera escaparse. Las franjas son del todo rectas por la parte interior, pero

²⁴ VAN DER KOELEN, M.: *Eduardo Chillida. Catálogo completo de la obra gráfica, Opus I (1959-1972)*, Choros-Verlag, München, 1999, p. 24.

²⁵ HOHL, R.: *Chillida. 1977-1985. Obra gráfica completa, Vol. II*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1986, pp. 14.

la obra en conjunto presenta una homogeneidad y un orden que contrasta con los trabajos iniciales. Esta serie de seis aguafuertes se puede considerar como el punto de arranque de un nuevo periodo en el que el ángulo recto, o casi recto, se convierte en el protagonista de la obra. También podemos encontrar semejantes uniones de líneas rectas o rectangulares en la serie de seis aguafuertes denominada *Ze* (1969), donde a partir de dos líneas de contorno en los bordes opuestos surgen las formas interiores.

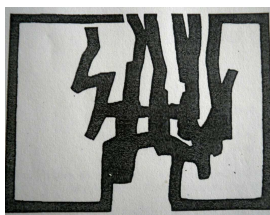


Fig. 12.- *Inguru I*
1968. Aguafuerte
43 x 59 cm.

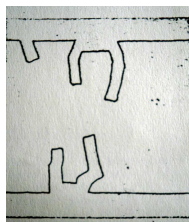


Fig. 13.- *Ze I*
1969. Aguafuerte
8,7 x 8, 2 (38, 8 x 31) cm.

A partir de este momento también comienza a realizar obras en donde podemos observar un bloque negro con líneas blancas interiores que son relativamente delgadas y, en general, angulosas. Un ejemplo lo observamos en las xilografías de la serie *Beltza* (1969). Por lo general, el cambio de dirección de una línea está vinculado a un pequeño ángulo. De esta manera, por medio de pequeñas incisiones, a través de la figura negra podemos percibir el fondo blanco. No obstante, esta percepción es confusa, ya que también puede considerarse que el negro representa el fondo (el vacío), mientras que las franjas blancas serpenteantes son el lleno (el volumen). En cualquier caso, parece como si nos encontrásemos contemplando un puzzle en el que las pequeñas piezas (franjas blancas) no se atraen en función de una imagen dada de antemano, sino de su proximidad y tensión²⁶. Una vez más el material escogido es el más apropiado para la forma que desea realizar, ya que en la xilografía, al contrario que sucede en el aguafuerte y en la litografía, los lugares que serán trabajados en la estampación permanecen en blanco, mientras que el color de las superficies no trabajadas se traslada al papel²⁷.

²⁶ BOZAL, V.: "Grabado y obra gráfica en el siglo XX". En: *Summa Artis, Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 611-843, 1988, pp. 816.

²⁷ VAN DER KOELEN, M.: *Eduardo Chillida. Catálogo completo de la obra gráfica, Opus I (1959-1972)*, Choros-Verlag, München, 1999, p. 28.



Fig. 14.- *Beltza I*
1969. Xilografía
40 x 40 (69,5 x 94,3) cm.

A partir de 1969 y, posteriormente, en la década siguiente, nos encontramos con algunos grabados que presentan formas redondeadas. En el aguafuerte denominado *Ze III* (1969), en ambos extremos de la plancha, y más o menos en la mitad de la misma, salen dos finas y curvadas líneas que discurren en paralelo y cuya terminación es una especie de semicírculo. Aunque no lleguen a tocarse, si juntamos la parte redondeada de la parte izquierda con la de la derecha casi se crea una especie de forma circular. Parece como si se tratase de dos clavijas que intentan solaparse sin lograrlo. El empleo de formas redondeadas, que desarrollará más ampliamente en la década siguiente, para Martín Van der Koelen es el antecedente del motivo del anillo que aparecerá, por primera vez, en el aguafuerte *Bidearte* de 1980²⁸.

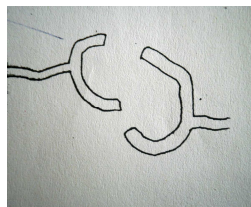


Fig. 15.- *Ze III*
1969. Aguafuerte
8,7 x 8,7 cm.

Por otro lado, en 1966 realiza su primer libro de bibliofilia. Ilustra con nueve aguafuertes el libro del poeta francés André Frénaud denominado *Le chemin des devins, suivi de Ménerbes*, editado por la Galería Maeght de París. La tipografía se realiza en la imprenta francesa Fequet et Baudier. Los nueve aguafuertes están firmados y numerados por el artista y el poeta en la página de justificación de la tirada que consta de 175 ejemplares realizados con el papel francés Auvergne. También presenta una cubierta blanca, troquelada en seco. Los aguafuertes constan de líneas negras de diferente grosor, por lo general finas, que se

²⁸ VAN DER KOELEN, M.: *Eduardo Chillida. Catálogo completo de la obra gráfica*, Opus III, Choros-Verlag, München, 1999, p. 18.

entrecruzan unas con otras creando una sensación de estructura. De alguna manera, estas obras presentan un cierto aire oriental²⁹.

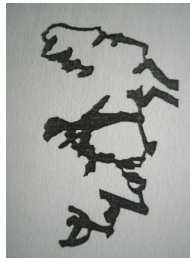


Fig. 16. *Le chemin des devins, suivi de Ménerbes II*
1966. Aguafuerte.
35, 7 x 30 cm.

André Frénaud (Montceau-les- Mines, 1907- París, 1993) es uno de los poetas franceses más destacados del siglo XX³⁰. Su admiración por el mundo de la plástica ha hecho que muchos de sus poemas hayan sido ilustrados por numerosos artistas. Además de con Chillida, realiza libros con Pierre Alechinsky, Jean Fautrier, Fernand Léger, André Masson, Joan Miró, Raoul Ubac, María Helena Vieira da Silva o Jacques Villón. Es autor, entre otras obras de *La Sorciere de Roma* (París, 1973), *Depuis toujours deja* (París, 1976), y *Notre inbalité Fatale* (París, 1979). Años más tarde, en 1977, volverán a colaborar juntos. Chillida realizará un aguafuerte para la tirada de tête del poema *La Sainte Face*.

En 1968 también ilustra el libro *Meditation in Kastilien* del poeta austriaco Max Hölzer³¹, amigo de Pablo Palazuelo, con quien Chillida mantiene una estrecha amistad³². Para

²⁹BONET, J. M.: “Eduardo Chillida ante el libro”. En: *Los libros de artista de Chillida*, Biblioteca Nacional de Madrid, pp.19-26, 2007, p. 20.

³⁰ Una vez finalizados sus estudios secundarios en Dijon, estudia Filosofía y Derecho en París. En 1930 trabaja como lector de francés en la Universidad de Lwów (Polonia). En esa época viaja a Polonia, Rusia, España e Italia. En 1937 entra a trabajar en la administración pública. En 1939 es hecho prisionero y paso dos años preso en Bradenburgo hasta que finalmente gracias a un fallo de papeles es liberados y regresa a Francia. En 1938 sus poemas aparecen bajo el seudónimo de “Benjamin Phelisse”, en las publicaciones clandestinas de la Resistencia dirigidas por Paul Éluard. En 1973 recibe el Gran Premio de Poesía de la Academia Francesa y en 1985 el Gran Premio Nacional de Poesía.

³¹ Max Hölzer (Graz, 1915- París, 1984) estudia Derecho en Graz (Austria) y, posteriormente, de 1950 a 1952 trabaja como juez de distrito en el Tribunal Superior en Graz. Gracias a la amistad que mantiene con los pintores Grazer Kurt Weber y Bilger Fernando, desarrolla un gran interés por el surrealismo francés. También está próximo al poeta alemán de origen judío Paul Celan cuya estética está cercana al surrealismo. En la década de los sesenta se aleja del surrealismo para realizar un tipo de poemas más trascendentales. Entre sus publicaciones destacan las siguientes: *El origen de una estrella* (1958), *Nigredo* (1962), *Poema sin rostro* (1968) y *Lunaria* (1972). A lo largo de su carrera ha sido galardonado con diversos premios. En 1969 recibe el Premio de honor de la Academia Bávara de Bellas Artes, en 1970 el Premio Georg Trakl y en 1977 el premio otorgado por la literatura Estiria.

³² Años más tarde, en 1972, la obra gráfica de Palazuelo se conjuga con los poemas de Hölzer dando lugar al libro *Lunaire*. Además, dos años antes, el poeta prologa el *Derrière le miroir* de la exposición individual del artista en la Galería Maeght.

escribirlo se inspira en la visita que realiza al monasterio de San Lorenzo de El Escorial³³. Chillida realiza siete litografías de formas abstractas con gruesos trazos negros que son estampadas y editadas por la empresa Erker Presse de Saint Gallen (Suiza), con la que el artista ha comenzado a trabajar un año antes, en 1967, con la litografía *Uberka* (curso fluvial). La tirada consta de 125 ejemplares realizada con papel Rives. Las litografías están firmadas por el artista y por el autor en la página de justificación de la tirada.

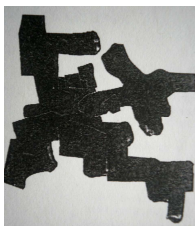


Fig. 17.- *Meditation in Kastilien II*
1968. Litografía
45 x 37, 5 cm.

Al año siguiente, en 1969, realiza el que será uno de los libros de artista más importantes de su trayectoria. Se trata de *Die Kunst und der Raum* (El Arte y el Espacio)³⁴ surgido como resultado del excepcional diálogo y entendimiento con el filósofo alemán Martín Heidegger³⁵. El primer encuentro entre ambos se produce un año antes en Zurich

³³ BONET, J. M.: “Eduardo Chillida ante el libro”. En: *Los libros de artista de Chillida*, Biblioteca Nacional de Madrid, pp. 19-26, 2007, p. 20.

³⁴ El texto “El Arte y el Espacio” puede leerse en su idioma original y en su versión castellana en el libro de Kosme María de Barañano *Chillida-Heidegger-Husserl: el concepto de espacio en la plástica del siglo XX*, universidad del País Vasco, San Sebastián, 1990; y en *Bemerkungen zu Kunst- Plastik-Raum. Die Kunst und der Raum. Observaciones relativas al arte- la plástica-el espacio. El arte y el espacio. Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Arte aeta espazioa*, introducción y notas de de Félix Duque; traducción al castellano de Mercedes Sarabia; euskaratzailea, Pedro Zabaleta, Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, 2003.

³⁵ Martín Heidegger (Messkirch, Baden (Alemania), 1889-1976). Cursa estudios de teología católica y después filosofía occidental en la Universidad de Friburgo, donde es alumno de Edmund Husserl, el fundador de la fenomenología. Tras impartir clases en Marburgo, llega a ser profesor de filosofía en Friburgo en 1928. En 1933 es nombrado rector de la universidad de Friburgo y se afilia al partido nacionalsocialista (NSDAP). Renuncia al rectorado por Allí trabajan durante año y medio aproximadamente discrepancias con el gobierno y deja de ocuparse de política. Está considerado como uno de los filósofos más complejos e importantes del siglo XX. Al igual que en el caso de Husserl, el pensamiento de Heidegger recibe las influencias de la filosofía griega presocrática, de Kierkegaard y de Nietzsche. En su obra más importante e influyente, *El ser y el tiempo* (1927), considerada uno de los escritos más significativos del existencialismo, se preocupa por la que define como cuestión filosófica (y humana) esencial: qué es ser. Desde 1930, vuelve, en trabajos como *Introducción a la metafísica* (1953), a la particular interpretación de las concepciones occidentales del ser. Siente que, en contraste con la reverente concepción del ser dominante en la Grecia clásica, la sociedad tecnológica contemporánea ha favorecido una actitud elemental y manipuladora que ha privado de sentido al ser y a la vida humana, un estado que llama nihilismo. El original tratamiento de Heidegger de temas como la finitud humana, la muerte, la nada y la autenticidad tuvo una influencia crucial sobre el filósofo existencialista francés Jean-Paul Sartre. Heidegger, sin embargo, repudia con el tiempo la interpretación existencialista de su trabajo, en beneficio de una dimensión más vital y poética, ya apreciada en otro tiempo por los pensadores españoles Miguel de Unamuno y José Ortega

donde Heidegger imparte un Seminario al que acuden científicos europeos³⁶. Allí se entera de que éste, además de pedir información sobre la obra de artistas consagrados como Henri Moore o Alberto Giacometti, también se interesa por la suya. Tras conversar sobre ciertos conceptos de su arte, al cabo de unas semanas recibe una carta del editor en la que el filósofo le expresa su deseo por leer algunas notas a cerca del concepto del “tiempo” y del “espacio” en sus obras. Chillida le manda una antología de textos expresados en forma de sentencias, cuyo contenido coincide en gran medida con el pensamiento del filósofo³⁷. Para el artista vasco es toda una sorpresa encontrar en la obra de Heidegger algunos puntos fundamentales para él y que ya habían sido tratados anteriormente en sus obras. Por ejemplo, los conceptos de lugar (*Leku*, en euskera), espacio-lugar, localización (topos), encuentro o límite, que son utilizados por Heidegger en sus escritos, son preguntas, incluso, literalmente títulos (*Lugar de encuentro*) de sus obras. Como Chillida, Heidegger también se pregunta sobre el dominio de la plástica en el espacio³⁸

A pesar de que en un principio la idea de los directivos de la editorial (Franz Larese y Jurg Janett) es realizar un libro suntuoso de bibliofilia, Chillida se opone porque considera que la elaboración del mismo tiene que estar en sintonía con la forma de trabajar del filósofo. Finalmente, propone recoger sobre la piedra litográfica la caligrafía del filósofo en su habitual y pequeño formato de cuartilla. Heidegger acepta redactarlo de manera artesanal, a mano sobre papel y sobre piedra litográfica. Escribe el texto en alemán y con caracteres góticos.

Para ilustrarlo idea un procedimiento nuevo que denomina *lito-collage*, por tratarse de la fusión de ambas técnicas. Sobre una litografía impresa en papel Japón recorta formas (tanto superficies negras como de color crema del papel aludido) y luego las va recomponiendo de acuerdo con las variantes que le dicta su gusto, y pegándolas en la superficie blanca. De este hecho se derivan otros dos: la incorporación del blanco del papel al negro y al crema de la litografía y la posibilidad de repetir el esquema inicial mediante el troquelado (que suple la mano del artista) y el encolado de otras superficies análogas (negro y crema) sobre el papel blanco con el mismo ritmo y la misma interdistancia del *lito-collage* original³⁹. Los contornos de los trozos de papel, que van pegados a la hoja del grabado, presentan cortes rectos y ángulos, prácticamente, también rectos. Siguiendo este proceso realiza un total de siete *lito-*

y Gasset. Desde la década de 1960 su influencia se ha extendido más allá de la Europa continental y ha tenido un impacto creciente en la filosofía de los países de habla inglesa.

³⁶ A cerca del encuentro con Martín Heidegger habla Chillida en el libro de Martín de Ugalde *Hablando con Chillida. Vida y obra*, Editorial Txertoa, San Sebastián, 2002, pp. 98-106.

³⁷ AMÓN, S.: “El arte y el Espacio”, *Nueva Forma*, nº 48, Bilbao, pp. 101-104, enero de 1970, p. 102.

³⁸ UGALDE DE, M.: *Hablando con Chillida. Vida y obra*, Editorial Txertoa, San Sebastián, 2002, p. 100.

³⁹ AMÓN, S.: “El arte y el Espacio”, *Nueva Forma*, nº 48, Bilbao, pp. 101-104, enero de 1970, pp. 101-104.

collages impresos en papel Japón encolado sobre papel Velin de Rives. La editorial Erker Presse efectúa una edición de 150 ejemplares firmados por el artista y el autor en la página de justificación de la tirada. A cada ejemplar se le adjunta un disco con la grabación del texto leído por el propio Heidegger.

Finalmente, la presentación del libro y posterior exposición de la obra de Chillida tiene lugar el 12 de octubre, a los pocos días de que el filósofo cumpliera 80 años, en la Galería de Arte Contemporáneo Gallusplatz de St. Gallen. La transcripción del texto que aparece en la invitación traducida del alemán dice así:

“MARTÍN HEIDEGGER- EDUARDO CHILLIDA. El arte y el espacio. Una obra bibliófila de la Erker Presse, St. Gallen. Texto en caracteres góticos de Martín Heidegger y siete lito-collages de Eduardo Chillida. Exposición de la obra, con motivo de su aparición, del 12 al 15 de noviembre. Inauguración en presencia de Martín Heidegger y Eduardo Chillida, el 12 de octubre, domingo, a las 17 horas. Galería de Arte Contemporáneo Gallusplatz, St. Gallen”⁴⁰.

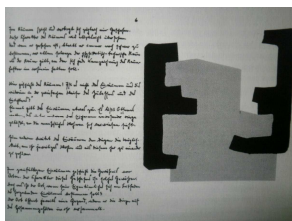


Fig. 18.- *Die Kunst und der Raum*
1969. Lito-collage

Al año siguiente, en 1970, realizará la xilografía *Homenaje a Heidegger* que acompañará al texto del escritor alemán Erhard Kästner, publicado por la editorial Erker Presse, y que glosa, precisamente, *Die Kunst und der Raum*. Realizada sobre papel Chino, es estampada por W. Bächtold y consta de 500 ejemplares, en 100 de los cuales se incluye el grabado de Chillida con las firmas del artista y del autor en la página de justificación de la tirada.

⁴⁰ AMÓN, S.: “Chillida/ Martín Heidegger/ Jorge Guillén”. En: *Chillida* [Cat. Exp.], Galería Turner, Madrid, pp. 3-19, 30 de abril de 1974, p. 3.

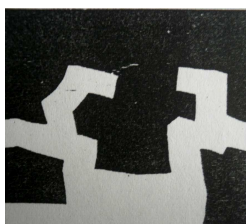


Fig. 19.- *Homenaje a Heidegger*
1969. Xilografía
18,8 x 17 (20,8 x 17) cm.

Década de los setenta

Escultóricamente continúa investigado en diferentes materiales. En 1971 empieza a estudiar con ayuda del ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez el método del hormigón. Dos años más tarde realiza la primera obra con este material que además no se apoya. Se trata de *Lugar de Encuentro IV*, realizada en 9 toneladas de hormigón. Ese mismo año, Joan Artigas hijo le adentra en el conocimiento de los materiales cerámicos y de la tierra chamota en los hornos de la Fundación Maeght en St. Paul de Vence. En 1977 comienza a trabajar la terracota en St. Paul de Vence con Hans Spinner, en especial la tierra chamota. Son las denominadas *Lurrak* (tierra). Ese mismo año, empieza también a trabajar con pequeños relieves de porcelana.

Durante esta década su compromiso cívico se acentúa. A partir de 1974 se aprecia una realización artística de las reivindicaciones populares, políticas y culturales al diseñar el anagrama para el movimiento antinuclear de la Central de Lemóniz en las inmediaciones de Bilbao (1974), el logotipo para la Universidad del País Vasco bajo el lema *eman ta zabal zazu* (1975) y el anagrama del movimiento pro-ampnístia (1976)⁴¹. También diseña diversos carteles. En 1972, el póster de los Juegos Olímpicos de Munich y, seis años después, el cartel para la Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza con sede en San Sebastián que, tras sufrir un paréntesis tras la dictadura franquista, reanuda su servicio de fomento y divulgación de la cultura vasca.

⁴¹ UGARTE, L.: *Chillida: dudas y preguntas*, Erein, San Sebastián, 1999, p. 30.

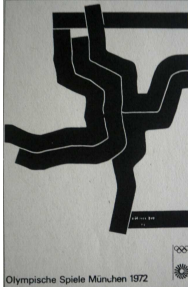


Fig. 20.- Cartel de los Juegos Olímpicos de Munich 1972

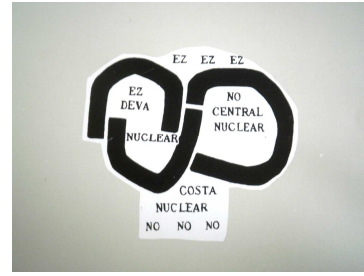


Fig. 21.-Anagrama del movimiento antinuclear de la Central de Lemóniz. 1974

Por otro lado, continúa participando junto a diversos poetas en la creación de varios libros de bibliofilia. En 1973 ilustra el libro del poeta Jorge Guillén, *Más Allá*; en 1975 el del poeta suizo Charles Racine, *Le sujet est la clairière de son corps* y colabora junto a nueve artistas en el libro de poemas *Paroles Peintes*. Dos años después ilustra el del poeta José Miguel Ullán, *Adoración* y en 1978 una traducción alemana de *Los Persas* de Esquilo.

Durante estos años tanto su obra escultórica como, por primera vez, su obra gráfica es condecorada con destacados galardones. En 1970 recibe en la nueva galería Maeght de Zurich el Premio Wellington de Escultura. Dos años más tarde es galardonado con el Premio de Grabado en la Bienal de Ljubljana (Yugoslavia). En 1974 gracias a las ilustraciones que realiza para el libro de Jorge Guillén, *Más Allá*, gana el premio Diano Marina de Milán. Al año siguiente recibe el Premio Rembrandt de la Fundación Goethe en San Sebastián. En 1976 es galardonado con el primer Premio del Ministerio de Asuntos Exteriores del Gobierno Japonés en la X Bienal de Grabado de Tokio por el aguafuerte *Euskadi IV*. Dos años después el Instituto de Polemología, Pau i Treva de Cataluña, le entrega el Premio de la Paz y ese mismo año recibe el Premio Andrew Mellon de Pittsburgh, junto con Willem de Kooning, cuyo dinero entrega al grupo de estudios etnográficos del País Vasco Etnikerís.

Al igual que sucediese en la etapa anterior, su obra se expone tanto en España como en el extranjero -diferentes ciudades europeas, particularmente alemanas-. En 1970, en Varsovia, Pittsburgh, Zurich y Stuttgart y en la galería Maeght de París. Dos años después muestra en Ulm su obra gráfica completa catalogada por Gisèle Michelin. En 1974 participa en el homenaje a Picasso de la Propylaen Verlag de Berlín y expone en Nueva York, Barcelona, Sevilla, Madrid y Basilea. En 1979 realiza una exposición antológica en la Carnegie Institute de Pittsburgh, organizada por León A. Arkus y una retrospectiva de grabado en la National Gallery de Washington donde conoce al arquitecto I. M. Pei.

Con respecto a su obra gráfica, en relación al periodo anterior, ahora prácticamente duplica su producción. Realiza más de doscientos grabados, la mayoría de ellos en la primera mitad de la década. Especialmente aguafuertes –en ocasiones alguna aguainta-, seguidos, en menor medida, de xilografías, litografías, serigrafías y alguna que otra punta seca. Por lo general, emplea la xilografía y la litografía para ilustrar los libros de bibliofilia.

En estos años, usa nuevos papeles. Además de continuar utilizando los franceses (Rives BFK, Arches, Chiffon de Mandeuire, Auvergne, etc.) - que, a veces, en una misma obra aparecen combinados con el papel Japón o Chino-, recurre, aunque en menor medida, al papel Guarro, Lafranca, Fabriano-Rosaspina, Barker o Duchêne. En ciertas ocasiones, en un mismo grabado emplea hasta tres tipos de papeles distintos.

En cuanto al formato, en la serie *Euskadi* (1975-1976), dedicada a su patria, el tamaño de los grabados aumenta considerablemente, llegando a alcanzar grandes proporciones. A pesar de que son casi una excepción en el conjunto de su obra gráfica, adquieren cierta importancia en 1976 cuando por el aguafuerte *Euskadi IV* es galardonado con el Premio Internacional de Grabado concedido por el Gobierno Japonés. Por otro lado, al igual que en la etapa anterior, la mayoría de sus aguafuertes son colocados sobre un papel bastante mayor, jugando con la proporción y la escala de las superficies.

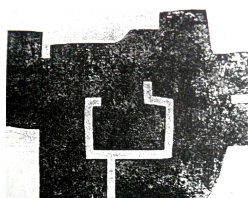


Fig. 22.- *Euskadi IV*
1976. Aguafuerte
88,3 x 115,5 (159,4 x 115) cm.

Del mismo modo, prácticamente la totalidad de sus títulos están en euskera y continúan haciendo alusión a palabras abstractas tales como *Hutsune* (vacío), *Aundi* (grande), *Leku* (lugar), *Aldizkatu* (alternar), *Zehartu* (atravesar), *Bakuntza* (unión, alianza), etc.

Su gama de colores sigue siendo austera. Prácticamente se reduce al blanco y al negro que, a veces, combina con tonos *beiges* o grises. Su obra es especialmente conocida por la tonalidad de negro que utiliza. No se trata de un negro plano, sino que emplea diferentes gamas que consigue a través de una serie de mallas. De esta manera, logra que sus obra gráfica, al igual que sus esculturas de acero corten o de piedra, respire (A).

Con respecto a la estampación y edición de su obra, exceptuando la galería Diosdado de San Sebastián, el resto está estampado y editado en talleres de fuera del País Vasco. Como ocurriese en la etapa anterior, en la mayoría de las ocasiones su obra es estampada en Francia -Maeght, Arte, Fequet et Baudier, Arcay, Silium, Morsang-, Suiza -Erker Presse (St. Gallen), Lafranca (Locarno)- y, en menor medida, en Alemania -J. Kroll (Munich)-, Italia -2RC Stamperia d'Arte (Roma) y en España - La Estampa de la Cometa (Barcelona), Damián Cuas Puresa (Barcelona), Ibero Suiza (Valencia), Taller Ibograf (Ibiza), Abel Martín (Madrid)-.

Igualmente, prácticamente la totalidad de sus grabados son editados por empresas nacionales - Editorial Gustavo Gili (Barcelona), Ediciones Polígrafas (Barcelona), Fundación Joan Miró (Barcelona), Museo de Bellas Artes de Vitoria, galería Iolas-Velasco (Madrid), Escuela de Arquitectura (Valencia), etc.- y extranjeras - Erker Verlag (St. Gallen, Suiza), galería Wolfgang Ketterer (Munich, Alemania), Propyläen Verlag (Berlín, Alemania), Carnegie Institute (Pittsburg, EE. UU.), etc.-.

Sin embargo, en los últimos años de la década, y más concretamente en los años ochenta, su hijo Ignacio se convierte en su estampador, quien, en 1977 monta en San Sebastián, junto a su mujer Mónica Bergareche, el taller de grabado Hatz. De esta manera, facilita mucho el trabajo a su padre, ya que le resulta más cómodo trabajar en su propia localidad que tener que desplazarse, por lo general hasta París, donde no puede controlar todo el proceso. Lo que realmente le gusta es experimentar con las diferentes técnicas, entintado, papeles, etc. Llega, incluso, a realizarse sus propios utensilios de trabajo (A).

En cuanto al estilo, a pesar de que prácticamente la totalidad de su obra presenta formas abstractas, la excepción la encontramos, a partir de 1971, en la serie de aguafuertes y puntas secas denominados *Esku* (mano). Se trata de un tema recurrente que ya había realizado en algunos dibujos a lápiz fechados en 1949 y que, posteriormente, en 1984, realizará en una serie de siete piezas de terracota. Los dibujos de finales de 1949 forman parte de un grupo numeroso de estudios figurativos que dibuja del natural. Reproduce reiteradamente su mano izquierda con la mano derecha. Sin embargo, en el momento en que comprueba la facilidad con la que logra realizar la imagen, aprende a hacerlo al revés, es decir, con la zurda, tratando de analizar cuestiones más complejas que la mera copia⁴².

Hasta el momento toda su producción gráfica han sido obras abstractas, a excepción de los grabados iniciales en los que algunos autores insinúan en ellas la presencia de motivos

⁴² UGALDE DE, M.: *Hablando con Chillida. Vida y obra*, Editorial Txertoa, San Sebastián, 2002, p. 32.

florales o de aperos de labranza⁴³ o, incluso, mechones de cabello⁴⁴. Ahora, la identificación del objeto se vuelve mucho más nítida. En 1971 realiza la primera serie de cuatro aguafuertes en la que el motivo principal es una mano –dibujada de memoria- en diferentes posiciones, con la palma hacia arriba; con el puño cerrado, con los cinco dedos unidos; etc. Entre 1972 y 1973 continúa representando el mismo motivo, que vuelve a reaparecer entre los años 1976 y 1979. De las veinticuatro manos que realiza la mayoría son estampadas en el taller Morsang y editadas por la galería Maeght de París. Sin embargo -a excepción de tres de ellas, fechadas en 1979, que también son estampadas y editadas por los anteriormente citados-, a partir de la *Esku XVIII* (1977) el estampador es Ignacio Chillida quien las realiza en su propio taller Hatz de San Sebastián o en el Taller 74 de Barcelona y las edita en la galería Maeght de Barcelona, en la editorial Propylean Verlag (Berlín, Alemania) o en la editorial Picard (Ginebra, Suiza). Como curiosidad nos encontramos con que *Esku XIII* (1976), estampada en el taller francés Morsang, es editada por el propio artista. Como podemos observar, la imagen la configura a través de los contornos. No le interesa dibujar simplemente una parte del cuerpo humano basada en la contemplación del natural, sino estructurar el vacío, crear formas en el espacio, tratando de aprehenderlo. Sus manos no expresan nada, las concibe como volúmenes⁴⁵.

También se sirve de esta imagen para ilustrar libros de bibliofilia –el libro de poemas de José Miguel Ullán, *Adoración* (1977)⁴⁶ y el libro homenaje dedicado al antropólogo Julio Caro Baroja⁴⁷ - o carteles –el anunciador de la Asamblea General de la Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza (1978. Fig. 24)-.

⁴³ VAN DER KOELEN, M.: *Eduardo Chillida. Catálogo completo de la obra gráfica*, Opus I (1959-1972), Choros-Verlag, München, 1999, p. 24.

⁴⁴ HOHL, R.: *Chillida. 1977-1985. Obra gráfica completa*, Vol. II, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1986, p. 14.

⁴⁵ SCHMALENBACH, W.: *Eduardo Chillida. Dibujos: Manos, 1949-1974*, Vol. II, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1979, pp. 3-4.

⁴⁶ De los cuatro aguafuertes que realiza, en el primero representa una mano boca arriba cuyos cinco dedos aparecen unidos.

⁴⁷ Dibuja la mano del investigador.

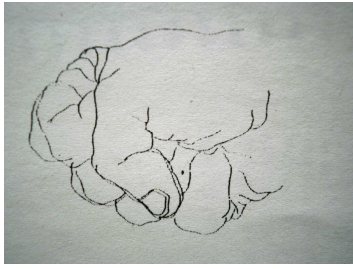


Fig. 23.- *Esku II*
1971. Aguafuerte
17, 5 x 14, 6 (47, 5 x 37, 2) cm.

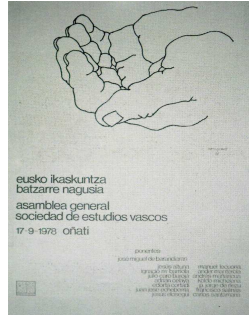


Fig. 24.- Cartel para la Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza.
1978.

En cuanto a las obras abstractas, al igual que sucediese en la etapa anterior, la superficie negra continúa teniendo un papel determinante en esta década. En obras como el aguafuerte de 1972 denominado *Zapatu* (aplastar, pisar, prensar) prosigue representando un bloque negro con líneas blancas interiores, que son relativamente delgadas y, en general, angulosas. Sin embargo, ahora, sustituye la técnica de la xilografía por el aguafuerte.



Fig. 25.- *Zapatu*
1972. Aguafuerte
11 x 9, 2 (50 x 57, 2) cm.

Algunos grabados también presentan formas redondeadas. Esta peculiaridad se aprecia especialmente en la serie de aguafuertes de 1970 *Aundi (grande)*⁴⁸, la xilografía *Usma II* (olfato) de 1971, la serie de xilografías *Zur* (madera) de 1972 o el aguafuerte *Leku-Aldatu* (cambio de lugar) de 1972, entre otros. En la segunda mitad se observa, por ejemplo, en el aguafuerte de 1975 *Nitaz* (de mí) y la xilografía de 1979 *Erasoaldi* (acometida).

⁴⁸ Kosme María de Barañano relaciona las líneas semicirculares hacia dentro y hacia fuera del aguafuerte *Aundi III* (1970) con una localización geográfica concreta: con la vista aérea del puerto vizcaino de Elantxobe. Para el historiador en esta obra el artista se cuestiona sobre el concepto del límite del horizonte, el límite entre el cielo y la tierra. Kosme María de Barañano: “La obra gráfica”. En: *La obra artística de Eduardo Chillida*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, pp. 43- 54, 1988, p. 53.

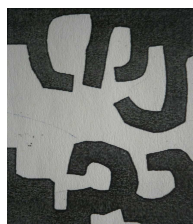


Fig. 26.- *Usma II*
1971. Xilografía
22, 6 x 18, 7 (22, 6 x 18, 7) cm.

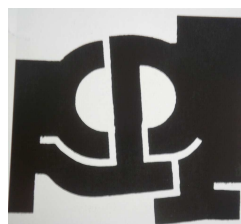


Fig. 27.- *Erasoaldi*
1979. Xilografía
18 x 24 (28 x 21) cm.

También continúa ilustrando libros de diferentes pensadores y poetas con los que colabora. Destaca el libro *Más Allá* (1973) del poeta Jorge Guillén⁴⁹ a quien conoce, en 1971, en la Universidad de Harvard, donde el poeta imparte un curso de literatura y el escultor está de profesor visitante⁵⁰. Chillida le regala el libro que años antes había realizado junto a Martín Heidegger y éste queda tan maravillado por la caligrafía del filósofo que le propone que ilustre la primera parte de *Cántico* en el *Más allá* que es el título del libro.

El libro, editado por Maeght, contiene 16 xilografías, estampadas en el taller parisino Fequet et Baudier. Consta de 175 ejemplares (25 no venales)⁵¹ realizados en papel francés Auvergne del Moulin de Richard-de-Bas (especial y manualmente fabricado para este libro) y firmados por el poeta y el escultor en la página de justificación de la tirada⁵². La versión facsímil del poemario de Guillén se acompaña de una traducción en francés realizada por

⁴⁹ El poeta español Jorge Guillén (Valladolid, 1893- Málaga, 1984) pertenece a la Generación del 27. Su lírica ofrece una visión positiva del mundo y es considerado como el máximo representante de la poesía pura dentro de su Generación. Concibe toda su obra como un *Cántico* y celebración del mundo. En sus poemas se observa una estilización de la realidad, una depuración hasta quedarse con lo más esencial de las cosas. Parte de la realidad y extrae de ella ideas. Posee un lenguaje muy elaborado, muy selectivo, rigurosamente tratado, pulido, que renuncia al efectismo. Entre sus influencias más destacables se encuentran Paul Valéry, Charles Baudelaire y Walt Whitman. En 1917 sucede a su amigo Pedro Salinas como lector de español en la Sorbona, puesto en el que permanece hasta 1923. Posteriormente es profesor de literatura en las universidades de Murcia -donde obtiene la Cátedra de Literatura española- y Sevilla, y entre 1929 y 1931 ejerce como lector en Oxford. La guerra civil española le sorprende en Sevilla. En 1936 es detenido y encarcelado en Pamplona por motivos políticos. Consigue la libertad gracias a las gestiones de su padre, pero es inhabilitado por el Ministerio de Educación para el ejercicio de cualquier cargo público. Se exilia a los Estados Unidos donde imparte clases de literatura española en el Wellesley College de 1940 a 1951. En 1958 imparte un curso en la cátedra Charles Eliot Norton, de la Universidad de Harvard, y las conferencias pronunciadas con este motivo se convierten posteriormente en un libro publicado en España con el título de *Lenguaje y Poesía* (1962). En 1976 obtiene el Premio Cervantes y es nombrado académico de honor de la Real Academia de la Lengua Española desde 1978. En 1980 publica una recopilación de diversos artículos escritos en los años veinte y editados bajo el título *Cántico. Escritos de los años veinte*.

⁵⁰ Martín de Ugalde, en su publicación *Hablando con Chillida*, editorial Txertoa, San Sebastián, 2002, pp. 108-121, expone cómo fue el encuentro entre Eduardo Chillida y Jorge Guillén.

⁵¹ La edición venal de un libro es la que no está destinada a la venta. Para identificar los ejemplares no venales de una edición determinada se emplea el término *Hors Commerce* (H. C.). No se suelen numerar y las iniciales H. C. se escriben a lápiz en el margen inferior izquierdo, bajo el grabado.

⁵² AMÓN, S.: "Eduardo Chillida/ Martín Heidegger/ Jorge Guillén". En: *Chillida* [Cat. Exp.], Galería Turner, Madrid, pp. 3-19, 1974, p. 6.

Claude Esteban y las xilografías ocupan el anverso y el reverso de cada página en blanco, creando una original disposición que Chillida explica así:

“[...] la doble hoja queda abierta hasta su mitad por un tildo y en esa abertura encaja siempre otra doble hoja, montables siempre y desmontables a capricho del lector un invento, algo así como el huevo de Colón, que a muchos editores a causado sorpresa. Si algo propio tiene este libro es el carácter unitario, armónico, aparte de que, a mi juicio y también suyo, los grabados que he hecho comunican muy bien con la poesía de Guillén”⁵³.

De las 16 xilografías, tres de ellos son grabados en blanco; es decir, carecen de tinta. Las líneas surgen del contacto entre la superficie del papel plano que es tocado por la plancha y el papel hendido que se acopla al surco. Este original procedimiento de probar la huella en blanco del grabado en madera se relaciona con la pureza, claridad y luminosidad que reside en la poesía de Guillén. Sin embargo, esta nueva técnica no sólo la emplea por su adecuación con los poemas de Guillén, sino para dar respuesta a un problema técnico. En un principio, piensa hacer aguafuertes; sin embargo, la excesiva porosidad del papel hace que la tinta penetre hasta el envés de la hoja, lo que provoca que, finalmente, utilice la xilografía porque es menos incisiva que el aguafuerte y a la vez le posibilita dejar la tinta y trabajar la claridad⁵⁴.



Fig. 28.- Más Allá I
1973. Xilografía
11, 5 x 10 cm.



Fig. 29.- Más Allá II
1973. Xilografía
7 x 6 cm.

En 1974, reciben el premio Diano Marina de Milán al mejor libro del año concedido por un jurado internacional. En los años siguientes las muestras de admiración entre los dos creadores son constantes. En noviembre de 1975, desde la Universidad de Cambridge (Massachussets, EE. UU.) Guillén homenajea al artista con un poema que denomina *Ante todo*⁵⁵. Por su parte, Chillida realiza la xilografía *Homenaje a Jorge Guillén II*, estampada por

⁵³ AMÓN, S.: “Conversación con Chillida”, *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, 1 de abril de 1974. (www.santiagoamon.net/art.asp?cod=293).

⁵⁴ DE BARAÑANO, K. M^a: “La obra gráfica de Chillida: tensión de la línea, penetración del espacio”. En: *Chillida. Dibujos*, Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, pp. 19-55, 1999, p. 33.

⁵⁵ “Alguien está inventando con fortuna/ El cuerpo no interpone/ Discordia, dolor/ Entre espíritu libre y mano libre: / Irradiante salud/ -Pero no inspiradora/ Ocurre el caso muy privilegiado/ De una salud erguida entre las Musas/ Más puras y esenciales, / Que promueven y mueven, / Ágiles, juveniles, / Con gracia”.

su hijo en el taller Fequet et Baudier y editada por Maeght. En la década de los ochenta continuarán las muestras de reconocimiento entre ambos⁵⁶.

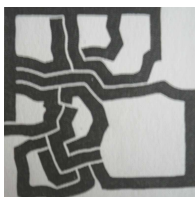


Fig. 30.- *Homenaje a Jorge Guillén*
1973. Xilografía
19 x 18 (38 x 31) cm.

En 1975 también ilustra el poemario *Paroles Peintes* en el que junto a él participan otros ocho artistas, Joan Miró, Camille Bryen, Raoul Ubac, Bona de Mandiargues, Roberto Matta, Philippe Lapatre, Antoni Tàpies y Wilfredo Lam, quienes ilustran poemas de Edith Boissonnas, Yves Bayser, Guillevic André Liberati, André Pieyre de Mandiargues, Bernard Noël, Francis Ponge, Denis Roche y Jude Stéfán. Se realizan 123 ejemplares editados por Odette Lazar- Vernet y estampados por Georges Leblanc en el taller Morsang de París. Cada grabado (aguafuerte, buril, aguatinta) corresponde a un poema. El aguafuerte de Chillida ilustra el poema de la escritora suiza Edith Boissonnas.



Fig. 31.- *Paroles Peintes V*
1974. Aguafuerte
38,5 x 29 cm.

Ese mismo año realiza cuatro aguafuertes para ilustrar el libro del poeta suizo Charles Racine denominado *Le sujet est la clairière de son corps*, editado por Maeght para su colección Argile. La edición consta de 120 ejemplares numerados del 1 al 120, en papel Auvergne, y 20 H. C. numerados del I al XX. Los numerados del 1 al 40 contienen una serie

⁵⁶ En 1980 en el homenaje que Chillida realiza a los poetas Gabriel Aresti y Rosalía de Castro realiza dos aguafuertes caligrafiando en la plancha los versos de Guillén. Este mismo procedimiento lo vuelve a emplear al año siguiente para rendirle tributo al poeta catalán Joan Vinyoli. En 1982 ilustra el libro de bibliofilia *Voz acorde: homenaje a Jorge Guillén*, editado por Antonio Machón. También le rinde tributo con una escultura realizada en hormigón y con otras varias en las que emplea uno de sus versos (*Lo profundo es el aire*) para darles nombre.

adicional con los 4 grabados firmados por el autor; el resto de los ejemplares está numerado y firmado por el escritor y el artista en la página de justificación. Como es habitual en la colección Argile, además de la tirada original se edita otra más barata en la que los grabados son reproducidos mediante procedimientos fotomecánicos. Se realiza una tirada de 750 ejemplares sobre papel Velin Chifon, ilustrados con reproducciones de los grabados.



Fig. 32.- *Le sujet est la claisière de son corps IV*
1975. Aguafuerte
9,5 x 9,8 cm.

Dos años más tarde, en 1977, ilustra el libro *Adoración* del poeta castellano-leonés, por aquel entonces exiliado en París, José Miguel Ullán⁵⁷. El libro, traducido al francés por Marguerite Duras, está ilustrado por cuatro aguafuertes, tres abstractos y uno figurativo que representa una mano. En el frontispicio y en la página de justificación de la tirada aparece la firma del artista. La edición, realizada por Robert y Lydie Dutrou e impresa en el taller Morsang de París, consta de 150 ejemplares, realizados en papel Auvergne Richard de Bas, numerados del 1 al 125 y del I al XV, además de 10 H. C. de la A. a la J. Los numerados del 1 al 35 llevan una suite en papel Japón con los cuatro aguafuertes numerados y firmados.



Fig. 33.- *Adoración I*
1977. Aguafuerte
20,7 x 22,5 cm.



Fig. 34.- *Adoración II*
1977. Aguafuerte
7,6 x 6,9 cm.

⁵⁷ El poeta, traductor, ensayista y comisario de arte José Miguel Ullán nace en Villarino de los Aires, Salamanca, en 1944 y fallece en Madrid en 2009. Durante la última década de la dictadura franquista (1966-1976) vive exiliado en Francia donde sigue los cursos de Pierre Vilar, Roland Barthes y Lucien Goldmann en la École Pratique des Hautes Études (París). Ha mantenido una gran actividad dentro del periodismo cultural, dirigiendo importantes publicaciones y programas en *Radio Nacional*, *Televisión Española*, *Diario 16* y *Editorial Ave del Paraíso*. Su poesía visual es objeto de ediciones de bibliofilia en colaboración con pintores y compositores. Entre sus publicaciones destacan *Amor peninsular* (1965), *Mortaja* (1970), *Antología salvaje* (1970), *Maniluvios* (1972), *Visto y no visto* (1993) u *Órganos dispersos* (1994), entre otros.

Por último, en 1978, ilustra con cuatro xilografías el libro *Die Perser*. Se trata de una traducción alemana, a cargo de Emil Staiger, de *Los Persas* de Esquilo⁵⁸, editada por Edition Tiessen de Neu Isenburg e impresos en el taller parisino Fequet et Baudier. La edición consta de 170 ejemplares, realizados en papel Velín de Arches, numerados del 1 al 150 y del I al XX; estos últimos y los ejemplares del 1 al 50 llevan una serie numerada y firmada por el artista. El resto de la edición, salvo alguna excepción, lleva la firma del artista en la hoja de justificación de la tirada.



Fig. 35.- *Die Perser*
1978. Xilografía
32,5 x 26 cm.

⁵⁸ El dramaturgo griego Esquilo (Eleusis, 525 a. C. – Gela, 456 a. C.), predecesor de Sófocles y Eurípides, es considerado como el creador de la tragedia griega. En el año 472 a. C. escribe una de sus obras cumbres, *Los Persas*. Se trata de una tragedia de la Antigua Grecia ambientada en la Batalla de Salamina, correspondiente a las Guerras Médicas. Es la obra teatral más antigua que se conserva. También destaca por ser la única tragedia griega basada en hechos contemporáneos.

3. 2.- ESTAMPA POPULAR DE VIZCAYA

Estampa Popular es una de las manifestaciones artísticas más interesantes que ha producido el grabado español en la época franquista. Se trata de una agrupación de artistas de diferentes provincias españolas – Madrid, Andalucía, Vizcaya, Cataluña, Valencia y Galicia- que valiéndose fundamentalmente del grabado –por sus características más definitorias como son la multiplicidad de una misma imagen, su amplia difusión y abaratamiento de los costes, lo que posibilita hacer la obra más accesible económicamente a un público más amplio- y especialmente de las técnicas del linóleo y la xilografía – procedimientos que hasta entonces no habían tenido especial relevancia-, consideran el arte como un instrumento de transformación de la realidad social, cultural e ,incluso, política de los años de la dictadura.

Estos artistas heterogéneos reaccionan, desde posiciones realistas, a las corrientes del informalismo y de la nueva figuración, de carácter más subjetivo e individual. Históricamente se sitúan en el contexto de una crisis en el campo del arte, con el desplome del informalismo – se pone fin a la hegemonía del arte abstracto- y la aparición de diversas alternativas, pop art, op art, abstracción geométrica, nueva figuración, y los realismos críticos.

Tratan de combatir el franquismo a través de la amplia difusión del grabado, procedimiento hasta entonces postergado a un segundo plano y que gracias a esta formación se logra revitalizar y sacar del aislamiento en que se encuentra. En el catálogo de una de sus primeras exposiciones se puede leer:

“[...] Como quiera que el grabado, entre nosotros, quedó arrinconado hasta un puesto artístico secundario, como si fuera un arte menor capaz tan sólo de realizar una función ilustrativa, nos hemos propuesto, con modestas fuerzas, colaborar a su renacimiento en nuestro país y reivindicarlo como forma de arte a través de sus distintos procedimientos y distintas técnicas: madera, litografía, aguafuerte, linóleo, etc.”¹.

Sus obras presentan un marcado carácter crítico. Se sirven de imágenes muy esquemáticas y sintéticas que contienen una fuerte carga expresiva para comunicar un mensaje de fácil lectura, que remueva la conciencia del espectador. La iconografía empleada es el mundo del campesino y el jornalero explotado, y en el caso del País Vasco, también incluyen a los pescadores y a los mineros y obreros de la industrializada Vizcaya. De esta

¹ OLMO, L.: *Estampa Popular de Madrid* [Cat. Exp.], Sala de Arte Ateneo Jovellanos de Gijón, del 8 al 22 de diciembre de 1960, s. p.

manera, las clases más desfavorecidas se convierten en los protagonistas de sus obras: campesinos, obreros, huelguistas, presos, etc.

Sus raíces plásticas están en las imágenes creadas por los expresionistas alemanes del movimiento *Die Brücke (El Puente)* o la estampa revolucionaria mexicana a cargo de los muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco o David Alfaro Siqueiros. También conectan con el espíritu crítico de los aguafuertes de Goya y de Picasso.

Aunque el caso que nos ocupa es la agrupación vizcaína es preciso conocer brevemente la historia de Estampa Popular².

Las diferentes agrupaciones tienen su primera versión en el grupo Estampa Popular de Madrid³. Los precedentes de esta formación se pueden encontrar en las reivindicaciones sociales de José García Ortega, Pascual Palacios Tardez y José Ruiz Pernias en una exposición celebrada en 1956 en la Sala Alfil de Madrid. El fin de la muestra, denominada *Tres pintores y un tema*, es dar testimonio de las duras condiciones de vida que padecen las personas que malviven en las chabolas de los alrededores de la capital madrileña. La muestra sirve como revulsivo para que una serie de artistas con similares inquietudes sociales comiencen a tratar en sus obras estos mismos temas de denuncia social⁴.

Un año después, José García Ortega expone individualmente en la misma sala y publica un manifiesto⁵ que se convierte en el antecedente de las propuestas del realismo social⁶ de Estampa Popular. En él reivindica la misión del artista para convertir sus obras en

² Sobre este tema Noemí Haro García ha realizado la tesis doctoral denominada *Estampa popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta*, Universidad Complutense de Madrid, 2009. Mantiene la hipótesis de que Estampa Popular fue una entidad compleja que estuvo inserta en su tiempo en el ámbito de lo estético, pero también en la realidad social y cultural, y en aspectos que guardan relación con la política, cuando no con la ideología. Para su investigación selecciona tres cuestiones definitorias de la complejidad de Estampa Popular: 1- Las características y estructura de los grupos de Estampa Popular en lo referido a sus participantes y al modo en que organizaron su actividad. 2- La materialización de la crítica, tanto en las obras como en otras actuaciones de los grupos, así como el sustrato teórico y estético que tenía todo esto. 3- La recepción de su actividad, tanto por parte de sus contemporáneos como por aquellos que contemplaron su obra después.

³ Para un mayor conocimiento del grupo de Estampa Popular de Madrid se puede consultar la publicación de VV. AA.: *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)* [Cat. Exp.], Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2006.

⁴ PALACIOS TARDEZ, P.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, pp. 36-37.

⁵ Documento nº 7

⁶ Para un mayor conocimiento del realismo se pueden consultar las siguientes publicaciones: BOZAL, V.: “El realismo plástico de los últimos años”, *Acento Cultural*, nº 11, Madrid, abril de 1961, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Edit. Ciencia Nueva, Madrid, 1966 y *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura. 1939-1990*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995; LLORENS, T.: “Realismo y Arte Comprometido”. En: *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, nº 4, Valencia, 1963; AGUILERA CERNÍ, V.: *Panorama del nuevo arte español*, Guadarrama, Madrid, 1966; MORENO GALVÁN, J. M.: *Pintura Española. La última vanguardia*, Magius, Madrid, 1969; CALVO SERRALLER, F.: *El realismo en el arte contemporáneo. 1900-1950*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1998; SAGER, P.: *Nuevas formas de realismo*, Alianza Forma,

instrumentos de transformación político-social, imágenes capaces de concienciar al espectador sobre los problemas del momento.

Posteriormente, en el mes de abril de 1959, se celebra, en un bar de la madrileña calle Modesto Lafuente, la reunión fundacional donde los asistentes redactan la “Declaración de principios de Estampa Popular de Madrid”⁷. A ella asisten José Ortega, Dimitri Papagueorgui, Antonio Valdivieso, Ricardo Zamorano, Luis Garrido, Javier Clavo, Pascual Palacios Tardez, Ortiz Valiente y Antonio Zarco y, en una reunión posterior, se incorpora el escritor y dramaturgo Lauro Olmo⁸.

En mayo de 1960, tiene lugar la primera exposición del grupo, que se celebra en la sala de la librería Abril, ubicada en la calle del Arenal de Madrid⁹. Después exponen en Santander, Gijón, Sevilla, Salamanca, San Sebastián (1961), Córdoba, San Sebastián (1962), París, Madrid (1963), etc. Por lo general son exposiciones clandestinas que se celebran de manera improvisada. Pretenden romper con los canales clásicos de distribución artística, producir a precios bajos y asequibles, y vender a través de la conexión con otras organizaciones populares: universidades, fábricas, asociaciones de vecinos, etc. En ocasiones, parte del dinero recaudado con la venta de sus obras se destina a diversas causas solidarias, como a ayudar al movimiento obrero o a Agustín Ibarrola que, en 1968, está preso. El resto de grupos le envían el dinero que recaudan en las exposiciones para que su mujer le compre pinturas y lienzos con los que pueda seguir desarrollando su actividad artística¹⁰.

A imagen del grupo madrileño -el más numeroso, longevo e influyente – surgen otros en Andalucía, Vizcaya, Valencia, Cataluña y Galicia. Aunque éste último apenas tiene ocasión de darse a conocer, a causa de la vigilancia policial. Los grupos, con la llegada de la Democracia van desapareciendo poco a poco, el último en hacerlo es el madrileño y otros, como el vizcaíno, se disuelve el mismo año de su inicio.

En Andalucía, en 1961 surgen dos grupos, uno en Sevilla y otro en Córdoba. El primero está constituido por Cristóbal Aguilar, Francisco Cortijo, Francisco Cuadrado y

Madrid, 1981; NOCHLIN, L.: *El realismo*, Alianza Forma, Madrid, 1991 o PRENDEVILLE, B.: *El realismo en la pintura del siglo XX*, Ediciones Destino Thames and Hudson, Singapur, 2001.

⁷ Documento nº 8

⁸ BONET, J. M.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 13.

⁹ Participan Manuel Ortiz Valiente, Pascual Palacios Tardez, Ricardo Zamorano, Antonio R. Valdivieso, Luis Garrido, Javier Calvo y Dimitri Papagueorgui. José García Ortega, exiliado en París, no puede asistir porque sobre él existe un bando de búsqueda y captura a causa de su activismo político en el Partido Comunista de España. A ellos se les unen, posteriormente, Francisco Mateos, Adán Ferrer, Manuel Calvo, Francisco Álvarez y, ocasionalmente, Antonio Saura.

¹⁰ BONET, J. M.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 18.

Claudio Díaz y el segundo por José Duarte, Segundo Castro, Manuel García Merina y Alejandro Mesa; en 1962 el de Bilbao, por Agustín Ibarrola, María Francisca Dapena, Dionisio Blanco, Antonio Giménez Pericás y Vidal de Nicolás; en 1964 el de Valencia, por Anzo, Jorge Ballester, Francesc Jarque, Josep María Gorrís, Tomás Llorens y Joan Antoni Toledo. En Cataluña, en 1965, al igual que sucede en el caso andaluz, también se crean dos grupos. Uno en Barcelona y otro en Gerona. En el primero toman parte los artistas Artigau, Esther Boix, María Girona, Grimal, Guinovart, Llimós, Mensa, Niebla, Ràfols Casamada, Ram, Subirachs y Todó; y por Gerona, Álvarez Niebla, Bochs Martí, Comadira, Fita, Güell, Llonch, Marqués, Ponsati, Roca Costa, Soler, Torres-Monsó, Vivó y Xargay; y, por último surge en 1967 el de Galicia formado por, entre otros, Jaime Quesada, José Pedrosa, Raimundo Patiño Mancebo, Pedro Agrelo Balado y Xaime Quessada.

Si analizamos a cada uno ello observamos cómo dentro de la corriente realista se establecen diferentes tendencias: expresionismo social –José Ortega, Ricardo Zamorano, Francisco Cortijo, José Duarte, Aguilera Amate, etc.-, realismo épico –Agustín Ibarrola, María Francisca Dapena, Alejandro Mesa- o ingenuismo social – Francisco L. Álvarez-, lo que pone de manifiesto la heterogeneidad estilística de sus integrantes¹¹.

Los orígenes de la formación se sitúan, por tanto, en torno a 1957 cuando aparecen también otras agrupaciones como el Equipo 57 o El Paso¹², que al igual que Estampa Popular, tratan de movilizar la conciencia del espectador, realizando un arte de denuncia social que transforme los valores imperantes en la época y luche contra el régimen franquista¹³. Sin embargo, a diferencia de Estampa Popular, que se sirve del realismo, los integrantes del Equipo 57 y de El Paso emplean el arte analítico o normativo -como también se denomina en algún momento- y el informalismo –una de las tendencias más vanguardistas del momento-, respectivamente.

Por su parte, los miembros de Estampa Popular se configuran como una alternativa plástica a dichas tendencias. Surge, según ellos, como un movimiento en contra de la ineficaz acción de la vanguardia que ha perdido su capacidad de denuncia y de referencia crítica¹⁴. Un

¹¹ BOZAL, V.: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Ciencia Nueva, Madrid, 1966, pp. 193-194.

¹² Por esos años, finales de los cincuenta y principios de los sesenta, en el panorama artístico español se crean otros grupos como *Equipo Espacio* (1958), *Grupo Hondo* (1961-1964), y más adelante *Equipo Crónica* (1964), *Nueva Figuración* (1965) o *Equipo Realidad* (1966), entre otros, que ensayan nuevas formas de expresión artística y de acercamiento al público.

¹³ BOZAL, V.: “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 611-843, 1988, p. 754.

¹⁴ NIETO ALCAIDE, V.: “Imágenes de una confrontación”. En: *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)*, [Cat. Exp.], Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, pp. 23-35, 2006, p. 27.

ejemplo representativo se puede observar en la exposición *Arte de América y España* organizada por el Instituto de Cultura Hispánica y celebrada en 1963 en Madrid y, posteriormente, en Barcelona, donde se pone de relieve cómo el informalismo, sin los artistas pretenderlo, se ha convertido en un arte oficial puesto al servicio de la Dictadura Franquista; ya que al emplear un lenguaje abstracto, de difícil comprensión para la mayoría, no atenta contra los postulados del régimen¹⁵.

Aunque en ningún caso se puede considerar que los artistas de las primeras vanguardias son solícitos con el régimen, sí que algunos críticos “oficiales” que trabajan para el gobierno franquista – Luis González Robles para Cultura Hispánica o Carlos Areán para Información y Turismo- se dan cuenta de la utilidad que el arte vanguardista, no figurativo, puede reportar a la dictadura, confiriéndole un halo de apretura y modernidad¹⁶. Frente al arte abstracto, Estampa Popular presenta un testimonio de crítica social que no se ajusta con la idea de España que los tecnócratas desean difundir. A este respecto observamos cómo desde los organismos oficiales se critica a esta nueva formación:

“[...] los grupos de estampa popular, formados por artistas de la oposición política nacional, quienes, aunque sean en muchos casos excelentes pintores, son en éste que nos ocupa grabadores de tintas planas. Actúan así con la doble intención de poder popularizar el arte a precios asequibles entre los económicamente débiles y de realizar al mismo tiempo una propaganda política en contra de las ideas que conforman, según ellos, la realidad sociopolítica oficial de España en el momento actual.

[...] Las *Estampas Populares* en nada se parecen desde el punto de vista plástico a las creaciones recién estudiadas. Se trata, por añadidura, de obra grabada y no de pintura directa y no debe tener, por tanto, en principio, cabida en este libro”¹⁷.

Sin embargo, aunque los debates entre informalismo, arte analítico o normativo y realismo son constantes –no sólo se producen en 1957, sino que se inician en los años inmediatamente anteriores y se prolongan hasta los primeros años de la década de los sesenta- no debe pensarse que los diferentes movimientos (Equipo 57, El Paso y Estampa Popular) son grupos compactos y cerrados, sino que dejan las puertas abiertas para el diálogo¹⁸. Es significativo cómo algunos de los miembros más representativos del Equipo 57 y de El Paso como Agustín Ibarrola, José Duarte o Antonio Saura -ocasionalmente-, participan activamente

¹⁵ INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA: *Arte de España y América* [Cat. Exp.], Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1963, s. p.

¹⁶ GALLEGO, A.: *Historia del grabado en España*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 492.

¹⁷ AREÁN, C.: *30 años de Arte Español*, Guadarrama, Madrid, 1972, pp. 168 y 186.

¹⁸ BOZAL, V.: “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 611-843, 1988, pp. 754-756.

en Estampa Popular. Al no compartir un mismo punto de partida, no podemos hablar de una escuela, sino de un grupo de artistas dispares que comparten una ideología común¹⁹.

El crítico Antonio Giménez Pericás en el catálogo con motivo de la exposición que Estampa Popular de Vizcaya -organizada por la Asociación Artística Guipuzcoana y realiza en las Salas de Arte del Ayuntamiento de San Sebastián del 9 al 23 de marzo de 1962- expone cómo el realismo, en contraposición con el arte abstracto, es el movimiento artístico que mejor se ajusta a la misión social del arte:

“[...] He aquí el enunciado de un principio: el realismo es de primera mano una actitud y no mucho más que el ejercicio a través del arte de la conciencia general disparada por la actitud hacia la realidad.

[...] Si así fuera –si todo el arte fuera testimonial- cualquier actitud general ante la vida produciría un arte realista. Y este ha sido el mecanismo que ha llevado a un sector grande de la plástica abstracta a considerarse “realista”, como también este ha sido el motivo por el camino de la negación, de que muchos artistas abstractos, en estas horas penúltimas que estamos viviendo, vuelvan a dirigir sus pinceles y otros sus plumas, a la realidad.

[...] Los innumerables caminos del realismo proceden del mismo punto de partida – la realidad objetiva- y conducen al mismo sitio –la transformación de esta realidad objetiva-. He aquí la entidad moral del realismo, la operabilidad del realismo sobre la sociedad. He aquí también la libertad procesal del artista de “realidades”.

Al artista realista no le importa tanto su inserción en la historia del arte, como su responsabilidad ante la Historia, el realismo es un arte de mutabilidad²⁰.

Desde un punto de vista ideológico tratan de combatir el franquismo a través de la amplia difusión del grabado. Algunos de ellos, como José García Ortega o Agustín Ibarrola, están ligados al Partido Comunista de España; lo que, en varias ocasiones, ha motivado que se le acuse de formar parte del grupo más por la carga ideológica de oposición al régimen que por la identificación con el componente estético²¹. Se les llega a acusar de hacer un arte panfletario²². Sin embargo, los artistas niegan reiteradamente la pertenencia de Estampa Popular al Partido Comunista, a pesar de que alguno de sus miembros tenga relación con él o, incluso, sean militantes. En palabras de Agustín Ibarrola:

¹⁹ LEYVA, A.: “Estampa Popular: trayecto hacia una utopía”. En: *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)*, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, pp. 37-60, 2006, p. 48.

²⁰ GIMÉNEZ PERICÁS, A.: “El realismo, una actitud”. En: *Estampa Popular de Vizcaya* [Cat. Exp.], Asociación Artística Guipuzcoana, Ayuntamiento de San Sebastián, del 9 al 23 de marzo de 1962, s. p.

²¹ BARRENA, C.: *Colección de obra gráfica del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid* [Cat. Exp.], Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid, 2004, p. 29.

²² AREÁN, C.: *30 años de Arte Español*, Guadarrama, Madrid, 1972, p. 186.

“[...] Todo el mundo se empeñaba en afirmar que era un movimiento, un grupo del P.C. ¡Ojo! En “Estampa Popular” había muchos comunistas, es cierto, pero no era un movimiento del P.C. y esto hay que aclararlo. Es cierto que la policía ha presentado a “Estampa Popular” como “compañera de viaje” del P. C. Pero lo que era Estampa Popular es un movimiento progresista, de concepciones avanzadas en cuanto al arte y a la visión política y social. Me niego a aceptar que era una organización del P. C.”²³.

José Ortega corrobora las palabras del artista vasco:

“[...] Lleva mucha razón Agustín Ibarrola cuando asegura en su libro que Estampa Popular no era un grupo del Partido Comunista (mejor expresado, que el P.C. lo considerara suyo)”²⁴.

Esta concepción del arte, entendida como una herramienta puesta al servicio del cambio político y de la mejora social, es una de las ideas predominantes de la política cultural no sólo del Partido Comunista, sino de la mayoría de organizaciones de oposición al régimen²⁵. De la misma manera, tampoco es exclusiva de los artistas plásticos, sino que también la comparten en el ámbito literario, musical y dramático. Por eso es lógico que Estampa Popular se relacione con poetas y escritores que comparten el mismo espíritu crítico al régimen como Gabriel Celaya, Blas de Otero, Vidal de Nicolás, Gabriel Aresti, Juan Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald, Ángel González, Armando López Salinas, José Hierro, Antonio Leyva, Carlos Álvarez o Jesús López Pacheco, entre otros. También cuentan con el apoyo de críticos como José María Moreno Galván, Antonio Giménez Pericás, Darío Ruiz o José de Castro Arines; los dramaturgos Lauro Olmo y Antonio Bueno Vallejo; y los cineastas Luis Berlanga y Juan Antonio Bardén. Del mismo modo, se sienten atraídos por las obras de Antonio Machado o Miguel Hernández, entre otros, cuyos poemas se recitan e interpretan musicalmente en ámbitos culturales, universitarios y en algunos actos o mítines del movimiento obrero. En numerosas ocasiones, con el fin de otorgarle mayor expresividad a sus obras, emplean versos sueltos, extraídos de un poema, como apoyatura del grabado.

En muchos de los casos llegan a poner el arte al servicio de la política. Hasta tal punto que, en ocasiones, la actitud estética está supeditada a la ética; es decir, la calidad de las obras y la relación con la vanguardia quedan relegadas a un segundo plano por razones de exigencia

²³ ANGULO BARTURAN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 231.

²⁴ ORTEGA, J.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], Escuela de Capacitación Social de Trabajadores Francisco Aguilar y Paz, Madrid, del 14 al 28 de noviembre de 1978, s. p.

²⁵ BOZAL, V.: “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 611-843, 1988, p. 753.

política²⁶. Emplean la obra gráfica porque consideran que, por su característica de multiplicidad, es el procedimiento más adecuado para popularizar el arte²⁷. No se debe, por tanto, considerar únicamente desde un punto de vista plástico, ya que no pretenden innovar los postulados estéticos del momento ni investigar en los procedimientos técnicos empleados²⁸. A este respecto se pronuncia el crítico José de Castro Arines en el catálogo de la exposición de Estampa Popular de Madrid celebrada, del 15 al 30 de octubre de 1970, en la Galería Mikeldi de Bilbao:

“[...] Su finalidad: Informar sobre la vida cotidiana por la obra del grabado y procurar la multiplicación y el abaratamiento de la mercancía artística.

No se trata tanto de señalar posturas estéticas como de significar posturas morales.

Por estos pagos se mueve la gente de Estampa Popular. Grupos sin tertulia de mayor monta, puesto que no las necesitan para vivir y medrar. La obra de multiplicación se mantiene en pie porque es hermosamente tentadora esta labor de cooperar en la significación de los aconteceres de nuestra vida cotidiana, informando de ellos por el grabado, que es labor también cultivada de siempre. Un arte así de denuncia y delectación; un arte vivo, noble, popular; un arte que avisa, pronostica, exhorta y reconviene”²⁹.

En un principio, únicamente trabajan en xilografía y linóleo –posteriormente, se amplía a puntas secas, aguafuertes y litografías- ya que estas técnicas acentúan los valores expresivos –fuertes contrastes entre blancos y negros que aumentan la fuerza del mensaje- y son el medio más directo y sencillo de imprimir. En muchos de los casos, al no disponer de tórculo, se sirven de una cuchara o de un rodillo³⁰. Además, a diferencia de la obra pictórica, es fácilmente transportable lo que, tratando de escapar del control del Régimen, les facilita el organizar exposiciones clandestinas, de manera improvisadas, en lugares poco convencionales: fábricas, universidades, centros culturales, fiestas populares, casas parroquiales, etc. De esta manera, divulgan su obra a un público más popular y menos elitista

²⁶ NIETO ALCAIDE, V.: “Imágenes de una confrontación”. En: *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)*, [Cat. Exp.], Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, pp. 23-35, 2006, p. 29.

²⁷ BARROSO VILLAR, J.: *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*, Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1979, p. 265.

²⁸ BARRENA, C.: *Colección de obra gráfica del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid* [Cat. Exp.], Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid, 2004, p. 28.

²⁹ CASTRO DE, J.: *Estampa Popular de Madrid* [Cat. Exp.], Galería Mikeldi, Bilbao, del 15 al 30 de octubre de 1970, s. p. En la muestra participan Francisco Álvarez, José Ortega, Juan Montero, Ricardo Zamorano, Arturo Martínez, José Luis Delgado y Ortiz Valiente.

³⁰ La ventaja de estas técnicas, a diferencia de otras como la calcográfica, es que no necesitan de productos ni maquinaria específica para realizar la matriz y su posterior estampación, en caso de que no se disponga de una prensa; lo que hace muy sencillo y económico la multiplicación de la imagen.

y pueden abordar ciertos temas de la realidad que, debido a la censura, sería impensable tratarlos en los cuadros que exhiben en las galerías.

Sin embargo, ésta es una de las contradicciones que se produce en el seno del movimiento y que origina su fracaso. Por un lado pretende producir un arte popular con una temática de denuncia que llegue al público más amplio posible, para lo cual producen a bajo coste y exponen en salas al margen de los circuitos comerciales. Sin embargo, lo que consiguen es que sus obras sólo sean entendidas por profesionales cualificados que tengan algún tipo de formación; es decir el obrero común o el campesino no alcanza a entender el mensaje de fondo que se esconde tras esas imágenes que reflejan la dura situación a la que debe enfrentarse todos los días –escenas de huelgas, manifestaciones, campesinos demacrados por el trabajo al que le somete el jornalero, etc.-. En definitiva, se trata de obras que, en ningún caso, colgarían del salón de sus casas, puesto que no desean estar recordando continuamente sus duras condiciones de vida. En palabras de José Duarte:

“[...] La técnica del grabado la adoptamos en la medida que su difusión podía ser mucho mayor y muy asequible incluso para las clases trabajadoras. Esto no deja de ser también una utopía, pues no parecía despertar grandes pasiones entre la clase obrera verse reflejados en situaciones más bien dramáticas. Creo que ellos preferían un buen calendario de Unión de Explosivos Riotinto, y eso que los grabados a veces los vendíamos a cien pesetas”³¹.

Además de salirse de los canales de distribución tradicionales, su calidad es pobre, su distribución menor y su rentabilidad económica prácticamente inexistente, por lo que Estampa Popular no puede subsistir a estas precarias condiciones³².

Por otro lado, la aparición en 1964 del grupo Estampa Popular de Valencia, impulsado por el crítico Tomás Llorens y en torno al eje constituido por el Equipo Crónica, evidencia otra de las paradojas del movimiento: el antagonismo entre los objetivos propuestos y los medios aplicados³³. Estampa Popular Valenciana³⁴ aporta nuevos enfoques: la ironía y la sátira -propia del arte popular valenciano- unida a un realismo directo, contrastes significativos y uso de imágenes aparentemente estereotipadas. En definitiva, se aprecia un giro respecto a la tradición del realismo³⁵. Se aprovechan de los medios de comunicación de

³¹ DUARTE, J.: “Estampa Popular de Córdoba”. En: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 84-97, del 11 de abril al 2 de junio de 1996, p. 86.

³² BOZAL, V.: “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 611-843, 1988, p. 768.

³³ BOZAL, V.: *Opus, cit.*, p. 768.

³⁴ Documento nº 9

³⁵ AGUILERA CERNÍ, V.: *Panorama del nuevo arte español*, Guadarrama, Madrid, 1966, p. 109.

masas (publicidad, cine, televisión, prensa gráfica, etc.) para difundir con humor los sucesos cotidianos. De esta manera, la influencia del pop art se hace evidente. En este sentido, sus nuevas propuestas chocan con los procedimientos que hasta entonces se venían empleando -la xilografía y el linóleo- y con la realización de exposiciones marginales. Con la aparición de los medios de comunicación de masas se disponen de una serie de medios técnicos superiores al grabado en madera y al linóleo que posibilita una mayor calidad de imagen.

A continuación, una vez expuesto de forma genérica en qué consiste el movimiento de Estampa Popular, analizo el grupo vizcaíno formado por los artistas Agustín Ibarrola, María Francisca Dapena y Dionisio Blanco y por el crítico Antonio Giménez Pericás y el poeta Vidal de Nicolás. Con el movimiento también colaboran diversos poetas como Blas de Otero, Gabriel Aresti, Sabina de la Cruz, Carlos Álvarez o Gabriel Celaya.

Sin embargo, para su análisis me apoyo en los principales artistas: Agustín Ibarrola –el más prolífico y comprometido- y María Francisca Dapena; puesto que, a pesar de que Dionisio Blanco también participa en las actividades y exposiciones del grupo, no es considerado como un artista-grabador; ya que a causa de un accidente laboral, que le deja graves secuelas físicas³⁶, no puede dedicarse a la práctica del grabado, por la dificultad y el esfuerzo físico que entraña elaborar cada estampa manualmente. Por este motivo, y dado que a lo largo de su producción artística tan solo realiza un linóleo –*Derechos humanos* (1969) que, posteriormente, se empleará como una tarjeta en la que incluye varios artículos de la Declaración de los Derechos Humanos-, el análisis de su obra no tiene cabida en este estudio.

A su vez, aunque Sol Panera también aparece como artista integrante - en el catálogo de la muestra retrospectiva sobre Estampa Popular celebrada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, en 1996-, sin embargo, como ella misma señala, una vez disuelta la agrupación, pertenece al segundo intento por poner en marcha Estampa Popular de Vizcaya. Experiencia que dura desde mediados de 1965 a 1971³⁷.

Por otro lado, debido a que la producción gráfica de Agustín Ibarrola y el desarrollo del movimiento de Estampa Popular de Vizcaya están íntimamente relacionados, para clarificar la exposición, estudio, de la mano del artista vizcaíno –a través de su trayectoria artística y vital-, el nacimiento y disolución de la agrupación vasca. Comienzo analizando su obra gráfica, para posteriormente analizar la de M^a Francisca Dapena dentro de la agrupación

³⁶ En 1949 se rompe la columna al caerse del andamio donde trabaja junto a su padre como albañil. Desde entonces, y tras más de cuatro años de recuperación, padecerá serios problemas de movilidad.

³⁷ Entrevista realizada a Sol Panera, Galería Aritza, Bilbao, 5 de junio de 2008.

y, una vez disgregado el movimiento, los diferentes caminos que han tomado cada uno de ellos en el mundo del grabado. Comprobaremos cómo a pesar de las afinidades ideológicas del grupo, cada uno de ellos mantienen su propia personalidad artística.

Sin embargo, a diferencia de otros artistas-grabadores, como es el caso de Eduardo Chillida que acabamos de analizar, resulta muy complicado saber con exactitud cuántos grabados realizan, dónde se estampan, la numeración de la tirada, quién los edita, etc., ya que debido al carácter marginal de sus exposiciones, muchos de ellos o bien fueron requisados y destruidos por la policía política y la guardia civil equiparándolos con publicaciones subversivas y clandestinas, o bien se encuentran en paradero desconocido.

3. 2. 1.- AGUSTÍN IBARROLA

Década de los cincuenta

En 1959, en París, tiene lugar el primer contacto de Agustín Ibarrola con el mundo del grabado. Lo conoce de la mano de José Ortega, quien le enseña la técnica xilográfica. En ella descubre el valor del trabajo artesanal, del contacto directo con la materia³⁸. A partir de ese momento, retoma el uso del blanco y el negro y se interesa por recuperar esta disciplina artística, minusvalorada y denostada:

“La xilografía en madera es la técnica más antigua de grabado que se conoce, la más sencilla y a lo largo de la historia también la más reprimida.

Yo aprendo a grabar en madera en función de lo que se inició por Pepe Ortega (pintor y grabador injustamente olvidado, maltratado y casi desconocido en España, a pesar de su gran prestigio en Estados Unidos e Italia) en el movimiento de Estampa Popular, que era una colaboración interdisciplinar para comunicar las propuestas que desde el mundo de la cultura podíamos hacer a nuestro pueblo en una situación de falta de libertades.

Reivindicamos la madera o el linóleo para poder hacer las cosas más baratas, más sencilla, burlando la censura y reconstruyendo la propia historia progresista. La cultura de la imagen en papel, teniendo como predecesor nada menos que al propio Goya, estaba totalmente menospreciada y fue revalorizada, incluso como un arte mayor, por movimientos como Estampa Popular, que acreditaron las técnicas de reproducción y continuaron una pródiga tradición española”³⁹.

Sin embargo, si hacemos un breve recorrido por su trayectoria artística, podemos apreciar que desde que tiene lugar su primera exposición individual en la Sala Studio de Bilbao, en 1948, hasta que se adentra en el mundo de la gráfica, ha transcurrido prácticamente una década en la que su obra ha evolucionado considerablemente. No obstante, como comprobaremos más adelante, a pesar de que Estampa Popular de Vizcaya no se forma hasta 1962, los presupuestos ideológicos sobre los que se asienta se vienen desarrollando desde 1950, aunque no a través de los procesos de la obra múltiple⁴⁰.

Para analizar su implicación en el grupo vizcaíno, antes debemos conocer sucintamente su trayectoria vital y artística, caracterizada por la diversidad de su trabajo, la variedad de su obra y la inquietud experimental que ha ido desarrollando a lo largo de los

³⁸ IBARROLA, A.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, pp. 105-106.

³⁹ VELA DEL CAMPO, J. Á.: “Conversación con Agustín Ibarrola”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Centro Cultural Conde Duque y Palacio de Cristal, Madrid, pp. 93-99, 1987, p. 98.

⁴⁰ Documento nº 10

años⁴¹. Como analizaremos, a continuación, en su obra se conglomeran diversos estilos: la visión del paisaje de Vázquez Díaz, el expresionismo de Goya, el muralismo mexicano, la linealidad de Aurelio Arteta, la figuración de Jorge Oteiza, el espacialismo de Richard Mortensen con la visión del obrero comunista y el mito idílico del caserío vasco⁴².

Agustín Ibarrola nace el 18 de agosto de 1930 en el bilbaíno barrio de Solocoeche⁴³, en el seno de una familia obrera. Poco después, la familia se traslada al barrio de Artunduaga de Basauri donde su padre trabaja en la fragua hidráulica de La Basconia. Siendo un niño vive en directo la guerra que marcará su vida. Su adolescencia transcurre en un ambiente fabril, con tan solo diez años comienza a trabajar en un caserío de Orozco, a los catorce en la fábrica de calzado de Cotorruelo y a los dieciséis se adentra en el sector del metal, trabajando en el taller de Bergareche en Recaldeberri. Entre tanto, se despierta en él una gran curiosidad por el arte que le lleva, a la edad de catorce años, a ingresar en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao con la intención de aprender los fundamentos del dibujo y la pintura y de conseguir una profesionalización como pintor. En sus obras representa todo aquello que le rodea: el mundo de las fábricas y los caseríos, siguiendo la impronta de los hermanos Zubiaurre y de Aurelio Arteta. Por entonces, expone por primera vez junto a otros artistas de la asociación Unión Arte – formada por Ruiz Blanco, Montes Iturrioz, Usabel y Nieto Uribarri- en las escuelas públicas, situadas en los Jardines de Albia. Estos artistas tratan de recuperar las formas de organización de los artistas del País Vasco de preguerra y poner en marcha la Escuela de Bellas Artes y Oficios de Achuri⁴⁴.

A los dieciséis años, gracias a una beca, se traslada a Madrid para estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo, al no tener estudios no puede matricularse, por lo que ingresa en el taller de Daniel Vázquez Díaz, donde coincide con Rafael Canogar, Moreno Galván, Zabaleta, Pepe Caballero y Jesús Olasagasti. En esa época, comienza a tratar de orientar su trabajo en la línea de Aurelio Arteta con quien comparte su sentido del espacio, la construcción volumétrica y analítica de las pinturas -sin perspectiva central, poniendo el acento en los valores de unidad y continuidad del espacio a través de la introducción de interacciones dinámicas y de solapamientos entre el fondo y la

⁴¹ SAN MARTÍN, F. J.: “Agustín Ibarrola: la experimentación que no cesa”. En: *Ibarrola gure etxean. Basuri 1990* [Cat. Exp.], Ayuntamiento de Basauri, Basauri, pp. 31-34, 1990, p. 31.

⁴² DE BARAÑANO, K. M^a; GONZÁLEZ DE DURANA, J. y JUARISTI, J.: *Arte en el País Vasco*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1987, p. 381.

⁴³ Este barrio de casas baratas lo construye el patronato municipal, a principios del siglo XX, para dar cabida a la creciente población proletaria.

⁴⁴ Documento nº 10

figura⁴⁵. También comparte con él el gusto por el muralismo monumental, por tratar temas industriales y del trabajo en el campo y por representar al hombre no como un ser individual, sino como un personaje anónimo. A partir de este momento, las influencias de estos pintores serán siempre apreciables en sus obras.

En 1950 tiene que dejar el estudio del maestro andaluz para realizar el servicio militar en el cuartel de Loyola de San Sebastián. En ese momento, conoce a Jorge Oteiza quien tras trece años de exilio en Argentina, en 1948, regresa al País Vasco, asentándose en Bilbao. Desde el principio, Oteiza alienta a los jóvenes artistas a revitalizar el movimiento de Escuela Vasca, tras la guerra. Este encuentro, como comprobaremos a continuación, va a suponer uno de los hechos decisivos de su vida artística⁴⁶.

Como consecuencia de la paralización de las instituciones culturales a raíz de la guerra, la vida cultural del País Vasco comienza a restituirse muy lentamente. En este proceso va a desempeñar un papel importante para la creación de grupos de reflexión y debate las diferentes asociaciones – como la Asociación Artística Vizcaína- y tertulias –como la del café Concordia⁴⁷ que, en cierta manera, van a contribuir a la gestación de Estampa Popular de Vizcaya.

Por esas fechas, también, se van a producir dos acontecimientos importantes que van a servir para reimpulsar la Escuela Vasca. Por un lado, la preparación de la I Bienal Hispanoamericana⁴⁸ que se va a celebrar al año siguiente, en 1951, y por otro, la construcción y decoración interior y exterior de la nueva basílica de Aranzazu (Oñate, Guipúzcoa) que Javier Saénz de Oiza construye para los franciscanos⁴⁹. Ibarrola, alentado por Oteiza, se presenta al concurso para la decoración del ábside y la cripta. Presenta un boceto de pinturas para el ábside –realizado a la manera de los muralistas mexicanos (Orozco, Siqueiros, Rivera y Tamayo), cuyas teorías conoce gracias a los libros sobre estética y muralismo mexicano que Oteiza le proporciona-. Sin embargo, finalmente, no se lleva a la práctica porque algunos sectores del clero influyen para que se limiten ciertos trabajos que consideran se alejan del

⁴⁵ AGIRRE ARRIAGA, I y MARTÍNEZ DE GORRIARÁN, C.: *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad. 1882-1966*, Galería Altxerri, Alberdania, Irún, año, 1995, p. 294.

⁴⁶ ANGULO BARTUREN, J.: “Perfil biográfico de Agustín Ibarrola”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Centro Cultural Conde Duque y Palacio de Cristal, Madrid, pp. 47-63, 1987, p. 49.

⁴⁷ Documento nº 11

⁴⁸ Entre otros participan los siguientes artistas: Ibarrola, Morga, Toja, Zalaya, Barceló, Ariño, Pérez Díaz, Irigoyen, Alfonso, García Barrena, etc. La mayoría de ellos se dan a conocer, con ocasión del Premio Studio, en una exposición celebrada en la Sala Studio de Bilbao, en 1948.

⁴⁹ En dicho proyecto también trabaja Chillida, en las puertas; Fray Javier María de Eulate, en las vidrieras; Jorge Oteiza, el friso exterior; Néstor Basterretxea, la decoración pictórica; y Lucio Muñoz, el retablo.

espíritu tradicional de la religiosidad vasca⁵⁰. Posteriormente, los bocetos los coloca en las paredes de la destartada Escuela de Bellas Artes y Oficios de Achuri⁵¹ donde son destruidos sin su consentimiento.

Poco tiempo después, en 1954, se casa con Mari Luz Bellido, “Argitxu”, quien renuncia a sus artes gráficas para convertirse en su compañera inseparable. Junto a ella tiene dos niños: José, nacido en 1956, e Irrintxi, en 1966.

Hacia mediados de la década de los cincuenta, conoce al poeta Blas de Otero - que acaba de publicar *Ángel fieramente humano* (1951)- quien le anima para continuar con el espíritu de la Escuela Vasca⁵². Poco antes vive junto a él y al artista Ismael Fidalgo⁵³ la dura experiencia de trabajar tres meses en una mina – la Mina del Alemán, en La Reineta, arriba de San Salvador del Valle, cerca de La Arboleda- y recorrer a pie Castilla.

Al regresar inicia, entre 1955 y 1956, junto con los artistas María Francisca Dapena, e Ismael Fidalgo, una serie de exposiciones itinerantes por los pueblos mineros, industriales y campesinos de Vizcaya. La primera se celebra en una casa parroquial de Las Arenas, gracias a la relación de amistad que mantiene María Francisca Dapena con el Padre Usobiaga. Junto a la muestra se realiza una charla en la que intervienen, entre otros, Emiliano Serna, Julián Viejo, Vidal de Nicolás, Sabina de la Cruz y Blas de Otero. Posteriormente, exponen en La Arboleda, Somorrostro, Portugalete, Amorebieta y Durango⁵⁴. Las muestras, que se celebran en lugares variopintos – casas parroquiales, asociaciones de vecinos, centros deportivos, locales del Ayuntamiento, etc.-, están acompañadas de charlas, coloquios, debates y lecturas de poemas a cargo de intelectuales y poetas que se mueven dentro de la órbita del Partido Comunista del País Vasco y que tratan de hacer una poesía social⁵⁵. Uno de los participantes, Vidal de Nicolás, expresa, de la siguiente manera, su intervención en estos actos:

⁵⁰ GUASCH, A. M^a: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Akal, Madrid, 1985, pp. 100-103. Ibarrola presenta un mural en el que por un lado refleja la religiosidad del País Vasco mediante la representación de la Virgen de Aranzazu, y por otro la exaltación del trabajo por medio de imágenes de pescadores y campesinos.

⁵¹ Se debe tener en cuenta que, a raíz de la guerra, la Escuela de Bellas Artes y Oficios de Achuri permanece cerrada, a pesar de los esfuerzos infructuosos que un grupo de artistas mantienen con el alcalde de la villa Joaquín Zuazagoitia para abrirla. Finalmente, éste únicamente les permite ocupar algunas de las aulas abandonadas.

⁵² ANGULO BARTUREN, J.: “Perfil biográfico de Agustín Ibarrola”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Centro Cultural Conde Duque y Palacio de Cristal, Madrid, pp. 47-63, 1987, p. 49.

⁵³ Ismael Fidalgo cursa estudios en la Academia Libre de la Asociación Artística Vizcaína (1946) y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1954). Forma parte del grupo de “Artistas del Baztan”. Posteriormente, en 1951, y avalado por Jorge Oteiza, se integra en la asociación Joven Pintura Bilbaína en la Sala de Artesanía Española de Bilbao. En 1949 obtiene el premio de la galería Studio de Bilbao. En 1954 decora, junto con Agustín Ibarrola y María Dans, el Hotel Wellington de Madrid.

⁵⁴ ANGULO BARTUREN, J.: “Perfil biográfico de Agustín Ibarrola”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Centro Cultural Conde Duque y Palacio de Cristal, Madrid, pp. 47-63, 1987, p. 65.

⁵⁵ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito?* (*Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia*), L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 65.

“[...] Esta otra historia la conozco aún mejor, porque yo mismo fui coprotagonista en ella. En los años cincuenta, no sé de qué forma, nos juntamos un grupo de amigos con el propósito de hacer viables unas exposiciones itinerantes que llevaran a los pueblos de nuestra geografía más cercana la certidumbre de que se podía acceder al arte sin tener que acudir a los circuitos oficiales, es decir, aquellos que controlaba la censura pacata y gazmoña de los inquisidores franquistas. Poseídos de un entusiasmo ingenuo, casi suicida, nos acercamos a unos cuantos municipios vizcaínos, los pintores con sus cuadros al hombro, como aquel que dice, y yo con unas cuartillas sencillamente pergeñadas, con las que pretendía afirmar a los eventuales espectadores de las muestra, en que el disfrute del arte en general y de la pintura en particular, no necesitaba de títulos académicos ni de especiales privilegios de fortuna. Nuestra filosofía básica era la de crear en nuestras gentes el deseo de un arte popular, asequible, inmediato, necesario, diferente por tanto del que se proponía desde la dictadura, que era un arte elitista, obediente alas consignas estéticas del régimen, que veía subversión en todo aquello que no controlaba. La cultura, en general, era sospechosa, y la pintura no escapaba a esta regla. Y nosotros, con estas nuestras exposiciones “por libre” y nuestras conferencias-coloquio, apostábamos por la libertad de la cultura, es decir, por la cultura de la libertad. Y no puedo dejar de señalar, agradecido, la generosa complicidad que encontramos en esta empresa en varios círculos artísticos y en locales parroquiales regidos por curas demócratas, entre ellos, el de Musquiz, municipio que entonces se llamaba Somorrostro”⁵⁶.

A pesar de que todavía no realiza grabados, en sus pinturas al óleo y dibujos ya comienza a reflejar el mundo obrero, aunque no desde una perspectiva histórica de conciencia de clase, como hará posteriormente. En lugar de mostrarlos derrotados, los presenta en su faceta de luchadores. Los temas dominantes se refieren a los mineros, los obreros y las expresiones políticas de Dolores Ibárruri⁵⁷.

Estampa Popular de Vizcaya, al igual que las Semanas Culturales (ya mencionadas), tiene su origen en este tipo de movilizaciones. Del mismo modo que ocurrirá con los integrantes de Estampa Popular y, posteriormente, con los futuros grupos de Escuela Vasca (1966), los artistas aglutinan sus fuerzas para adoptar una postura activa y militante contra la Dictadura. Además de defender sus intereses artísticos, llevan a cabo reivindicaciones populares de carácter más amplio, como son la revitalización de ciertas señas de identidad cultural del País Vasco que el régimen ha anulado⁵⁸.

Con motivo de la exposición de Amorebieta, los participantes proponen modificar la Asociación Artística Vizcaína, por medio de un movimiento que tuviese una amplia base popular. Para llevarlo a cabo crean una nueva junta en la que proponen como presidente a Mikel Barandiarán e incluyen, entre otros, a Julián Viejo, Luciano Rincón, Antonio Otaño y

⁵⁶ DE VIDAL, N.: “Ismael Fidalgo”. En: *Ezkerraldea plastika* [Cat. Exp.], Bilbao (D. L.), Bilbao, 1996, p. 32.

⁵⁷ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito?* (*Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia*), L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 51.

⁵⁸ SÁENZ DE GORBEA, X.: “Bizkaia años sesenta”. En: *Arte y artistas vascos en los años sesenta*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián, pp. 147-168, 1995, p. 169.

Gabriel Celaya. Se intenta poner en marcha diversas actividades culturales: exposiciones, conciertos, representaciones teatrales, lecturas de poemas, etc. Sin embargo, pese al sentido aperturista que ciertos integrantes -generalmente de la izquierda- le pretenden otorgar, orientándose hacia propuestas de popularización del arte, chocan con la concepción artística que muestran otros -próximos a tendencias artísticas más tradicionales-⁵⁹.

Finalmente, en 1956 cansado de la reducida vida artística de Bilbao, decide viajar, por primera vez, al extranjero. Se marcha a París, haciendo auto-stop y portando como único equipaje una mochila, confeccionada por Mari Luz, con las telas que ambos tienen que pintar. En la capital francesa, considerada como la cuna de la cultura y lugar de encuentro de las vanguardias artísticas, se topa con el inicio del pop art y, sobre todo, con el arte informalista. Sin embargo, rechaza este tipo de arte que despunta:

“[...] En París, las galerías de arte estaban lanzando febrilmente las tendencias estéticas informalistas y las ideas irracionistas que las acompañaron. Lo cual no me animó a probar fortuna mostrando mis pinturas a los regentes de las galerías. Preferí trabajar tirando de carretillas en las estaciones, pintando de brocha gorda, recogiendo papel y demás.

[...] El tipo de arte triunfante que había visto en las internacionales plataformas de París, me pareció un arte cosmopolita, desprovisto de contenidos populares y desnacionalizado”⁶⁰.

Mientras realiza estos trabajos para subsistir, conoce al artista Ángel Duarte, quien les presenta a José Duarte y a Juan Serrano. Los cuatro coinciden en el análisis de la interactividad del espacio plástico, cuya teoría la plasman en el manifiesto que sirve como presentación de la primera exposición del grupo que forman: el Equipo 57⁶¹. Aunque la obra mostrada no está realiza en equipo, presenta raíces comunes: defienden un arte racional frente al informalismo, que es la tendencia artística dominante y que consideran se trata de un arte de evasión, irracional, burgués e individualista⁶².

⁵⁹ SÁENZ DE GORBEA, X.: *Opus cit.*, p. 169.

⁶⁰ IBARROLA, A.: “Agustín Ibarrola Goicoechea”. En: *La Gran Enciclopedia Vasca. Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, pp. 98-127, 1973, p. 98.

⁶¹ Para un mayor conocimiento del Equipo 57 se pueden consultar las siguientes publicaciones:

MORENO GALVÁN, J. M.: *Pintura española. La última vanguardia*, Magius, Madrid, 1969; UREÑA, G.: *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1982; CALVO SERRALLER, F.: *España medio siglo de arte de vanguardia. 1935-1985*, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985; DUARTE, J.: “Ibarrola, París, Equipo 57...”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Centro Cultural Conde Duque y Palacio de Cristal, Madrid, 1987, pp. 67-69; AGIRRE ARRIAGA, I.; GARMENDIA AMIGOT, C.; MARÍNEZ GORRIARÁN, C.: *Ibarrola 1948-1991* [Cat. Exp.], Museo de San Telmo, San Sebastián, 1991; BOZAL, V.: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura. 1939-1990*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.

⁶² DUARTE, J.: “Ibarrola, París, Equipo 57...”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Centro Cultural Conde Duque Y Palacio de Cristal, Madrid, pp. 67-69, 1987, p. 67.

En el manifiesto critican los vericuetos del arte contemporáneo: la distribución, comercialización y la posición individualista de los artistas que se alejan de los problemas de sus pueblos. Llegan, incluso, a desmitificar el sistema de valoración de las obras de arte⁶³. La exposición es visitada por Víctor Vasarely y Richard Mortensen a quien acompaña Denise René, cuya sala de exposición es considerada como uno de los principales centros del racionalismo y construccinismo que se hace en París. Ésta decide editar el manifiesto y llevarse la exposición a su sala. También les presta un estudio para que puedan trabajar en equipo. Posteriormente, se incorpora al grupo el pintor danés Torkil Hansen. A finales de 1957, exponen en la Sala Negra de Madrid donde también firma el manifiesto Néstor Basterretxea, quien pronto lo abandona por considerar a sus miembros excesivamente procomunistas⁶⁴. De regreso a España, pasan una temporada trabajando en Córdoba. Al año siguiente, en la primavera de 1958, exponen en el Museo Thorvaldsen de Copenhage (Dinamarca) donde exhiben las primeras obras realizadas y firmadas como Equipo 57. Al año siguiente, exponen, de nuevo, en Madrid, en la Sala Urbis clausurada, antes de la fecha prevista, por el comisario Luis González Robles quien trabaja para el organismo oficial de cultura del régimen⁶⁵. El motivo del cierre era evitar unos coloquios, anunciados previamente, sobre el arte y la sociedad, en los que tenían previsto participar los críticos José María Moreno Galván y Antonio Giménez Pericás⁶⁶.

No obstante, aprovechan la estancia en la capital española para visitar algunas exposiciones como la del recientemente inaugurado movimiento de Estampa Popular y otra de José Ortega⁶⁷. Se inician así, en palabras de Ibarrola, las primeras aproximaciones con el grupo:

⁶³ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 114. Tanto Ibarrola como José Duarte: “Ibarrola, París, Equipo 57...”. En: *Ibarrola [Cat. Exp.]*, Centro Cultural Conde Duque y Palacio de Cristal, Madrid, 1987, p. 68, echando la vista atrás, consideran: “una ingenuidad por su parte estos intentos por terminar con todo lo establecido en torno al arte”.

⁶⁴ ANGULO BARTUREN, J.: “Perfil biográfico de Agustín Ibarrola”. En: *Ibarrola [Cat. Exp.]*, Centro Cultural Conde Duque y Palacio de Cristal, Madrid, pp. 47-63, 1987, p. 50.

⁶⁵ IBARROLA, A.: en *Estampa Popular [Cat. Exp.]*, IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 105.

⁶⁶ DUARTE, J.: “Ibarrola, París, Equipo 57...”. En: *Ibarrola [Cat. Exp.]*, Centro Cultural Conde Duque y Palacio de Cristal, Madrid, pp. 67-69, 1987, p. 68.

⁶⁷ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 108.

“[...] Nos merecía al Equipo 57 una enorme atención por su trabajo. “Estampa Popular” ya tenía unos cuantos grabadores de cierto peso, pero sobre todo valorábamos grandes intenciones de crear desde ahí, dentro del marco de la expresión figurativa, un gran movimiento realmente de vanguardia”⁶⁸.

A principios de 1959, el Equipo 57 inicia otra aventura en París. Participan en muestras colectivas celebradas en Francia, Alemania, Suiza y Bélgica y crean, junto a otros 300 artistas, la Asociación de Artistas Españoles Residentes en París, de la que Ibarrola ejerce como secretario. En el ambiente de la Asociación, a finales de 1959⁶⁹, conoce a José Ortega en la casa del pintor cántabro Rufino Ruiz Ceballos⁷⁰. Este encuentro va a suponer uno de los momentos decisivos de su vida artística. Junto a Ortega descubre el mundo del grabado que, a partir de entonces, se convierte en una de sus facetas artísticas más importantes.

En este momento, traspasa al grabado en madera, procedimiento que le enseña Ortega, las ideas que está tratando en sus murales de carácter testimonial y de denuncia influenciado por la pintura social de los muralistas latinoamericanos: Orozco, Portinari, Segall, Siqueiros o Rivera. Comparte con todos ellos la idea de que el arte y la vida están interrelacionados. El artista tiene el compromiso moral de ser cronista del momento histórico que le ha tocado vivir⁷¹. Sin embargo, debido a que cuando realiza estos murales y grabados todavía se encuentra residiendo en París, los temas que trata se alejan de los problemas que acucian al País Vasco. Al no vivir de cerca lo que allí sucede y, a pesar de que lleva a cabo algunas obras en las que describe los grandes sucesos que ocurren (bien porque se los hayan contado o porque los ha leído en la prensa), por lo general, representa escenas en las que condena las injusticias que asolan el planeta como la invasión de las bases americanas en Vietnam, la tortura o la represión⁷².

⁶⁸ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 108.

⁶⁹ Es difícil precisar la fecha exacta en la que conoce a José Ortega, ya que dependiendo de la publicación que consultemos, ésta varía. Por ejemplo, en el libro de Javier Angulo Barturen (*Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 117), el propio artista comenta que le conoce a finales de 1957. En el documento, redactado por él mismo, sobre *Estampa Popular, lo vasco y el nacionalismo*, Bilbao, 1978, comenta que el primer encuentro se produjo a finales de 1955. Y en *Estampa Popular [Cat. Exp.]*, IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 106, dice que en 1957 los miembros del Equipo 57 tuvieron una conversación con Ortega, en Madrid. Ante tales contradicciones, y dado que el motivo de mi investigación es analizar su obra gráfica, tomo como fecha de referencia, por la repercusión que tuvo en su trayectoria artística, finales de 1959.

⁷⁰ Rufino Ruiz Ceballos (Revilla del Camargo (Cantabria), 1907 - Bilbao, 1970). Hijo de campesinos. Estudia en Madrid con los artistas Marín Magallón y Cecilio Pla. Posteriormente, junto a Vázquez Díaz y Aurelio Arteta. Al finalizar la guerra civil, viaja, pinta y expone por África hasta que, finalmente, se asienta en París.

⁷¹ HAUFE, H.: “Ibarrola, integrante de la pintura social”, *Kobie*, nº V, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, pp. 234-237, 1988, p. 234.

⁷² ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 118.

Por lo tanto, paralelamente a sus trabajos experimentales sobre el análisis formal del espacio, durante su estancia en París, realiza obra figurativa en el que el tema dominante es el mundo del trabajador: mineros, horneros, sirgadores, remeros, siderúrgicos, layadores, astilleros, etc. De esta manera -como él mismo explica- en toda su producción artística transgrede, continuamente, las fronteras entre la abstracción y la figuración:

“[...] Esto no significa, pues, un regreso al arte figurativo. Yo siempre he estado en el arte figurativo; había una dimensión que era el trabajo colectivo de nuestra investigación, y otra dimensión que es mi trabajo personal, en la línea figurativa. En una pared del estudio hago el trabajo del Equipo 57 y en la contraria, mis murales de tipo testimonial”⁷³.



Fig. 36.- *Sin título*
1959 Aprox. Xilografía
54 x 61 cm.

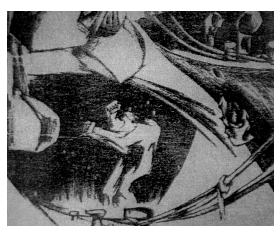


Fig. 37.- *Embarcaciones en el muelle*
1959. Aprox. Linóleo

Década de los sesenta

En 1960, animado por José Ortega y deseoso por reencontrarse con sus raíces culturales, decide regresar al País Vasco para formar parte del grupo de grabadores de Estampa Popular, creando la sección vasca:

“Sin duda, el entorno en que me muevo, las circunstancias socio-políticas que afectan a mi pueblo, han sido decisivos en la conformación de mi obra, de mi iconología, de mis motivaciones... Al intentar trasladar a los mecanismos del lenguaje estético información de las cosas que le ocurren a mi pueblo, con datos que concretan características de sus protagonistas y de los momentos precisos de su movimiento histórico, creo estar en el camino donde se articulan sin dificultad los aspectos populares con los nacionales. [...] La pintura que proyectaban las galerías parisinas era una pintura cosmopolita, desnacionalizada, sin patria, sin problemas que denunciar ni vivencias precisas que transmitir socialmente, que es lo que en realidad constituye la primera razón de ser de mi pintura: desde, por y para Euzkadi”⁷⁴.

⁷³ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 117.

⁷⁴ GUASCH, A. M^a: “Conversación con Ibarrola”, *Guadalimar*, nº 25, Madrid, pp. 37-38, octubre de 1977, p. 38.

Una vez instalado en la capital vizcaína, tras una breve estancia en Córdoba⁷⁵, toma contacto, de nuevo, con la Asociación Artística Vizcaína -que está atravesado un mal momento-. Allí se reencuentra con aquellos artistas e intelectuales con los que había llevado el arte a diferentes localidades vascas. Nace así, Estampa Popular de Vizcaya que se crea con la gente que pertenece a la vanguardia ideológica del Movimiento de Escuela Vasca⁷⁶.

Esta agrupación logra hacerse con la dirección de la Asociación que trata de captar nuevos socios y realizar diversas exposiciones y actividades culturales. Sin embargo, chocan con la oposición de algunos socios afines al régimen que llegan a censurar una exposición prevista sobre la obra de José Ortega, a la que le iba a suceder otra del propio Ibarrola que tampoco se celebra. Pese a las amenazas y a la prohibición de exponer la obra que ha logrado traer desde París, no se desanima, y, a los pocos meses, consigue poner en marcha Estampa Popular de Vizcaya.

Sin embargo, las discrepancias con Estampa Popular de Madrid, enseguida se hacen notar. Aunque no se diferencian en las formulaciones teóricas, sí que se distinguen en relación a su carácter autonomista⁷⁷. Desde la formación madrileña surge la idea de crear una serie de carpetas de grabados denominada *El campo y la ciudad* en la que el protagonista es el campesino. Ibarrola se opone a este título por considerar que en el País Vasco, por su fuerte industrialización y proletarización, el protagonista debe ser el obrero. Sugiere como título *El campo y la clase obrera*, proponiendo una iconografía basada en la sociedad industrial. Él mismo, en una entrevista concedida a la revista *Guadalimar*, expresa esta divergencia:

“[...] Pero más importante que esto, si tenemos en cuenta su trascendencia en la colectividad de Euzkadi, fueron las experiencias de la fase de Estampa Popular, porque además significan el nuevo enraizamiento en Euzkadi y, sin duda, el síntoma de recuperación del movimiento de la Escuela Vasca. Creo que conviene aclarar, que por lo menos en el País Vasco, los presupuestos ideológicos sobre los que se fundamenta Estampa Popular venían desarrollándose clara y contundentemente desde 1950, aunque no a través de los procesos de obra múltiple de grabado o la serigrafía aporta una visión muy distinta a la del conjunto del Estado español. Aquí, aparece en primer plano la clase obrera industrial mientras que los demás situaban al campesino o

⁷⁵ A mediados de 1960, como todavía miembro del Equipo 57, realiza una exposición de diseño en la Sala Darro de Madrid, en la que obtienen el Premio Nacional del Mueble de 1961 y, en mayo y junio de ese año, regresa a París para formar parte de la *XXXVI Peintres Contemporains d' Espagne* celebrada en la Maison de la Pensée Française. En ella exponen algunos de los artistas españoles más representativos, desde Vázquez Díaz hasta Millares, y con tal motivo se produce una movilización en apoyo a las campañas por la amnistía.

⁷⁶ Documento nº 10

⁷⁷ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 135.

a una especie de personaje sociológico perteneciente a un suburbio ciudadano no siempre identificado con la emigración y el chabolismo”⁷⁸.

Sobre este respecto también se pronuncia en el catálogo de la exposición que, sobre Estampa Popular, se celebra en el Instituto Valenciano de Arte Moderno en 1996:

“La organización de la sociedad vasca en su conjunto también era distinta. El campesino vasco, a diferencia de los personajes de los grabados de Pepe Ortega, era un pequeño propietario que vivía en un régimen de producción casi de autoconsumo, pero que el nacionalismo le concedía la definición de todo lo vasco. No era sólo un campesino, era el propietario de la tierra vasca, del País, depositario de las tradiciones milenarias y esencias ancestrales de la etnia de la cultura y de un modelo de sociedad teocrática. Era un poderoso instrumento político de dominación de la inmensa mayoría de la población que construía desde las minas, los astilleros, la industria metalúrgica y el comercio nada menos que la moderna sociedad vasca, la sociedad en la que un hombre vale un voto, la sociedad plurinacional, pluricultural y multiétnica de los países desarrollados”⁷⁹.

El primer intento de exposición del grupo vasco, en marzo de 1962, también es abortado por el sector más reaccionario de la Asociación Artística Vizcaína. Se iban a mostrar cuadros –alguno de José Ortega-, grabados y poemas. Al fracasar la exposición en Bilbao, con la colaboración de la Asociación Artística Guipuzcoana, la llevan a los Salones de los bajos del Ayuntamiento de San Sebastián. En la muestra, celebrada del 9 al 23 de marzo, junto a los grabados de Agustín Ibarrola, María Francisca Dapena y José Ortega –que sigue en el exilio-, se expone un cuadro de Dionisio Blanco y una serie de pinturas de Valentín Ruiz Morquecho⁸⁰. En el catálogo cada obra es acompañada por un poema de Sabina de la Cruz, Gabriel Aresti y Vidal de Nicolás, respectivamente. Además, aparece un texto de Vidal de Nicolás que presenta a los expositores⁸¹ y otro en el que se reproduce la conferencia que Antonio Giménez Pericás pronuncia sobre *El realismo, una actitud*.

En mayo, la agrupación vizcaína participa junto a Estampa Popular de Córdoba y de Sevilla en la exposición *Arte Norte-Sur* celebrada en la Galería Céspedes del Circulo de la Amistad de Córdoba. Junto a los artistas miembros de la sección vasca, figura, de nuevo, Valentín Ruiz Morquecho y los poetas Blas de Otero, Gabriel Aresti, Vidal de Nicolás,

⁷⁸ GUASCH, A. M^a: “Conversación con Ibarrola”, *Guadalimar*, nº 25, Madrid, pp. 37-38, octubre de 1977, p. 38.

⁷⁹ IBARROLA, A.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 107.

⁸⁰ A pesar de que en el catálogo de la exposición, no aparece referencia a la obra de este artista autodidacta bilbaíno, sí que se alude a ella en un artículo de prensa que se hace eco de la muestra. A. R.: “Expresionismo y realismo artístico. Conferencia de Antonio G. Pericás en las Salas Municipales de Arte”, *La Voz de España*, San Sebastián, 10 de marzo de 1962, p. 9.

⁸¹ Documento nº 12

Sabina de la Cruz y Carlos Álvarez. En el catálogo de la muestra, Vidal de Nicolás redacta un texto en el que resalta el común denominador que aglutina a los grupos de Estampa Popular:

“España es una variedad de tradiciones compartidas. El histórico color de España es el del parto y los gritos que se han dado con distinto acento. Nuestra pasión es el matiz diferenciador. Nuestra constante cultural – no digo ni la mejor ni la peor constante-, nuestro signo colectivo frente al universalismo que se prepara ha sido la imposibilidad de hurtarse a las realidades.”... “El adjetivo *popular* no es un capricho demagógico, no es el propósito de *acercar el arte al pueblo*, con la pretensión vanidosa de que un lenguaje estético encontrado a costa de mucho sufrimiento y delicada atención persiguiendo un estilo, vaya a ser superior a algo más elevado que el rico entenderse dialectal. *Popular* quiere decir que somos lo mismo o que la misma vida –los acontecimientos con sus distintos matices- la vamos a vivir todos. Que la fuente de inspiración, la realidad, es lo que está abajo, al nivel terrestre de la existencia”⁸².

Por aquel entonces, Ibarrola como miembro del Partido Comunista de Euskadi participa activamente en huelgas y movimientos obreros, tratando de dar legitimación pública a Comisiones Obreras⁸³. Junto a M^a Francisca Dapena y a su mujer Mari Luz, de forma clandestina, remite a una agencia madrileña las crónicas de lo que sucede en el movimiento obrero bilbaíno⁸⁴.

Este tipo de actividades ilegales le van a suponer la primera detención, el 13 de junio de 1962, a los ocho días de haberse inaugurado su exposición en la Sala Illescas de Bilbao en la que expone dibujos y grabados. En el catálogo, el historiador Manuel Llano Gorostiza realiza una introducción de su obra en la que presenta temática diversa en alusión al mundo del trabajo, la fábrica, los pescadores y el caserío. A pesar de que por miedo a la censura, decide no exponer los grabados de testimonio y denuncia, al considerarlos como obra más “dura”, finalmente la Brigada político-Social clausura la muestra que permanece expuesta apenas diez días, del 7 al 17 de junio. Junto a él, son detenidos y encarcelados la mayor parte

⁸² DE NICOLÁS, V.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, pp. 102-103

⁸³ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, pp. 143-144. Debemos recordar lo convulso que fue el año 1962. En esos momentos, los trabajadores de la mina de la Camocha en Asturias comienzan una protesta generalizada contra la dictadura que se extiende por otras comunidades industriales como Cataluña, Madrid y País Vasco. Estas revueltas se cristalizan en la primavera de 1962 en una huelga general que paraliza el trabajo. En Bilbao, la punta de la lanza de la huelga es el ramo del metal. Después se extiende por Guipúzcoa en la que participan la mayoría de empresas de Mondragón, Eibar, Beasain.

⁸⁴ Durante su última etapa en la capital francesa, a través de Blas de Otero, entra en contacto con diversos intelectuales españoles exiliados en París -Juan Goitisoló, Tuñón de Lara, Novalis, Haro Tegen, Arrabal, Federico Sánchez (Semprún) e, incluso, Santiago Carrillo- con los que mantiene frecuentes tertulias en las que, desde algunos medios, intentan animar posiciones antifascistas. Información recogida en Javier Angulo Barturen.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, pp. 121-123.

de los componentes del grupo - María Francisca Dapena, Vidal de Nicolás y Antonio Giménez Pericás⁸⁵- por lo que la aventura de la agrupación vasca queda bruscamente interrumpida prácticamente al año de su nacimiento. Posteriormente, debemos esperar hasta la mitad de la década, coincidiendo con su salida de prisión, para que vuelva a impulsar Estampa Popular.

El 21 de septiembre de 1962, tras un Juicio Militar en Madrid es condenado a nueve años que transcurren entre el penal de Carabanchel y Burgos. Sin embargo, no decae ni su estado anímico ni su capacidad de creación. Desde la cárcel continúa realizando su obra artística, a pesar de que se le prohíbe firmarla y sacarla a la calle. Por este motivo, realiza dos tipos de obras: una “legal” y otra “clandestina”.

Ambos tipos de obras las lleva a cabo con procedimientos muy precarios. En la primera utiliza como lienzo las sábanas que le prestan sus compañeros y en la segunda emplea, primero, dibujos a lápiz sobre hojas holandesas y, posteriormente, sedas plegadas –utilizando la técnica de los colores chinos- y tinta china sobre papeles muy finos –en ocasiones, papel de fumar-. Sin embargo, entre todos y desde el punto de vista de Ibarrola como artista-grabador, la técnica que más nos llama la atención por su similitud con la xilografía es aquella en la que se sirve de las losas gastadas del patio de la prisión o las vetas de la madera de los bancos en los que trata de hacer el negativo, a base de frotar la “matriz” con pinturas de cera. Graba en trozos de tablero contrachapado con un punzón y media docena de gubias. Se debe tener en cuenta, que en estas arduas condiciones, debe echar manos de todos los utensilios que encuentra a su alcance para poder desarrollar su faceta artística. No obstante, las xilografías que realiza en libertad tampoco son muy diferentes de estos rudimentarios trabajos, ya que recordemos que al no poder usar un tórculo – por miedo a que la policía lo considerase como una “máquina de propaganda subversiva”⁸⁶-, se sirve, mediante presión, de un rodillo o una cuchara. En sus propias palabras:

“[...] las losas por las que paseábamos estaban ya muy gastadas y como pulimentadas y yo quise reflejar aquello y no encontré otro procedimiento que hacer el negativo. Yo era un grabador, entonces, allí no había manera de grabar en esos tamaños y lo que hice fue bajar papel y con las ceras de Pelikan (sic) me fundí unas cuantas barritas, me hice un tocho y empecé a frotar hasta sacar lo que es negativo de una de esas losas.

Entonces me dí cuenta que aquello tenía unas inmensas posibilidades de expresión. Luego empecé a trabajar en los bancos donde nos sentábamos. Eran bancos de madera que tenían las betas y los tendones muy

⁸⁵ Junto a los miembros de Estampa Popular Vizcaína, también son encarcelados Gonzalo Villate –marido de M^a Francisca Dapena-, Gregorio Rodríguez, Enrique Múgica y Ramón Ormazabal.

⁸⁶ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 230.

hechos, porque la parte más blanda se había ido con la lejía y en las lavadas. Aquello me empezó a sugerir texturas y calidades; de esa manera empezó a aparecer el trabajo mío de las ceras con todas esas betas o tendones de madera de elemento textural”⁸⁷.

En la obra “legal” plasma temas que no levanten sospechas entre los funcionarios. Describe escenas del mundo del trabajo en la ría bilbaína, el mundo del caserío y de los pescadores que, aunque la dirección de la prisión no deja exhibirlas en el exterior, tampoco se las destruye.



Fig. 38.- *Remeros*
1962. Xilografía

En su pintura clandestina, en un primer momento, representa estudios de los gestos de los presos, tratando de analizar el comportamiento del ser humano en cautiverio⁸⁸.

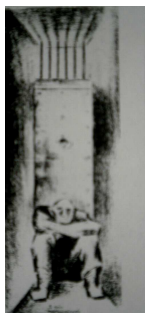


Fig. 39.- *Sin título*.
1962- 63 Aprox. Dibujo sobre papel

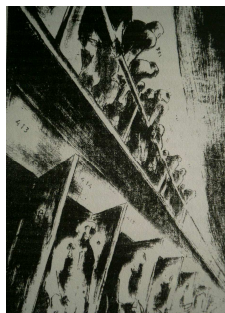


Fig. 40.- *Sin título*
1962-63 Aprox. Dibujo a tinta china sobre papel

Posteriormente, lleva a cabo una obra testimonial de denuncia sobre lo que sucede en el interior de la cárcel y sobre la huelga y la represión franquista: escenas de reuniones clandestinas, paseos por la prisión, torturas en la comisaría, recuerdos de las huelgas en las que ha participado, escenas del tribunal militar, etc. También se hace eco de lo que sucede en el exterior, como por ejemplo, el ajusticiamiento de Julián Grimau en abril de 1963, del que ya hemos dado cuenta en el capítulo concerniente al contexto político-económico-social.

⁸⁷ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 150.

⁸⁸ ANGULO BARTUREN, J.: *Opus cit*, p. 148.



Fig. 41.- *Sin título*
1962. Xilografía



Fig. 42.- *Sin título*
1963. Linóleo



Fig. 43.- *Retrato de Julián Grimau*
1963. Dibujo sobre papel de fumar

Finalmente, algunas de estas obras, gracias a la destreza de Mari Luz y del Partido Comunista, consiguen escapar de la férrea vigilancia de los funcionarios y salen de la prisión para ser expuestas en otros países europeos acompañadas de acciones por la demanda de las libertades en España. Del 21 al 7 de diciembre los miembros de los colectivos de Estampa Popular de Madrid, Córdoba, Sevilla y Vizcaya –entre los que figura él mismo y María Dapena- exponen en la Galería Epona de París. La muestra, organizada por José García Ortega, despierta el interés de periódicos y revistas parisinas como *France Nouvelle*, *L'Humanité* y *Les Lettres Françaises*⁸⁹. En el mes de diciembre, estos mismos artistas exponen en la sala de arte de Düsseldorf. En 1963, a través del Partido Comunista de España, *Appeal for Amnesty* organiza en la St. George's Gallery de Londres una exposición de 40 dibujos realizados desde la cárcel. La muestra es muy bien recibida por algunos de los diarios más prestigiosos como *The Times*, *The Daily Telegraph* o *The Guardian*. Este último elogia su obra comparándola con la de Goya⁹⁰.



Fig. 44.- *El Muro*
1962- 63. Dibujo clandestino sobre papel de fumar.

Ese mismo año la Galería Epona de París, gracias una vez más a los contactos del Partido Comunista de España, también realiza una exposición con su obra “clandestina” a partir de la cual obtiene el Premio Francés de la Crítica. El texto de presentación del catálogo

⁸⁹ GANDÍA CASIMIRO, J.: “Cronología y documentos”. En: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 13-19, 1996, p. 15.

⁹⁰ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 165.

de esta exposición -que se exhibe, posteriormente, en Bélgica y Alemania- es escrito por Rafael Alberti, que se encuentra exiliado desde 1940⁹¹. Al año siguiente, en la primavera de 1964, su obra es expuesta, junto a la de otros artistas contrarios al régimen⁹², en la muestra *España Libre* organizada por el Partido Comunista Italiano con motivo del 20 aniversario de la resistencia en Europa en contra la invasión nazi. Años después, el artista denuncia la desaparición de toda esta obra “ilegal” que ha recorrido Europa, responsabilizando al Partido Comunista de España en París que era quien la tenía en depósito⁹³.



Fig. 45.- Cartel para la exposición de dibujos desde la cárcel, 1962-63.

Dentro de España, en 1963, su mujer también intenta exhibir su obra, sin demasiado éxito, en la Sala Pereda de Santander y en la Sala Cristamol de Oviedo. También figura un grabado suyo y otro de María Francisca Dapena –como representantes de Estampa Popular Vizcaína-, junto a algunos artistas de la agrupación madrileña sevillana y cordobesa⁹⁴, en la Galería Quixote, ubicada en el número 11 de la plaza de España de Madrid. A la inauguración acuden, entre otros, los poetas Gabriel Celaya, José Manuel Caballero Bonald, Ángel González, Julián Marcos, Carlos Álvarez, José Esteban y Antonio Leyva. Sin embargo, este

⁹¹ Documento nº 13

⁹² Se muestran obras, en cuya selección han desempeñado un papel importante el crítico Vicente Aguilera Cerní, de Pablo Ruiz Picasso, Julio González, Óscar Domínguez, Eduardo Arroyo, Antonio Bueno, Xabier Bueno, Manuel Calvo, Rafael Canogar, Antoni Clavé, Javier Clavo, Jorge Oteiza, Equipo 57, Agustín Ibarrola, Manolo Millares, José Ortega, Julián Pacheco, Orlando Pelayo, Modesto Roldán, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, Antoni Tàpies, Ricardo Zamorano, Josep María Gorrís, Joaquín Llucía, Carlos Mensa, Rafael Solbes, Manuel Valdés, Antonio Ximénez y los colectivos de Estampa Popular. El catálogo, que está encabezado por un texto de Ferruccio Parri, presidente del comité promotor de la muestra, incluye el texto de José María Moreno Galván “Significación de una cultura libre”, dedicado a Antonio Giménez Pericás, que se encuentra encarcelado. Esta muestra, finaliza en Venecia en abril de 1965, después de haber recorrido varias ciudades italianas. Información recogida de *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 16.

⁹³ ANGULO BARTUREN, J.: “Perfil biográfico de Agustín Ibarrola”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Centro Cultural Conde Duque y Palacio de Cristal, Madrid, pp. 47-63, 1987, p. 50.

⁹⁴ Por parte del grupo madrileño, participan con sus grabados los siguientes artistas: Adán, Álvarez, Calvo, Arturo, Clavo, Garrido, Mateos, Montero, Ortega, Ortiz Valiente, Saura y Zamorano. De Sevilla: Cortijo, Cristóbal y Cuadrado. De Córdoba: Duarte, García y Mesa.

acto es suspendido por orden gubernativa. En el catálogo de la muestra, celebrada del 9 al 28 de febrero, aparece un texto del crítico José María Moreno Galván *La voluntad de ser "real"* y otro de Ángel Crespo *Hacia un arte para todos*.

A lo largo de los tres años que permanece preso junto al escritor Vidal de Nicolás ilustra su libro de poemas denominado *Burgos, Prisión Central*, editado en 1965 por la colección Ebro de poesía. Para la portada Ibarrola realiza un retrato del poeta. El prólogo lo escriben Rafael Alberti y su mujer, María Teresa León. En la publicación, que es traducido al inglés con el nombre *From Burgos Jail* y editado por *Appeal for Amnesty* de España, también participa el poeta salmantino Fernando Macarro Castillo, más conocido por el seudónimo de Marcos Ana⁹⁵.

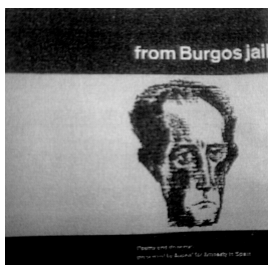


Fig. 46.- Portada del libro de poemas *From Burgos jail*, 1964.

Finalmente, en septiembre de 1965 sale en libertad provisional del penal de Burgos e intenta recuperar el ritmo de trabajo que tenía antes de ser encarcelado. El Equipo 57 se ha disuelto⁹⁶. Ahora, en vez de enfrentarse al lienzo, prefiere dedicarse con intensidad al grabado. Puede decirse, que es a partir de este momento cuando graba de manera más intensa y constante⁹⁷.

Ahora, su principal preocupación es volver a impulsar Estampa Popular en su sentido más plural; dando cabida a todos los artistas, sin importar su disciplina o tendencia artística. Se amplía, por tanto, el movimiento fuera del ámbito de la gráfica, por lo que el grabado deja de ser la principal o única referencia: también tienen cabida otras disciplinas como la pintura, escultura, música, danza, teatro, etc.⁹⁸. Para lo cual realiza, nuevamente, una serie de

⁹⁵ Se trata de uno de los presos políticos que más tiempo permanece en las cárceles franquistas. En 1961, es uno de los primeros presos políticos liberados gracias a la actividad de la recién fundada Amnistía Internacional.

⁹⁶ A pesar de su disolución, en 1966 se celebra una exposición retrospectiva del grupo denominada *Equipo 57: travaux sur l'interactivité de l'espace, 1967-1965* en Ginebra (Suiza).

⁹⁷ Documento nº 10

⁹⁸ IBARROLA, A.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 107.

exposiciones itinerantes por los pueblos de Vizcaya y Guipúzcoa, tratando, una vez más, de revitalizar el movimiento de Escuela Vasca.

A partir de 1967 trabaja intensamente en la expansión y consolidación de Comisiones Obreras. Su participación en las huelgas obreras de Vizcaya (en la huelga de Bandas de Echévarri y en la huelga de La Basconia) le lleva por segunda vez a la cárcel, de la que saldrá a finales de 1969. Tanto él como su hermano Josu, líder sindical, son arrestados mientras participan en una manifestación en solidaridad con la huelga de Bandas⁹⁹. Ambos son acusados de agresión a las fuerzas públicas y trasladados a la cárcel de Basauri (Vizcaya), en espera de un juicio, donde permanecerán dos años arrestados y donde vivirán el estado de excepción de 1968. En ese momento, una parte tanto de sus pinturas como de sus grabados, reflejan imágenes de la lucha obrera (manifestaciones, huelgas, asambleas, etc.) y la represión.

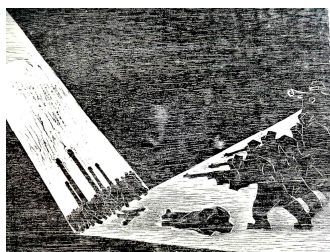


Fig. 47.- *Sestao*
1967. Xilografía

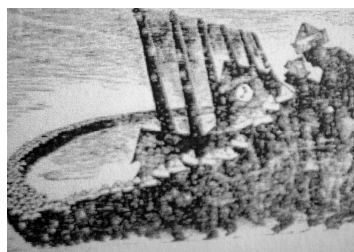


Fig. 48.- *Mina del Alemán*
1967. Xilografía

En prisión, también comienza a representar una serie de temas que continuará desarrollando en la década posterior. Se trata de trozos del *Guernica* de Picasso empleándolos para mostrar las nuevas adversidades por las que atraviesa el País Vasco.



Fig. 49.- *Desde Guernica*
1967 Aprox. Xilografía

⁹⁹ La más grande de la época de represión franquista (llega a durar seis meses) y en cuyo juicio en Magistratura Joaquín Ruiz Jiménez defiende a los trabajadores.

En los últimos años de la década son muy escasas las exposiciones de grabado que realiza. Estando aún preso, en 1967 expone en la localidad guipuzcoana de Eibar y junto a algunos grupos de Estampa Popular –Barcelona, Sevilla, Tortosa y Valencia- exhibe sus grabados como representante de la sección vasca en una exposición que se celebra del 24 al 29 de abril con motivo del *Homenaje universitario a Miguel Hernández*, en la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia¹⁰⁰. Al año siguiente, expone nuevamente en la Galería Mikeldi de Bilbao. A su salida de la cárcel, en 1969, exhibe sus pinturas y xilografías en la Galería As de Barcelona – cuya sala de exposiciones está instalada en una tienda de arte sacro- que, sin embargo, es clausurada a los cuatro días de su inauguración. Como consecuencia, el director de la galería, José M^a Arrizabalaga, permanece tres días arrestado en la comisaría y a su salida pierde su puesto y a Ibarrola la policía le confisca más de 60 grabados que nunca le serán devueltos¹⁰¹. Mientras tanto, su mujer, que se encuentra en la capital condal junto a Gotzone Etxebarria (directora de la Galería Mikeldi), tratar de organizarle una exposición de grabados en la Galería Quixote de Madrid. Sin embargo, tras un mes de infructuosas gestiones, se descarta la idea de exposición, dejando la obra en depósito a la Galería Machado que la va vendiendo, de forma secreta, poco a poco¹⁰². Finalmente, en mayo se puede admirar su obra en Bilbao, nuevamente, en la Galería Mikeldi y, de forma casi simultánea, en la Galería Huts de San Sebastián. En ambas muestras expone la obra que ha realizado desde la cárcel.

Colectivamente, expone sus pinturas, del 21 de agosto al 12 de septiembre de 1966, junto a los grupos del movimiento de Escuela Vasca, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y, del 9 al 18 de mayo de 1967, en la Galería Barandiarán de San Sebastián, bajo la denominación *Arte Actual*.

A finales de 1969, se embarca en una nueva aventura, esta vez de índole didáctica¹⁰³, participando en el proyecto ideado por Jorge Oteiza de poner en marcha un Instituto de Investigaciones Estéticas. Se trata de la creación de la Escuela Experimental de Deba

¹⁰⁰ El cartel es realizado por el Equipo Realidad y el texto del catálogo lo redacta Vicente Aguilera Cerní. En la exposición participan, junto a Agustín Ibarrola, los siguientes artistas: Álvarez, Artigau, Arturo, Calvo, Calatayud, Claudio, Cartes, Cristobal, Chavarría, Delgado, Duarte, Edo, Ester Boix, Equipo Crónica, Forne Gorris, Grau Garriga, Grimal, Guinovart, Hernández Pijoan, Jordi Albert, María Girona, Marti Quinto, Mauri, Mensa, Montero, Narotzky, Olivares, Ortiz Valiente, Ortega, Rafols Casamada, Rams, Saura, Todo, Toledo, Vilas y Zamorano.

¹⁰¹ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, p. 199.

¹⁰² ANGULO BARTUREN, J.: *Opus cit.*, p. 199.

¹⁰³ Su interés por la didáctica no es nuevo, durante los años en los que fue miembro del Equipo 57, la galerista parisina Denise René les propuso, junto al pintor danés Richard Mortensen, un proyecto de crear en Ajaccio (en la isla de Córcega) una escuela al estilo de la Bauhaus y la Escuela de Ulm. Aunque se llegó, incluso, a escoger una casa para llevar a cabo este propósito, el proyecto, finalmente, se quedó aparcado. Información recogida en José Duarte: “Ibarrola, París, Equipo 57...”. En: *Ibarrola [Cat. Exp.]*, Centro Cultural Conde Duque y Palacio de Cristal, Madrid, pp. 67-69, 1987, pp. 68-69.

patrocinada por la Fundación Ostolaza y por el Ayuntamiento de la villa. Durante tres años (de 1969 a 1971), –como él mismo expresa- trabajará como director del taller de grabado y fundición, tratando de difundir a los alumnos su entusiasmo por el mundo de la gráfica a través del espíritu del movimiento de Estampa Popular¹⁰⁴.

Por otro lado, colabora con Gabriel Aresti¹⁰⁵ -uno de los más destacados investigadores del euskera, de su unificación y modernización- en la realización del libro de poemas en lengua vasca *Euskal Harria (Piedra Vasca*, en euskera), editado por la editorial Kriselu de San Sebastián, en 1967. Gabriel Aresti, pertenece a ese grupo de poetas e intelectuales que colaboran con el Movimiento de Estampa Popular en la tarea de combatir contra el franquismo y reivindicar una transformación social. Al igual que otros poetas con los que mantiene una gran amistad (Gabriel Celaya, Blas de Otero o Ángela Figuera, entre otros) entiende la poesía como un arma de lucha social. El artista ilustra este libro de poesía social con once grabados prologales, en cuya portada también aparece un grabado suyo que representa la imagen de un puño en alto. Ese mismo año también realiza un grabado para la portada de la novela *Los Barroeta* del escritor y periodista vasco Bernardo de Arrizabalaga¹⁰⁶. El libro, editado en Bilbao por El Mensajero del Corazón de Jesús, es un tratado de información histórica sobre el pasado de los vascos.

¹⁰⁴ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 222.

¹⁰⁵ Gabriel Aresti (Bilbao, 1933-1975) poeta, novelista y dramaturgo español en lengua vasca. A pesar de nacer en el seno una familia no vascoparlante de Bilbao, con gran esfuerzo, y superando las dificultades que existían en la dictadura franquista, logra aprender euskera de manera autodidáctica. Con el tiempo, en 1957, llega a convertirse en miembro de la Real Academia de la Lengua Vasca (Euskaltzaindia). Lucha activamente por la creación de un euskera unificado (euskera batua) y defiende la lengua popular frente a las tendencias puristas. Su poesía evoluciona del simbolismo de su juventud a la crítica social de su madurez. Renueva la poesía vasca, sus libros *Harri eta Herri* (Piedra y pueblo, 1964), *Euskal Harria* (Piedra vasca, 1967) y *Harrizko herri hau* (Este pueblo de piedra, 1971) son reflejo del realismo social. Aunque es más conocido como poeta, también cultiva otras facetas como la de novelista y autor teatral. Realiza traducciones de los grandes poetas de la poesía moderna como Thomas Stearns Eliot, Federico García Lorca, y otros autores de lenguas minoritarias.

¹⁰⁶ Bernardo de Arrizabalaga (Markina 1923- Berango 2008) se forma en la Compañía de Jesús a la que pertenece como sacerdote desde 1957 a 1968. Realiza la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Madrid y los estudios de Periodismo en la Escuela Oficial de Madrid. Es redactor jefe de la revista *Mensajero*, revista cultural promovida y editada por los jesuitas, también colabora con la revista *Mundo Joven* y con el diario *La Gaceta del Norte*, *Egin*, *Deia* y *El Norte de Castilla*. Además es redactor jefe de la revista *Triunfo* y, desde 1974 a 1976, dirige el semanario humorístico *Hermano Lobo*. En 1961 es destinado por la Compañía de Jesús a Valladolid donde acentúa su amistad con Miguel Delibes a quien ya conocía de antes. Por aquellas misma fechas, en Bilbao, conoce a Manu Leguineche con quien también establece una profunda amistad, al igual que con Carmen Laforet. En 1982 recibe el premio Pío Baroja del Gobierno Vasco por *En el principio era el roble* (1985).

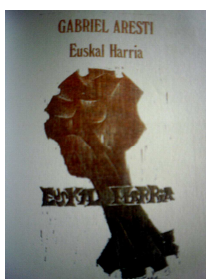


Fig. 50.- Portada de *Euskal Harria*, 1967.

Debido a la intensa trayectoria vital y artística que experimenta en esta década, considero necesario resaltar algunos aspectos del tema central que nos ocupa: el grabado. En este periodo podemos afirmar que su obra gráfica se reduce fundamentalmente a la xilografía. Todos los grabados que realiza desde 1960 hasta los últimos años de la década siguiente, los agrupa bajo la denominación de *Paisajes de Euskadi*. En ellos trata de retratar a la sociedad vasca y testimoniar sobre la situación política, cultural y social por la que ésta atraviesa. Esquematiza su corpus gráfico de la siguiente manera:

“Todos los grabados que he hecho desde 1960 hasta hoy, forman parte de la serie “Paisajes de Euskadi”. Esta definición es quizás un término demasiado profesional, de pintor; es el paisaje real, el geográfico, el político, el social, el paisaje humano, la situación nacional; es el paisaje completo de toda la sociedad vasca, incluso de aspectos de la cultura vasca. Está claro que en esta larga serie de grabados abunda la represión, las masas oprimidas y la violencia del régimen. Son los signos que evidencian la situación que vivíamos; son los rasgos casi exclusivos de una época”¹⁰⁷.

A pesar de esta denominación, nos encontramos con que aquellos que aparecen publicados, o no son titulados o presentan una denominación muy genérica que hace alusión al suceso histórico que muestran o que, simplemente, dan cuenta de los que aparece representado. Por ejemplo, *Asamblea de Bandas en los montes* o *Fábrica con chimeneas*.

¹⁰⁷ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 230.

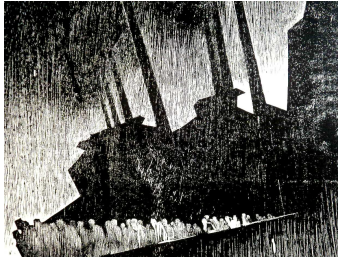


Fig. 51.- *Fábrica con chimeneas*
S. f., Xilografía.

Puede decirse que en el grabado encuentra el medio de expresión idóneo para contar todo aquello que no se atreve a reflejar en sus cuadros, ya que la censura no le hubiera dejado exponerlos en las galerías. A pesar de que los temas tratados son los mismos en unos y otros (el mundo fabril, el mundo rural del trabajo en los caseríos o el trabajo en el mar y durante el tiempo que permanece preso, también refleja, como hemos visto, escenas del interior de la cárcel, torturas, recuerdo de las huelgas y de la opresión franquista), sin embargo, en su obra gráfica los representa con mayor dureza¹⁰⁸.

Por estas fechas, aunque por miedo a la censura, las exposiciones que realiza son muy escasas, la divulgación de ésta es muy extensa, especialmente en los círculos de oposición al régimen¹⁰⁹. Sus grabados los vende en circuitos alejados del mercado habitual del arte. En ocasiones, les ha entregado las planchas a los propios obreros y estudiantes universitarios para que las estampen y editen y, con las ganancias obtenidas, sufraguen las actividades destinadas a una actividad antifranquista -para los movimientos obreros, estudiantiles, *ikastolas*, etc.-¹¹⁰. Se trata de una obra barata, que se vende por unas 100 pesetas¹¹¹, destinada, especialmente, a la clase trabajadora. En su libro autobiográfico, *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*¹¹², afirma que realiza altas tiradas, llegando, incluso, a los 500 ejemplares¹¹³. Sin embargo, en la entrevista que mantengo

¹⁰⁸ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 230. Se debe tener en cuenta que cada exposición debía pasar por un complejo aparato de permisos desde el del gobernador civil hasta el de la delegación de Información y Turismo. Por este motivo, en las exposiciones marginales, que se escapan de este control, puede reflejar sin ningún tipo de cortapisa la cruda realidad.

¹⁰⁹ DE BARAÑANO, K. M^a: “Monólogo plástico de Agustín Ibarrola contra el poder”. En: *Kobie*, nº 5, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, pp. 190-232, 1988, p. 209.

¹¹⁰ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 229.

¹¹¹ Entrevista a Sol Panera, Bilbao, 5 de junio de 2008.

¹¹² ANGULO BARTUREN, J.: *Opus cit.*, p. 119.

¹¹³ IBARROLA, A.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 107; IBARROLA, A.: “Apuntes orientados a explicar algunos de los aspectos de mi pintura que considero han sido menos comprendidos”. En: *Ibarrola 1948-1991* [Cat. Exp.], Museo de San Telmo, San Sebastián, pp. 148-150, 1991, p. 149; ALONSO, J. M.: “El mundo del trabajo

con Sol Panera, ésta afirma que esa cifra no es cierta, ya que debido al procedimiento rudimentario que emplean, a lo mejor tan sólo realizan dos ejemplares. Además, de haber contado con un tórculo, tampoco hubieran producido tantas estampas porque no se hubiesen vendido¹¹⁴.

Por otro lado, a pesar de que estos procedimientos manuales, de escasa sofisticación, van en detrimento de la calidad artística de los grabados – se realizan con tinta negra, sin machos, ni hembras, sin abultar el papel, sin crear deformaciones que lo enriquezca-, no le importa con el fin de abaratar la producción y de que llegue a un público más amplio. En sus propias palabras:

“[...] Para conseguir una difusión que llegue más lejos que la del cuadro de caballete utilizo las técnicas de reproducción del grabado simple y artesanal. Multiplico por quinientas cada una de las obras sin que dejen de ser originales y rebajo con este procedimiento unas quinientas veces el precio que tendría la pieza única. Traspaso las leyes de la valoración económica del cuadro conservando la valoración de la firma y posibilito que el obrero tenga ahora mismo acceso a las obras de arte que hablen de él. Por otra parte, saliéndome de las naturales insuficiencias de las salas de arte de las grandes ciudades, que siendo medios de comunicación cultural no satisfacen las necesidades del ancho enfoque del creador y del pueblo, expongo mis pinturas en las zonas del caserío, de la industria, de las minas y por donde se reparte el pueblo. En medio del clima popular, las exquisiteces culturalistas no importan tanto como la riqueza humana envuelta y comprometida con su ser. A este contacto por abajo, las gentes acuden en número incomparablemente mayor y con la mejor disposición para aprender y enseñar”¹¹⁵.

En esta década la temática de su obra gráfica es semejante a la de su pintura. Representa el mundo del trabajador en la fábrica, en el caserío o en los puertos de pescadores. Iconográficamente, no se refiere a un trabajador en concreto, cuyos rasgos podemos identificar, sino que, a la manera de Arteta, lo trata como a un ser anónimo que representa a todo un colectivo social. A diferencia de al principio, en que muestra a un individuo aislado, poco a poco ese hombre de cortantes aristas es absorbido por la masa, por la multitud de trabajadores que luchan por sus derechos¹¹⁶. Además, a diferencia de otros expresionistas sociales del momento, Ibarrola no presenta a seres deformados, sino grupos en lucha con el

reflejado en el arte (con Agustín Ibarrola). Trabajador en el campo de las ideas”, *Hoja del lunes*, Bilbao, 5 de marzo de 1973, p. 10.

¹¹⁴ Entrevista a Sol Panera, Bilbao, 5 de junio de 2008.

¹¹⁵ IBARROLA, A.: “Apuntes orientados a explicar algunos de los aspectos de mi pintura que considero han sido menos comprendidos”, 1969. Documento publicado en: *Ibarrola 1948-1991* [Cat. Exp.], Museo de San Telmo, San Sebastián, pp. 148-150, 1991, p. 149.

¹¹⁶ GUASCH, A. M^a: “Agustín Ibarrola: El arte, como instrumento de lucha, *Egin*, 22 de noviembre de 1977, Bilbao, p. 15.

anhelo de transformar el mundo que el tratamiento del espacio, la disposición de los planos, los motivos y las figuras se encargan de crear¹¹⁷.

Por otro lado, a partir de la segunda mitad de la década, ya no representa escenas concretas, sino arquetipos del trabajador industrial o del pescador. Rechaza las imágenes costumbristas y busca la plasmación de unos personajes y escenas de carácter épico¹¹⁸. A pesar de representarlos en su momento histórico real, trata de lanzar un mensaje optimista y esperanzado en un mundo mejor. Por lo general, sus gestos y actitudes no corresponden, por lo tanto, a las de un ser desesperanzado y angustiado que carece de horizontes, sino que trata de buscar al hombre que, a través de su trabajo, se hace a sí mismo¹¹⁹. Realiza figuras monumentales, de configuración escultórica, concebidas en perspectiva angular, desde abajo hacia arriba, para potenciar su fortaleza. Se trata de figuras cada vez más abstractas, que rechazan lo anecdótico y en las que sobresale la actitud de las masas, el carácter de acción y dinamismo en busca de un mundo más justo¹²⁰.



Fig. 52.- *Sin título*
S. f., Xilografía



Fig. 53.- *Sin título*
S. f., Xilografía

Al igual que en sus pinturas, su gama cromática es muy limitada, se reduce al blanco y al negro¹²¹, confiriéndole a la imagen una mayor carga expresiva. Recurso que también consigue incorporando a algunos de sus grabados textos de poetas como Blas de Otero.

¹¹⁷ BOZAL, V. y LLORENS, T.: *España vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 122.

¹¹⁸ BOZAL, V.: “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 611-843, 1988, p. 763.

¹¹⁹ IBARROLA, A.: “Apuntes Orientados a explicar algunos de los aspectos de mi pintura que considero han sido menos comprendidos”. 1969. Documento publicado en: *Ibarrola 1948-1991 [Cat. Exp.]*, Museo de San Telmo, San Sebastián, pp. 148-150, 1991, p. 149.

¹²⁰ BOZAL, V.: “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 611-843, 1988, p. 763.

¹²¹ En sus pinturas además del blanco y negro también incluye el rojo y el verde.

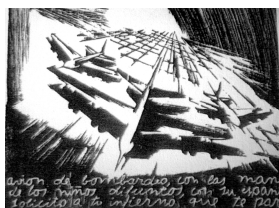


Fig. 54.- *Sin título*
1961. Xilografía

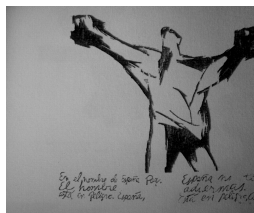


Fig. 55.- *Sin título*
1961. Xilografía

Por otro lado, aunque, por lo general, su obra clandestina la firma, no suele estar fechada por lo que, a no ser que representen un acontecimiento muy concreto, datarla con exactitud resulta una tarea complicada¹²².

Década de los setenta

Estos años – y, especialmente, entre 1970 y 1971- va a ser una de las etapas más fructíferas de su actividad como grabador¹²³. De nuevo, se decanta fundamentalmente por la técnica xilográfica. Hasta los últimos años de la década va a continuar realizando la larga serie -comenzada en 1960- a cerca de *Los paisajes de Euskadi*, en la que refleja escenas cargadas de realismo sobre lo que acontece en el País Vasco durante la represión franquista, convirtiéndose en una especie de corresponsal de la época¹²⁴. En su obra, sigue siendo una constante la representación del mundo de los pescadores, de los mineros y de las fábricas siderúrgicas de Vizcaya.

¹²² El hecho de que, en numerosas ocasiones, entregase las planchas a los propios obreros y universitarios para que las estampasen y las vendiesen, provoca que, a veces, el artista no pudiera controlar las tiradas para numerarlas y firmarlas. Además, de ser cierto que realizase unos 500 ejemplares, esta labor resulta muy complicada para el artista. Información recogida en IBARROLA, A.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 107.

¹²³ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 229.

¹²⁴ ANGULO BARTUREN, J.: *Opus, cit.*, p. 229.



Fig. 56.- Sin título
1973-74. Xilografía

Desde su segunda etapa en la cárcel hasta principios de los años setenta, su producción artística la guarda en una fábrica de Mungia (Vizcaya), propiedad del industrial Aurelio Artetxe, con el deseo fallido de poder llevarla a Madrid para que sea expuesta. Durante el tiempo que permanece colgada en las inmensas paredes de las naves, los obreros se convierten en su único público¹²⁵. En una entrevista -concedida al periódico la *Hoja del lunes*, en 1973- expresa cómo éstos se acercan a su obra:

“[...] Puedo decirte que a través de mi experiencia personal creo que el hombre trabajador, del pueblo, lo que persigue no son, en principio, valoraciones de tipo estético, artístico, sino el fondo de lo que ve, es decir, si de alguna manera aquellas obras reflejan los propios problemas del pueblo, sin preocuparse inicialmente si están bien o mal reflejados. Si ellos se sienten protagonistas en ese arte, inician enseguida un tipo de comunicación y de confianza grande, muy grande.

No rechazan ninguna [obras figurativas o abstractas]. Tienen curiosidad, preguntan mucho. Sólo cuando tú respondes, cuando inicias una real de comunicación con ellos, te discuten, muestran su opinión. No tienen posiciones tomadas de antemano. No ocurre lo mismo con el estudiante, que de entrada te discute todo y te tienes que defender panza arriba, como un león. Los trabajadores, en general, y en principio, no están acostumbrados a tener cerca exposiciones de arte, no han visto siquiera mucha obra de arte. Entonces las obras que se aproximan a ellos, que quieren participar con ellos, son una novedad. Eso les lleva a una preocupación por saber Saber, en primer lugar, a qué o por qué vas”¹²⁶.

A partir de ahora, y hasta la consolidación de la democracia, deja de plasmar escenas concretas para centrarse en la realización de arquetipos y tótems del mundo del trabajo. Representa cuerpos de trabajadores, con estructura casi escultórica, que por cabeza o por manos tienen sus herramientas de trabajo (por ejemplo, la imagen de una llave inglesa en

¹²⁵ DE BARAÑANO, K. M^a: “Monólogo plástico de Agustín Ibarrola contra el poder”. En: *Kobie*, nº 5, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, pp. 190-232, 1988, p. 216.

¹²⁶ ALONSO, J. M.: “El mundo del trabajo reflejado en el arte. (Con Agustín Ibarrola)”, *Hoja del Lunes*, Bilbao, 5 de marzo de 1973, p. 10.

alusión al obrero o la representación de un campesino con cabeza de sarda, de hoz o tamboril). Por medio de estas obras, cada vez más abstractas, se produce una especie de sacralización de los utensilios de trabajos. Éstos, en lugar de empequeñecer al hombre, se convierten en la prolongación de su energía para combatir la precaria situación laboral que el Régimen Franquista ha originado¹²⁷.

De la misma manera, si observamos su producción artística, podemos comprobar cómo en vez de representar la fábrica como un lugar siniestro en el que el obrero pierde su condición de ser humano, se convierte en lugar de realización humana¹²⁸, ya que, Ibarrola entiende el trabajo como la esencia del hombre¹²⁹.

Podemos afirmar que, de nuevo, en sus grabados –al igual que sucede en su pintura– reduce la imagen a la representación de una serie de motivos en los que expresa la represión – las figuras del *Guernica* de Picasso, los candados, las viejas cerraduras, las rejas, los impactos de los disparos, las cadenas, las sombras de los repesores, los tricornos, las llamas de los incendios- y la añoranza de una tierra virgen –escenas muy esquemáticas del paisaje vasco en general con sus característicos caseríos-.

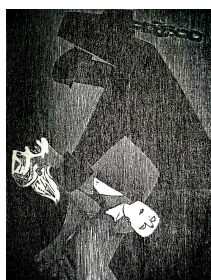


Fig. 57.- *Sin título*
1978. Xilografía

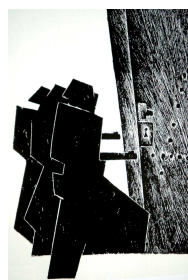


Fig. 58.- *Puerta del caserío*
S. f., Xilografía

En algunas obras de composición horizontal apreciamos una línea diagonal que desplaza la perspectiva hacia un lado donde se difumina; mientras que en las verticales la fuerza expresiva se aprecia en la verticalidad de las grúas, las chimeneas o los postes eléctricos propios de una sociedad industrial y desarrollada.

¹²⁷ DE BARAÑANO, K. M^a: “Monólogo plástico de Agustín Ibarrola contra el poder”. En: *Kobie*, nº 5, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, pp. 190-232, 1988, p. 220.

¹²⁸ DE BARAÑANO, K. M^a: *Opus cit.*, p. 220.

¹²⁹ ALONSO, J. M.: “El mundo del trabajo reflejado en el arte. (Con Agustín Ibarrola)”, *Hoja del Lunes*, Bilbao, 5 de marzo de 1973, p. 10.



Fig. 59.- *Sin título*
S. f., Xilografía



Fig. 60.- *Sin título*
S. f., Xilografía

También aparecen líneas en zigzag -diversas rayas que se entrecruzan¹³⁰. Estos trabajos aparecen insertos en una especie de entretejido de líneas y de superficies, de ritmos de entrada y de salida que producen una sensación de juego óptico¹³¹. Él mismo explica cómo organiza su obra:

“Según vas recibiendo información tienes que eliminar una parte y poner énfasis en otra. ¿Pero cómo haces eso? Cuando yo hago las estructuraciones de bandas lineales y paralelas, o como el trenzado de un cesto, lo que hago ensamblar información en esa estructura, meter unas cosas figurativas y otras menos, unas con colores planos, otras con texturas. El elemento lineal es el elemento estructural concebido para tramar todo eso. Esa es la manera de tratar con riqueza estética la información de que dispones, sabiendo cómo lo han hecho a lo largo de la historia grandes movimientos artísticos o grandes artistas significativos”¹³².

Estas investigaciones formales, además de deberse a su experiencia en el Equipo 57, también tienen su origen en su primera época de privación de libertad (1962-1965), al observar la disposición de las rejillas de las ventanas, el movimiento de los candados o al tratar de visualizar el ruido que provocan las cadenas al chocar contra las rejillas que le sugieren rayas con las que crear el espacio¹³³.

El 14 de marzo de 1973 vuelve a ser detenido, a los dos días de impartir una conferencia en la Facultad de Medicina de Bilbao en la que trata de informar a cerca del movimiento de Escuela Vasca. Después de permanecer 72 horas se le condena a pagar una multa de 500.000 pesetas. A los pocos días, recientemente proclamado un nuevo estado de excepción, su caserío de Gametxo (Vizcaya) aparece destruido por las llamas. Además de

¹³⁰ DE BARAÑANO, K. M^a: “Monólogo plástico de Agustín Ibarrola contra el poder”. En: *Kobie*, nº 5, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, pp. 190-232, 1988, p. 214.

¹³¹ DE BARAÑANO, K. M^a, GONZÁLEZ DE DURANA, J. y JUARISTI, J.: *Arte en el País Vasco*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1987, p. 386-387.

¹³² AGIRRE ARRIAGA, I., GARMENDIA AMIGOT, C. y MARTÍNEZ GORRIARÁN, C.: *Ibarrola 1948-1991* [Cat. Exp.], Museo de San Telmo, San Sebastián, 1991, p. 34.

¹³³ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito?* (*Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia*), L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 181.

quedarse sin vivienda, gran parte de su obra queda reducida a cenizas. Este suceso, aparecerá denunciado en varios de sus grabados.



Fig. 61.- *Sin título*
1975. Xilografía

Mientras dura el estado de excepción, por miedo a ser de nuevo detenido y encarcelado por las fuerzas del orden, permanece escondido. Sin embargo, y como ya ocurriese en anteriores ocasiones, su productividad artística apenas se ve resentida. A pesar de las duras condiciones y de la falta de herramientas necesarias, continúa grabando con los precarios utensilios que encuentra a su alrededor. Del mismo modo, son, de nuevo, los obreros y los estudiantes los que le ayudan a estampar y difundir sus grabados de amplia tirada¹³⁴.

Durante estos años, participa en diferentes exposiciones y acontecimientos artísticos que, en torno a la defensa de la cultura popular del País Vasco se están desarrollando. Interviene en la Exposición de Pintura y Escultura Vasca Contemporánea celebrada en el Palacio de Bellas Artes de México (1970)¹³⁵ y en la I Muestra Indiscriminada de Arte Vasco de Baracaldo (Vizcaya, 1971)¹³⁶. En 1972 participa en la muestra de Arte Vasco Actual

¹³⁴ IBARROLA, A.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 107.

¹³⁵ La selección la organizada por el escritor y poeta vizcaíno José Luis Merino, director de la Galería Grises en Bilbao. Junto a Agustín Ibarrola, participan en la muestra Remigio Mendiburu Bonifacio Alonso, José María Cundín, Rafael Lozano Bartolozzi, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga, José Luis Zumeta, Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida y Vicente Larrea. Únicamente los escultores Remigio Mendiburu, Néstor Basterretxea y Vicente Larrea acompañan a José Luis Merino a México. Años más tarde, Ibarrola considera que “fue una exposición desdichada. Pienso que en Méjico estaban quizás los más importantes artistas vascos (acudieron personalmente Remi, Basterretxea, Larrea y Merino). Faltaba gente y no se dio una imagen completa de lo que era el Movimiento de Escuela Vasca. Los que fueron iban a promocionarse”. Información extraída de Javier Angulo Barturen: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 147.

¹³⁶ En la exposición participan más de 200 artistas, desde la obra de autores ya reconocidos (Oteiza, Ibarrola, Bonifacio Alonso, Barceló, Basterretxea, M^a. P. Jiménez, Larrea, Mendiburu, Unánue, García Barrena, Gracenea, Larrínaga, Largacha, Muguerza, Montalbán), hasta la labor de jóvenes artistas recién salidos de la recientemente inaugurada Escuela de Bellas Artes de Bilbao (Mirantes, Díez Álava, Iñurrieta, Mieg, Rementería, J. Ibarrola, I. de la Fuente, M. Bilbao); llevándose así a cabo el viejo proyecto de la llamada Asamblea de

(coordinada y dirigida por el crítico Santiago Amón) en los Encuentros de Pamplona patrocinados por la familia Huarte; sin embargo, por discrepancias con la organización y en solidaridad con otros artistas vascos a los que no permiten exponer (se excluye un cuadro de Dionisio Blanco denominado *El proceso de Burgos*), retira su obra antes de la clausura (una cera y un enorme friso de 11 metros)¹³⁷. Al año siguiente, en 1973, interviene en los abortados preparativos para la II Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo¹³⁸. Finalmente, es el único representante vasco que forma parte del polémico equipo encargado de la selección de los artistas que van a representar a España –bajo el lema *Amnistia denontzat* (*Amnistía para todos*, en euskera) en la Bienal de Venecia de 1976¹³⁹. A pesar de que en un principio Ibarrola escoge para que participen en la muestra a Oteiza y Chillida, éstos se niegan a participar. Además de la obra que expone, también hay obra suya dentro del material expuesto de Estampa Popular - sus grabados se exponen junto a los de otros integrantes como José Ortega, Ortiz Valiente, Ricardo Zamorano, Francisco Álvarez, José Luis Delgado, Arturo Martínez o los representantes de Estampa Popular de Valencia- y del Equipo 57. A nivel individual exhibe su obra, principalmente, en Bilbao (en las galerías Mikeldi y Aritza y en el Museo de Bellas Artes), Vitoria, San Sebastián, Oviedo, Madrid, Barcelona, Zaragoza, Valencia y Castellón.

Artistas plásticos de Vizcaya. Ibarrola presenta una gran friso-relieve en escayola (1,80 de alto por 11 metros de largo, compuesto por 10 módulos) en la que representa una especie de marcha obrera de gran dinamismo expresivo, que finalmente, el público no llega a ver. En su origen lo realiza en papel en la prisión de Basauri, luego, a ocultas, lo pasa a escayola y, posteriormente, lo funde en acero en los talleres de la Babcock – Wilcox. Finalmente, este mural será colgado en la parte trasera de su caserío de Oma (Vizcaya). Información extraída de TUÑÓN DE LARA, M.: “Un artista en la historia de su pueblo: Agustín Ibarrola”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Centro Cultural Conde Duque, Palacio de Cristal, Madrid, pp. 29-32, 1986, p. 32.

¹³⁷ En Pamplona se congregaron 348 artistas de vanguardia del momento, entre músicos, cineastas y plásticos, tanto españoles como extranjeros, aunque en la exposición de Arte Vasco Actual tan sólo participan veinte artistas. Su organización corre a cargo del crítico Santiago Amón, quien cuenta con la participación de artistas del País Vasco y Navarra (por Vizcaya: Ibarrola, Blanco, Mirantes, Arri, Carrera, Larrea; por Guipúzcoa: E. Chillida, Basterretxea, Mendiburu, Balerdi, G. Chillida, M^a. P. Jiménez, Sistiaga, Zumeta, B. Alonso; por Álava: Mieg, Ortiz de Elguea; por Navarra: Morrás, Osés, Baquedano) cuya elección es aprobada tras largos debates. Entre las ausencias más destacadas, están las de Jorge Oteiza y Eduardo Chillida.

¹³⁸ El Ayuntamiento de Baracaldo, en calidad de promotor, elige como portavoces y organizadores de la representación vasca a aquellos artistas que considera más significativo de cada una de las cuatro provincias: Agustín Ibarrola, por Vizcaya; Néstor Basterretxea, por Guipúzcoa; Javier Morrás, por Navarra y Carmelo Ortiz de Elguea, por Álava, los cuales deben seleccionar a cuatro artistas. Sin embargo, este procedimiento selectivo se convierte en un problema. En lo que se refiere a Vizcaya, las críticas afectan tanto a la organización de la muestra, como a Agustín Ibarrola, a quien se le culpa de intentar manipular la exposición a favor de su ideología comunista, a pesar de que sólo uno de los cuatro elegidos pertenece a su partido, y de realizar arbitrariamente tal selección, sin convocar una asamblea previa.

¹³⁹ El proyecto general del pabellón español es elaborado por Tomás Llorens y Valeriano Bozal bajo el título *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. La comisión organizadora está compuesta por artistas (Tàpies, Saura, Ibarrola y el Equipo Crónica) y por especialistas como Oriol Bohigas, Alberto Corazón, junto a los citados Bozal y Llorens, con la asistencia de Josep Renau, V. Pérez Escolano, Inma Julián y José Miguel Gómez.

Junto a estas exposiciones “legales” celebradas en los circuitos comerciales habituales del arte, también se llevan a cabo otras de carácter más encubierto, donde además de pinturas, se exhiben, por lo general, un mayor número de grabados porque son fáciles de transportar y de retirar en caso de que aparezca la policía¹⁴⁰. Exponen –como, a continuación, describe él mismo- en conciertos de música comprometida como Oskorri¹⁴¹:

“Durante esta época, también el grupo musical OSKORRI hizo un trabajo importante con mis grabados. En sus actuaciones por los pueblos de Euskadi –sobre todo Vizcaya- incluyendo barrios y aldeas, tendían una cuerda entre dos árboles o dos paredes y, con pinzas de colgar la ropa, pendían de las cuerdas los grabados. Entre actuación y actuación explicaban lo que pretendía yo al hacer los grabados, y el precio que tenían. En los descansos vendían los grabados.

¿Mi relaciones con este grupo? A mí me unía una gran amistad con Nacho ¡pero no eran gentes del partido! Es de alguna forma, lo que pasaba con “Estampa Popular”. Todo el mundo se empeñaba en afirmar que era un movimiento, un grupo del P. C.”¹⁴².

Poco antes de la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975, a la espera de recobrar la anhelada libertad, recuerda haber llegado a realizar hasta 80 grabados diferentes¹⁴³. Una vez reanudadas las libertades, continúa con su compromiso artístico y cívico tratando temas –con unas formas cada vez más abstractas- en los que exalta al hombre y a su trabajo, ensalzando los valores de la cultura universal, sin renunciar, por ello, a su fidelidad a la cultura popular del País Vasco¹⁴⁴.

Tras la muerte del dictador (entre 1975 y 1976) su preocupación por el problema vasco, que se ha ido acentuando con los años, se hace cada vez más evidente: participa activamente en las asambleas de artistas y en los movimientos de su partido. En este periodo histórico cargado de incertidumbre, es habitual que sus imágenes vayan acompañadas de

¹⁴⁰ Entrevista a Sol Panera, Galería Aritza, Bilbao, 5 de junio de 2008.

¹⁴¹ El grupo de música folk Oskorri (*Atardecer rojo*, en euskera) nace en 1971 en Bilbao. Sin embargo, hay que esperar hasta la llegada de la transición, en 1976, para que publiquen su primer álbum en el que rinden homenaje a los poemas de Gabriel Aresti, *Gabriel Arestiren Oroimenez (En recuerdo de Gabriel Aresti)*. Tanto por la lengua en la que cantan (euskera) como por la letra de sus primeras canciones (en su mayoría poemas de Gabriel Aresti), en sus inicios presentan un importante contenido reivindicativo que se atempera con los años. Su primer concierto tiene lugar en el Paraninfo de la Universidad de Deusto (Bilbao), en marzo de 1971, con una formación en la que destaca como alma mater del grupo Natxo de Felipe. Comienzan su andadura en el terreno musical fusionando el jazz con instrumentos tradicionales vasco, hasta que han llegado a encontrar un estilo propio que los define dentro de la escena de la música folk europea.

¹⁴² ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 231.

¹⁴³ ANGULO BARTUREN, J.: *Opus cit.*, p. 299.

¹⁴⁴ TUÑÓN DE LARA, M.: “Un artista en la historia de su pueblo: Agustín Ibarrola”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Centro Cultural Conde Duque y Palacio de Cristal, Madrid, pp. 29-32, 1987, p. 32.

textos de reivindicación social -*Amnistía, Presoak Kalera (Presos a la calle, en euskera), etc.*- que se refieren a lo representado gráficamente¹⁴⁵.



Fig. 62.- Sin título
1977. Xilografía

Uno de los temas que más le inquietan y al que más tiempo dedica es a la petición del regreso de *El Guernica* de Picasso al País Vasco. El 9 de junio de 1978 dirige una carta al responsable de la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco, Sr. Maturana, para solicitarle la recuperación de célebre cuadro. También le pide la creación de varios centros documentales y culturales en Guernica, entre los que destaca la construcción de un museo nacional en el que un grupo de grabadores formarán un centro de calcografía nacional vasca¹⁴⁶.

En estos momentos, muchas de sus imágenes, probablemente por su carácter monumental, se han convertido en “logotipos” de la lucha contra el franquismo –tipos de vascos con *txapela*, tipos de obrero-industrial, las manos-herramienta-; llegando a ser utilizadas por muchos, como pintadas callejeras y como carteles¹⁴⁷.



Fig. 63.- Mural callejero. Vizcaya, 1979.

En este sentido, su obra se ha visto, en numerosas ocasiones, reducida a estereotipo ideológico o propagandístico para combatir al franquismo. Un sector de la crítica conoce

¹⁴⁵ GUASCH, A. M^a: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 235.

¹⁴⁶ Documento nº 14

¹⁴⁷ DE BARAÑANO, K. M^a: “Monólogo plástico de Agustín Ibarrola contra el poder”. En: *Kobie*, nº 5, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, pp. 190-232, 1988, p. 212.

únicamente una parte pequeña de su producción: la que se refiere a los grabados que en exposiciones, publicaciones y carteles clandestinos, han utilizado en España casi todos los grupos políticos y sociales en sus actividades antifranquistas¹⁴⁸, en vez de comprender –como afirma Juan Manuel Bonet– que, además de ser un artista testimonial, ha sido uno de los principales definidores de una estética vasca moderna¹⁴⁹. Ibarrola no reniega de haber puesto el arte al servicio de la actividad política, pero considera que ello le ha quitado tiempo para avanzar y le ha perjudicado hasta el punto de que la gente tiene una imagen tópica de él. En sus propias palabras:

“Sucedo que usan mis hombres con txapela para todo, carteles, cosas de propaganda de un tipo y de otro, cosas en las que yo no tengo nada que ver. Porque yo no he querido nunca hacer maquetitas de hombre vasco. La gente se ha acostumbrado a ver un prototipo de personaje vasco en mi obra y reducirla a ese prototipo...

Y tiende a identificarla con unas formas que tienen una entidad muy común desde hace ya treinta años. Y tú no has ido buscando eso, es resultado de una estructuración de formas, de generalizaciones de la individualidad y de lo colectivo. Yo he querido hacer un individuo muy personalizado, del pueblo vasco que yo he vivido. Yo no he tenido especial interés en inventar un modelo de personaje, sino en indagar estéticamente esta colectividad y su relación con el mundo”¹⁵⁰.

Finalmente, el 15 de junio de 1977 se celebran las primeras elecciones democráticas después de la muerte de Franco. Ibarrola acepta presentarse como candidato al Partido Comunista de Euskadi¹⁵¹, ya es considerado como un ciudadano “legalizado”, después de quince años de persecución. Puede decirse que a partir de ahora se abre un nuevo camino en su etapa artística y personal, en la que ya no hay miedo a la censura y en la que puede crear con total libertad:

“Con la llegada y progresiva implantación del sistema democrático en el Estado Español a fines de la década de los sesenta, la temática industrial-obrera y político-reivindicativa desaparece de la iconografía ibarroliana. Alcanzada de libertad de expresión, la obra del artista ya no necesita ser pantalla de proyección de

¹⁴⁸ ANGULO BARTUREN, J.: “Perfil biográfico de Agustín Ibarrola”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Centro Cultural Conde Duque y Palacio de Cristal, Madrid, pp. 47-63, 1987, p. 47.

¹⁴⁹ BONET, J. M.: “A propósito de unos dibujos de Ibarrola”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, pp. XXXV-XXXVII, 1987, p. XXXV.

¹⁵⁰ AGIRRE ARRIAGA, I., GARMENDIA AMIGOT, C. y MARTÍNEZ GORRIARÁN, C.: *Ibarrola 1948-1991* [Cat. Exp.], Museo de San Telmo, San Sebastián, 1991, p. 36.

¹⁵¹ Sin embargo, sus crecientes diferencias políticas y de funcionamiento hicieron que se fuesen distanciando, progresivamente del PCE hasta su abandono definitivo. Posteriormente, con ex miembros del PCE interviene en la fusión de Euskadiko Eskerra. Información extraída de ANGULO BARTUREN, J.: “Perfil biográfico de Agustín Ibarrola”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Centro Cultural Conde Duque y Palacio de Cristal, Madrid, pp. 47-63, 1987, p. 51.

aquellos problemas sociales antes reprimidos. A partir de ese momento, las gentes y sus representantes pueden defenderse y luchar por sus derechos a cara descubierta. El artista solidario durante décadas, el pintor cuya conciencia ética le impedía ser sensible a la injusticia, el dolor y la opresión, el hombre que en su trabajo no olvidaba las condiciones de trabajo de los demás, se encuentra con una libertad distinta para su arte, su pintura, su labor”¹⁵².

Tras la destrucción del caserío de Gametxo, que la familia había alquilado, deciden trasladarse a otro ubicado en el valle de Oma, en Kortezubi¹⁵³, donde continúa alejado del ámbito de la fábrica y la ciudad para refugiarse en el campo. De esta manera, se reencuentra con la naturaleza. En una entrevista, que concede años más tarde, describe este retiro voluntario de la siguiente manera:

“En realidad, el aislamiento en el caserío, ha servido para serenar mi ánimo, para buscar más tiempo. La lucha contra el fascismo me había dejado muy poco tiempo para poder pintar. Esta vuelta al medio rural ha servido para acentuar algunas cosas que tenía pendientes y profesionalizarme mucho más”¹⁵⁴.

¹⁵² GONZÁLEZ DE DURANA, J.: “Industria, estructura y metáfora en la obra plástica de Ibarrola”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, pp. XIII-XXI, 1987, p. XIII.

¹⁵³ Localidad vizcaína muy próxima al yacimiento arqueológico de Santimamiñe. En los años ochenta comenzará una de las aventuras estéticas más atrevidas y conocidas de su creación que se desarrollará a lo largo de veinte años: *El bosque animado de Oma*, donde juega con el color, la perspectiva, la forma de los árboles y el paisaje para crear una singular obra en la naturaleza.

¹⁵⁴ URQUIJO, J.: “Entrevista con Agustín Ibarrola”, *Batik*, nº 61, Bilbao, pp. 69-73, mayo de 1981, p. 69.

3. 2. 2.- MARÍA FRANCISCA DAPENA

Década de los sesenta

María Francisca Dapena se inicia en la práctica del grabado a principios de los años sesenta de la mano de Agustín Ibarrola¹⁵⁵, quien le enseña la técnica xilográfica que él acaba de aprender en París gracias a José Ortega.

En 1962 se embarca en la aventura de Estampa Popular de Vizcaya con cuyos miembros, en palabras de su hijo Gaizka Villate Dapena- comparte la misma concepción de arte y la misma inquietud social:

“Porque lo veía [el arte] como un medio de difusión política, de lucha contra el franquismo. En un momento en que las imprentas estaban confiscadas. Se censuraba todo, incluidas las exposiciones de arte, como la que se iba a celebrar en San Sebastián con la obra de José Ortega.

Mi madre empleaba su arte como una herramienta política para luchar contra el régimen. Toda su familia había sido represaliada por el régimen. Mi abuelo materno estuvo desde 1938 a 1943 en la cárcel por Republicano. Mi padre, durante la Guerra Civil Española, pasó 8 años en un batallón disciplinario. Era un tema que les tocaba muy de cerca. Tenían mucho odio acumulado”¹⁵⁶.

Al igual que le sucede a Ibarrola, el 15 de junio de 1962, su andadura en Estampa Popular se ve truncada de golpe al ser detenida junto a su marido por la policía, acusada de pertenecer al Partido Comunista.

No obstante, si examinamos brevemente su trayectoria artística observamos cómo desde que tiene lugar su primera exposición en 1953 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, hasta que realiza su primer grabado, alrededor de 1960-1962, ha transcurrido prácticamente una década. Comienza, en el periodo de la postguerra, desarrollando una obra impresionista que, a partir de los años cincuenta -coincidiendo con sus primeros contactos con el Partido Comunista-, se tornará en una obra de denuncia social en la que impera un fuerte compromiso moral de transformación del orden político y social que destaca en la época de la dictadura franquista. A partir de entonces, su vida y su obra están indisolublemente ligadas a la

¹⁵⁵ Entrevista realiza a Sol Panera, Galería Aritza, Bilbao, 5 de junio de 2008.

¹⁵⁶ Entrevista a Gaizka Villate Dapena, hijo de María Francisca Dapena, en Villasana de Mena (Burgos), 5 de junio de 2008. A partir de ahora, cada vez que después de un comentario aparezca una “B” mayúscula entre paréntesis se refiere a que la información procede de dicha entrevista.

política¹⁵⁷. Por este motivo, para conocer su trayectoria artística debemos conocer sucintamente su recorrido vital.

María Francesca Dapena Rico nace el 16 de marzo de 1924 en Barruelo de Santullán (Palencia). Comienza estudios de bachillerato en Santander que debe suspender a causa de la Guerra Civil. En 1939 la familia se traslada a vivir a Balmaseda (Vizcaya), lugar de origen de la madre, donde recibe su primera educación en las artes plásticas y donde descubre su afición por el dibujo. Asiste a clases del pintor Roberto Rodet Villa con quien visita, por primera vez, el Museo de Bellas Artes de Bilbao y descubre, fascinada por la paleta de vivos colores que emplean, a los impresionistas Cezanne, Regoyos, Echevarría, Mary Cassat, etc. Según palabras de Rafael Ruiz Romero:

“El Impresionismo demostró que existían diversas maneras de plasmar la naturaleza y las cosas, liberándose de torturas académicas.

La singularidad de María Franciska fueron, precisamente sus comienzos impresionistas, desconociendo ismos, aislada de recursos económicos y culturales en una adolescencia de post-guerra en que se vio obligada a renunciar al bachillerato comenzado.

Enfrentada a un batido color, dando paso al soporte hábilmente expresado, diferencia con maestría la carne humana del ropaje y de los objetos. La moderación en los colores fríos, hacen destacar los sepías logrando entonaciones cálidas para un dramático volumen. Una sobria y elegante elección de modelos, demuestran –en aquella primera época- una vocación irrenunciable.

[...] Su fuero interno negaba la perfección traumatizante y recogía el fruto personal y singular, impropio en artistas noveles”¹⁵⁸.

A principios de los años cincuenta contra matrimonio con Gonzalo Villate y viaja por primera vez a París de donde regresa decidida a pintar en su tierra. Para entonces, el matrimonio ya tiene dos hijos – Arturo y Gaizka- y las dudas e inseguridades sobre su responsabilidad como madre, esposa y artista –unido a la conflictividad política que no le es ajena- se agolpan en su cabeza llenándola de desesperanza, lo que propiciará que a lo largo de su vida sufra continuas depresiones¹⁵⁹.

En Bilbao contacta con los artistas Agustín Ibarrola, Ismael Fidalgo, Rafael Ruiz Romero y Norberto Ariño de Garay. Su relación de amistad con Ibarrola se inicia en el año 1951 gracias a unas octavillas de protesta que el artista, con motivo de la celebración en Bilbao de una fase preparatoria de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, deja en el Museo de

¹⁵⁷ RUIZ ROMERO, R.: “María Franciska Dapena Rico (1924)”. En: *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, pp. 3-29, 1982, p. 3.

¹⁵⁸ RUIZ ROMERO, R.: *Opus cit.*, p. 3.

¹⁵⁹ RUIZ ROMERO, R.: *Opus cit.*, p. 18.

Bellas Artes. En ellas se muestra muy crítico con las manifestaciones artísticas oficiales, promovidas por los comisarios del régimen. En vista del contenido, con el que ella está plenamente de acuerdo, expresa su deseo por conocerle. Para entonces, ya se relaciona con el Partido Comunista, en el que militará a lo largo de toda su vida¹⁶⁰.

En 1953 es seleccionada por Joaquín de Zuazagoitia para participar en la Exposición Preparatoria del Cantábrico celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ese mismo año, Manuel Sánchez Camargo la selecciona para la II Bienal Hispanoamérica de Arte que se celebra en la Habana. Al año siguiente expone en la Asociación Artística Vizcaína y en 1955 interviene en la III Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en Barcelona y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en una colectiva titulada *Homenaje a Goya*. Ese mismo año, realiza su primera muestra en solitario en Artesanía Española. En 1956, además de realizar, junto a Agustín Ibarrola e Ismael Fidalgo, una serie de exposiciones itinerantes por los pueblos de Vizcaya, expone en el Centro de Estudios de la Caja Municipal de Pamplona.

En marzo de 1962, ya como integrante de la sección vasca de Estampa Popular, expone, en la Salas Municipales del Ayuntamiento de San Sebastián. Y, en mayo, participa junto a la agrupación cordobesa y sevillana en la exposición *Arte Norte-Sur*, celebrada en la Galería Céspedes del Círculo de la Amistad en Córdoba.

Para llevar a cabo sus grabados – realizados con la técnica xilográfica y del linograbado- al igual que Ibarrola, se sirve de unos procedimientos muy rudimentarios que, en ocasiones, le restan calidad a la obra. Al no poseer un tórculo se ve obligada a recurrir a técnicas de impresión manuales, muy primarias. En su casa dispone únicamente de una prensa que consta de dos rodillos (B). También emplea una cuchara para conseguir el positivo a base de frotar¹⁶¹.

Por lo general las tiradas constan de 30 ó 50 ejemplares firmados que o bien regala o vende a precios irrisorios entre los simpatizantes del movimiento obrero (B). Con respecto a si titula sus obras, su hijo creo que no (B). Sin embargo, en la exposición sobre *Estampa Popular*, que se celebra en 1996 –un año después de su fallecimiento- en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, se estampan varios de sus grabados que aparecen titulados bien con las primeras palabras del texto que acompaña a las imágenes -*Y al tiempo de guerrear...*, *Hagamos puentes...* - o bien con una palabra genérica –*Mineros, Familia-*.

¹⁶⁰ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de posguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 64.

¹⁶¹ RUIZ ROMERO, R.: “María Franciska Dapena Rico (1924)”. En: *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, pp. 3-29, 1982, p. 18.

Durante este tiempo muestra en sus grabados figurativos, de gran fuerza expresiva, una crítica a la situación político social por la que atraviesa España. Comparte con Agustín Ibarrola la misma idea de concebir el arte como un instrumento de transformación del país. En este sentido, y de acuerdo a su estilo, Valeriano Bozal cataloga a estos dos artistas dentro de un realismo épico, llegando a afirmar que María Francisca Dapena sigue fielmente las orientaciones del primero¹⁶². No obstante, Jesús María Moreno Galván puntualiza lo siguiente:

“María Francisca Dapena es menos fuerte. Es que es muy difícil tener la fortaleza de Ibarrola. Poseerá, sin duda, alguna otra virtud teologal, l vez la de la templanza. ¿Sería un tópico decir que sus grabados son muy femeninos? También son documentativos y comunicativos... algunas veces críticos. Pero poseen la noción de la intimidad. Y además, están avalados por una cierta concepción “naif”, que nos habla de pureza e inocencia...”¹⁶³.

Por lo general, antes de enfrentarse al grabado dibuja en un papel el contorno de las figuras que, posteriormente, trasladará a la xilografía o al linóleo. A pesar de que no se inspira del natural sino que las imágenes fluyen en el interior de su cabeza, sí que es habitual que acuda a la ría del Nervión para fotografiar -por ejemplo, a los ancianos apoyados en el muelle, leyendo el periódico o bebiendo vino en torno a una mesa-. Después escoge las figuras que posteriormente idealizará en su obra exagerando algunas partes de su anatomía. Por ejemplo, agranda los pies, las piernas o los brazos de los personajes con el fin de simbolizar la fuerza del trabajador (B). Existe una xilografía en la que el motivo representado son unas botas de gran tamaño que, prácticamente, ocupan toda la superficie del grabado. Se trata del calzado propio que el obrero utiliza para protegerse los pies.



Fig. 64.- *Arrantzales*
1960-63. Xilografía



Fig. 65.- *Sin título*
S. f. Plancha xilográfica

¹⁶² BOZAL, V.: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Edit. Ciencia Nueva, Madrid, 1966, pp. 194-197.

¹⁶³ MORENO GALVÁN, J. M^a: *Pintura Española. La última vanguardia*, Magius, Madrid, 1969, p. 178.

Los motivos de sus grabados son los mismos que los de sus óleos, en los que refleja una lucha constante en defensa del hombre, haciendo referencia a las clases más desfavorecidas, pero siempre con un halo de esperanza en un mundo más justo. Retrata a pescadores, segadores, obreros, mineros, ancianos, presos, maternidades y niños. Estas dos últimas temáticas se convierten en uno de los símbolos más representativos de su anhelo por conseguir un futuro mejor (B).



Fig. 66.- *Mineros*
S. f., Linóleo



Fig. 67.- *Maternidad*
S. f., Plancha de linográfica

En ocasiones, también se sirve de textos o versos sueltos de algún poema para otorgar mayor fuerza expresiva a sus imágenes. Un ejemplo lo encontramos en un linóleo denominada *Hagamos puentes...* en la que incluye unos versos de la poeta Ángela Figuera Aymenich¹⁶⁴.

¹⁶⁴ “Están diciendo a gritos; faltan puentes/Lo principal de todo son puentes/ (colgantes, subterráneos, levadizos)/Hagamos puentes, puentes, puentes/y no me escucha nadie/y así estamos”.

Ángela Figuera Aymenich es una poetisa española nacida en Bilbao en 1902. Estudia Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid y es Catedrática de Lengua y Literatura en los Institutos de Huelva, Alcoy y Murcia hasta después de la guerra civil española. Posteriormente, trabaja en la Biblioteca Nacional de Madrid. En sus inicios en la poesía puede observarse una influencia de la obra de Antonio Machado por su apego a lo cotidiano y paisajístico. La preocupación por el mundo femenino constituye una de las marcas temáticas de su obra: lleva a su quehacer poético el mundo de la esposa y madre de familia. A esta primera época corresponden sus publicaciones *Mujer de barro* (1948) y *Soria pura* (1949). Posteriormente, la influencia de Gabriel Celaya le acerca a la poesía social, en la que se inscribirá el resto de su obra, desde *Las cosas como son* (1950), pasando por títulos como *Vencida por el ángel* (1951), *El grito inútil* (1952), *Los días duros* (1953) y *Belleza cruel* (1958) y *Toco la tierra. Letanías* (1962). Finalmente, publica dos poemarios para niños: *Cuentos tontos para niños listos* (1979) y *Canciones para todo el año* (1984). Dos años después de su muerte, en 1984, en Madrid, se publican sus *Obras completas*.



Fig. 68. *Hagamos puentes...*
S. f., Linóleo

Desde siempre muestra un especial interés por la poesía, llegando a cultivarla ella misma. Como analizaremos en la etapa siguiente, en la década de los setenta y ochenta se publican varios libros que recogen sus poemas.

Como consecuencia de su detención, el 15 de junio de 1962, su actividad como miembro de Estampa Popular se paraliza imprevistamente. La policía entra en su casa y le detiene a ella y a su marido. Tras permanecer trece noches de interrogatorio –en uno de los días, su marido, incapaz de soportar la terrible situación, intenta suicidarse- es juzgada por un Consejo de Guerra, acusados de pertenecer al Partido Comunista. Por este motivo permanecerá dos años recluida en el Penal de Mujeres de Alcalá de Henares donde compartirá celda con el resto de presas comunes (prostitutas, carteristas, infanticidas, etc.)¹⁶⁵.

Esta experiencia la plasma en el libro autobiográfico que aparecerá publicado en 1978, *¡Sr. Juez! (soy presa de Franco)*¹⁶⁶, donde relata la vida carcelaria y todo el fenómeno solidario desarrollado alrededor con el fin de aliviar las condenas: ayuda a las familias, recogida de firmas, manifestaciones, etc.¹⁶⁷.

A pesar de haber sido privada de libertad prosigue con su producción artística, al tiempo que desempeña otras tareas como impartir clases al resto de reclusas -la gran mayoría de presas comunes que no saben ni leer ni escribir-. Los materiales –las gubias y las matrices para poder grabar- los consigue por medio de multitud de permisos. Realiza xilografías, linóleos y óleos en los que refleja escenas del mundo carcelario, maternidades y alguna que otra tarjeta navideña con motivos religiosos -generalmente la Virgen María con el niño Jesús en brazos-. Con esta última temática logra diversos permisos, al ganarse el beneplácito de las funcionarias (B).

¹⁶⁵ CASTELLS ARTECHE, M.: “Epílogo”. En: *¡Sr. Juez! (soy presa de Franco)*, L. Haranburu, San Sebastián, pp. 221-228, 1978, p. 221.

¹⁶⁶ DAPENA, M^a F.: *¡Sr. Juez! (soy presa de Franco)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978.

¹⁶⁷ DAPENA, M^a F.: *Opus cit.*, pp. 222-224.



Fig. 69.- *Sin título*
S. f., Linóleo



Fig. 70.- *Felicitación de navidad*
1964-65, Linóleo

Por lo general, tanto en su obra gráfica como pictórica, representa a las presas con sus características batas azules y botas negras. Sus cabezas aparecen cubiertas por una especie de capuchas para protegerse del intenso frío y de la presencia de las chinches. Las retrata cabizbajas- mostrando una actitud de sumisión que refleja un profundo sufrimiento- y en diferentes posiciones –sentadas en el suelo de la celda, alrededor de una mesa o de pie en grupo-. También lleva a cabo un linóleo en que se aprecia el traslado, en tren, de una serie de presos –puede que uno de ellos fuese su marido- por parte de la Guardia Civil, representados con sus característicos tricornos.



Fig. 71.- *Presas*
S. f., Linóleo

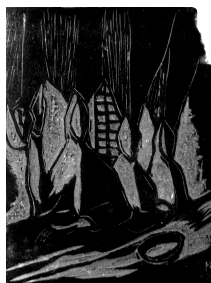


Fig. 72.- *Presas*
S. f., Plancha litográfica



Fig. 73.- *Sin título*
S. f., Linóleo

Por otra parte, se hace eco de los acontecimientos político- sociales que suceden en el exterior. Se debe tener en cuenta que, al igual que sucede con la obra de Ibarrola, la de M^a Francisca Dapena –a excepción de las maternidades o de la de carácter religioso- también está realizada de manera clandestina por lo que, en muchos casos o bien ha sido destruida por la policía o por la propia artista, o bien su paradero actual se desconoce. Por este motivo, resulta muy interesante la entrevista que le realizo a su hijo, en la que me comunica que, probablemente estando presa, también llevase a cabo un homenaje al ajusticiamiento de Julián Grimau –realizado sobre una tela muy basta-, un grabado de Franco bajo palio –que

posteriormente, pinta por encima- y dibujos a tinta sobre el Consejo de Guerra. También nos comunica que el óleo que, posteriormente, le sirve como portada del libro *¡Sr. Juez! (soy presa de Franco)* lo saca, por partes, de forma clandestina del penal de Alcalá de Henares (B).

A pesar de estar recluida, como miembro de Estampa Popular de Vizcaya su obra continúa exhibiéndose. Del 21 a 7 de diciembre de 1962, junto a los integrantes de los colectivos de Estampa Popular de Madrid, Córdoba y Sevilla, participa en la exposición celebrada en la Galería Epona de París. Al año siguiente, también figura un grabado suyo y otro de Agustín Ibarrola –como representantes de Estampa Popular Vizcaína-, junto a algunos artistas de la agrupación madrileña, sevillana y cordobesa, en la Galería Quixote de Madrid. Individualmente, se exhibe su obra, en 1962, en el Club Arrate de Eibar y, dos años después, en el Ateneo de Santander y en el Ateneo Jovellanos de Gijón.

Finalmente, en 1965 es puesta en libertad. Ese mismo año conoce a algunos grabadores eibarreses: Fernando Beorlegui, Daniel Txopitea, Iñaki Larrañaga y Paulino Larrañaga. Este último le anima a practicar la técnica del bajo-relieve, regalándole el primer madero de nogal de donde sale su primera obra¹⁶⁸. A partir de ahora, su actividad creadora no se limitará únicamente a la pintura y al grabado, sino que también comenzará a trabajar la escultura en madera en las que representará los mismos temas. Realiza numerosos bajo-relieves y algunas esculturas de encargo, entre ellas el *San Juan Bautista* para el Hospital-Asilo de Portugalete (Vizcaya) y obras en terracota en las que demuestra gran expresividad y libertad formal, al tiempo que –como veremos más adelante- cultivará la literatura¹⁶⁹.



Fig. 74.- *Sin título*
S. f., Linóleo
24 x 12, 5 (41 x 30, 8) cm.



Fig. 75.- *Regreso*
1978, Escultura de madera
60 x 30 cm.

¹⁶⁸ RUIZ ROMERO, R.: “María Franciska Dapena Rico (1924)”. En: *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, pp. 3-29, 1982, p. 18.

¹⁶⁹ MUÑOZ LÓPEZ, P.: *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura*, Síntesis, Madrid, 2003, p. 272.

Tras recobrar la libertad, su obra de denuncia social se torna algo más alegre. Para ello, particularmente en sus óleos, se aprecia cómo evoluciona de unas saturaciones de color muy bajas a un mayor colorido (B). En este periodo, retoma los contactos con Agustín Ibarrola –quien también acaba de salir de la cárcel- para volver a poner en marcha el espíritu de Estampa Popular revitalizando la práctica del grabado. Se reanudan las exposiciones clandestinas por los pueblos. Sol Panera, que participa de estas actividades, describe cómo queda fascinada por el mundo del grabado en el que se adentra de la mano de la artista:

“A mí me enseñó a grabar María Francisca Dapena.

Era una mujer a la que yo admiraba mucho, por su compromiso político y sobre todo por sus planteamientos feministas. Acababa de salir de la cárcel.

Mi entorno familiar estuvo siempre acompañado de personajes de la cultura y de la oposición franquista amigos de mi padre (Ibarrola, Blas de Otero, etc.) pero yo conocí Estampa Popular a través de las xilografías de Ibarrola.

Del grabado lo primero que me fascinó fue la técnica. El contacto con la madera, la acción de las gubias hurgando, rayando, contenía un sentido físico nuevo y, además, el resultado de la estampación conseguía la expresividad dramática que yo quería mostrar en los temas que venía dibujando. En algunos incorporé poemas de Miguel Hernández, García Lorca, Carlos Álvarez, Blas de Otero, etc. o textos de denuncia de injusticia que ampliaban la información.

[...] Siempre me pareció una maravilla cómo podía hacerse uno mismo todo el proceso, dibujar, grabar, estampar y multiplicar una obra única de creación sin control ni censura, coordinando con los compañeros los actos, transporte, montaje, debate, venta barata con fines y causas concretas, recoger y vuelta a empezar”¹⁷⁰.

En 1967, viaja de nuevo a la capital francesa. Allí reside alrededor de mes y medio, alojada en la casa del pintor cántabro Rufino Ruiz Ceballos. En su taller realiza algunos grabados con fines políticos. Sin embargo, no se conserva ninguna obra de aquella época, probablemente porque ella misma destruyera todas las planchas por miedo a ser capturada en la frontera (B).

A finales de la década de los sesenta, su pintura da un giro¹⁷¹. La causa es el impacto que le provoca la explosión, la noche 17 al 18 de enero de 1967, de cuatro vagones de gas butano en la terminal del Puerto Franco de Santurce (Vizcaya), ocurrido a escasos 500 metros de su casa, cuya onda expansiva destruye 9 viviendas¹⁷². Al ver, tan de cerca, peligrar la

¹⁷⁰ PANERA, S.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p.109.

¹⁷¹ RUIZ ROMERO, R.: “María Francisca Dapena Rico (1924)”. En: *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, pp. 3-29, 1982, p.19.

¹⁷² En la madrugada del 17 al 18 de enero de 1967 se incendia un alfiler ferroviario de butano licuado, estallando cuatro vagones en la terminal del Puerto Franco de Santurce. La explosión provoca 778 personas damnificadas y

naturaleza, se aprecia en su obra –cada vez más abstracta- cómo abandona, progresivamente, el realismo social para adentrarse, en palabras de Ana María Guasch, en la relación del hombre con su entorno ambiental, con una naturaleza que está a punto de ser destruida:

“[...] María Dapena es un claro ejemplo de cómo el arte puede llegar a convertirse en pura expresión de un compromiso moral y político.

Bajo esta óptica, la producción actual de María Franciska Dapena que acusa, sin duda, una mayor distensión de planteamientos sin renunciar a ninguno de sus iniciales presupuestos, responde plásticamente a una fase de extrema depuración tanto formal como estructural que ha ido abandonando la facilidad comunicativa del realismo social para adentrarse en una valoración de los efectos pictóricos en aras de una gradual aproximación a la apariencia abstracta. En este sentido, sus obras, tanto la pintura como la escultura, nos sumergen en una problemática ecológica que, más que interesarse por el hombre en relación con sus fuerzas de producción, se centra en sus relaciones con el entorno ambiental, con el paisaje circundante y, en definitiva con la naturaleza en vías de destrucción.

[...] Para M. F. Dapena, la pintura nunca ha dejado de ser instrumento para transmitir una determinada situación, para denunciar un determinado problema, o para reflejar una íntima vivencialidad. Lo más interesante es entonces el equilibrio entre el mensaje y el medio: la idea al servicio de la plástica y, a su vez, la plástica al servicio de la idea. En estas coordenadas debemos enmarcar la obra de Dapena, una obra que, a partir de un mínimo de elementos sígnicos nos sitúa, a veces poética, a veces agresivamente en un estadio de reflexión en el que el hombre se enfrenta con un entorno al que destruye”¹⁷³.

Por último, en la segunda mitad de la década participa en diversas muestras. En 1966, expone colectivamente, como miembro del grupo Emen del movimiento de la Escuela Vasca, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y en la III Anual Plástica celebrada en el Ayuntamiento de Vitoria. Al año siguiente, del 28 de abril a 2 de mayo de 1967, interviene junto a Agustín Ibarrola, Dionisio Blanco y Carlos Sanz, en una muestra llevada a cabo en Museo de Navarra de Pamplona. Individualmente, del 2 al 11 de diciembre de 1966 muestra su obra en la Galería Mikeldi de Bilbao y en Cultural Arrate de Eibar en 1969.

Década de los setenta

En esta década su producción pictórica aumenta en detrimento de la gráfica. A pesar de que su hijo cree que su madre abandona la práctica del grabado a finales de los años

259 viviendas afectadas. Lo que pudo ser una catástrofe de dimensiones incalculables se salda con una sola víctima mortal -el jefe de la policía municipal por un infarto al enterarse de lo ocurrido-. Información recogida del periódico *ABC*. Francisco Echevarría: “El incendio de Santurce pudo ser catastrófico si hubiera afectado al combustible almacenado en el muelle exterior”, *ABC*, Madrid, 19 de enero de 1967, p. 39.

¹⁷³ GUASCH, A. M^a: “María Franciska Dapena: un arte social”. En: *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, pp. 29-30, 1982, p. 29.

setenta (B), puede decirse que en este periodo su producción gráfica decae considerablemente, hasta ser casi inexistente. De hecho, prácticamente no tenemos constancia de grabados suyos. Se debe tener en cuenta, que al no fechar muchas de sus obras, resulta muy complicado el saber con exactitud a qué periodo corresponde cada una.

Sin embargo, sí que creemos poder afirmar que por estas fechas, debido al convulso periodo histórico en que nos encontramos –fin de la dictadura franquista-, realiza una xilografía en la que representa a un hombre con el puño en alto en señal de lucha. La imagen va acompañada de la palabra *Askatasuna* (*Libertad*, en euskera).



Fig. 76.- *Askatasuna*
S. f., Matriz linográfica

Con esta reivindicación social la artista demuestra su compromiso político-social, que perdurará a lo largo de toda su vida. De hecho, con la consolidación de la democracia, en 1983, ejerce como Concejala de Cultura del PSOE en el Ayuntamiento de Villasana de Mena, el pueblo burgalés donde reside. Sin embargo, tan sólo permanece en el cargo 4 meses, ya que se siente desencantada por cómo se están llevando a la práctica las teorías políticas (B).

En 1970, superado un breve periodo de búsqueda interior, rasga tableros con las gubias e introduce óleo espesado con polvo de piedra pómez; al tiempo que regresa a la pintura al óleo y estudia y practica el fresco sobre un muro de pequeño formato¹⁷⁴. En estos momentos, el tema dominante va a continuar siendo el persistente esfuerzo por conseguir que el ser humano sea cada vez más justo y su vinculación con una naturaleza a la que debe proteger. Rasgos que evidencian, una vez más, la fuerte personalidad de la artista y su compromiso cívico¹⁷⁵.

Por otro lado, y como ya hemos mencionado en la etapa anterior, a lo largo de su trayectoria artística además de cultivar la pintura, el grabado y la escultura, también cultiva la

¹⁷⁴ RUIZ ROMERO, R.: “María Franciska Dapena Rico (1924)”. En: *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, pp. 3-29, 1982, p.18.

¹⁷⁵ RUIZ ROMERO, R.: *Opus cit.*, p.19.

literatura. En 1974 publica once poemas en el libro *17 poemas de Bilbao*, editado por José María Basaldúa y censurado en un principio. En 1978 saldrá a la luz, finalmente, su obra autobiográfica *¡Sr. Juez! (soy presa de Franco)*, editado por L. Haranburu y, a principios de los ochenta, publicará *Mujeres de la vida* con portada y dibujos de ella. Finalmente, en el año 2000, uno de sus poemas será publicado en el libro *100 poetas cantan a Bilbao* editado con motivo del setecientos aniversario de la ciudad.

A principios de los setenta, su interés por difundir el arte a todos los estamentos de la sociedad, le lleva a abrir una galería de arte en Santurce (Vizcaya), localidad donde reside. La galería, a la que pone por nombre Arteta, surge con la idea de que sea una especie de cooperativa de artistas donde todos aporten algo. La innovadora experiencia, que apenas dura un año y en la que se llevan a cabo varias exposiciones, no le deja –en palabras de Sol Panera– buen recuerdo:

“[...] La crea Mari Dapena con la filosofía comunista de que económicamente todos aporten lo que puedan. No había dinero. La gente que estábamos más cerca de ella intentamos que fuera un colectivo, pero siempre hay alguien que se responsabiliza de todo. La idea era crear un espacio expositivo fijo descentralizado de Bilbao.

Era un colectivo de artistas. La galería no tenía nada que ver con el grabado. Tenía que ver con otros artistas, incluso con los alumnos de Bellas Artes de Bilbao. Tenía que ver con profesionales de las artes plásticas que se iban a autogestionar. Era una idea utópica que no funcionó. Recuerdo que Mari realizó una exposición con los alumnos que estaban en Bellas Artes.

No llega al año [el tiempo que permanece abierta]. Se realizaron tan sólo tres o cuatro exposiciones. Recuerdo que las dos primeras fueron exposiciones colectivas. La idea era ir presentando a los artistas en varias fases. En aquel tiempo, 1970, Mari Dapena, por razones políticas, ya estaba enfadada con Ibarrola y a raíz de lo ocurrido con la galería, ella se tuvo que hacer cargo de todas las deudas. Se quedó muy decepcionada con el ambiente cultural. De hecho, la familia se trasladó a vivir al campo, a Oña. Fue una manera de autoaislamiento”¹⁷⁶.

Con respecto a las muestras en las que participa, éstas no son muy abundantes. Del 15 al 30 de septiembre participa, junto a Sol Panera y Fernando Mirantes, en una exposición celebrada en el Ateneo de La Laguna y en 1979 interviene en *Euskal Grabatzaileak-Grabadores Vascos* celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Individualmente, expone sus óleos y tallas, del 20 de enero al 1 de febrero de 1975 en la Sala Cultural de Eibar, patrocinada por la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián y, del 18 al 31 de marzo de 1978, en la sala de exposición de la Caja Laboral de Portugalete,

¹⁷⁶ Entrevista realiza a Sol Panera, Galería Aritza, Bilbao, 5 de junio de 2008.

organizada por la Sociedad Cultural de la villa. Por último, del 1 al 10 de diciembre de 1979, expone en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros Vizcaína, en cuyo catálogo Ramiro Pinilla alaba, de la siguiente manera, su infatigable lucha en busca de la justicia social:

“María Franciska Dapena, toda ella es una concentración de terrible fuerza artística. Para bien o para mal, su arte es varonil.

Sus trazotes, en pintura, sus frases, en literatura, son golpetazos de una voluntad irresistible.

Luchadora incansable por la justicia, más joven y más luchadora que cualquier joven de hoy, sólo con unas o unos pocos más como ella, el mundo sería mejor. Pero buscad la dulzura en lo más hondo de su obra y la encontraréis.

Ella siempre está denunciando las cosas, porque las cosas están mal. Ella y su obra son como peñas batidas, pero irreductibles. Sí, es una excelente obra, es una gran mujer”¹⁷⁷.

¹⁷⁷ PINILLA, R.: *La obra de María Franciska Dapena Rico* [Cat. Exp.], Sala de exposiciones de la Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1979, s. p.

3. 3.- MARI PURI HERRERO

Década de los sesenta

Su interés por el grabado se remonta a su infancia. A pesar de que no sabía distinguir un dibujo de un grabado ya le fascinaba hojear las estampas que adornaban los libros de su padre. En particular las *Fábulas de Samaniego* y las *Fábulas de Esopo* que contenían grabados al acero (C)¹. Después, la admiración que sentía hacia Ricardo Baroja² y el posterior descubrimiento en Madrid, gracias a sus continuas visitas al Museo del Prado, de la obra de Francisco de Goya le introdujo de forma instintiva en el mundo del grabado hasta convertirse en una excepcional grabadora.

El primer grabado del que tenemos constancia está fechado en 1962. Durante los años sesenta lleva a cabo una extensa producción, realiza cerca de 200 grabados. Emplea fundamentalmente la técnica del linograbado, seguida de la calcografía –especialmente aguafuertes que, en ocasiones, combina con resina, barniz blanco y azúcar; y en menor medida de la punta seca- y de la litografía.

A la hora de trabajar el aguafuerte utiliza planchas de zinc³. Apenas emplea color. A través de las sucesivas mordidas a las que somete a las planchas consigue diferentes gamas de grises. Principalmente utiliza la tinta negra tipográfica, aunque en reducidas ocasiones también usa la tinta negra Lorilleux, la negra F. Charbonnel y la tinta de Siena tostada. Únicamente encontramos tres aguafuertes, fechados en 1968, en los que, junto a la tinta negra F. Charbonnel, introduce el color azul, el rojo y el ocre respectivamente.

Con respecto al papel, usa marcas francesas, Arches, BFK Rives, Ingres verjurado; japonesas, papel Japón; y españolas, papel Guarro.

Una vez que domina las técnicas de estampación, aprendidas en los talleres madrileños de Dimitri Papagueorgui y de Enrique Ortiz respectivamente, stampa y edita sus propias obras⁴. Generalmente, no realiza la edición completa de una vez, sino que, a medida que

¹ Cuando después de un comentario aparezca una “C” mayúscula entre paréntesis quiere decir que dicha información la he obtenido de la entrevista que le realicé a la artista el día 26 de septiembre de 2008, en Bilbao.

² En una conversación telefónica que mantuve con la artista el 13 de marzo de 2009 me comentó cómo a finales de los años sesenta estampó, junto al pintor vizcaíno Ricardo Toja, una serie de grabados de Ricardo Baroja a partir de unas planchas de cobre y de zinc, algunas de las cuales estaban muy estropeadas, que poseía la familia. Se llevó a cabo una edición muy cuidada y limitada de diez aguafuertes que se quedó la propia familia.

³ Durante su estancia en Ámsterdam también llegó a emplear planchas de latón y aluminio.

⁴ En 1962, durante su periodo de formación, Dimitri Papagueorgui stampa 4 linóleos de la artista que no se llegaron a editar. Se trataban de 4 pruebas únicas. Del mismo modo, Enrique Ortiz estampó un aguafuerte.

necesita ejemplares, registra en un cuaderno la numeración, hasta dejar completa la edición. Con frecuencia transcurren varios años hasta agotar una edición y en el transcurso del tiempo se producen variaciones dentro de la misma.

El cuaderno de apuntes es para ella una importante herramienta de trabajo que le acompaña allí donde va. Lo tiene siempre a mano para dibujar aquello que le ha llamado la atención: el paso de una nube o la caída de la hoja de un árbol. Se convierte en una especie de diario en el que anota su experiencia de las cosas. De esta manera, tan directa y espontánea, el dibujo se convierte en el boceto de una posible pintura o grabado⁵. En ocasiones emplea dibujos que después traslada a la plancha, mientras que en otras trabaja directamente sobre ella. De esta manera, el mismo grabado, debido al componente azaroso que presenta, le va guiando. Patxo Unzueta la califica de “espiritualmente zurda”⁶. Este deseo de invertir el orden de las cosas, que se refleja en las desproporciones de las figuras como en las disparatadas situaciones a las que se enfrentan, relaciona su obra con la de Francisco de Goya⁷.

Precisamente, basado en los dibujos que plasmó en su bloc de notas realizó la serie denominada *Del cuaderno de apuntes en el viaje a El Burgo de Osma* (1963). A través de nueve linóleos nos ofrece una visión realista de esta localidad soriana. Como si se tratara de un estudio antropológico nos muestra los paisajes –las eras- los usos y costumbres – su habitación, las mujeres en el mercado callejero-, las ceremonias religiosas -la celebración de una misa en la iglesia del pueblo- o las fiestas populares con la presencia de gigantes y cabezudos. Retrata la España negra y profunda de aquella época en la que los habitantes de las zonas agrarias vivían anclados en los usos y tradiciones del pasado (C). Se debe tener en cuenta que durante los años sesenta, como consecuencia del boom económico, se produjo un éxodo del campo a la ciudad en busca de una mejor calidad de vida. De esta manera, poco a poco pueblos enteros se fueron quedando despoblados. Esta idea cobra forma en un linóleo en el que aparece un autobús repleto de pasajeros que abandonan su localidad natal. En otro, contrapone el progreso de las ciudades, gracias al desarrollo industrial, al estancamiento que sufren las zonas agrarias: una calle del pueblo en la que en primer plano aparece una anciana arrastrando una carretilla, mientras que al fondo podemos observar un vehículo motorizado (un autobús).

Posteriormente, en 1964, este último estampó 4 litografías que fueron editadas por la propia artista en una edición de 4 ejemplares cada una.

⁵ AGUIRIANO, M.: *Artistas vascos entre el realismo y la figuración (1970-1982)*, Museo Municipal, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1982, p. 23.

⁶ UNZUETA, P.: “Palabras fuera de contexto”, *El País*, Madrid, 2 de octubre de 1982, p. 2.

⁷ ZUGAZA MIRANDA, M.: *M^a. P. Herrero. Dibujos 1959-1992*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1992, p. 14.



Fig. 77.- *Del cuaderno de apuntes en el viaje a el Burgo de Osma*
1963. Linóleo
17, 8 x 22 cm.



Fig. 78.- *Del cuaderno de apuntes en el viaje a el Burgo de Osma*
1963. Linóleo
16, 3 x 21, 5 cm.

A partir de 1963, prácticamente el 90% de su obra aparece titulada.. Los epígrafes que acompañan a las imágenes intensifican su carga metafórica. En ocasiones elabora una serie de textos como en las colecciones *Quería morir y no moría* (1963), *Historia de gente que duda* (1963), *El gigante* (1967), *No pienso decir nada* (1968). Las dos primeras se tratan de libros realizados con linóleos editados en Santander⁸, mientras que las otras dos son series de aguafuertes editados por ella misma. En otras, adapta la estampa al texto de otro autor como en el *Calendario para 1965. Historia de un hombre durante los meses del año* de Javier de Bengoechea y editado por Gráficas Ellacuría o ilustra, en 1976, por medio de seis aguafuertes, el poema *Noche Oscura del Alma* del místico del renacimiento español, San Juan de la Cruz.

Un ejemplo de la importancia que le confiere a la literatura nos lo muestra un aguafuerte fechado en 1968 al que denomina *Decir esto es igual que cuidar la caligrafía* perteneciente a la serie *No pienso decir nada*. En él aparece representado un calígrafo escribiendo una nota minuciosamente. Frente a él, dos hombres elegantemente ataviados esperan a que éste termine su delicado trabajo. De esta manera, dota de distinción y solemnidad al acto de escribir.



Fig. 79.- *Decir esto es igual que cuidar la caligrafía*
1968. Aguafuerte y resina
13, 5 x 13, 7 (22, 5 x 32) cm

Por lo general, para denominar a sus obras recurre a frases muy sugerentes que en ciertos casos podríamos relacionar con fábulas, refranes, dichos populares o proverbios que

⁸ En ambos casos lleva a cabo una primera edición de tan sólo 6 ejemplares que edita ella misma.

encierran una moraleja o reflexión moral. A pesar de que la artista comente que ese no es el sentido que quiere dar a su obra⁹, a través de esas inscripciones cargadas de ironía, ambigüedad y sarcasmo el espectador percibe que las cosas no son lo que parecen. Los evocadores títulos nos ayudan a descifrar el mensaje que se encierra tras la imagen. La admiración que siente ante la obra de Francisco de Goya hace que, como ocurriera en las series del artista aragonés, el *Capricho* y los *Disparates*, las leyendas que incorpora en sus estampas sinteticen el contenido misterioso y acrecienten el valor simbólico de las imágenes¹⁰. Esta particularidad se observa muy bien en las series de grabados que realiza en estos años. Por ejemplo, en *Historias de Muchedumbres* (1963)¹¹ indaga sobre la falta de personalidad que existe en una sociedad en la que, de no seguir a la mayoría, te sientes despreciado.

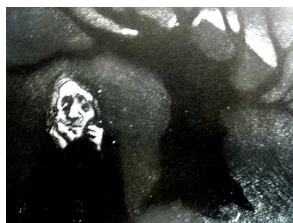


Fig. 80.- *Esto venía a ser muchedumbre por fuera, Pero no hacia dentro*
1963. Aguafuerte y resina
11, 5 x 18 cm.

Al igual que ocurre en esta serie, a lo largo de toda su producción el ser humano se convierte en el centro de sus preocupaciones. A través de los grabados nos revela los problemas existenciales de éste, su soledad, su debilidad, sus temores. Describe de forma satírica la sociedad que le rodea. Presenta a seres deformados, cuasi monstruosos donde, de nuevo, la influencia de las series de Goya está presente. Durante los primeros años de su producción gráfica se interesa por artistas que revelan la naturaleza del ser humano en toda su amplitud, no tanto en un sentido restringido de protesta o de crónica¹². Se siente atraída por la

⁹ En la entrevista que le realicé en Bilbao comenta que “no son mensajes destinados para nadie sino cavilaciones que realiza para ella misma”.

¹⁰ ZUGAZA MIRANDA, M.: *M. P. Herreros. Dibujos 1959-1992*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1992, p. 14.

¹¹ Los títulos son los siguientes: *Estamos contando historias de muchedumbres; Ahora recordamos a quien iba recogiendo uno por uno; A todos los iba haciendo muchedumbre, A quien no sabía serlo, le enseñaba; Y, en algún momento, el que enseñaba quiso aprender a ser muchedumbre; A veces éramos capaces de unirnos para acorrallar a alguien; Esto venía a ser muchedumbre por fuera, pero no hacia dentro; De alguna manera estábamos entre nosotros muy lejanos. Y quisimos entendernos; Entonces pensamos que mucho de nosotros sólo debía ser de Dios; Y debía ser verdad, porque, cuando no lo pensábamos así, venía a ser peor.*

¹² RUIZ-GOMEZ, D.: “Un nuevo nombre en nuestra plástica: María P. Herreros”, *Hierro*, Bilbao, 24 de abril de 1963, p. 6.

obra de pintores expresionistas extranjeros como el noruego Edvard Munch¹³ o el lituano Chaïm Soutine¹⁴ y nacionales como el donostiarra Luís García Ochoa¹⁵.

Formalmente, jerarquiza la composición concentrando en un punto toda la carga expresiva, dejando espacios intermedios que refuerzan la potencia de las figuras. Aunque a veces son más elocuentes los espacios y horizontes donde pierden la mirada los personajes que la historia que se nos narra. Por lo general, se trata de composiciones basadas en el desarrollo de las figuras y su relación entre ellas. A través de sus movimientos, acciones y gestos configuran el espacio. En muchas ocasiones su interés por abarcar todo el espacio hace que los cuerpos aparezcan desproporcionados. Habitualmente, en las escenas de interiores recrea habitaciones con marcadas perspectivas lineales que potencia con la presencia de vigas en el techo o por el alineamiento del entarimado del suelo. Normalmente estos interiores presentan puntos de fuga mediante puertas o ventanas abiertas al exterior.

¹³ Al pintor y grabador noruego Edvard Munch (1863-1944) se le considera precursor del expresionismo. Sus cuadros y obra gráfica son tristes y angustiosas representaciones basadas en sus frustraciones y obsesiones. Sobre todo pintó temas relacionados con la enfermedad y la muerte.

Su infancia fue muy dura, puesto que su madre y su hermana murieron siendo él muy joven y su padre fue un hombre dominado por las obsesiones religiosas. De todo ello surgió una personalidad conflictiva y un tanto desequilibrada que él mismo consideraba como la base de su genio. Comenzó a pintar con 17 años. En 1885 viajó por primera vez a París, donde conoció los movimientos pictóricos más avanzados y se sintió atraído por el arte de Gauguin. Creó un estilo personal, basado en acentuar la fuerza expresiva de la línea, reducir las formas a su expresión más esquemática y hacer un uso simbólico, no naturalista, del color, y de ahí su clasificación como pintor simbolista. De 1892 a 1908 vivió en Alemania, sobre todo en Berlín, aunque hizo frecuentes viajes a Noruega y París. En Berlín presentó en 1892 una exposición que tuvo que ser retirada por el escándalo que suscitó y que dio pie a la creación de la *Secesión Berlinesa*. En 1908 volvió definitivamente a Noruega, donde recibió algunos encargos oficiales (pinturas del paraninfo de la Universidad de Oslo) y pasó sus últimos años en soledad. El pintor decía de sí mismo que, del mismo modo que Leonardo da Vinci había estudiado la anatomía humana y disecado cuerpos, él intentaba disecar almas. Por ello, los temas más frecuentes en su obra fueron los relacionados con los sentimientos y las tragedias humanas, como la soledad (*Melancolía*), la angustia (*El grito*), la muerte (*Muerte de un bohemio*) y el erotismo (*Amantes, El beso*).

¹⁴ Ch. Soutine (1893-1943) es un pintor expresionista. En 1913 emigró a París donde desarrolló un estilo muy personal. Allí conoció a Modigliani, con quien mantuvo una gran amistad, y se interesó por la obra de Rembrandt y Courbet. Aunque comenzó pintando naturalezas muertas, pronto se interesó por el paisaje que plasmó con gran intensidad lírica, formas violentas y vivos colores. La mayor parte de su obra la realizó entre 1920 y 1929. A partir de 1922, en clara referencia a Rembrandt, pintó naturalezas muertas con animales sangrantes en diferentes estados de putrefacción (*Vaca abierta en canal*). También realizó retratos (*El pastelero*) y paisajes atormentados (*Calle siniestra*). A pesar de que su obra se cataloga dentro del expresionismo europeo y presenta ciertas afinidades con el grupo alemán *Brücke*, no se adhirió a ninguna corriente.

¹⁵ El pintor y grabador Luís García Ochoa (1920) es uno de los miembros más destacados de la generación de posguerra española. Siendo niño se traslada con su familia a Madrid donde, tras trabajar en el estudio de arquitectura de su padre, ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Gracias a diversas becas amplía sus estudios en Francia, Italia e Inglaterra. A su regreso a España entabla amistad con el pintor Daniel Vázquez Díaz y con Benjamín Palencia. En los años cincuenta se integra en la Escuela de Madrid. Estilísticamente se mueve entre el fauvismo y el expresionismo. En sus comienzos se interesó especialmente por los paisajes que fueron sustituidos por la presencia, casi exclusiva, de la figura humana. Sus composiciones se llenan de movimiento y de materia. En ellas el color adquiere un fuerte protagonismo, especialmente el rojo y el azul, muchas veces dispuestos en fuerte contraste. También lleva a cabo un importante trabajo como grabador. Ilustra obras de Antonio Machado, Quevedo, Pío Baroja, Rilke y Neruda. En 1983 ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 1993 funda la Escuela de Pintores Figurativos de El Escorial.

Por otro lado, a partir de 1963 también realiza composiciones circulares. Personajes sentados alrededor de una mesa, representaciones teatrales, etc. Esta circunstancia responde al deseo de abarcar el espacio para poder así apresar todo lo que está aconteciendo en la escena (los gestos, las miradas, las actitudes)¹⁶.



Fig. 81.- *Oy*
1963. Linóleo
29 x 20, 5 (36 x 48, 2) cm.



Fig. 82.- *Sin título*
1963. Aguafuerte y resina
5, 4 x 9, 7 cm.

Si nos adentramos en su repertorio iconográfico descubrimos que bajo esa aparente normalidad, propia de los gestos y actos habituales de la vida (reunirse en torno a una mesa, comer, jugar al ajedrez, a las cartas, echar la siesta, pasear, pescar), se encierra un mundo cargado de angustia, frustración e incompreensión donde la artista reflexiona sobre la soledad del ser humano presentado en solitario o en compañía.

Una constante en toda su obra es que, a pesar de que represente a grupos de personas, rara vez aparecen hablando entre ellos a no ser que sea para burlarse de otro o para intensificar la sensación de aislamiento de un solo hombre que permanece alejado del resto. De esta manera, es frecuente encontramos ante una multitud que camina en silencio, ante personas jugando solas - al ajedrez o a las cartas-, o ante comensales en torno a una mesa que no se relacionan entre ellos. Un ejemplo de este último lo encontramos en el aguafuerte y resina denominado *Hombre en ridículo* (1964)¹⁷. En el interior de una habitación ocupada por una mesa circular de gran tamaño, adornada únicamente con un mantel blanco y un frutero en el medio, se reúnen dos grupos de personas claramente diferenciados. Al fondo se amontonan seis comensales que por sus gestos y actitudes parecen cuchichear entre ellos, mientras que en primer plano observamos cabizbajo y avergonzado a un hombre solo sentado en una silla de

¹⁶ Este sistema de percepción ocular lo instauró el pintor flamenco Jan Van Eyck (1390-1441), cuya obra cumbre fue *El matrimonio Arnolfini* (1434).

¹⁷ Son numerosos los grabados en los que representa a gente comiendo *Sin título* (1962), *Sin título* (1962), *La cena del pez* (1963), *Sin título* (1963), *La cena del solitario* (1963), *Christmas* (1963), *Sin título* (1964), *Nochevieja* (1964), *Juego de cartas* (1964), *Reunión* (1968), *Tertulia* (1968).

espaldas a ellos y de frente al espectador. El título nos ayuda a comprender que el grupo se está burlando de él.



Fig. 83.- *Hombre en ridículo*
1964. Aguafuerte y resina
37, 55 x 28, 5 cm.

También suele ser habitual que dote a este tema de cierto misticismo y religiosidad. En 1962, realiza dos linóleos estampados por Dimitri Papagueorguiu. En el primero, en el interior de una habitación, sentados en torno a una mesa, un hombre se está confesando con un sacerdote. En el segundo, nos encontramos ante dos personas de avanzada edad comiendo – uno sentado y el otro de cuclillas- en el interior de una austera habitación sin ni tan siquiera mirarse. Por sus atuendos, visten unas largas túnicas, podemos identificar a esos personajes con dos monjes orientales. Su fuente de inspiración proviene de las estampas japonesas que observa en las ilustraciones de los libros (C). Dos años más tarde, vuelve a representar a un grupo de monjes orientales con cabezas rapadas y largas túnicas sentados en el suelo mientras uno de ellos está comiendo. En esta ocasión, ya no se encuentran en el interior de sus celdas sino al aire libre. El fondo de la imagen está presidido por una enorme y estilizada flor.



Fig. 84.- *Sin título*
1962. Linóleo
51, 2 x 39 (50, 4 x 65) cm.



Fig. 85.- *Sin título*
1962. Linóleo
15, 5 x 23 (38, 4 x 27, 4) cm.

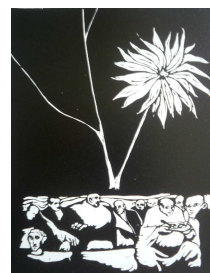


Fig. 86.- *Sin título*
1964. Linóleo
36, 3 x 28, 5 cm.

En otro linóleo retrata a un anciano que por su larga barba, su túnica y el gesto de la mano derecha bendiciendo, parece Dios. Idea que enfatiza al portar en su mano izquierda un

plato con un pez, símbolo tomado del cristianismo¹⁸. También escoge esta iconografía para realizar las tarjetas navideñas con las que felicita las fiestas a sus familiares y amigos. Ahora el pez que preside la mesa ha sido sustituido por los símbolos propios de la Nochevieja: las uvas –*Nochevieja* (1964)- y unas uvas acompañadas por tres botellas de champán –*Navidad, 1964* (1964)-.



Fig. 87.- *Sin título*
1962. Linóleo
15, 5 x 23 (38, 4 x 27, 4) cm.



Fig. 88.- *Nochevieja*
1964. Litografía
53, 5 x 69, 5 (100 x 70) cm.

Si analizamos su trayectoria artística observamos cómo, a pesar de que aparentemente tengamos la sensación de que cada vez abandona más la tristeza para adentrarse en un mundo más fantástico, en realidad el dramatismo de sus obras no desaparece. Esta supuesta visión más “optimista” de la vida tiene que ver con su estancia en la capital holandesa (1966-1967) donde acude para perfeccionar las técnicas del grabado, motivada por el interés que siente por los pintores-grabadores antiguos (Rembrandt, Durero, Lucas Van Leyden, etc.)¹⁹.

Durante este breve periodo de tiempo, realiza diecisiete grabados -doce aguafuertes (que en ocasiones combina con rascador, resina y punta seca), tres puntas secas, una resina y un buril combinado con punta seca- para lo que emplea planchas de zinc y también, por primera vez, de latón y aluminio.

Esta nueva etapa se presenta como un periodo de liberación, motivado por la lejanía de su país y por el encuentro con una realidad social, política y cultural impensable en la España del final de la dictadura franquista²⁰.

A pesar de que recurre a los mismos temas -escenas de interiores y de exteriores con personas sentadas en torno a una mesa, hombres en fila, echadores de cartas, la confrontación

¹⁸ En la era romana, para las primeras comunidades de cristianos, perseguidos por profesar su fe en público, el pez y el críptico *Ixthus* lo empleaban para representar a Jesucristo y para simbolizar su adhesión a la fe. Los cristianos se identificaban entre sí a través de esa imagen. Uno comenzaba el dibujo y, si la otra persona era cristiana lo completaba. El pez fue uno de los primeros símbolos del arte cristiano. Su imagen puede verse en monumentos romanos de la primera década del siglo II.

¹⁹ Como ya hemos apuntado en el capítulo concerniente a la educación, estudia pintura y grabado en el departamento de Grabado de la Rijksakademie pensionada por el Gobierno holandés y la Diputación de Vizcaya.

²⁰ ZUGAZA MIRANDA, M.: *M. P. Herrero. Dibujos 1959-1992*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1992, p. 17.

de un grupo de gente frente a uno solo del que se burlan- incorpora el misterioso mundo del carnaval y sus máscaras, del teatro y de los recuerdos de su infancia donde lo enigmático se confunde con escenas de la vida cotidiana. Los personajes se han vuelto más elegantes y sofisticados. Los sobrios y austeros ropajes han dado paso a un atuendo más refinado propio de una clase social más acomodada.



Fig. 89.- *Invierno- Ámsterdam*
1966. Aguafuerte y resina
36, 5 x 35 (46 x 42) cm.

En Ámsterdam tiene la oportunidad de vivir la fiesta del carnaval, prohibido en la España franquista al considerarse como un festejo inmoral cargado de excesos. Descubre, así, un mundo mágico repleto de disfraces en el que nada es lo que parece y en el que la realidad se entremezcla con la ficción. En ese sentido, ejerce especial influencia la obra del pintor-grabador belga James Ensor²¹ que tiene la oportunidad de admirar en los viajes que realiza por Bruselas, Amberes y Ostende (C). A pesar de que en España había conocido el carnaval, contemplando la obra de José Gutiérrez Solana (Madrid 1886-1945)²², se siente más atraída

²¹ James Ensor (Ostende, 1860-1949) es considerado como uno de los precursores de estilos como el expresionismo, el surrealismo o el dadaísmo, representa a la humanidad de forma satírica, empleando el rico colorido de los impresionistas y la imaginería grotesca de los maestros antiguos flamencos (Hieronymus Bosch y Pieter Brueghel, el Viejo). Se dedica a desarrollar temas vanguardistas, en particular las fiestas del carnaval de Ostende, que le provocan repulsión. Retrata a los individuos de manera grotesca como payasos o esqueletos reemplazando sus rostros por máscaras. A través de esta perspectiva tragicómica trata de retratar a la sociedad de su tiempo. Comenzó su labor como grabador en el momento culminante de su carrera. Entre 1886 y 1891 sus grabados están relacionados con sus pinturas, aunque sus composiciones son originales. Posteriormente, grabará buena parte de su obra pictórica. A lo largo de su producción, empleó especialmente el aguafuerte, aunque retocado muy a menudo por la punta seca.

²² Al Pintor y escritor José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886-1945) se le vincula con el expresionismo. Después de estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, alterna estancias entre Santander y Madrid, para formar su propio estilo, ajeno al academicismo y al mundo de las vanguardias. Se mueve en los círculos intelectuales frecuentados por Valle-Inclán y Zuloaga, y participaba en las tertulias de cafés madrileños, que immortalizará en algunos de sus cuadros. Como Regoyos y Zuloaga, su pintura refleja una visión pesimista de España, que comparte con la Generación del 98 y que tan atractiva, en aquellos momentos, resultaba en el extranjero. En lo artístico, además de la influencia que en él ejercen los pintores del barroco, tanto por sus temas como por las composiciones (de acusado claroscuro), es particularmente notable la influencia de las pinturas negras de Goya o del romántico Eugenio Lucas. Su pintura resalta la miseria de una España sórdida y grotesca, cuyos personajes pertenecen al mundo de la pobreza, la prostitución o la superstición, definidos mediante una pincelada densa que modela sus figuras con trazos gruesos. Su paleta tenebrista resalta el oscurantismo de una

por las máscaras del belga²³, ya que las del madrileño le parecen más artificiales (C). A partir de ese momento, igual que ocurriese en artistas como El Bosco, Brueghel o Goya, la artista se convierte en cronista, un tanto satírica, del carnaval humano de -como dijo Julio Caro Baroja²⁴- la “vida disfrazada”²⁵.

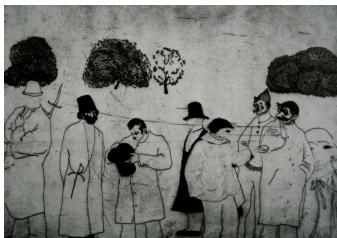


Fig. 90.- *Jardín*
1966. Aguafuerte
31 x 42 (45 x 35, 8) cm.

Por otro lado, en la capital holandesa graba por primera vez imágenes recuperadas de sus recuerdos infantiles acontecidos en la casa de su abuela materna en Arceniega (Álava), donde pasaba los veranos. A lo largo de su trayectoria representará en varias ocasiones tanto la habitación que le servía como estudio o la visión de los gigantes asomándose al balcón de su dormitorio²⁶. Ella misma cuenta cómo una mañana, en plenas fiestas, se despertó sobresaltada al encontrarse en el balcón de su dormitorio la cabeza de un gigante que pasaba por allí (C). Un ejemplo lo encontramos en *Monigote a la ventana* (1966) donde el espectador se sitúa en el interior de una habitación mirando a través de una ventana hacia el exterior. De repente, en mitad de la clara noche iluminada por la luz de la luna llena, un gigante descorre las cortinas del dormitorio para dedicarnos una sonrisa bobalicona. Su enorme cara ovalada parece una réplica de la luna. El gigante se encuentra apoyado en la verja del balcón de la casa de Arceniega vestido con una túnica blanca y un sombrero de copa.

España divide temáticamente en tres apartados, las fiestas populares -*El entierro de la sardina*-, los usos y costumbres de España -*La visita del obispo*- y, finalmente, los retratos -*1920*, *La tertulia del Café Pombo*-. Su pintura, de particular carga social, está vinculada al expresionismo, como también lo están sus obras literarias como *Madrid*, *Escenas y costumbres*, del año 1913.

²³ Se debe tener en cuenta que durante su infancia en la localidad belga de Ostende, Ensor vivió rodeado de máscaras ya que su madre regentaba una tienda en la que vendía caretas para el carnaval.

²⁴ El antropólogo, historiador, ensayista y lingüista Julio Caro Baroja (Madrid, 1914-1995) fue sobrino del escritor Pío Baroja y del escritor y pintor-grabador Ricardo Baroja. Publicó en 1965 *El Carnaval*, fruto de una tesis doctoral nunca impresa, que recoge una amplia información acerca de los festejos y mascaradas invernales no sólo de muy diversos lugares de la Península, sino también de la Antigüedad.

²⁵ BAROJA, J. C.: *Mari Puri Herrero* [Cat. Exp.], Galería Araba, Vitoria, del 2 al 15 de noviembre de 1978, s. p. Texto extraído de una exposición de sus dibujos y grabados celebrada, en 1968, en la Galería Illescas de Bilbao.

²⁶ Esta misma temática la volverá a emplear en otro grabado de 1966 denominado *Interior con monigote*; en 1968 en el aguafuerte *No me gusta lo que pasa*, que pertenece a la colección *No pienso decir nada*, y, en ese mismo año, aparecerá también en el denominado *Junto al balcón*. Posteriormente, en la década de los setenta volveremos a admirarlo en *La visita de los gigante* (1977) y en *Visita* (1979).



Fig. 91.- *Monigote a la ventana*
1966. Aguafuerte y resina
46, 5 x 53, 3 (50, 2 x 65, 8) cm.

En 1967 regresa a España, donde un año más tarde establece su taller en la localidad vizcaína de Las Arenas. Durante este periodo continúa realizando aguafuertes de similar temática. Cada vez se hace más evidente su mundo mágico con imágenes de sus recuerdos que se yuxtaponen unas con otras. Recrea evocaciones de su infancia donde, de nuevo, podemos observar a los gigantes asomándose a la ventana o a personajes disfrazados en torno a una mesa. Ella misma comenta cómo “lo que recuerdas es lo esencial de las cosas porque no te pierdes en detalles, sino que te quedas con lo que de verdad te ha impresionado”²⁷.

De vuelta a su país echa mano de las imágenes carnavalescas que se le quedaron grabadas en la memoria, durante su estancia en la capital holandesa, para entremezclarlas con los pasos procesionales de la Semana Santa, una de las celebraciones más profundas y con mayor arraigo de España. En el aguafuerte y resina denominado justamente *Procesión* (1968) observamos cómo en plena noche, tan solo iluminada por la luna llena, unos cofrades portan un paso de Semana Santa ante la atenta mirada de la gente que se encuentra apelotonada al fondo. Sin embargo, lo que acarrean no es una imagen religiosa, sino una enorme cabeza ataviada con una especie de turbante sujetado por un personaje disfrazado de arlequín.



Fig. 92.- *Procesión*
1968. Aguafuerte y resina
11 x 18, 5 cm.

²⁷ GANDARIASBEITIA, M. J.: “Entrevista a Mari Puri Herrero”, *Deia*, Bilbao, 28 de febrero de 1997, p. 17.

Década de los setenta

En los años setenta realiza cerca de ochenta grabados, lo cual indica que, en relación a la década anterior, su producción ha descendido más de un 50%. Durante el tiempo que reside en París, de 1969 a 1970, no realiza ninguno. Debemos esperar hasta 1972 para que retome su prolífica producción gráfica.

A diferencia de en la primera etapa en la que predominaba la técnica del linograbado, ahora emplea fundamentalmente la calcografía. Especialmente aguafuerte -que, en ocasiones, combina con resina, punta seca, rascador y ruleta-, y en menor medida azúcar – sólo o combinado con resina-, para lo que emplea planchas de zinc y, por primera vez, de cobre. A excepción del denominado *Marijaia, tus amigos no te olvidan* (1978)²⁸, usa la técnica del linograbado para realizar los carteles que anuncian algunas de sus exposiciones. Los estampa en el taller bilbaíno Gráficas Ellacuría y los edita ella misma. Se trata de tiradas largas de unos 200 ejemplares. Así, realiza los carteles que informan de sus muestras para las galerías bilbaínas Décar (del 15 de septiembre al 24 de noviembre de 1971), Illescas (del 4 al 20 de abril de 1972) y Mikeldi (del 19 de febrero al 6 de marzo de 1977).



Fig. 93.- Cartel para la exposición de aguafuertes de la Sala Illescas, 1972

En cuanto al papel emplea especialmente el Guarro Súper Alfa, seguido del Arches y, de manera esporádica, el BFK Rives. Es habitual que en una misma edición utilice diferentes tipos de papel.

²⁸ En 1978 crea “Marijaia”, la figura emblemática de la Semana Grande de Bilbao. Para realizar este personaje se inspira en la mujer tradicional vasca, con su atuendo típico y pañuelo en la cabeza. En señal de alegría y baile lleva los brazos en alto. Su rostro redondeado y sonriente nos recuerda a los monigotes que aparecen en sus grabados. Cada año se elabora una *Marijaia* de gran tamaño que, tras la lectura del pregón y el lanzamiento del cohete, aparece en la balconada del Teatro Arriaga para presidir la Semana Grande de la capital vizcaína. El último día es quemada en la hoguera. Desde 1997, *Marijaia*, posee una canción propia, denominada *Badator Marijaia*, compuesta por Kepa Junkera. Este linóleo lo estampa y edita ella misma en una tirada de 500 ejemplares.

A pesar de que continúa estampando y editando sus propios grabados de tiradas cortas, en tres ocasiones recurre a otros estampadores para realizar sus obras. De esta forma, en 1972 su amigo, el también pintor y grabador vizcaíno, Gabriel Ramos Uranga, junto a su mujer Carmen Erdocia, stampa un aguafuerte de la artista que edita Ederti. En esta ocasión la tirada se amplía considerablemente llegando a los 500 ejemplares. Del mismo modo, el libro de *Poesías de San Juan de la Cruz* (Madrid, 1976) lo stampa Dimitri Papagueorgui y lo edita Pedro Ibarra. En 1979 nos encontramos ante un azúcar y resina estampado por M^a Antonia Maoño y editado por la Caja de Ahorros Vizcaína.

Por otro lado, aunque en su producción continúa predominando el color blanco y negro (tinta negra F. Charbonnel), en el año 1972 y, posteriormente en 1979, introduce color (azul y Siena tostada offset; offset tierra de Siena tostada, azul y carmín; tierra de Siena tostada, bermellón y azul; naranja y tierras rojas; azul y tierras; tierra de Siena tostada Charbonnel).

En cuanto a los títulos, a excepción de tres grabados, el resto los titula. A pesar de que persisten las frases largas a modo de refrán o proverbio (*Ni nos dejes caer ni nos dejes de escuchar, Oye música celestial, Para nunca olvidarlo, etc.*), las inscripciones se han vuelto más escuetas (*Porvenir, Enhorabuena, Advertencia, Reunión, Sirvienta, Comedor, etc.*). Sin embargo, siguen manteniendo la misma ironía, ambigüedad y sarcasmo que nos ayuda a comprender la escena que estamos contemplando.

Del mismo modo, el ser humano se mantiene en el centro de sus inquietudes. Nos muestra, nuevamente, sus problemas existenciales (soledad, angustia, desolación) a través de escenas cotidianas como pasear, echar las cartas, reunirse en torno a una mesa o echar la siesta. Nos encontramos, por tanto, ante una recurrencia de temas. Así mismo, para enfatizar en la idea acerca de la soledad del ser humano vuelve a emplear el recurso de mostrar a un hombre solo frente a una multitud. Un ejemplo lo encontramos en el aguafuerte denominado *El hombre avergonzado* (1972) donde observamos a un señor de clase media-alta cubierto por una larga capa y con gafas de sol que le permiten camuflarse de las miradas despectivas de los demás.

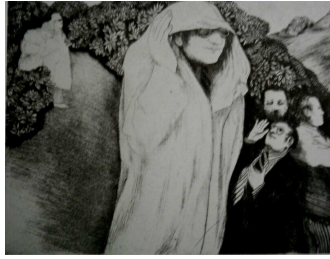


Fig. 94.- *El hombre avergonzado*
1972. Aguafuerte
23, 2 x 30, 3 (32 x 29, 5) cm.

Mediante la yuxtaposición de imágenes nos vuelve a mostrar su visión onírica del mundo. Así en el aguafuerte y punta seca denominada *Tarde de domingo* (1972) aparece una serie de personajes variopintos que, debido a la carencia de perspectiva, da la sensación de que estuvieran flotando en mitad de un bosque. En la parte inferior derecha, un hombre elegantemente vestido y ensimismado en sus pensamientos, mientras al fondo una refinada pareja de mediana edad camina agarrada del brazo hacia el espectador; en la parte inferior izquierda un hombre echa plácidamente la siesta, mientras un joven permanece sentado a su lado y de espaldas al espectador; por último, en la parte superior izquierda observamos una monja ataviada con su hábito y toca.



Fig. 95.- *Tarde de domingo*
1972. Aguafuerte y punta seca
39, 5 x 59, 2 cm.

En 1972 realiza dos aguafuertes y resinas denominados *Ciudad* y *Barrio*. Se trata de evocaciones de su estancia en la capital francesa en la que permanece desde que se casó en 1969 a 1970. Estas viviendas, que parecen derruidas o a medio hacer - a las que les incorpora una cara en medio (*Barrio*) o varios grupos de personas en la parte inferior de la imagen (*Ciudad*)-, representan los edificios de protección oficial construidos por el gobierno francés a las afueras de la ciudad y que, durante su estancia en París, observa todos los días desde la

ventanilla del tren que le lleva al centro (C)²⁹. Una vez más, por tanto, se trata de imágenes que se le han quedado grabadas en la memoria y a las que introduce diversos motivos incongruentes porque –como la propia artista comenta- mientras rememora esas construcciones, en sus pensamientos se le agolpan otras imágenes (C).



Fig. 96.- *Ciudad*
1972. Azúcar y resina
10, 7 x 25, 6 cm.



Fig. 97.- *Barrio*
1972. Azúcar y resina
10, 7 x 13, 8 cm.

Durante los primeros años de la década, la difícil situación político-social por la que está atravesando España (falta de libertades, opresión social, etc.), hace que realice una serie de dibujos en los que muestra los problemas del momento. Como consecuencia de esa inquietud social, se observa en su obra una cierta voluntad testimonial y crítica³⁰, motivo por el cual algunos autores han querido ver, una cierta relación con el movimiento de Estampa Popular³¹. Sin embargo, únicamente comparten una mera referencia social a las circunstancias del fin de la dictadura franquista. En ningún momento le interesa el arte como tema propagandístico (C).

En esta etapa, aparecen por primera vez una serie de grabados con temática bélica. Por ejemplo, en 1972 realiza un aguafuerte combinado con resina y punta seca, denominado *Tres cruzados*, en el que representa a tres soldados de la Segunda Guerra Mundial hablando entre ellos. Ese mismo año, en otro aguafuerte y resina muestra a un hombre en el interior de una habitación protegido por una máscara de gas.

²⁹ En dos grabados más volvemos a encontrarnos con estos edificios -*Hombre probo* (1972) y *Un día* (1976)-, aunque en ambos aparecen, de forma secundaria, al fondo de la imagen.

³⁰ HUICI, F.: “Mari Puri Herrero, entre el día y la noche”, *El País*, Madrid, 21 de febrero de 1986, p. 15.

³¹ ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito?* (*Arte vasco de postguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia*), L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 204; GUASCH, A. M.: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 268; LUR: “La pintura vasca a partir de 1966”. En: *Nosotros los vascos*, Arte IV, Lur, Bilbao, pp. 278-300, 1990, p. 294.



Fig. 98.- *Tres cruzados*
1972. Aguafuerte, resina y punta seca
13, 1 x 10 (17 x 21, 8) cm.



Fig. 99.- *Sin título*
1972. Aguafuerte y resina
17 x 10, 8 cm.

Al comienzo de la transición, en 1976, nos muestra una especie de evocación de la figura del General Franco, recientemente fallecido. En el centro de la imagen representa una enorme cabeza que con la mano derecha se tapa un ojo, mientras que por un sendero caminan, en dirección al espectador, dos hombres. Uno es Francisco Franco vestido de militar, mientras que un paso atrás le sigue un hombre calvo vestido de riguroso negro. Parece como si se tratase de una alegoría de la muerte. Una vez más, por medio. En 1976, también realiza un enigmático grabado denominado *Un día*. En él nos muestra a una serie de personas que yacen muertas a lo largo de un sendero que conduce a una ciudad. Por la disposición en hilera de los cuerpos da la sensación que éstos hubieran sido fusilados.

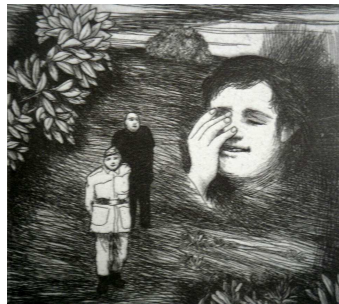


Fig. 100.- *Sin título*
1976. Aguafuerte
10, 8 x 11, 8 cm.



Fig. 101.- *Un día*
1976. Aguafuerte y resina
39, 4 x 18, 7 cm.

Durante los primeros años de la transición democrática, y tras un paréntesis de tiempo en el que vive a caballo entre Madrid y Bilbao, se traslada definitivamente a vivir a Lejona (Vizcaya) donde instala su taller. Tras la consecución de las libertades democráticas, deja de lado su relativa intención social para volcarse en su particular visión del mundo donde la fantasía y la realidad se entremezclan. De este modo, retoma las imágenes de los recuerdos de

su infancia, reaparecen los gigantes asomándose a la ventana - *La visita de los gigantes* (1977), *Visita* (1979)-.

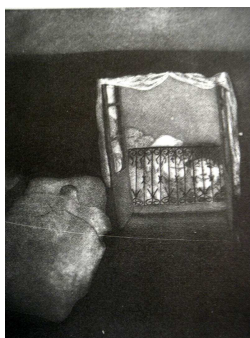


Fig. 102.- *La visita de los gigantes*
1977. Aguafuerte y resina
32 x 24, 4 cm.

También retrata a sus familiares y amigos. En 1979 realiza un aguafuerte de su hijo Roque. Aparece de manera muy esquemática, sentado de perfil portando un libro en su regazo. Ese mismo año, con ocasión del homenaje a Dimitri Papagueorgui, realiza un aguafuerte que denomina escuetamente *A Dimitri*, quien fuera su maestro e introductor en el mundo del grabado. Lo retrata en el interior de su taller con una bata blanca seguido de un grupo de discípulos, mientras admira el trabajo realizado por una muchacha que está sentada en el suelo. A pesar de que no se le ve la cara, se representa a ella misma ya que entre sus manos porta una carpeta denominada igual que este grabado (*A Dimitri*).



Fig. 103.- *Roque*
1979. Aguafuerte
14, 7 x 12 cm.



Fig. 104.- *A Dimitri*
1979. Aguafuerte
9 x 6 (13, 3 x 18) cm.

En estos momentos también es habitual observar en sus grabados la presencia de personajes religiosos, especialmente de monjas -*Algo místico* (1972), *La huérfana* (1972), *Tarde de domingo* (1972), *¡Hola! ¡Adiós!* (1972), *Recuerdo de familia* (1975). Quizás, una

vez más, esté relacionado con los recuerdos de su infancia, ya que estudió como interna en un colegio religioso de Zalla (Vizcaya).



Fig. 105.- *La huérfana*
1972. Aguafuerte y resina
14 x 14 cm.

En 1976 ilustra con seis aguafuertes el poema *Noche Oscura del Alma* de San Juan de la Cruz. Debido a la amplitud de la tirada (125 ejemplares) lo estampa Dimitri Papagueorguiui en su taller de Madrid. Como fuente de inspiración lee y relee la poesía del místico español para, posteriormente, convertir en imágenes lo que ha interpretado (C). De esta manera, nos encontramos ante tres escenas de interiores en las que muestra la celda del Santo y tres de exteriores en las que recrea el mundo natural. En los interiores observamos al místico español vestido con la casulla propia de la orden del Carmelo escribiendo un poema inspirado por Dios (en forma de cruz, a la izquierda de la imagen) y del Espíritu Santo (en forma de paloma, a la derecha). En el segundo grabado nos lo encontramos saltando, en plena noche, por la ventana de su celda, mientras que en el tercero aparece en el interior de su oscura y austera celda orando de rodillas junto a su cama, al tiempo que a través de una pequeña ventana, situada en lo alto, se asoma el rostro de Jesucristo. En los otros tres grabados muestra tres paisajes diferentes. En dos de ellos observamos el discurrir de un río, mientras que en otro nos presenta un manzano en alusión al árbol del paraíso (C).

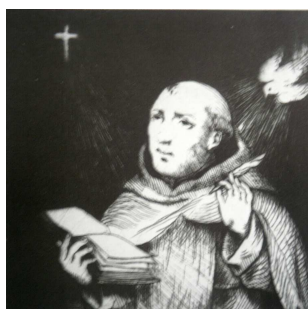


Fig. 106.- *San Juan de la Cruz*
1976. Aguafuerte y resina
13, 7 x 13, 6 (35 x 25) cm.

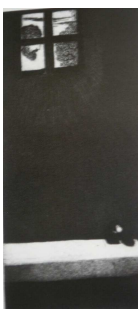


Fig. 107.- *Sin título*
1976. Aguafuerte y resina
20, 6 x 9, 8 (35 x 25) cm.

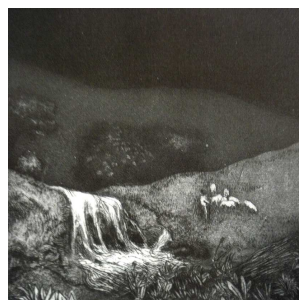


Fig. 108.- *Sin título*
1976. Aguafuerte y resina
13, 5 x 13, 5 (35 x 25) cm.

En 1975 y en 1979 vuelve a trabajar sobre su personal interpretación de la procesión de Semana Santa, cuestión de la que ya se había ocupado en 1968. El aguafuerte y resina que lleva a cabo en 1975 es prácticamente similar al de 1968. Nos muestra prácticamente la misma imagen desde otro ángulo. Lo que varía esta vez es el título que se vuelve más ambiguo, *Son extraños*. En el de 1979, en cambio, lo que cambia es el escenario. Ahora el particular paso procesional (continúa siendo una cabeza ataviada con un turbante) se encuentra cruzando un paso de peatones, mientras dos grupos multitudinarios, situados a ambos lados, lo siguen. En primer término aparece semioculto tras un cortinón un hombre trajeado que aparece de perfil. Con la presencia de la cortina, en lugar de dotar de espiritualidad a la imagen le confiere cierta teatralidad.



Fig. 109.- *Son extraños*
1975. Aguafuerte y resina
31 x 39 (53, 5 x 39, 2) cm.



Fig. 110.- *Paso*
1979. Azúcar y resina
15, 5 x 19, 3 (25, 5 x 33, 6) cm.

Por último, de 1978 a 1980 trabaja sobre la serie del *Comedor*, tema que le vino de la pintura y para el cual realizó numerosos dibujos que le sirvieron como bocetos (C). A partir de esta serie, comienza a pintar y a grabar de manera simultánea, de tal manera que los grabados los hace al tiempo que trabaja sobre los mismos temas en pintura. Del mismo modo, comienza a utilizar más el pincel con azúcar y los colores al estampar sus grabados³². Nuevamente nos encontramos ante la temática de hombres reunidos en una mesa sin apenas comunicarse entre ellos; sin embargo ahora aparece la figura autoritaria del cocinero. Así, en el aguafuerte y resina denominado *Comedor* (1979) lo encontramos en el centro de la imagen, de gran tamaño y vestido con una larga túnica y con su típico gorro. Más que tratarse de un cocinero parece que nos encontremos ante la presencia de uno de sus particulares gigantes. Tras él aparece una alineación de mesas repletas de comensales que se pierden en el horizonte.

³² HERRERO, M. P.: *Mari Puri Herrero. Grabados del Comedor a La sala de espera* [Cat. exp.], Galería Tórculo, ARCO. Arte Contemporáneo. Feria Internacional de Madrid, Madrid, del 8 al 26 de febrero de 1983, s. p.

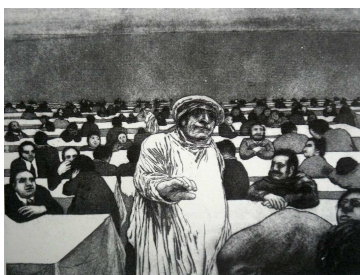


Fig. 111.- *Comedor*
1979. Aguafuerte y resina
44, 4 x 34 (53, 3 x 65) cm.

Por otro lado, en 1979 lleva a cabo otra serie en la que igualmente se reúnen unos hombres en torno a una mesa para comer. Pero en esta ocasión, el motivo principal, y que da nombre a la colección, es una parra de gran tamaño que, en forma de guirnalda, decora la parte superior de los grabados.

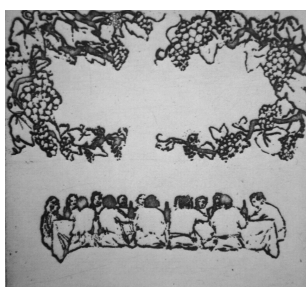


Fig. 112.- *Parra I*
1979. Azúcar
10, 8 x 11, 8 cm.

3. 4.- BONIFACIO ALFONSO

Década de los sesenta

Bonifacio Alfonso Gómez (San Sebastián, 1933-2011) se introduce en el mundo del grabado en 1968 de la mano de Fernando Zóbel, quien le invita un verano a Cuenca para conocer el Museo de Arte Abstracto Español, inaugurado el 30 de junio de 1966. Allí aprende la técnica calcográfica con Antonio Lorenzo y con el norteamericano Bernard Childs. Hay que esperar, por tanto, una década, desde que realiza su primera exposición individual de pintura en el Ateneo de Guipúzcoa en 1958, para que se adentre en el arte gráfico.

El artista donostiarra coincide con Zóbel en la primera exposición de su obra que se celebra en Bilbao y de la que se vende todo. La muestra tiene lugar, del 17 de diciembre de 1966 al 4 de enero de 1967, en la Galería Grises, dirigida por José Luis Merino, quien hasta ese momento se ocupa de su obra. Merino le ofrece un estudio abuhardillado en el Casco Viejo bilbaíno donde poder pintar los ratos libres que le dejan sus ocupaciones en la Imprenta Industrial, trabajo que consigue gracias a que gana un concurso de murales para La Naval de Bilbao. A pesar de que no realiza su primer grabado hasta que acude a Cuenca, a través de los trabajos que desempeña como publicista¹ tiene la oportunidad de instruirse en los dominios de los utensilios de las artes gráficas².

Anteriormente, a la edad de 24 ó 25 años ya ha tenido contacto, en San Sebastián, con empresas de artes gráficas como la empresa Discos Columbia donde se ha encargado de dibujar las portadas discográficas. Tras varios años como dibujante proyectista en Artes Gráficas Nerecán, trabaja en Publicidad Eiffel y más tarde en Iongraf, ubicada en Andoain (Gipuzkoa), como encargado de la sección de dibujo.

La trayectoria vital de Bonifacio ha sido muy intensa. Su padre, miliciano de la compañía Máximo Gorki (Batallón de Rusia), es fusilado durante la Guerra Civil. Su madre junto a sus dos hijos – Bonifacio y su hermana mayor, melliza de otra que nació muerta- se ve obligada a marcharse a Vizcaya, de ahí a Cantabria y a Asturias para finalmente residir en Francia durante un año. A su regreso a San Sebastián debido a las penurias económicas por las que atraviesan deben residir en la casa de La Misericordia. Con siete años, siendo monaguillo y corista de la Catedral del Buen Pastor, se inicia en la actividad pictórica. A partir de entonces, para ganarse el pan compaginará su afición a la pintura con múltiples y

¹ Bonifacio trabaja como publicista a jornada completa con el fin de percibir un salario fijo todos los meses.

² RUIZ QUINTANO, I.: *Bonifacio*, Ediciones Turner, Madrid, 1992, p. 41.

variados oficios: botones de hotel, pinche de cocina, aprendiz de herrero, ebanista, lavandero, pescador de bajura, camarero, aprendiz de torero, limpia botas, pintor de brocha gorda, batería en un conjunto de jazz y publicista.

Finalmente, a pesar de que consigue un puesto fijo como publicista, decide abandonar ese oficio porque no soporta estar sujeto a un horario que apenas le deja tiempo para pintar. Por ese motivo, cuando Zóbel le propone ir a Cuenca para dedicarse exclusivamente a su actividad artística, no se lo piensa dos veces (D)³. Éste acude a su apartamento para adquirirle unas obras -que piensa destinarlas a engrosar los fondos de su colección- y sugerirle que acuda a Cuenca para que conozca el entramado cultural que se está gestando alrededor del Museo. Finalmente, el artista donostiarra permanece en la ciudad, junto a su segunda mujer Mari Carmen Flores, prácticamente tres décadas (de 1968 a 1996). En un primer momento subsisten gracias a que Zóbel le consigue un contrato verbal con la madrileña Galería Juana Mordó de 8000 pesetas al mes⁴.

Durante una temporada, hasta que se instala en su propia casa, ubicada en la Plaza del Trabuco, el matrimonio reside en casa de José Guerrero y posteriormente en el estudio que Gerardo Rueda le compra a Antonio Saura (D). Una vez instalado en la ciudad de la Hoz del Huécar conoce el taller de grabado que Zóbel le monta a Antonio Lorenzo, artista del que recientemente Bonifacio ha adquirido un aguafuerte. A pesar de que hasta la fecha no ha realizado ningún grabado por desconocimiento técnico, su interés por dicha disciplina se acrecienta cuando en una exposición celebrada en la Galería Grises descubre la obra gráfica de Antonio Lorenzo. Le gusta tanto lo que ve que decide adquirir un grabado que paga a plazos al propietario, José Luís Merino (D).

Junto a Antonio Lorenzo aprende la técnica del grabado calcográfico. Graban juntos tres años hasta que reúne el dinero suficiente para comprarse una prensa en Madrid -la traslada en piezas- con la que puede estampar sus propias obras. Bonifacio admite que todo lo que sabe de grabado es gracias a Antonio Lorenzo quien tuvo con él una paciencia infinita (D)⁵. En ese tiempo, perfecciona la técnica junto a Bernard Childs, a quien Zóbel -con el que durante esos años mantiene una abundante correspondencia- invita a conocer la ciudad. Finalmente la estancia se prolonga durante tres meses. Allí también tiene la oportunidad de relacionarse con los artistas del grupo El Paso: Antonio Saura- a quien conoce durante su

³ Cuando al final de un comentario nos encontremos con una “D” mayúscula entre paréntesis quiere decir que dicha información las he obtenido de las entrevista que le realicé al artista en Madrid, el 11 de noviembre de 2008, y en San Sebastián, el 7 de enero de 2009.

⁴ RUIZ QUINTANO, I.: *Bonifacio*, Ediciones Turner, Madrid, 1992, p. 56.

⁵ Por el taller -ubicado en la calle San Pedro de Cuenca- a pesar de que pasan unos cuantos artistas, el único que trabaja de manera constante es Bonifacio.

estancia en París en 1958 y quien desde entonces se convierte en su gran amigo-, Manolo Millares, Gerardo Rueda, Gustavo Torner y Eusebio Sempere.

Su primer grabado está fechado en 1968. Desde ese momento hasta la llegada de los setenta, realiza más de sesenta aguafuertes, para lo cual emplea planchas de cobre y de zinc. Estas últimas son las que más le gusta utilizar. Para adquirirlas, en lugar de acudir a las tiendas especializadas en materiales artísticos, va a las ferreterías donde venden piezas de zinc que se usan para realizar los trabajos de desagües de los tejados. Le gustan porquien presentan numerosas imperfecciones. En numerosas ocasiones, coloca la plancha con barniz en el suelo de su taller, que está repleto de gravilla, para dañarlas aún más (D)⁶.

A excepción de un grabado que está estampado en Madrid por el Grupo Quince, el resto los estampa y edita él mismo en el taller conquense de Antonio Lorenzo. Seguramente, debido a que se encuentra en pleno periodo de aprendizaje, comienza realizando tiradas muy cortas -de cinco, diez ejemplares- que posteriormente aumenta a veinte o veinticinco.

Con respecto a los papeles, utiliza principalmente el papel español Guarro, seguido del papel Alemán y, sólo en uno ocasión, el papel Japonés. Como ya hemos explicamos en el capítulo concerniente a Fernando Zóbel y el Museo de Arte Abstracto Español, a pesar de que Segundo Santos surte de papeles -que hace a mano- al museo para realizar las ediciones, a Bonifacio no le gusta emplear ese tipo de soporte de gran calidad porque considera que de esa manera se le otorga más valor al papel que al grabado en sí (D).

Por lo general se trata de grabados en blanco y negro –aunque en contadas ocasiones también emplea color- que presentan formas abstractas. Ninguno de ellos está titulado, lo que acentúa aún más la idea de indeterminación. Nos encontramos ante una serie de formas planas que ocupan prácticamente la totalidad de la plancha. Observamos diferentes grosores de líneas –en las que predominan las curvas- que se entrelazan unas con otras originando un enmarañamiento de formas. A pesar de tratarse de formas abstractas, en ocasiones parece que nos encontremos contemplando una serie de estructuras rocosas. En este sentido y, como se hará más perceptible en el periodo siguiente, el artista se mueve entre la figuración y la abstracción, donde crea un estilo propio.

⁶ Por el contrario, el cobre, al tratarse de un metal más duro, no se estropea.

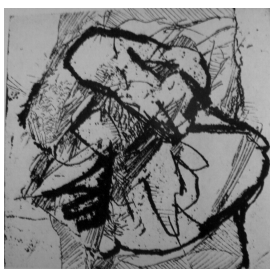


Fig. 113.- *Sin título*
1968. Aguafuerte
6, 5 x 6, 5 (14, 5 x 13, 5) cm.

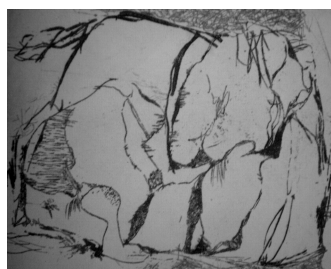


Fig. 114.- *Sin título*
1969. Aguafuerte
18 x 12, 5 (27 x 19) cm.

Década de los setenta

Desde 1970 –fecha en la que tiene lugar su primera exposición individual con la galería madrileña Juana Mordó, y también el viaje a Avignon para visitar la muestra picassiana del Palais des Papes, sobre la que Rafael Alberti escribe un libro- la galería tiene la exclusividad de toda su producción⁷.

Durante estos años abandona Cuenca temporalmente para acudir a diversos talleres de grabado. En 1973 viaja a Barcelona para trabajar, durante tres meses, en la Editorial Gustavo Gili, donde coincide con Joan Miró. Después de esta estancia regresa como maestro litógrafo (D). En 1975 acude al taller madrileño del Grupo Quince para trabajar junto al litógrafo Don Herbert. Y en 1978 se traslada a la capital francesa para estampar con el danés Peter Bramsem en el prestigioso taller Clot⁸, donde coincide con el miembro del grupo Cobra, Pierre Alechinsky (D).

Durante esta década, hace cerca de 150 grabados. El año 1972 es especialmente prolífico. Realiza, fundamentalmente aguafuertes –que en el caso de las series, a excepción del libro *Tomilleros* (1979), combina con aguainta- y, en menor medida, serigrafías y litografías.

Con respecto a los aguafuertes emplea planchas de zinc y, particularmente, de cobre. Por lo general, tan sólo utiliza el color blanco y negro. Por el contrario, las serigrafías y litografías se llenan de vivos colores, llega a introducir hasta seis tonalidades. El propio artista

⁷ BONET, J. M: “Bonifacio o el combate por la expresión”. En: *Bonifacio en los campos de batalla*, Ediciones Exposición, Madrid, pp. 11-20, 2007, p. 12.

⁸ Peter Bramsem se convierte en 1963 en el litógrafo del prestigioso Taller Clot de París. Dicho taller es fundado en 1896 por August Clot considerado como el mejor litógrafo de París. Sus habilidades técnicas para trabajar con distintos colores llaman la atención de jóvenes artistas como Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Cézanne y Auguste Rodin. En 1934 se pone al frente del oficio su hijo August, durante esta etapa trabajan en el taller reconocidos artistas como Henri Matisse, Armand Guillaumin y Tsuguharo Foujita. Con la llegada de Peter Bramsem, en 1963, acuden a trabajar allí artistas como Asger Jorn, Pierre Alechinsky, Bram van Velde, Bengt Lindström y Henri Michaux, entre otros.

reconoce que, aunque no le gustan los grabados en color, de vez en cuando incorpora un poco para satisfacer el gusto del público. Ahora bien, en el caso de las litografías es diferente porque para él es como si estuviese haciendo acuarelas (D).

Por otro lado, siempre que se enfrenta a la plancha vacía realiza un boceto previo. En ocasiones ha empleado un *gouache* para, posteriormente, traspasarlo a la plancha. Siempre realiza este proceso de manera directa, sin calca, puesto que lo que le interesa mostrar no es una obra perfecta, sino exponer también los fallos que se han ido produciendo en el largo proceso de trabajo porque, como él mismo reconoce, lo que más le gusta del grabado es la grata sensación que le produce el no saber nunca lo que va a suceder (D).

Al igual que en la etapa anterior, continúa sin titular sus obras. De la misma manera que hace con sus cuadros, para distinguir unas de otras recurre a palabras genéricas como *Insectos*. En ocasiones, como sucede con unas litografías fechadas en 1978, les incorpora títulos aleatorios (*Patatas, Mam, Emen, Ánimas, Bazar, Triana, Semáforos*) que le vienen de pronto a la cabeza porque el galerista de turno le pregunta cómo se denominan (D).

En los aguafuertes, por lo general, utiliza el papel español Guarro. Como excepción encontramos el libro *Serán cenizas* (1978) – en el que a pesar de que los textos se componen sobre papel Súper Alfa (Casa Guarro), los grabados se estampan sobre papel Velín-D'Arches-; uno sin titular (1971) y un *Insecto* (1972) –en los que usa un papel hecho a mano obtenido en taller conquense de Segundo Santos-; la serie *Insectos* (1972) -en los que usa el papel francés Rives- y algunas litografías en las emplea el papel francés Arches. A este respecto, él mismo comenta:

“[...] Segundo Santos era un hombre que vivía en Cuenca. Hacía un papel a mano de maravilla que le compraba todo Zóbel. Sin embargo, el papel que hacía Santos no me gustaba utilizarlo porque al ser un papel tan bueno el grabado perdía calidad, ya que el papel le ganaba al grabado. A mí lo que me gusta emplear es el papel Guarro corriente”⁹.

En relación a la etapa anterior, a la hora de realizar aguafuertes –técnica que ya domina- sus tiradas aumentan (por lo general, 50), llegando en las serigrafías hasta los 75 o 100 ejemplares.

Durante los primeros años de la década, se encarga de estampar y editar sus propios grabados. Sin embargo, al poco tiempo descubre que este trabajo tan mecánico le aburre

⁹ Entrevista a Bonifacio Alfonso, San Sebastián, 7 de enero de 2009.

(D)¹⁰. Por ese motivo, en la serie de aguafuertes denominados *Insectos* (1972) observamos cómo de los 50 ejemplares de los que se compone, Bonifacio stampa del 1 al 10, mientras que Pancho Ortuño –uno de los artistas que trabajan en la edición de obra gráfica del Museo de Arte Abstracto Español¹¹- stampa el resto. Del mismo modo, años más tarde, en 1978, nos encontramos con una felicitación de navidad estampada por el Grupo Quince y con otro grabado estampado por Antonio Machón, director de la galería vallisoletana Carmen Durango. Igualmente, la mayoría de las serigrafías –excepto una, fechada en 1977, que reproduce Javier Cebrián y Ángel Cruz- las stampa Abel Martín, el encargado de las estampaciones serigráficas del museo. A su vez, cuando se trata de litografías, las primeras las stampa su maestro en aquel entonces (1975), Don Herbert; mientras que las llevadas a cabo entre 1977 y 1979 -momento en el que acude al taller parisino Clot- las stampa el litógrafo Peter Bramsen.

La gran mayoría los edita la Galería Juana Mordó y él mismo. Por otro lado, cuando se traslada a otros talleres son –como ocurre con la estampación- o bien son sus propios maestros, o bien las galerías con las que éstos trabajan quienes estampan sus obras. De este modo, a raíz de su estancia en el taller barcelonés de Gustavo Gili, en 1974, nos encontramos con una serigrafía editada por el maestro catalán; o, entre 1977 y 1979 las litografías las edita el francés Yves Rivière¹².

En cuanto a los libros, *Cuatro orejas y rabo* (1973) se convierte en el único que edita el Museo de Arte Abstracto Español; *Norberto el Pata y Pitín*. (1975) lo edita Gustavo Gili dentro de la colección de *Las Estampas de la Cometa*; *Sopas y manjares* (1976) lo edita en París Yves Rivière; *Serán ceniza* (1978), Antonio Machón y *Tomilleros* (1979), Antonio Pérez dentro de la colección de *Antojos*.

En sus grabados alterna la forma figurativa y la abstracta. Plasma la realidad que le rodea de manera intuitiva, es decir, sin ideas preconcebidas. Se trata de una obra gestual, automática y muy dinámica en la que se aprecia la rapidez en el trazo. Su obra se sitúa, por tanto, dentro de la órbita del expresionismo abstracto del grupo Cobra y, en cierta manera, también del surrealismo. Presenta afinidades con artistas como Pierre Alechinsky, Asger Jorn, Willen De Kooning y Roberto Matta. A todos ellos, salvo a De Kooning los llega a conocer, con Alechinsky coincide en París en el taller de Peter Bramsem; en Cuenca, invitado por

¹⁰ A pesar de que el realizar las ediciones le resulta un trabajo muy pesado, disfruta haciendo las Pruebas de Artista.

¹¹ Junto a él también pasaron por Cuenca, entre otros, los hermanos Blassi, Ricard Giralt-Miracle, Charo Mirat, Meli Pérez Madero, Joaquín Sáenz, Manolo Valdés, Mitso Miura, Nacho Criado, Cristóbal Hara, Javier Cebrián, Ángel Cruz, Salvador Victoria, Fernando Nuño, Amadeo Gabino, etc.

¹² Yves Rivière (1930-2008) fue un prestigioso editor de libros de arte de artistas como Man Ray.

Antonio Saura, conoce a Asger Jorn y con Roberto Matta llega a establecer una estrecha amistad¹³.

Algunos autores como Antonio Saura perciben en la obra de Bonifacio un halo de sensualidad y de deseo que, a partir de los últimos años de la década de los sesenta, inunda toda su producción. Hasta el punto de afirmar que “tanto la ambigüedad de las formas como la interrelación de los elementos lo convierten en uno de los pocos ejemplos válidos del erotismo pictórico actual”¹⁴. En su obra se produce un contraste. De una parte, de manera meticulosa nos muestra el mundo, fácilmente reconocible, de los insectos, solos o en grupo; y de otra, nos presenta una obra más difícil de identificar que, a menudo, desarrolla en viñetas, en la que nos enseña, a la manera de la metamorfosis kafkiana¹⁵, seres deformados con cierta apariencia humana en continua transformación.

Durante estos años, en Cuenca encuentra su refugio idóneo para concentrarse en sus grandes pasiones, el grabado y la pintura de un lado, y por el otro los toros y los insectos. Estas dos últimas y especialmente los insectos se convierten en el tema central de algunos de sus grabados.

En 1971 realiza el primero de una larga lista de aguafuertes sobre cobre y zinc en los que, como si de un entomólogo se tratara, recrea ese mundo peculiar. En 1972, lleva a cabo un conjunto que la galerista Juana Mordó edita en sucesivas series. Realiza un total de cuarenta y ocho planchas de las cuales Bonifacio stampa del 1 al 10 y Pancho Ortuño del 10 al 50. Simultáneamente, realiza numerosos dibujos a lápiz de carácter naturalista, relativo a plantas, animales y, especialmente, insectos¹⁶. Este motivo se convierte en una especie de obsesión que le lleva a coleccionar, como si de un estudioso en la materia se tratase, bichos que recoge en la orilla de río Júcar a donde, durante 28 años, acude junto a su amigo José Morante, quien le enseña el arte de pescar a la mosca. Una vez capturados, los que no emplea como cebo para la pesca, los mete, de manera ordenada, en cajas. En concreto, para pescar truchas, recoge unos gusanos blancos que cría en los armarios de su casa. Los recopila en cajas ordenadas alfabéticamente, pegados en libros o prensados entre dos vidrios (D).

¹³ BONET, J. M.: “Bonifacio o el combate por la expresión”. En: *Bonifacio en los campos de batalla*, Ediciones Exposiciones, Madrid, pp. 11-20, 2007, p. 14.

¹⁴ SAURA, A.: *Bonifacio Alfonso. Óleos, grabados y dibujos*. [Cat. Exp.], Salas Municipales de Cultura de Durango, 1971, s. p.

¹⁵ BOZAL, V.: “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 611-843, 1978, p. 778.

¹⁶ Posteriormente, continúa cultivando esta afición por la entomología en cuadros como *La mesa de los insectos* (1991) o *Insectos y una muela* (1996).

Esta fascinación está relacionada con el acceso que, gracias a Zóbel, tiene a las estampas originales del grabador e ilustrador norteamericano Leonard Baskin¹⁷, quien realiza numerosas obras de animales, y también de insectos¹⁸. Es precisamente con esta última serie con la que el artista guipuzcoano queda cautivado. En su casa se dedica a observarlos detenidamente hasta que un día decide copiar uno sobre un escarabajo (D). Posteriormente comienza a realizar sus propias obras. Puede afirmarse, por tanto, que Baskin se convierte en uno de sus referentes. Por otro lado, algunos autores¹⁹ han apreciado una similitud con las litografías del inglés Graham Vivian Sutherland²⁰.

Los grabados con esta temática los realiza a gran escala. Los primeros aguafuertes son realistas, las formas son claramente identificables (moscas, mosquitos, libélulas, escarabajos, saltamontes, arañas, hormigas, avispas, ciempiés, abejas, etc.). Parece como si el artista se convirtiera en un estudioso de cada insecto, reconstruyendo el mecanismo de cada uno de ellos²¹. Plasma la morfología externa, las peculiaridades y los complicados esquemas de cada insecto²². En ocasiones, representa la transformación de una larva en una mariposa o el instante en el que un escarabajo expulsa sus huevas.

¹⁷ Escultor y artista gráfico estadounidense (1922 – 2000). Se forma artísticamente tanto en Estados Unidos como en Europa. Poco tiempo después de su primera exposición en la ciudad de Nueva York, en 1939, comienza a impartir clases en el Colegio Smith. En su obra además de animales e insectos, realiza sombrías representaciones de la figura humana relacionada con temas sobre la muerte y la fragilidad espiritual. Con respecto a la escultura emplea fundamentalmente el bronce, la caliza y la madera. Por otro lado, en grabado se decanta, especialmente, por las xilografías. Elabora una obra con un estilo muy personal caracterizado por un trazo vigoroso y una fuerte expresividad.

¹⁸ BONET, J. M: “Bonifacio o el combate por la expresión”. En: *Bonifacio en los campos de batalla*, Ediciones Exposiciones, Madrid, pp. 11-20, 2007, p. 12.

¹⁹ DE BARAÑANO, K. M^a; GONZÁLEZ DE DURANA, J. y JUARISTI, J.: *Arte en el País Vasco*, Cuaderno Arte Cátedra, Madrid, p. 391.

²⁰ El artista inglés Graham Vivian Sutherland (1903 – 1980) tras ejercer durante unos años como ingeniero, estudia grabado en el Goldsmith Collage de Londres. Posteriormente entre 1928 y 1932 se dedica a la enseñanza del grabado, imparte clases del grabado al aguafuerte y la ilustración de libros. Sus primeros grabados son de temática pastoril. Posteriormente, su obra se llena de formas surrealistas. Durante la Segunda Guerra Mundial acude al frente para plasmar los horrores de la contienda. A partir de la década de los 50, realiza obra de temática religiosa. Muestra escenas de la vida de Cristo. No obstante, continúa representando formas naturales, con frecuencia, amenazantes que tienen su origen en el subconsciente. También lleva a cabo numerosos retratos. Desde finales de los años 40 hasta los 60 se traslada a vivir al sur de Francia. A pesar de que no pertenece a ninguna escuela, su personal estilo influye sobre numerosos artistas ingleses de los años 60.

²¹ RUIZ QUINTANO, I.: *Bonifacio*, Ediciones Turner, Madrid, 1992, p. 61.

²² BORRAS, P.: “Bonifacio. Pintar la luz, oficio de tinieblas”. En: *Bonifacio en los campos de batalla*, Ediciones Exposición, Madrid, pp. 21-31, 2007, p. 23.



Fig. 115.- *Insectos*
1971. Aguafuerte
8, 5 x 6, 5 (21 x 16) cm.

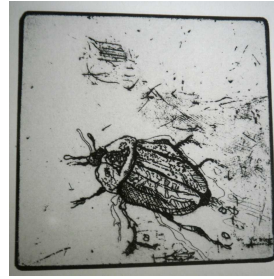


Fig. 116.- *Insectos*
1972. Aguafuerte
9, 30 x 10 (29, 5 x 20) cm.

Por lo general, representa un solo insecto ocupando toda la imagen, de frente o de lado. Emplea diferentes formatos (rectangular, cuadrangular o circular) y tamaños. Ha llegado a realizar grabados de la dimensión de un sello que, después, ha empleado para pegar en los sobres de las cartas que envía a sus amigos (D). Posteriormente, las formas van perdiendo nitidez, hasta el punto de que cada vez es más difícil identificar la familia que nos muestra. Por lo general, esta peculiaridad la pone de manifiesto cuando representa multitudes, donde observamos una especie de clan desorganizado en medio de un caos espacial²³.



Fig. 117.- *Insectos*
1972. Aguafuerte
39 x 29 (59, 5 x 39, 5) cm.

De analizar, con cierto rigor científico, la evolución de una nueva especie de insectos, pasa a sumergirse en una ensoñación surrealista donde recrea un mundo repleto de seres fantásticos con apariencia grotesca. Se trata de unas composiciones geométricas que dan lugar a la aparición de unas formas abstractas mitad hombres, mitad monstruos. Por ejemplo, en 1972 nos encontramos ante un grabado, editado y estampado por él mismo, en el que muestra a un extraño ser de grandes dimensiones. Se trata de una especie de humanoide desnudo cuyo rostro, representado por medio de una gran mancha, no podemos apreciar. A su vez, dota al

²³ BORRAS, P.: “Bonifacio. Pintar la luz, oficio de tinieblas”. En: *Bonifacio en los campos de batalla*, Ediciones Exposición, Madrid, pp. 21-31, 2007, p. 23.

cuerpo, asimétrico y descompuesto, de una poderosa musculatura. El carácter volumétrico de las formas nos recuerda más a una escultura que a un dibujo.

Años más tarde, en 1976, realiza un grabado muy similar. A pesar de que en esta ocasión sintetiza las formas, mantiene la esencia del pseudo retrato de cuerpo desnudo. Aunque continuamos sin poder identificar el rostro, apreciamos sus extremidades, el tronco y sus órganos sexuales. Esta obra nos recuerda a la serie de *Mujeres* que Willem De Kooning desarrolló en los años 50, en la cual plasma de manera grotesca el cuerpo femenino, realzando los rasgos sexuales entre un caos de violentos brochazos de color.



Fig. 118.- *Sin título*
1972. Aguafuerte
19 x 16 (20 x 18, 59 cm.

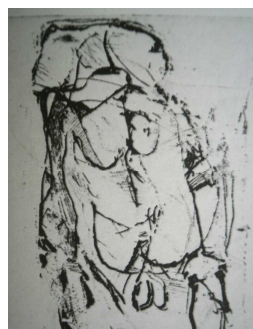


Fig. 119.- *Sin título*
1976. Aguafuerte
14 x 12 (23 x 20) cm.

De la misma manera, en la serie de seis serigrafías de intensos colores denominada *Sorginak* (1972), que estampa Abel Martín y edita Juan Mordó, en dos de ellas a través del enmarañamiento de líneas se insinúa la presencia de seres desfigurados. En una observamos el retrato, caricaturizado, de un hombre realizado de perfil; mientras que en otra aparece un espécimen de cuya cabeza le sale un brazo. La obra está inundada de grandes manchas de vivos colores (seis). En algunas ocasiones, influenciado por el *action painting*, deja chorrear la pintura por la plancha.

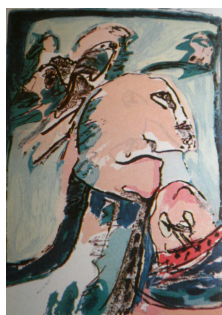


Fig. 120.- *Sorginak*
1972. Serigrafía
67 x 43, 5 (65 x 47) cm.



Fig. 121.- *Sorginak*
1972. Serigrafía
67 x 43, 5 (65 x 47) cm.

Por otro lado, comienza a utilizar un recurso que empleará, a partir de 1975, con cierta asiduidad²⁴. Se trata de las tiras de cómic en las que continúa mostrándonos seres deformados. Recrea un mundo onírico repleto de formas surrealistas en el que la identificación de las mismas resulta una tarea complicada. Por ejemplo, en la litografía, fechada en 1975 y estampada por Don Herbert, nos encontramos con una serie de dibujos semi-abstractos, en blanco y negro, enmarcados en doce cuadrados. A pesar de que en las primeras viñetas prácticamente no podemos identificar las formas –a excepción de una cabeza de toro colgada de una pared, o la presencia de una especie de puño en alto–según avanzamos, éstas se vuelven más nítidas. Hasta el punto que en algunas de ellas –en las tres centrales– las líneas comienzan a configurar la imagen del dictador Franco cuya cara, como si de una figura de cera se tratase, se está derritiendo. En la penúltima viñeta retrata al dictador vestido con el uniforme de gala. En esta litografía encontramos cierta relación con la obra *el Sueño y mentira de Franco*²⁵ de Pablo Ruiz Picasso²⁶. Parece como si, al igual que hiciera el artista andaluz, Bonifacio tratara de denunciar la complicada situación por la que atraviesa España, en este caso, a punto de fallecer el Dictador.



Fig. 122.- *Sin título*
1975. Litografía
30 x 40 (32 x 49) cm.

Este procedimiento también lo utiliza en la mayoría de los libros de bibliofilia. Como ya hemos mencionado anteriormente, en 1973 se publica su primer libro, el único que edita el Museo de Arte Abstracto Español. Lo diseña conjuntamente con los hermanos Blassi y en él recoge sus impresiones taurinas. Previamente realiza numerosos dibujos preparatorios con

²⁴ A pesar de que la primera vez que lo emplea es en un grabado de 1971, no será hasta mitad de la década de los setenta cuando lo utilice de manera más constante.

²⁵ Entre el 8 y 9 de enero de 1937, Picasso escribe el texto del folleto *Sueño y mentira de Franco*, al que acompaña una serie de 18 aguafuertes con aguatinta. Estas obras fueron un encargo del Gobierno de la República española para la Exposición Internacional de París de 1937, para la que también fue pintado el *Guernica*, en el que plasma el bombardeo sufrido por esa villa el 26 de abril de 1937. Al igual que posteriormente realiza el artista donostiarra, Picasso divide la imagen en viñetas, en este caso en 9.

²⁶ BOZAL, V.: “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 611-843, 1978, p. 778.

lápiz y tinta china. Emplea frases, expresiones y giros de diversos toreros, críticos taurinos y escritores a los que dedica su personal faena (Eugenio Noel, Gregorio Corrochano, Rafael Alberti, José María de Cossío, José Bergamín). Fernando Zóbel se refiere a este trabajo del siguiente modo:

“[...] No me acuerdo muy bien de cómo surgió la idea del libro. Lo que sé es que desde el primer momento nos pareció extraordinariamente interesante la expresión gráfica del arte taurino por un pintor de categoría que antes había sido un torero de verdad”²⁷.

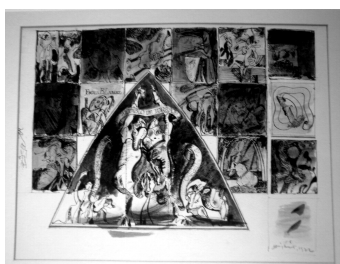


Fig. 123.- *Cuatro orejas y rabo*
1972. Dibujo preparatorio, lápiz y tinta china
30 x 40 cm.

Otro ejemplo lo encontramos en el libro *Norberto el Pata y Pitín*. (1975) para su realización lleva a cabo una serie de cinco aguafuertes y aguatinta, en blanco y negro, sobre plancha de cobre. Se trata de una historieta, narrada en forma de cómic -la plancha está dividida en recuadros- y los personajes - una serie de monigotes deformados, de apariencia grotesca- aparecen hablando entre ellos, por medio de *bocadillos*, sobre las centrales nucleares²⁸. La edita Gustavo Gili dentro de la colección *Las Estampas de la Cometa* y la estampa Alberto Coscolla.

²⁷ RUIZ QUINTANO, I.: *Bonifacio*, Ediciones Turner, Madrid, 1992, p. 30.

²⁸ AMEZTOY, M.; MOYA, A. y HERRERO, M^a P.: *Euskal grabatzaileak. Grabadores vascos* [Cat. Exp.], Museo de Bellas Artes de Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1979, p. 28.



Fig. 124.- *Norberto el Pata y Pitín*
1975. Aguafuerte y aguatinta
36, 2 x 49, 2 (70 x 54) cm.

Un año después, volvemos a toparnos con una serie de figuras deformadas, inmersas en un ambiente onírico y misterioso. Se trata del libro *Sopas y Manjares* (1976) publicado por la editorial francesa Yves Rivière. De los quince aguafuertes, en blanco y negro, que lo componen, once aparecen representados en forma de viñetas –divide la imagen en 4, 9 y 16 recuadros-. El portafolio está basado en el texto del libro de recetas de cocina del clásico de la gastronomía española, Ruperto de Nola -*Libro de manjares, guisos y potajes* (impreso en el siglo XVI)²⁹.



Fig. 125.- *Sopas y manjares*
1976. Aguafuerte y aguatinta
34, 5 x 29 (54, 5 x 45) cm.



Fig. 126.- *Sopas y manjares*
1976. Aguafuerte y aguatinta
34, 5 x 29 (54, 5 x 45) cm.

A finales de la década de los setenta, coincidiendo con su estancia en el taller parisino de Clot Bramsen, sus grabados evolucionan de unos dibujos de un marcado expresionismo y una gran acción y fuerza, a unas formas más infantiloides que abarrotan toda la estampa. A

²⁹ El artista disfruta realizando este trabajo, ya que, como buen donostiarra, entre sus aficiones se encuentra el gusto por la gastronomía. Además, durante este tiempo, su mujer (M^a Carmen Flores) dirige el Mesón Flores de las Casas Colgadas de Cuenca.

partir de ahora, las formas se vuelven más espaciadas, más aéreas, más luminosas, repletas de salvajes colores y de un fuerte lirismo³⁰. Un ejemplo de ello lo encontramos en las litografías que estampan Clot y George Bramsen y edita Yves Rivière. Algunas de ellas, aparecen tituladas (*Emen, Ánimas, Bazar, Triana, Semáforos*). Sin embargo, estos títulos no hacen más que acentuar el carácter ambiguo de las formas, ya que al tratarse de formas abstractas la identificación de las mismas se hace prácticamente imposible.

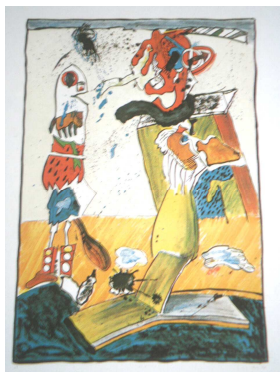


Fig. 127.- Semáforos
1978. Litografía
63 x 44 (75 x 52, 5) cm.

Prosiguiendo con los libros de bibliofilia, y dejando a un lado la disposición de sus seres oníricos en tiras de cómic, nos encontramos con el portafolio *Serán cenizas* (1978) editado por Antonio Machón, director de la Galería Carmen Durango. El álbum, que corresponde a la tercera monografía de la colección *Marzales*, contiene cinco aguafuertes originales de Bonifacio y cinco sonetos inéditos de José Bergamín³¹. En esta ocasión los seres fantásticos revolotean por todo el espacio en una ausencia total de perspectiva.

³⁰ BONET, J. M.: “Bonifacio o el combate por la expresión”. En: *Bonifacio en los campos de batalla*, Ediciones Exposiciones, Madrid, pp. 11-20, 2007, p. 16.

³¹ José Bergamín (Madrid, 1895- Hondarribia 1983) reconocido escritor, ensayista, poeta y dramaturgo. Estudia leyes en la Universidad Central. Sus primeros artículos son publicados en la revista *Índice*, dirigida por Juan Ramón Jiménez, con quien, al igual que con Unamuno, mantiene una estrecha amistad. La temática de su obra es variada, nos encontramos desde el Siglo de Oro, la mística, la política o la tauromaquia. Desde 1933 hasta 1939 dirige la revista *Cruz y raya* en la que escriben casi todos los poetas de la generación del 27. Durante la Guerra Civil preside la Alianza de Intelectuales Antifascistas y es nombrado agregado cultural en la Embajada española en París. Tras la victoria de Franco, se exilia en México donde funda una revista y edita obras de autores como Antonio Machado, César Vallejo, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Rafael Alberti, etc. En 1958 decide regresar a España pero tras ser arrestado por mostrar su oposición al régimen, decide exiliarse nuevamente hasta que regresa definitivamente en 1970. Se instala en Madrid donde se convierte en un disidente del periodo conocido como la *transición política*. Como consecuencia de ello fue expulsado de varios periódicos. Finalmente se traslada a Hondarribia (Guipúzcoa) donde colabora con el periódico *Egin*.



Fig. 128.- *Serán ceniza*
1978. Aguafuerte y aguainta
34 x 29 (54 x 40) cm.

Por último, en 1979 realiza el libro *Tomilleros*. Se trata de 115 serigrafías estampadas en los Talleres de artes gráficas Gasaló (Valencia) y editados por Antonio Pérez³², autor de los textos y director de la editorial *Antojos*³³. El título, *Tomilleros*, alude al nombre que reciben en Cuenca los *voyeurs*. Las extrañas figuras –no se distingue bien si nos encontramos ante formas vegetales, animales o humanas- aparecen distanciadas unas de otras, como si estuvieran danzando en el espacio. Ha desaparecido el abigarramiento de imágenes anteriores. Por otro lado, las cuatro primeras se han llenado de llamativos colores lo que acentúa el carácter añorado de su obra. De esta manera, su obra se acerca cada vez a la imaginería propia del movimiento surrealista, plagado de seres fantásticos, quiméricos, caricaturescos, etc.

³² Antonio Pérez nace en Sigüenza (Guadalajara) en 1934. En 1954 se matricula en Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid. Ese mismo año, publica su primer poema en la revista *El pájaro de paja* y un año más tarde en *Aldebarán*. En 1957 conoce en Cuenca a los pintores Manolo Millares y Antonio Saura quien realiza un inventario de los objetos que ve en su casa de Sigüenza. Posteriormente, viaja a París donde se instala definitivamente. En 1959 publica *Verso sin pan, verso perdido*. Visita Grecia e Italia y a la vuelta a la capital francesa, ingresa en el PCE. En 1961 dirige los premios de poesía y novela de Ruedo Ibérico. Publica las antologías *España canta a Cuba*, *Versos para Antonio Machado* y *Episodios Nacionales*, de Gabriel Celaya. En 1966 trabaja en varias imprentas como traductor. Tres años después empieza a trabajar en *La joie de lire* de François Maspero. En 1975 regresa a España donde se instala en Cuenca. Tres años más tarde crea la editorial Antojos. En octubre de 1998 inaugura en Cuenca la Fundación Antonio Pérez. Se trata de un centro interactivo de divulgación e investigación sobre arte contemporáneo ubicado en el antiguo convento de las Carmelitas de Cuenca, del siglo XVII, con vistas a la hoz del río Huécar.

³³ En esta editorial, creada en 1978 por Antonio Pérez, además de Bonifacio Alfonso participan artistas como Antonio Saura, A. Ràfols Casamada, Pío Baroja, Guinovart, Equipo Crónica, etc.



Fig. 129.- *Tomilleros*
1979. Serigrafía
32 x 22,5 cm.

Finalmente, una vez que abandona Cuenca y establece su residencia en Madrid, en torno a 1996, las litografías las estampa Antonio Gayo, discípulo de Don Herbert, al que el artista guipuzcoano dedica las siguientes palabras:

“[...] Tengo la suerte de que mi vecino y amigo es Antonio Gayo, que es un maestro de la litografía en piedra. Creo que en España hay muy pocos talleres que trabajen la litografía tradicional sobre piedra”³⁴.

³⁴ HARGUINDEY, Á.: “La pintura también deja cicatrices. Entrevista con Bonifacio”. En: *Bonifacio en los campos de batalla*, Ediciones Exposición, Madrid, pp. 231-237, 2007, p. 235.

3. 5.- GABRIEL RAMOS URANGA

Década de los sesenta

A principios de los años sesenta el artista vizcaíno Gabriel Ramos Uranga (Bilbao, 1939 - Bilbao, 1995) comienza cursando estudios de Arquitectura en Barcelona y posteriormente en Madrid. Sin embargo, transcurridos dos años, en 1965, debido a su creciente interés por el mundo artístico decide compaginarlos con el dibujo y la pintura.

Se matricula como alumno libre en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando donde cursa la asignatura de técnica mural y procedimientos. Al mismo tiempo, acude al Círculo de Bellas Artes donde realiza infinidad de dibujos del natural para lo cual, en lugar del lápiz, utiliza la tinta china aplicada con pincel o con plumilla (E)¹.

Dos años más tarde, y al igual que le sucede a Bonifacio Alfonso, gracias a Fernando Zóbel descubre el mundo del grabado. Coincide con él en una exposición sobre su obra celebrada, del 11 al 20 de octubre de 1967, en la Galería Illescas de Bilbao. A raíz de ese fortuito encuentro, Zóbel le invita a Cuenca para que conozca su taller de grabado dirigido por Antonio Lorenzo. De esta manera, se despierta en él un especial interés por aprender la técnica calcográfica. Unos meses más tarde, ya en 1968, decide acudir a la ciudad de la Hoz del Huécar donde permanece alrededor de tres meses alojado en la casa de Bonifacio Alfonso², quien también trabaja junto al maestro Antonio Lorenzo. Sin embargo, a diferencia del donostiarra -quien permanece en la ciudad cerca de treinta años-, éste, en cuanto domina los procedimientos técnicos, regresa al País Vasco con la esperanza de crear algún día su propio taller.

Con respecto a los papeles, a excepción del papel español Guarro, el resto - el BFK Arches y el Rives- los compra en Francia, para lo cual se tiene que desplazar hasta Biarritz o hasta París. En ocasiones también recurre a un papel artesanal que realiza en Cuenca el papelerero Segundo Santos.

El primer grabado del que se tiene constancia está fechado en 1968. Durante ese año realiza una docena, once aguafuertes y una litografía. Están hechos en blanco y negro y sin titular. En 1969 no realiza ninguno.

¹ Siempre que después de una frase aparezca una "E" mayúscula entre paréntesis quiere decir que dicha información la he obtenido de la entrevista que le realicé a la viuda del artista, Carmen Erdocia, en Algorta (Vizcaya), el 3 de junio de 2008.

² Entrevista a Bonifacio Alfonso, San Sebastián, 7 de enero de 2009.

Para los aguafuertes emplea planchas de cobre. Los motivos que representa son dos, desnudos y manos. Sin embargo, en la mayoría de los casos, resulta complicado identificar el tema, ya que, a excepción de un grabado en el que se aprecia claramente una mano tendida hacia abajo y extendida boca arriba, puede decirse que el resto presenta formas que fluctúan entre la figuración y la abstracción.

En muchos de los casos más que representar de manera nítida una parte del cuerpo en concreto, con apenas unos trazos insinúa el volumen de la figura tratada. Generalmente, emplea la línea, normalmente curva, para contornear el motivo. Sin embargo, en ocasiones ésta desaparece dejando un espacio libre para, posteriormente, volver a reaparecer. De esta forma, permite que sea el propio espectador el que, de manera inconsciente, continúe la trayectoria de la línea que sigue, por ejemplo, el trazado de un dedo. A pesar de que en muchos momentos la fina línea de contorno desaparece, el artista nos da las pistas suficientes para que seamos nosotros mismos los que vayamos recomponiendo las partes. El lado derecho de su cara, la parte externa de sus brazos - que delicadamente se posan el uno encima del otro, la terminación de los dedos de su mano izquierda, etc. En otras ocasiones, en cambio, la identificación de la parte del cuerpo se convierte en una tarea más complicada, ya que las sinuosas y serpenteantes líneas se entremezclan unas con otras haciendo prácticamente imposible su comprensión.

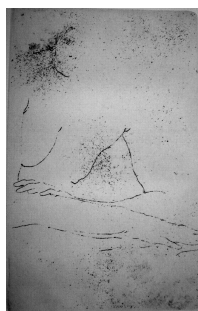


Fig. 130.- *Sin título*
1968. Aguafuerte
13, 5 x 8, 7 cm.

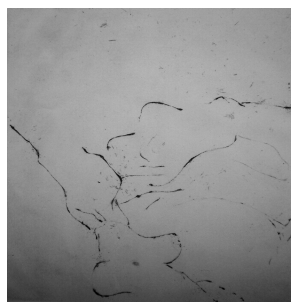


Fig. 131.- *Sin título*
1968. Aguafuerte
14 x 14 cm.

Estas obras, que por su espontaneidad y rapidez en el trazo podrían incorporarse dentro del arte gestual, ponen de manifiesto su dominio del dibujo, ya que con apenas cuatro trazos sugieren una figura. Es muy probable que esta destreza la consiguiera en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el que, como ya hemos indicado, llevó a cabo gran cantidad de dibujos del natural. Las obras son estampadas en Cuenca probablemente por el propio artista

con la ayuda del maestro Antonio Lorenzo. Cinco de ellas están sin editar, mientras que de las cuatro que edita, la tirada es muy reducida, de apenas 5 u 8 ejemplares.

En cierta ocasión, en un aguafuerte en el que representa a dos figuras, una de espaldas y la otra tapándose la cabeza con el brazo, se sirve de un dibujo previo para, posteriormente, traspasarlo al grabado. Se trata de un dibujo en incisión sobre papel preparado con estuco y una capa de parafina³. Sin embargo, este procedimiento no es habitual en él, ya que son contadas las ocasiones en las que emplea una obra realizada anteriormente o un boceto que le sirva como guía (E).



Fig. 132.- *Sin título*
1968. Aguafuerte
9 x 13, 7 cm.

Por otro lado, la litografía, de la que se lleva a cabo una edición de 10 ejemplares, la realiza en papel Guarro. La estampa en Madrid en el taller litográfico del griego Dimitri Papagueorguii. Se trata de una composición abstracta en blanco y negro: una obra rectangular ejecutada en base a grandes manchas negras conformando el fondo de la imagen, tras el cual surgen una serie de formas blancas con contornos redondeados que se reparten por toda la superficie.



Fig. 133.- *Sin título*
1968. Litografía
32 x 47, 5 cm.

³ Años más tarde, en la década de los ochenta, este proceso culminará en los estucos esgrafiados que requieren de una especial preparación del soporte. Estos estucos aúnan ambas técnicas, la del dibujo y la del grabado (sin la dependencia de éste de una matriz). Una labor que permite las tres maneras expresivas posibles de trabajar una superficie: la de añadir al plano lo que no está (lápiz, tinta, etc.), la de sacar de la materia lo que hay en ella (zinc, yeso,...) y la de crear algo como suma de partes (la punta de plata que al incidir sobre el yeso o el carbonato de cal los oxida, y crea unos matices de grises que sólo se logran con este procedimiento).

Durante estos años, 1968-1969, además de realizar obra gráfica, continúa dibujando. Llega, incluso, a aunar ambas disciplinas. En este sentido, destacan sus estucos y trabajos realizados con polvo de mármol, en los cuales el dibujo, sin dependencia de una matriz, se graba en el papel. Estas obras pueden considerarse, por tanto, como los precedentes de su obra gráfica⁴.

Década de los setenta

A finales de 1971 consigue instalar su primer taller calcográfico en la pequeña localidad costera de Arminza (Vizcaya). Allí reside desde diciembre de 1969 hasta octubre de 1975, momento en el que se traslada a la calle Monte Serantes de Romo-Las Arenas (Vizcaya). A partir de 1972 edita su propia obra gráfica.

Los materiales continúa comprándolos fuera del País Vasco. En uno de los viajes que, junto a su mujer, la también artista Carmen Erdocia, realiza a Cuenca para estampar sus aguafuertes, aprovecha la ocasión para adquirir un tórculo, de la casa Azañón de Madrid, que le permita estampar sus propias obras e investigar en nuevos procedimientos. Igualmente, tanto los papeles como las tintas continúa importándolos.

En esta década realiza al rededor de 150 grabados con procedimientos calcográficos clásicos: aguafuerte y buril. Es decir, trabaja únicamente el grabado en hueco. Primero comienza efectuando aguafuertes para posteriormente, a partir de 1974, trabajar con la talla dulce y, finalmente, combinar ambas técnicas. En 1979 aparecen sus primeros aguafuertes a color basados en la estampación con tres, cuatro o cinco matrices de cobre, cada una para un color.

Con el paso del tiempo obtiene una destacada pericia en la técnica del buril o talla dulce, procedimiento que requiere de una gran precisión y habilidad en el manejo de las herramientas. A pesar de que se puede comprobar cómo va quedando el trabajo aplicando sobre la plancha un papel de estraza con aceite y negro de humo, prefiere prescindir de esta prueba (E); lo que pone de manifiesto la seguridad que tiene respecto a lo que desea plasmar.

⁴ DE BARAÑANO, K. M^a; GONZÁLEZ DE DURANA, J.; JUARISTI, J.: *Arte en el País Vasco*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1987, p. 395.

Puede decirse que la preferencia que siente por esta técnica es una de las particularidades más distintivas de la obra de Gabriel Ramos Uranga, quien es considerado por algunos expertos como un virtuoso en la materia:

“[...] Uno de los pocos artistas que se pueden calificar como *artista grabador* es, sin duda, Gabriel Ramos Uranga. En Ramos Uranga se dieron todas las cualidades para que desempeñara la función de grabador, es decir, el dominio y la práctica de las distintas técnicas, a la vez que la necesidad como medio de expresión, el cobre es su soporte *natural* en el se desenvuelve con precisión y habilidad, y su interés por la estampación, la culminación del proceso, en el que queda plasmado todo el pensamiento y la energía. Pero todo este dominio técnico está puesto al servicio de la creación, sin idea creadora no hay arte, y en Ramos Uranga prima la idea que es conducida sin esfuerzo hasta la plancha.

[...] Ramos Uranga es de los pocos artistas que tienen conciencia de que la estampa constituye un lenguaje propio que va unido a una continua investigación que a su vez enriquece las distintas técnicas, y que siempre exige la aplicación del talento y una participación activa en el largo proceso creativo”⁵.

La técnica la aprende apenas un año antes, en 1973, en un taller de orfebrería de Eibar (Guipúzcoa). Años más tarde, en 1979, por iniciativa de Juan San Martín y junto a Mari Puri Herrero, imparte un curso de grabado en la Escuela de Armería de Eibar con el fin de dar salida profesional a todos aquellos artesanos grabadores que trabajan en la industria armera. Allí conoce a Juan Luís Baroja Collet quien, a partir de 1994, tras diagnosticarle un cáncer de pulmón, se convierte en su estampador hasta que fallece en 1995.

Al igual que en la etapa anterior, en estas fechas continúa empleando planchas de cobre y por primera vez, en 1976, utiliza planchas de hierro en dos grabados realizados con el procedimiento calcográfico en talla dulce. No obstante, prefiere utilizar el cobre porque se trata de un material más noble y de mayor pureza que el hierro (E).

Algunas veces llega, incluso, a reutilizar las planchas. Nos encontramos, por ejemplo, con que una misma plancha es empleada por ambos lados para realizar dos grabados diferentes. En otras, la divide en dos partes para representar dos motivos distintos. También se conserva una plancha de ensayo en la que además de representar la cabeza de Carmen Erdocia apoyada en su mano, aparece otra mano escorzada y el apunte de pelo de otra cabeza.

Hasta finales de la década, sus obras -salvo algunas en las que emplea la tinta sepia- continúan siendo en blanco y negro. Hay que esperar hasta 1979 para que aparezcan sus primeros aguafuertes a color. También sigue empleando fundamentalmente el papel francés BFK Rives y el Arches, seguido del español Guarro Super-alfa. Tan solo en una ocasión, en 1977, utiliza el papel artesanal que realiza el conquesense Segundo Santos.

⁵ CARRETE PARRONDO, J.: “Gabriel Ramos Uranga, Artista grabador”. En: *Gabriel Ramos Uranga. Obra gráfica completa*, [Cat. Exp.], Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, pp. 11-13, 1996, pp. 11-12.

A diferencia del periodo anterior, en éste prácticamente la totalidad de sus grabados aparecen titulados con epígrafes muy genéricos: *Cabeza y manos*, *Retrato*, *Paisaje*, *Figura embarazada*, *Pescadores de Arminza*, *Ritmos*, *Sueño*, *Composición*, etc. Estas denominaciones tan escuetas nos llevan a pensar que más que tratar de evocar en el espectador algún tipo de sugerencia, el artista se ha limitado a nombrar lo que ve para facilitar así su identificación; aunque es más probable que haya sido el propio autor de la catalogación, Kosme María de Barañano, el que las haya titulado. De hecho, si comparamos las dos publicaciones realizadas por Barañano -la primera editada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1983 y la segunda por la Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1996- los títulos de una a otra varían. Por ejemplo, un aguafuerte fechado en 1978⁶ en una publicación se denomina *Figura* mientras que en la otra lo denomina *Eibarrés*. Del mismo modo, la serie que lleva a cabo en 1975 en la primera catalogación aparece como *Composición*, mientras que en la segunda aparece como *Ritmos*. Esto último confirma que los títulos genéricos que aparecen en el catálogo no los puso el artista (E)⁷.

Por lo general, la estampación la lleva a cabo él mismo conjuntamente con su mujer Carmen Erdocia. Han sido muy esporádicas las veces que ha recurrido a un grabador-estampador profesional. Únicamente nos encontramos con un aguafuerte estampado en otro taller que no sea el suyo: un grabado de 1972 estampado en el taller madrileño del grabador Antonio Rodríguez Marcoida⁸.

Del mismo modo, en contraposición a la etapa anterior, en los años setenta casi toda su obra está editada, habitualmente, por él mismo en tiradas de 50 ejemplares. Como excepción nos encontramos con que algunos grabados han sido editados por Ignacio Arrizu -director de la Galería Dach de Bilbao-⁹, por Leopoldo Zugaza -director de la Editorial Ederti de Durango- y por Antonio Machón -director de la Galería Carmen Durango de Valladolid-. También el Banco de Vizcaya edita, en tiradas de 125 ejemplares, una serie de grabados - *Ibone* (1976), *Esteban* (1977), *Sueño* (1978) y *Maternidad* (1978)- a modo de regalos para celebrar el Año Nuevo.

⁶ En ocasiones, como sucede en este aguafuerte, las fechas también varían un año arriba o abajo.

⁷ Con el fin de facilitarnos la labor, a la hora de analizar su obra hemos utilizado los títulos que aparecen en los catálogos realizados por Kosme María de Barañano.

⁸ El pintor y grabador Antonio Rodríguez Marcoida (Madrid, 1941-1993) estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid donde, posteriormente, imparte clases. Fue becado por el Gobierno francés y por la Fundación Juan March con el fin de ampliar sus conocimientos. Es considerado por muchos como uno de los grandes grabadores de la década de los setenta. Entre sus numerosos premios destacan los concedidos en la Exposición Nacional de Grabado del Museo de Arte Contemporáneo del XVII Salón del Grabado y en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

⁹ Se trata del primer buril realizado por el artista en 1974, para el cual Ignacio Arrizu realiza una tirada de 125 ejemplares.

Con respecto al formato de los aguafuertes, a pesar de que comienza siendo bastante reducido. A partir de 1974, aumentan considerablemente, para lo cual decide rectificar la platina de su tórculo, es decir, amplía la bandeja de apoyo de los papeles (E). En cuanto a los buriles, en 1975, sin embargo, nos seguimos encontrando con obras muy pequeñas que se incrementan de tamaño en los años posteriores.

En su obra –tanto grabados como pinturas- puede decirse que se produce un acertado diálogo entre la tradición y la modernidad:

“Estamos ante la obra de un “inventor”, cuyo multiformalismo en las diversas técnicas empleadas (grabado, óleo...) como en los modos de emplearlas (buril, aguafuerte, óleo ligero, entintado...) aparece controlado y decidido por la fuerza de su personalidad. Puede acudir a los procedimientos renacentales, al estilo de grabado de Durero, al informalismo o al intuicionismo y gestualismo americanos, a la aparente rigidez del dibujo académico clásico- del aire retratístico de Holbein o Clouet al borrón daliniano-, puede aprovechar unos temas de Rembrandt... Al final el final el *verbo* de Ramos Uranga se impone con carácter determinante, tanto en la ideal como en la realización. Su secreto escapa tras la imagen definida y permanente”¹⁰.

Comienza este periodo realizando una serie de grabados figurativos en el que el eje central es el ser humano. Se inspira en pequeños fragmentos de la realidad para captar el ritmo de las formas y la sugerencia de la figura, trata de plasmar el espacio y realiza ensayos sobre la luz que baña las figuras. En sus propias palabras:

“Deja de ser la línea el único soporte de la composición entrando a formar parte la luz. Existe una constante en todo mi trabajo, los silencios (vacíos) buscando un sentido libre y abierto”¹¹.

Desde 1971 hasta 1974 lleva a cabo cerca de 20 grabados en los que el motivo representado es una cabeza humana en varias posiciones que suele ocupar prácticamente toda la plancha. Para su ejecución emplea aguafuerte, buril y la combinación de ambas. En la mayoría de las ocasiones, el rostro representado, de frente o de perfil, pertenece a algún miembro de su familia. Por lo general, se trata de la cabeza de su mujer, aunque, alguna que otra vez, también retrata a su hija Ibone o, incluso, a él mismo. En esta grabado, por ejemplo, nos muestra un retrato frontal de su mujer Carmen cuyo rostro invade prácticamente toda la superficie.

¹⁰ DE BARAÑANO, K. M^a: *Gabriel Ramos Uranga. Obra gráfica completa (1972-1980)*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1983, p. 2.

¹¹ RAMOS URANGA, G.: *Gabriel Ramos Uranga 1970-1977. Dibujo, grabado y pintura* [Cat. Exp.], Salas Municipales de Cultura de Durango, junio-julio de 1977, s. p.



Fig. 134.- *Cabeza*
1971. Aguafuerte
7 x 5, 7 cm.

En ocasiones, además de mostrarnos un detalle de la cara también nos enseña alguna que otra parte del cuerpo como pueden ser las manos, los brazos, o parte del torso. Tal es el caso de un aguafuerte, fechado en 1972, en el que nuevamente retrata a su mujer. Nos muestra únicamente su rostro y sus manos entrelazadas. Llama la atención que entre ambas partes del cuerpo no dibuje nada más, es decir, tan sólo hay vacío. No representa ni el torso, ni los brazos. Por los gestos y actitudes (mantiene los ojos cerrados, la cabeza inclinada hacia abajo y las manos unidas) parece como si estuviese rezando o implorando algo, ya que se encuentra en postura de recogimiento.



Fig. 135.- *Cabeza y manos*
1972. Aguafuerte
38, 5 x 29 cm.

El segundo tema que representa de manera recurrente es el desnudo en diferentes posturas: tendida, sentada, boca abajo, de espaldas, etc. De la misma manera, nos encontramos ante la representación de figuras –unas veces estilizadas, otras gruesas– representadas de cuerpo entero o cortadas. A pesar de que en los grabados de la década anterior observamos un estilo más cercano al arte gestual en el que se aprecia una cierta rapidez en el trazo, poco a poco va evolucionando hacia una obra más clásica realizada con gran minuciosidad en la que se detiene en captar los pequeños detalles. A menudo tenemos la sensación de que nos encontramos contemplando los esbozos de un pintor renacentista.

Parece como si estuviese realizando un estudio anatómico, detalles de caras, gestos, partes del cuerpo humano –en ocasiones sin terminar- contempladas por alguien que desea constituir un repertorio de serenidad y sosiego¹². Un ejemplo, lo encontramos en un buril de 1974 en el que lleva a cabo su particular homenaje a Alberto Durero¹³. En él representa a una mujer de perfil que se apoya firmemente sobre un báculo. Se trata de un semidesnudo, ya que a excepción del pecho, el resto de su cuerpo lo cubre con una especie de capa muy vaporosa, cuyos múltiples pliegues parecen ondularse a causa del viento. Se aprecia un gran manejo del buril, especialmente en las curvaturas de su atuendo y en las ondulaciones de su pelo. Sin embargo, llama la atención la aparición de una mano extendida hacia arriba en el centro de la capa. Parece como si hubiese querido dejar constancia de su autoría, reivindicando -como hicieran los maestros del renacimiento- su condición de artista creador.



Fig. 136.- *Figura*
1974. Buril
13,5 x 9,5 cm.

Por otro lado, en ciertas ocasiones, da la sensación de que la obra estuviese inacabada, puesto que las finas líneas con las que contornea el cuerpo desnudo perfilan únicamente aquellas partes de la anatomía que desea resaltar, dejando sin dibujar el resto. Un ejemplo lo encontramos en un desnudo, fechado en 1974, en el que nos muestra a un joven sentado que apoya la cabeza sobre sus rodillas mientras que entrelaza sus manos a la altura de las espinillas, donde deja sin dibujar tanto la espalda como el torso. Años más tarde, en 1979, nos volvemos a topar con este recurso en un desnudo femenino de perfil que estampa y edita él mismo.

¹² BOZAL, V.: “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 611-843, 1988, p. 782.

¹³ Una prueba de artista de esta obra, estampada por Carmen Erdocia y editada por Ignacio Arriazu para la Galería Dach de Bilbao, se encuentra en el Museo Albrecht Dürer Haus de Núremberg.

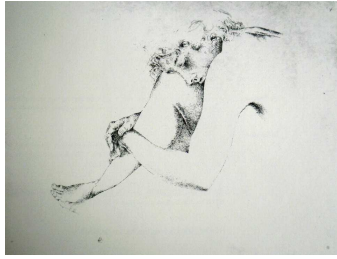


Fig. 137.- *Perfil de desnudo*
1972. Aguafuerte
29, 5 x 38, 5 cm.

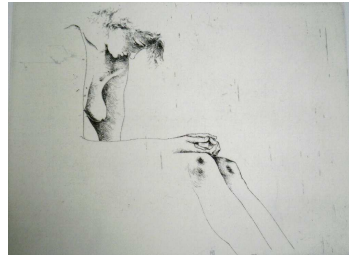


Fig. 138.- *Desnudo de perfil*
1979. Aguafuerte
19, 5 x 25, 5 cm.

En otros casos, la figura abandona la serenidad propia del clasicismo para captar el movimiento, es decir, para dar paso a formas más manieristas. Por ejemplo, en un aguafuerte de 1974 observamos a una mujer desplomada el suelo con las piernas hacia arriba, consiguiendo así un difícil escorzo. Ese mismo año, encontramos, también, otro ejemplo en una figurada alada en la que se aprecia la línea serpentinata.

Durante la década de los setenta, su trabajo se puede encuadrar dentro de la generación de artistas, nacidos en los años cuarenta en el País Vasco, que suponen un relevo generacional –Mari Puri Herrero, Marta Cárdenas, Clara Gangutia, Carlos Sanz, Vicente Ameztoy, Xabier Morrás o José Luís Goenaga, entre otros-. Todos ellos comparten el interés común de retornar a la figuración como alternativa a las experiencias informalistas y abstractas y en sintonía con las corrientes del momento –Pop, Nueva Figuración, Figuración narrativa- que reivindican el componente figurativo frente al formalismo de las primeras vanguardias de posguerra¹⁴.



Fig. 139.- *Figura cayendo*
1974. Aguafuerte
13, 5 x 10 cm.



Fig. 140.- *Figura alada*
1974. Aguafuerte
12 x 5, 5 cm.

¹⁴ ZUGAZA MIRANDA, M.: “Andrés Nagel. A propósito de una retrospectiva”. En: *Andrés Nagel (1974-1995)* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, pp. 21-30, 1995, p. 22.

Por otro lado, a pesar de que en los primeros años representa únicamente a figuras aisladas, a partir de 1974 los personajes, que parecen ser la misma persona en diferentes posiciones, se multiplican. Nos podemos encontrar ante tres, cinco o incluso siete figuras desnudas o semidesnudas. Un ejemplo lo hallamos en un pequeño aguafuerte y buril fechado en 1974 en el que muestra el cuerpo de una joven en diversas posiciones (sentada de perfil, de frente, apoyando su cabeza en su puño mientras su codo descansa en la rodilla, haciendo el pino puente y saltando describiendo con su cuerpo media circunferencia). Las diferentes imágenes ocupan toda la plancha, a excepción de un espacio vacío que se crea en la parte inferior derecha donde se supone que debe haber un pequeño muro sobre el que la joven se sienta. De las cinco figuras representadas, únicamente a las que permanecen sentadas se les puede observar el rostro. En todas ellas la joven se muestra tranquila, mirando ensimismada hacia el infinito, como si estuviese posando para el artista.

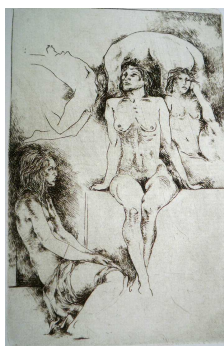


Fig. 141.- *Desnudos*
1974. Aguafuerte y buril
11,5 x 7 cm.

A su vez llama la atención un grabado realizado con aguafuerte y buril, fechado en 1974, en el que observamos una serie de figuras híbridas (mitad mujeres-mitad caballos)¹⁵. Podemos apreciar cómo, una vez más, dota a las figuras de gran movimiento. Parece como si nos encontrásemos ante seres mitológicos¹⁶. También sorprende el juego de fondo que el artista logra, como si se tratase de una red sobre la que posteriormente coloca el grabado. Este efecto lo consigue por medio de una tarlatana que confiere un matiz borroso pero regular a la

¹⁵ Ese mismo año también realiza un grabado a buril en el que el motivo representado es un caballo, pero esta vez realizado de una manera más simple y esquemática.

¹⁶ Kosme María de Barañano ha analizado esta grabado como una reinterpretación personal del artista de un fresco pompeyano sobre el que surgen figuras del manierismo italiano. DE BARAÑANO, K. M^a: "La obra gráfica de Gabriel Ramos Uranga". En: *Gabriel Ramos Uranga. Obra gráfica Completa*, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, pp. 17-27, Bilbao, 1996, p. 19.

imagen¹⁷. Por otro lado, también llama la atención la incorporación de dos tipos de marcos en la composición.



Fig. 142.- *Figuras y cabezas de caballo*
1974. Aguafuerte y buril
29 x 22 cm.

También retrata a personajes populares inspirados en escenas de la vida cotidiana. Por ejemplo, *Matarife de Plencia* (1974), *Pescadores de Arminza* (1974), *Figura embarazada* (1974), *Eibarrés* (1978). Representa fielmente la realidad social que le rodea. Personas que desempeñan duros oficio y mujeres que se encuentran solas en momentos difíciles. En el caso de estas últimas sus rostros reflejan soledad, angustia y tristeza, aunque, por los atuendos que llevan, da la impresión de que representa a mujeres de épocas pasadas. Por ejemplo, en un aguafuerte fechado en 1974 podemos apreciar a una joven embarazada vestida de manera austera. Su gesto y actitud –mientras con la mano izquierda se acaricia el vientre, agacha la cabeza y cierra los ojos- transmite un profundo abatimiento.



Fig. 143.- *Figura embarazada*
1974. Aguafuerte
11 x 7,5 cm.

¹⁷ DE BARAÑANO, K. M^a. “La obra gráfica de Gabriel Ramos Uranga”. En: *Gabriel Ramos Uranga. Obra gráfica Completa*, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, pp. 17-27, 1996, p. 19.

Por último, retrata a su familia: una serie de grabados, realizados prácticamente todos ellos con la técnica del buril, en los que la línea se vuelve más simple y esquemática. Representa a su mujer -realizando apuntes (1974), un retrato de ella con la mano en la mejilla (1974), embarazada de su hija pequeña Agueda (1975), con uno de sus hijos (1978) o soñando (1978)- y a sus hijos -Esteban sentado (1974)¹⁸, Ibone durmiendo (1976) o Esteban en diferentes posiciones (1979)-. Estos sencillos grabados realizados con precisión y nitidez -cualidades que potencia el procedimiento de la talla dulce- transmiten una gran delicadeza y ternura.



Fig. 144.- *Maternidad*
1978. Buril
24 x 22 cm.

De la inicial aproximación a la figuración -que se demuestra en los grabados que acabamos de señalar con un dibujo muy cuidado de línea pulcra e íntima- pasa, de manera progresiva, a obras en las que el trazo rítmico, se convierte en el principal protagonista. A finales de los setenta, en que rompe esta tendencia para iniciar el camino a la abstracción, el fundamento de su obra es la relación que se produce entre los grafismos de formas curvas y, a partir de 1979 en que introduce el color, entre los colores¹⁹. Sin embargo, debemos aclarar que aplicar el término de abstracción, en ocasiones, resulta una tarea complicada, ya que estas obras, en las que crea formas de mucho movimiento, evocan, en numerosas ocasiones hasta finales de la década, elementos figurativos. Santiago Amón describe esta peculiaridad, aplicable tanto a sus grabados como a sus pinturas, del siguiente modo:

“Puede situarse la pintura de Gabriel Ramos Uranga en el encuentro de dos experiencias. El libre gesto incisivo, alambrito, conceptualizado como elemento caligráfico en contrapunto con una estructura espacial de manchas líquidas y luminosas indica, por un lado, la presencia en su obra de un elemento ritual y emblemático.

¹⁸ Este grabado corresponde a una serie de retratos del natural que realizó en Cáceres entre principios de junio y mediados de septiembre de 1969.

¹⁹ DE BARAÑANO, K. M^a; GONZÁLEZ DE DURANA, J.; JUARISTI, J.: *Arte en el País Vasco*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1987, pp. 399-400.

Por otro, estos mismos elementos se ordenan para la descripción naturalista de un paisaje dinámico y reverberante, flexibilizando los rasgos y dotándolos de la inagotable multiplicidad natural. Llegada de una larga investigación del dibujo figurativo y abstracto y del grabado, inclinada por ello a una valoración eminentemente grafista, se explica la pintura de Ramos Uranga, siempre íntima y refinada e impregnada de influencias orientales y erotismo, por la doble indagación en un informalismo radical de gesto minucioso y repetitivo y en el acervo sensitivo de las luces y las conformaciones (principalmente lineales) de la naturaleza, que procura una dimensión casi impresionista a su desarrollo gestual. En síntesis de ambas inclinaciones, su última obra recupera la individualidad no descriptiva de la maraña gráfica mientras que las tintas luminosas que estructuran el sustrato la dotan de una cualidad natural de transparencia y espontaneidad, lo que la convierte en un tenso entretejido de gestos que abraza y conforma una fluida realidad sensorial subyacente”²⁰.

Como veremos a continuación, tanto en la serie denominada *Paisaje*, como en las denominadas *Composición* y *Ritmos* reduce el objeto a la máxima expresión, es decir, deja a un lado lo anecdótico para captar lo esencial.

Desde 1972 a 1974, bajo el título de *Paisaje*, realiza cinco aguafuertes en los que evoca la naturaleza. A excepción de uno de ellos, el resto los lleva a cabo en el pueblo vizcaíno de Arminza donde reside y tiene su taller, por lo que pudieron ser inspirados en los paisajes de la zona. Por medio de finas líneas curvas que se entrelazan unas con otras, ocupando toda la superficie, consigue delicadas formas de pequeño tamaño que sugieren movimiento. De esta manera, crea una especie de bosque mágico repleto de una supuesta vegetación abigarrada y enigmática que se extiende por toda la superficie. Sin embargo, no debemos confundirlos con espacios reales sino que son recreaciones (E).

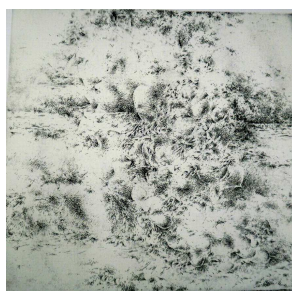


Fig. 145.- *Paisaje*
1973. Aguafuerte
17 x 17 cm.

²⁰AMÓN, S.: “Ramos Uranga”. En: *Erakusketa 1979. Pintura y escultura* [Cat. Exp.], Fundación Faustino Orbeagozo, Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid, pp. 51-61, 1979, p. 52.

Con respecto a la serie *Composición*, que comienza a realizar a principios de los setenta y desarrolla hasta la década siguiente, emplea la técnica del aguafuerte, del buril y la combinación de ambas. Estas formas están relacionadas con la idea anterior, ya que la supuesta vegetación, que se obtiene en base a pequeñas líneas que se yuxtaponen unas con otras, se va haciendo cada vez más volumétrica hasta crear ciertas formas orgánicas que nos evocan un bosque petrificado.



Fig. 146.- *Composición*
1973. Aguafuerte
14 x 16, 5 cm.

A partir de 1975 realiza, mediante talla dulce la serie denominada *Ritmos*. Valiéndose del buril obtiene unos pequeños trazos de carácter caligráfico que generan unas tramas cargadas de vibraciones dinámicas. Se trata de una obra de gran delicadeza y refinamiento. En ocasiones, nos encontramos con que los minuciosos trazos se han esparcido por toda la superficie en una especie de *all-over*, insinuando una cierta sensación de caos, que recuerda a las obras de los expresionistas abstractos -Jackson Pollock o Marc Tobey-, mientras que en otras deja grandes espacios en blanco²¹.

En ambos casos combina los elementos caligráficos con una estructuración espacial de carácter dinámico. A pesar de tratarse de una obra abstracta, en ciertos momentos crea formas que parecen evocar elementos figurativos. A veces nos da la impresión de hallarnos ante remolinos de aire (ciclones o tornados), debido a la presencia de formas circulares que nos absorben y nos invitan a adentrarnos en ellas. Parece como si el artista quisiera apresar el movimiento que produce del aire²². En otras, en cambio, sentimos como si estuviésemos contemplando largos mechones de cabello que meciese el viento.

²¹ GUASCH, A. M^a: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 258.

²² BOZAL, V.: "Grabado y obra gráfica en el siglo XX". En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 611- 843, 1988, p. 782.



Fig. 147.- *Ritmos*
1977. Buril
39,5 x 31,3 cm.



Fig. 148.- *Ritmos*
1979. Buril
23 x 14,5 cm.

Por otro lado, a finales de la década, en 1979, introduce brillantes colores en sus composiciones, confiriendo a la forma y al color el mismo valor. Puede decirse que su paso de la figuración a la no figuración se produce al descubrir la relación entre estos dos recursos plásticos²³. Los realiza siguiendo el procedimiento clásico de estampar con tres, cuatro o cinco matrices de cobre que reciben cada una un color diferente. A modo de ejemplo, nos encontramos ante un aguafuerte fechado en 1979 en el que ha empleado cuatro planchas distintas de color (verde, carmín, azul y naranja). Se trata de un espacio despejado, repleto de luz, en el que las vibraciones cromáticas cargadas de movimiento nos impulsan a adentrarnos en él.



Fig. 149.- *Composición*
1979. Aguafuerte
39 x 22 cm.

²³ DE BARAÑANO, K. M^a. *Gabriel Ramos Uranga. Obra gráfica completa (1972-1980)*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1984, p. 6.

3. 6.- ANDRÉS NAGEL

Década de los setenta

El escultor, pintor, grabador y fotógrafo donostiarra se inicia en las artes gráficas en 1971, a los tres años de su primera exposición individual de pintura, y al mismo tiempo que se inicia en la práctica escultórica, su faceta más conocida.

Su formación en el mundo del grabado tiene lugar, de 1973 a 1975, en el taller madrileño del Grupo Quince. Ese mismo año, tras finalizar sus estudios de Arquitectura, abre un estudio en San Sebastián donde conoce a Eduardo Chillida, quien se convierte en una figura clave en su trayectoria artística y vital. A pesar de las diferencias estilísticas de sus producciones –Chillida realiza una obra esencialmente abstracta, mientras que la de Nagel se encuadra dentro de la figuración-, el reconocido y prestigioso artista, también donostiarra, es uno de los primeros que reconoce su talento y ensalza su obra. Desde entonces ambos se profesan una sincera amistad¹.

Con el paso del tiempo, y una vez que domina las técnicas, su actividad gráfica se intensifica. Especialmente a partir de 1978 cuando comienza a trabajar en el taller calcográfico Hatz, dirigido por Ignacio Chillida y su mujer, Mónica Bergareche, con quienes también forja una gran amistad. Al igual que le sucede a Eduardo Chillida, el hecho de contar en su propia localidad con un taller de grabado, le facilita mucho el trabajo ya que cada vez que desea realizar una estampa no tiene que desplazarse fuera para estar presente en todo el proceso. Además, la gran sintonía que se produce entre el estampador, en este caso Ignacio Chillida, y el artista agiliza mucho la labor².

Para analizar su trayectoria dentro del mundo de la gráfica, antes debemos conocer algunas pinceladas de su biografía.

Andrés Nagel Tejada nace el 15 de agosto de 1947 en San Sebastián. En 1965 comienza la carrera de Arquitectura en la Universidad de Navarra, al tiempo que realiza su primera incursión en el mundo del arte a través de la pintura. A pesar de que finaliza la carrera en 1972, nunca llega a ejercer la profesión, ya que decide dedicarse por completo a desarrollar su faceta como artista. Sin embargo, este aprendizaje –al igual que le sucede a Eduardo

¹ LUCIE-SMITH, E.: *Andrés Nagel*, Ediciones Polígrafas, Barcelona, 1992, p. 11

² Entrevista a Ignacio Chillida, Museo Chillida-Leku, Hernani (Guipuzcoa), 15 de abril de 2008.

Chillida, quien también realiza estudios de Arquitectura que, finalmente, no concluye- deja huella en sus dibujos, grabados y esculturas. Concretamente, en su concepción del espacio³.

En 1972 inaugura su taller en San Sebastián -ubicado en su propia vivienda donde le gusta refugiarse para- como él mismo comenta- poder trabajar en soledad⁴. Posteriormente, alrededor de 1974, trasladará su estudio al caserío de Zapatariene, en Martutene (Guipúzcoa). Esta autoexclusión voluntaria sólo la interrumpe para realizar diversos viajes al extranjero. Ente 1967 y 1972 recorre diferentes países europeos -Alemania, Italia, Suiza, Bulgaria, Grecia, Checoslovaquia y Hungría-, Turquía y el norte de África tomando contacto con las tendencias artísticas del momento. También visita regularmente Venecia y Basilea y, por primera vez, Kassel en 1972. Estos viajes, evidencian una de las características de su obra: la variedad y la búsqueda incesante a través de los materiales, las técnicas, las formas, el estilo, etc.⁵ Esta afición le llevará, en los años posteriores, a conocer también diversos países de África, Asia y América.

Su primera exposición individual tiene lugar del 1 al 10 de octubre de 1968 en las Salas Municipales de Arte de San Sebastián. Al año siguiente, expone del 25 de noviembre al 3 de diciembre en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona. En 1970 lo hace en el Gran Casino Kursaal de San Sebastián y en 1972 repite en las Salas Municipales de Arte de su localidad. Ese mismo año, también participa en la muestra colectiva VI Gran Premio de Pintura Vasca, celebrada en el Museo San Telmo de San Sebastián del 2 al 31 de diciembre. Como el propio artista comenta, debido a las puertas que le abre, es especialmente clave en su carrera la exposición individual celebrada por primera vez en Madrid, en la Galería Iolas-Velasco, en octubre de 1974⁶. Ese mismo año, del 28 de septiembre al 6 de octubre, exhibe su obra gráfica en una colectiva que organiza el Grupo Quince en la Galería Lúzaro de Bilbao; al mismo tiempo participa, del 28 de septiembre al 31 de octubre, en la I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado de Segovia que, convocada por la Fundación Enrique IV de Castilla, tiene lugar dentro de los actos conmemorativos del bi-milenario del Acueducto y reúne por primera vez la obra de artistas

³MALPARTIDA, J.: “Nagel: la imaginación y el espacio” (<http://andresnagel.com/textos.php?idioma=CAS&id=9>).

⁴ RODRÍGUEZ, A.: “Andrés Nagel: Palabra de artista”. En: *Andrés Nagel: exposición antológica* [Cat. Exp.], Museo Barjola, Gijón, 2006, p. 22.

⁵MALPARTIDA, J.: “Nagel: la imaginación y el espacio” (<http://andresnagel.com/textos.php?idioma=CAS&id=9>).

⁶ RODRÍGUEZ, A.: “Andrés Nagel: Palabra de artista”. En: *Andrés Nagel: exposición antológica* [Cat. Exp.], Museo Barjola, Gijón, 2006, p. 22.

procedentes de casi cuarenta países. Los organizadores⁷ entienden por obra gráfica aquella que no se haya realizado por procedimientos mecánicos y comprende tanto las diferentes técnicas de estampación como la litografía o serigrafía⁸.

En la segunda mitad de la década, exhibe su obra frecuentemente en España, tanto en el País Vasco como fuera de él. En lo que a exposiciones de obra gráfica se refiere, en 1978 forma parte del grupo de grabadores que exhiben sus obras en la exposición *Euskal grabatzaileak -Grabadores vascos*, llevada a cabo primero en las Salas Municipales de Cultura Durango y, en enero de 1979, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Por último, del 10 al 30 de noviembre de 1979 tiene lugar su primera exposición individual de grabado, celebrada en la Galería Alga de San Sebastián, ensalzada por el crítico Javier Urquijo Arana de la siguiente manera:

“Andrés Nagel, presenta una exposición de grabados de tirada limitada (40 ejemplares), de impecable calidad y factura. Cada obra se suma a la historia por derecho a compensar tanta anarquía de procedimiento. Siempre hemos tenido en cuenta la limpieza y la originalidad que este procedimiento limitado puede aportar, no solamente al cartelismo o a la ilustración, sino al arte en el amplio sentido de la palabra. Línea y color, papel y tinta, se conmueven ante la calidad de trazo y del vanguardista, casi revolucionario, proceso de utilización de las manchas sugerentes y los trazos fijos y marcados, capaces de transplantar las situaciones más realistas vividas por el hombre, permanente protagonista de la obra de Nagel. Hombres que pierden su identidad como tales, para confundirse en la metamorfosis diaria que nos entrega a la unisexualidad o indiferencia. Las imágenes se enriquecen a base de técnicas dispares y hermanadas por los artistas e su afán de investigación plástica: grabado, spray, lápiz, collage, impresiones secas, etc.”⁹.

En el extranjero participa en dos muestras colectivas: una de pintura *New Spanish Painting*, celebrada en el Hastings Gallery del Instituto Español de Nueva York, en 1976, y otra de obra gráfica, denominada *Contemporary Spanish Prints*, organizada por el Grupo Quince.

Durante la década de los setenta, su trabajo se puede encuadrar dentro de la generación de artistas, nacidos en los años cuarenta en el País Vasco, que suponen un relevo generacional –Mari Puri Herrero, Marta Cárdenas, Clara Gangutia, Carlos Sanz, Vicente Ameztoy, Xabier

⁷ El comité de selección está formado por José Ayllón –como director del taller de grabado del Grupo Quince-, Vicente Aguilera Cerní, José María Ballester, Ricardo Borregón, Alberto García Gil, Daniel Giralt Miracle, Juana Mordó, José María Moreno Galván, Francisco de Paula Rodríguez Martín, Ángel Serrano Hernández Y Enrique Serrano. A su vez, el equipo técnico lo forman José María Ballester, Julia Silva Delgado, Everett Rice, Ángel Serrano Hernández y Jesús Serrano Hernández. Además de Andrés Nagel en esta muestra también participa los artistas donostiarras Bonifacio Alfonso y Clara Gangutia..

⁸ BALLESTER, J. M^o: *I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado de Segovia* [Cat. Exp.], Fundación Enrique IV de Castilla, Promoción del Patrimonio Cultural, S. A., Segovia, 1974, s. p.

⁹ URQUIJO ARANA, J.: “Crónica del País Vasco”. En: *Batik*, nº 53, Barcelona, enero-febrero de 1980, p. 84.

Morrás o José Luís Goenaga, entre otros-. Todos ellos comparten el interés común de retornar a la figuración como alternativa a las experiencias informalistas y abstractas y en sintonía con las corrientes del momento –Pop, Nueva Figuración, Figuración narrativa- que reivindican el componente figurativo frente al formalismo de las primeras vanguardias de posguerra¹⁰.

En su amplia y variada producción artística, bien sea pintura, escultura, grabado, *collage*, relieve o fotografía –medios artísticos que, en ocasiones, combina en una misma obra-, nos encontramos ante una amalgama de estilos de difícil clasificación. Se le puede considerar como un artista moderno, al que, sin embargo, no se le puede adscribir a una tendencia concreta: realista crítico, surrealista, expresionista, pop, dadaísta o futurista, al tiempo que encontramos referencias al renacimiento, al barroco, al manierismo, o al neoclasicismo¹¹. En cualquier caso, las fronteras que se establecen entre las diferentes corrientes artísticas son difíciles de delimitar, ya que mezcla con total libertad diversos estilos y los más dispares materiales. En su obra, de carácter fantástico, yuxtapone constantemente la ficción y la realidad originando un juego irónico, no exento de humor, en el que se percibe cierto espíritu de denuncia y transgresión¹². En sus trabajos le interesa el componente narrativo que encierran sus obras repletas de paradojas. En líneas generales, podemos apreciar en sus obras su predilección por el tratamiento manifiesto de la paradoja, la suma de contrarios, la transformación o transmutación y la ironía¹³. Con respecto a este último aspecto Francisco Calvo Serraller se pronuncia de la siguiente manera:

“La ironía de Nagel no le invita, como a los pop, a ausentarse, pero su forma de participación no es la de un surrealista, ya que no cree en lo maravilloso, y, aún menos, la de un expresionista, ya que no piensa tampoco en subrayar sentimientos. Como Gombroicz, se halla atrapado por la seducción del caos viviente, que es un caos animado, dinámico, catastrófico”¹⁴.

¹⁰ ZUGAZA MIRANDA, M.: “Andrés Nagel. A propósito de una retrospectiva”. En: *Andrés Nagel (1974-1995)* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, pp. 21-30, 1995, p. 22.

¹¹ CALVO SERRALLER, F.: “Nagel y el zoopraxiscopio”. En: *Andrés Nagel (1974-1995)* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, pp. 11-19, 1995, p. 11.

¹² ALONSO PIMENTEL, C.: “La pintura y las artes gráficas en el País Vasco entre 1939 y 1975”. En: *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 25, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, pp. 103-147, 2006, p. 144.

¹³ GARCÍA, A.: “Donde la piel se abre al mundo”. En: *Andrés Nagel* [Cat. Exp.], Sala Kubo- Kutxa Espacio del Arte, Donostia – San Sebastián, 2006. (<http://andresnagel.com/textos.php?idioma=CAS&id=17>).

¹⁴ CALVO SERRALLER, F.: “Nagel y el zoopraxiscopio”. En: *Andrés Nagel (1974-1995)* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, pp. 11-19, 1995, p. 18.

Por lo general, en su obra reconocemos géneros tradicionales de la historia del arte como retratos, bodegones, paisajes o naturalezas muertas a través de los cuales reflexiona, de manera irónica, sobre la naturaleza de lo real¹⁵.

Puede decirse que Nagel es un estudioso del comportamiento humano. Habitualmente, representa figuras humanas aisladas -sentadas o de pie- sin aparentes relaciones contextuales a la manera de Francis Bacon -uno de los mayores exponentes de la pintura europea figurativa de los años sesenta, quien crea un estilo deforme con contenidos de violencia, terror, aislamiento y angustia-. Aunque el artista niega tal influencia, puede decirse que el estudio y conocimiento de la obra de Bacon ha inspirado su camino hacia una figuración deformada¹⁶. En este sentido, autores como Arnau Puig no dudan en relacionar la obra del artista guipuzcoano con la del irlandés:

“Andrés se inició hacia este camino de la plástica a través de una atenta observación de Francis Bacon, cuya obra bidimensional es la que él ha convertido en tridimensional o escultórica”¹⁷.

Los personajes que pueblan sus obras son seres a los que describe sin ningún tipo de idealización. Como si se tratase de una escenografía, representa al hombre en sus quehaceres cotidianos, utilizando un repertorio iconográfico moderno: lavándose los dientes, dibujando o poniendo una bombilla¹⁸. A la manera de un reportero, a través de sus imágenes, trata de narrarnos aquello que ha despertado su interés:

“[...] La manera con la que Nagel entiende el suceso es, valga la redundancia por la sucesión, el movimiento, el cambio. Sus figuras no son, sino que se suceden o, también si se quiere, figuras a las que les sucede algo. En todo suceso juega un papel muy importante la inercia, ese movimiento no controlado, que puede ser físico o psicológico. La fuerza incontrolada de la inercia posee, por otra parte, un dinamismo desencadenante, cuyo despliegue pone en movimiento nuevas fuerzas sin que, en principio, se pueda prever de antemano las consecuencias.

Dentro de esta dinámica de movimientos incontrolados o parcialmente controlados, Nagel actúa como un fijador o revelador de instantáneas. La instantánea se desenvuelve como un precipitado de fragmentos de la realidad, cuya imagen resultante se asemeja a un *collage* construido a partir de restos. En este sentido, Nagel no

¹⁵ LUCIE-SMITH, E.: *Andrés Nagel*, Ediciones Polígrafas, Barcelona, 1992, p. 7.

¹⁶ SARRIUGARTE, I.: “Sátira y mordacidad formal; herramientas vitales en la escultura del donostiarra Andrés Nagel en los años 80”, *Sancho El Sabio*, nº 28, Vitoria-Gasteiz, pp. 11-38, 2008, p. 20.

¹⁷ PUIG, A.: “Nagel. El simbolismo de sí mismo”. En: *Andrés Nagel* [Cat. Exp.], Pabellones de Arte Ciudadela, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1979, s. p.

¹⁸ ZUGAZA MIRANDA, M.: “Andrés Nagel. A propósito de una retrospectiva”. En: *Andrés Nagel (1974-1995)* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia Kutxa, pp. 21-30, Bilbao, 1995, p. 25.

sólo refleja, imprime o congela, lo que dinámicamente acontece, sino también lo *positiva*; esto es: reconstruye los añicos de la realidad alterada, rota, por el movimiento”¹⁹.

En otras ocasiones, apreciamos cómo en su amplio repertorio, también introduce animales - abejas, ovejas, cabras, vacas, perros, etc.-, que, a veces, entremezcla con figuras humanas, originando una especie de fauna fantástica.

El año 1971 va a ser clave en su carrera. Realiza su primer grabado, una punta seca, y su primera escultura. En esta última disciplina artística comienza a investigar en nuevos materiales. Utiliza poliéster y fibra de vidrio –materiales ligeros y maleables- que, posteriormente, empleará con asiduidad junto al zinc y, más raramente, el bronce, el acero corten, plomo, hierro, tubos de neón, latas de hojalata, etc.

En su producción escultórica trabaja, de una manera libre y espontánea, con materiales innovadores que ha aprendido a utilizarlos de manera autodidacta. Emplea materiales que son producto de la moderna tecnología industrial - poliéster, fibra de vidrio o tubos de neón- y objetos usados y humildes, característicos de la sociedad de consumo a los que confiere categoría artística, - arena, paja, hojalata, cartón o cuerdas-.

Sin embargo, a la hora de enfrentarse al grabado es más convencional. Trabaja con total pulcritud técnica, empleando procedimientos tradicionales que ha aprendido en el taller madrileño del Grupo Quince y en el taller calcográfico Hatz de San Sebastián²⁰. No obstante, y a pesar de que no arriesga tanto como en la escultura, en la obra gráfica también experimenta con nuevos materiales. En ocasiones, entremezcla las técnicas convencionales - aguafuerte y litografía- con recursos dispares como el spray o la purpurina que le confieren un matiz innovador y experimental. A pesar de ello, el propio artista aclara que el material no ha de restarle importancia a la idea, sino que ha de servir para incrementarla. También enfatiza en la importancia que le confiere al saber utilizar los diferentes procedimientos artísticos para poder resolver una obra con facilidad²¹.

Al ser consciente de la dificultad que entraña el realizar un grabado y dada la escasez de talleres existentes en el País Vasco, decide acudir a Madrid para formarse en el taller del recientemente constituido Grupo Quince. En el catálogo que se realiza con motivo de la exposición de obras del Grupo Quince (1972-1975), provenientes de la colección privada de Antonio Lorenzo, se alude a la participación de Andrés Nagel del siguiente modo:

¹⁹ CALVO SERRALLER, F.: “Nagel y el zoopraxiscopio”. En: *Andrés Nagel (1974-1995)* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia Kutxa, pp. 11-19, Bilbao, 1995, pp. 12-13.

²⁰ LUCIE-SMITH, E.: *Andrés Nagel*, Ediciones Polígrafas, Barcelona, 1992, p. 21.

²¹ RODRÍGUEZ, A.: “Andrés Nagel: Palabra de artista”. En: *Andrés Nagel: exposición antológica* [Cat. Exp.], Museo Barjola, Gijón, 2006, p. 22.

“[...] Pero el *Grupo Quince* no fue solamente un acervo de gráfica o un taller de grabado, sino que pretendió, y logró, ser un auténtico lugar de encuentro, de contraste de experiencias, de promoción verdaderamente cultural y artística, de comunicación y también de compromiso y riesgo. Su sede desarrolló un clima un clima propicio para la creación, el cual atrajo a artistas de todos los puntos de España como Ginovart, Rosa Biadiu, Ramón Bilbao, Enrique Gran, Brinkmann, Joan Ponc, Rafols Casamada y muchos más, así como a Bob Smith o Jessy Fernández, artistas extranjeros afincados en Madrid, o jóvenes promesas en aquel entonces como Andrés Nagel, Florencio Galindo, Cuasante y muchos más”²².

Con respecto a cómo se enfrenta a una obra -bien sea una pintura, una escultura o un grabado-, primero madura la idea que, posteriormente, traslada al papel que le servirá como boceto²³. Él mismo comenta, en una entrevista que se publica en el catálogo de la muestra *Erakusketa 78* celebrada en Madrid, que en su proceso creativo no sigue ninguna metodología o sistema de trabajo²⁴. Puede decirse que sus grabados presentan ciertas analogías y discrepancias con respecto a sus esculturas y pinturas. Cuando se le pregunta sobre esta cuestión, se expresa de la siguiente manera:

“Una relación bastante estrecha [el mundo del grabado con el de sus pinturas y esculturas] en cuanto a la idea, si bien mucho más remota en cuanto a la temática.

[...] Cada técnica obliga a un tipo de forma diferente. Grabar limita mucho, pues la raya es la reina. Pero yo he seguido extralimitándome, pintando, realizando montajes, inventando cosas...”²⁵.

Tras un grabado previo- una punta seca, fechada en 1971- que él mismo estampa y edita en tirada de 8 ejemplares, y una prueba de ensayo sin editar de 1972, la escasa obra gráfica que realiza de 1973 a 1975, apenas seis grabados –un aguafuerte (1973), un aguafuerte y aguainta (1973), dos litografías más *collages* (1974) y dos litografías más *collage* y spray (1975)-, son estampadas y editados por el Grupo Quince en tiradas de 75, 50, 40 o 28 ejemplares. Los aguafuertes son estampados por Monír y las litografías por Don Herbert.

A excepción de su primer grabado en el que utiliza el papel francés Ingres, en los demás emplea el español Guarro. Por otro lado, prácticamente todas las estampas están

²² GARRIDO, C.: El *Grupo Quince*: pintores que graban y algo más”. En: *Grupo Quince (1972-1975). Colección privada Antonio Lorenzo* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga y Museo del Grabado, Diputación Provincial de Zaragoza, Ediciones de Fuentetodos, pp. 15-19, 2006, pp. 17-18.

²³ RODRÍGUEZ, A. A.: “Andrés Nagel: Palabra de artista”. En: *Andrés Nagel: exposición antológica* [Cat. Exp.], Museo Barjola, Gijón, 2006, p. 22.

²⁴ AMÓN, S. y VIAR, J.: *Erakusketa 79* [Cat. Exp.], Palacio Velázquez, Parque del Retiro de Madrid, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Ministerio de Cultura, Fundación Faustino Orbeagozo, Bilbao, 1979, p. 166.

²⁵ ULLÁN, J. M.: “Andrés Nagel: Lo menos perdonable en un cuadro es ser aburrido”, *El País*, Madrid, 18 de febrero de 1981, p. 6.

realizadas en blanco y negro. Utiliza la tinta negra Lefranc o Charbonel, salvo en uno en el que emplea una tinta gris y en otro en el que, además de la tinta negra Charbonell introduce el color ocre y verde. Sin embargo, algunos de ellos presentan diferentes tonalidades que las proporcionan el *collage* o el spray que incorpora después.

En el catálogo con motivo de la exposición de su obra gráfica completa (1971-1986), llevada a cabo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1987²⁶, sus obras aparecen denominadas con nombres muy genéricos que hacen alusión a lo representado en la imagen. Por ejemplo, *Abeja*, *Manos*, *Pantalones*, *Perro atropellado*, *Saltador de cuerda* o *Retrato*. Esta simplificación, contrasta con las enrevesadas e hilarantes denominaciones de algunas de sus esculturas y de algún que otro grabado que poco tienen que ver con la imagen representada, lo que le confiere un cierto matiz surrealista. Sin embargo, cuando años más tarde, el artista es preguntado a este respecto, contesta que ahora prefiere no titularlas para no despistar al público con denominaciones que distraigan su atención²⁷.

En esta primera época de aproximación al mundo del grabado, que corresponde con la primera mitad de la década, realiza ocho obras en las que, sin embargo, ya se pueden apreciar algunos de los que serán sus temas más recurrentes: retratos, representación de partes del cuerpo humano, animales y objetos cotidianos.

En su primer grabado reproduce, en la parte inferior derecha de la superficie, la imagen de un bebé. Se trata de una punta seca de 1971 que responde al título de *Javier*. A pesar de presentar una figura fácilmente identificables, las finas líneas que la delimitan se distorsionan y se vuelven ondulantes, lo que lo aproxima al estilo expresionista. El niño aparece con un chupete, de grandes proporciones, en la boca y envuelto en una especie de manta sugerida por unas cuantas líneas curvas. A su vez, en la parte superior derecha de la imagen, nos llama la atención unas letras tachadas, que se podrían confundir con una especie de firma, que aparentemente no guardan relación con lo representado.

²⁶ BARANDIARAN, J y NAGEL, A.: *Andrés Nagel 1971-1986. Obra gráfica completa* [Cat. Exp.], Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1987.

²⁷ AMÓN, S. y VIAR, J.: *Erakusketa 79* [Cat. Exp.], Palacio Velázquez, Parque del Retiro de Madrid, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Ministerio de Cultura, Fundación Faustino Orbegozo, Bilbao, 1979, p. 166.



Fig. 150.- *Javier*
1971. Punta seca
10, 5 x 9, 5 (32 x 24) cm.

En 1975, estando trabajando en el taller del Grupo Quince, Don Herbert estampa dos litografías con su autorretrato. En la primera aparece representado desde la cabeza hasta las rodillas. Se encuentra saltando a la cuerda, mirando de frente al espectador. Viste con una camiseta blanca de tirantes de amplio escote, que deja al descubierto los pelos del pecho y de las axilas, y unos pantalones grises. A diferencia de la cara y el pecho en los que se aprecia un fuerte contraste del blanco y negro que dota de gran expresividad al rostro, el resto del cuerpo aparece representado por unas finas líneas de contorno que se multiplican en las extremidades, originando una sensación de movimiento, a la manera de los futuristas. La litografía presenta diferentes tonalidades: blanco, negro, marrón y gris. Estas dos últimas son aportadas por el *collage* –el color marrón- y el spray –color gris- que incorpora. En la segunda litografía, en cambio, se autorretrato de medio cuerpo, también mirando de frente al espectador. Lleva puesta la misma camiseta de tirantes. Sin embargo, además de que en esta ocasión es dorada, a la altura del pecho, donde se encuentra el corazón, lleva engarzada una pluma negra. Ahora opta por una tinta gris y, nuevamente, recurre al *collage* y al spray.



Fig. 151.- *Saltador de cuerda*
1975. Litografía (+ *collage* y spray)
119, 5 x 56, 5 (119, 5 x 56, 5) cm.

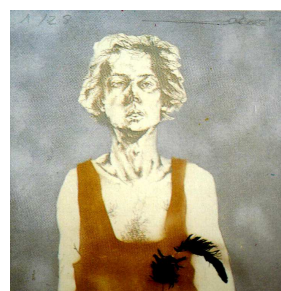


Fig. 152.- *Retrato*
1975. Litografía (+ *collage* y spray)
58 x 56 (58 x 56) cm.

En 1973 realiza un aguafuerte en el que nos muestra tres manos dispuestas de manera oblicua. Las tres aparecen representadas en la misma posición, con las palmas extendidas y

con cuatro dedos levantados. La primera de ellas es la que podemos apreciar de manera más nítida. Llama la atención cómo a pesar de que las palmas y los dedos pulgar y meñique los representa con toda profusión de detalles, los extendidos hacia arriba apenas los perfila, dejándolos sin terminar. Del mismo modo, sorprende el fuerte contraste entre el blanco y el negro, lo que dota de gran expresividad a la imagen. El fondo, de color oscuro, se torna claro en el espacio central de la imagen donde coloca las tres manos.

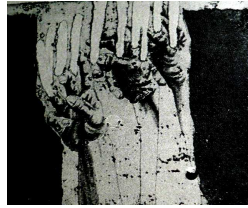


Fig. 153.- *Manos*
1973. Aguafuerte
33, 8 x 42 (69, 5 x 52, 6) cm.

Ese mismo año, realiza otro aguafuerte que, en esta ocasión, combina con aguatinata. Representa unos pantalones masculinos con tirantes verdes suspendidos en el aire. Emplea, por tanto, objetos cotidianos. Por esas mismas fechas, en 1973, realiza una escultura, denominada *Eneko Fernández* y realizada con poliéster, fibra de vidrio y óleo sobre tela, en la que representa el mismo motivo. Estas obras recuerdan a las *tableaux pièges* (cuadros trampa, en francés) realizados por Daniel Spoerri²⁸ en los años sesenta, en los que muestra al espectador una serie de objetos, como los restos de una comida - incluidos los platos, los vasos y la cubertería- que pega sobre una mesa y posteriormente expone sobre una pared. Los pantalones pueden ser considerados como el retrato por sustitución de la persona que un día los llevó²⁹. En ambas disciplinas realiza una obra de gran realismo en la que incorpora un elemento irónico y erótico³⁰. A la altura de la bragueta, que permanece abierta, Nagel presenta una flecha de color verde.

²⁸ Daniel Isaac Feinstein, conocido como Daniel Spoerri, es un artista y escritor suizo nacido en Rumania en 1930. Su obra se asocia con el nuevo realismo y con el movimiento Fluxus. Realiza estudios de danza y trabaja como bailarín en la ópera de Berna. En 1959 se establece en París donde se dedica a la pintura y a la edición de múltiples. A principios de los años sesenta se une al grupo nuevo realismo y realiza sus primeros *tableaux pièges*. También es autor de diversas obras de *eat art* (arte para comer) y de gran número de escritos teóricos

²⁹ LUCIE-SMITH, E.: *Andrés Nagel*, Ediciones Polígrafas, Barcelona, 1992, p. 28.

³⁰ LUCIE-SMITH, E.: *Opus cit.*, p. 28.

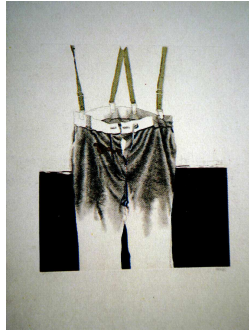


Fig. 154.- *Pantalones*
1973. Aguafuerte y aguatinta
49, 4 x 40,6 (77, 5 x 56) cm.

Por último, en esta primera etapa, también incorpora a su repertorio gráfico la imagen de animales. En 1972 realiza un aguafuerte en el que, como si de un taxonomista se tratara, representa minuciosamente una abeja en pleno vuelo. El insecto aparece colocado en la mitad de la imagen. La parte inferior de la misma, en la que hay un abigarramiento de finas líneas negras, contrasta con la parte superior en la que presenta un fondo blanco. Este aguafuerte de gran realismo, que parece más bien una fotografía sacada para el estudio científico del insecto, nos recuerda a los grabados de igual temática que realiza Bonifacio Alfonso por esas mismas fechas. De la misma manera, en 1974 lleva a cabo dos litografías combinadas con *collages* donde representa a un perro muerto en plena calle, en las que, sin embargo, el realismo anterior ha dado paso a un estilo más próximo al expresionismo. Llevan por título *Perro atropellado I* y *Perro atropellado II*. Como ya ocurriera en otras ocasiones, las únicas pinceladas de color las encontramos en el fondo de la imagen, que corresponde al *collage* que introduce, y a una mancha de color rojo que incorpora en la boca del animal.

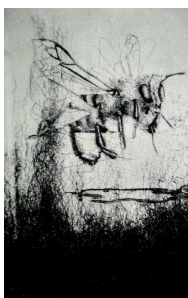


Fig. 155.- *Abeja*
1972. Aguafuerte
17, 3 x 11, 5 cm.



Fig. 156.- *Perro atropellado I*
1974. Litografía (+ *collage*)
61, 6 x 68, 5 (61, 6 x 68, 5) cm.



Fig. 157.- *Perro atropellado II*
1974. Litografía (+ *collage*)
65, 2 x 63, 5 (65, 2 x 63, 5) cm.

En contraposición a esta primera etapa - y aunque en 1976 no realiza ningún grabado y en 1977 tan sólo un aguafuerte estampado por la grabadora Itxaro Goikoetxea³¹ y editado por la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa-, en la segunda mitad de la década y, concretamente, a partir de 1978 su actividad gráfica da un salto cuantitativo. Su producción se incrementa considerablemente al trabajar junto a Ignacio Chillida en el recientemente constituido taller calcográfico Hatz. En este momento se dedica plenamente a grabar³². A partir de entonces, prácticamente la totalidad de sus grabados, a excepción de los que estampa él mismo, son realizados en el taller donostiarra y, casi todos, editados por él. Se trata de obras firmadas y numeradas que constan de 20, 24, 35, 37, 52, 47 o 100 ejemplares.

A pesar de que al taller se acercan muchos artistas, en palabras de Ignacio Chillida, Nagel es uno de los pocos que realmente se interesa por conocer todo el entramado técnico que encierra el mundo de la gráfica y por dedicarse enteramente a esta disciplina. Ambos, uno como artesano y conocedor del oficio y el otro como artista consiguen llegar al entendimiento y la complicidad necesaria para llevar a cabo el producto final, la obra de arte³³.

En estos dos años realiza un total 15 grabados más 4 series – la primera consta de 31 aguafuertes, la segunda de 6, la tercera de 4 y la cuarta de 11- que en conjunto suman más de sesenta estampas. La técnica que emplea es el aguafuerte que, en ocasiones, combina con carborundum, *collages*, acuarela, lápiz o experimenta con novedosos materiales como el spray, la purpurina o el papel de plata.

Con respecto al formato, a veces, nos encontramos con que en un grabado ha recortado la plancha o ha incorporado un *collage* desplegable movable que le aporta una mayor originalidad.

En cuanto al color sucede como en la etapa anterior, por lo general los grabados no presentan más color que el contraste entre el blanco y el negro, salvo algunas excepciones en las que emplea tintas (verdes, rojas, ocre y amarillas; lilas, rojas, grises y amarillas; rojas,

³¹ La artista vizcaína Itxaro Goikoetxea (Zamudio, 1946) comienza a estudiar grabado, esmalte y pintura en 1975 en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia y en los Talleres libres de Santo Domingo. Ha trabajado regularmente con el grabador Francisco Moreno Capdevilla que le introduce en las bases teóricas. Estilísticamente, el expresionismo de sus imágenes se apoya en un tipo de aguafuertes repletos de tintas y contrastes, en los que emplea variados sistemas y experimentos: colores, granulados, burbujas, “manera negra”, etc.). Desde siempre su preocupación ha estado dirigida más allá de la investigación individual. Su interés por la educación artística del niño, con un concepto muy libre de la misma, ha motivado que realice en París un curso de pintura psicopedagógica con la intención de crear en Derio (Vizcaya) un lugar de aprendizaje, un taller de libre expresión, con acciones de grabado, esmalte, pintura y fotografía.

Información extraída de AMEZTOY, M.; MOYA, A. y HERRERO, M^a P.: *Euskal grabatzaileak- Grabadores vascos* [Cat. Exp.], Museo de Bellas Artes de Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1979, p. 77

³² ULLÁN, J. M.: “Andrés Nagel: “Lo menos perdonable en un cuadro es ser aburrido”, *El País*, Madrid, 18 de febrero de 1981. p. 6.

³³ Entrevista a Ignacio Chillida, Museo Chillida-Leku, Hernani (Guipúzcoa), 15 de abril de 2008.

azules y amarillas), o las aportaciones del uso del spray o la incorporación de acuarela. Ahora, además de la tinta Charbonell, también emplea la Fiscis.

Los títulos de las obras continúan siendo muy sintéticos, se limitan a identificar la imagen que observamos: *Mosca*, *Espejo de baño*, *Oveja abierta en canal*, *San Sebastián*, *Lirio*, *Figura sentada sin pies*, etc. Aunque se trata de una excepción, hay una obra en la que una denominación inconexa con la imagen que observamos desvela el carácter humorístico y sarcástico del artista. Se trata del aguafuerte titulado *No sé qué hacer, si comprar una moto o poner manillar al váter*.

También recurre a los mismos temas que en el periodo anterior -retratos, representación del cuerpo humano, animales y objetos cotidianos-, a los que hay que añadir naturalezas muertas y paisajes.

Realiza cinco retratos en aguafuerte. El primero, fechado en 1978, corresponde a la imagen de una mujer que lleva por nombre Cristina. Está realizado de frente, de cuello para arriba. Podemos observar a una mujer de unos treinta o cuarenta años, con el cabello corto y rasgos un tanto masculinos, que mira fijamente al espectador. Su imagen parece surgir de forma un tanto fantasmagórica de una especie de bosque fantástico que se encuentra a sus espaldas. Parece como si nos encontrásemos ante una representación teatral, de hecho la parte del fondo que corresponde a su cabeza está pintada de amarillo como si fuese un haz de luz que le ilumina y le resalta. Ese mismo año, también representa la cabeza de perfil de un hombre con cabello largo y rizado



Fig. 158.- *Cristina*
1978. Aguafuerte
24, 3 x 34, 7 (35 x 48, 5) cm.

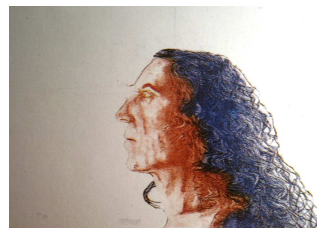


Fig. 159.- *Cabeza de perfil*
1978. Aguafuerte
22, 2 x 32, 5 (35, 5 x 50) cm.

Un año después, realiza tres autorretratos más en los que aparece realizando diversas acciones rutinarias: dibujando, poniendo una bombilla y lavándose los dientes. En el primero de ellos se representa como artista-grabador, dibujando una línea en un papel de grandes dimensiones en el que aparece su firma y las siglas P/A (Prueba de Artista). Aparece de cintura para arriba y mirando de frente al espectador al que muestra su obra. Lleva puesta una camiseta de tirantes con la imagen del conocido muñeco animado Snoopy, lo que se podría

interpretar como un guiño a la alternativa consumista del Pop americano que desarrolla de una manera más evidente en 1980, cuando realiza una escultura de Mickey Mouse junto a su compañera Minnie. Con la representación de estos personajes toca uno de los temas más apreciados por los artistas pop como es el estudio de los medios de masas³⁴. En *Espejo de Baño*, en cambio, se representa lavándose los dientes mientras se mira al espejo de su aseo. Aparece con una camiseta de tirantes, con una mano sujetando un vaso de agua, mientras que con la otra se cepilla los dientes. Esta obra guarda una cierta similitud con una escultura realizada unos años atrás, en 1973, denominada *Robado a Emilio M.*

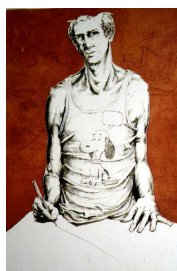


Fig. 160.- Retrato con Snoopy
1979. Aguafuerte y carborundum
58 x 34 (58 x 34) cm.



Fig. 161.- *Espejo de baño*
1979. Aguafuerte y carborundum
45, 5 x 32, 5 (58 x 32, 5) cm.

En cuanto a la representación de animales, podríamos encuadrar sus grabados dentro de la corriente surrealista donde, influenciado por artistas como Dalí, Magritte, Ernst, Duchamp o Tanguy, entre otros, trata de modificar el objeto real con una mirada subversiva y liberadora³⁵. Asocia rasgos humanos y animales cuando lo considera oportuno, originando una especie de fauna fantástica e irreal. Por ejemplo, en el aguafuerte *No sé qué hacer, si comprar una moto o poner manillar al váter*, aparece una cabra sentada en una silla en medio de un desolado bosque. A excepción de la cabeza y las pezuñas, el resto del cuerpo corresponde al de un ser humano. Las manos descansan en su espalda, mientras mira al cielo y de su boca sale una especie de termómetro de grandes dimensiones. El grabado está realizado en blanco y negro y el color lo proporciona la purpurina con la que pinta el fondo de la imagen.

³⁴ SARRIUGARTE, I.: “Sátira y mordacidad formal; herramientas vitales en la escultura del donostiarra Andrés Nagel en los años 80”, *Sancho El Sabio*, nº 28, Vitoria-Gasteiz, pp. 11-38, 2008, p. 29.

³⁵ ZUGAZA MIRANDA, M.: “Andrés Nagel. A propósito de una retrospectiva”. En: *Andrés Nagel (1974-1995)* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia, Kutxa Bilbao, pp. 21-30, 1995, p. 24.



Fig. 162.- *No sé qué hacer, si comprar una moto o poner manillar al váter*
1978. Aguafuerte (+ purpurina)
11, 5 x 8, 5 (17 x 13) cm.

Por otro lado, también representa animales reales como puede ser una mosca, un perro o una vaca. El primero de ellos corresponde a un aguafuerte fechado en 1978 cuya parte superior aparece recortada siguiendo el perfil del insecto. Reproduce fielmente y con todo tipo de detalle una mosca patas arriba y el mismo insecto visto de perfil. Parece como si estuviese llevando a cabo una catalogación de esta especie. Al año siguiente, representa una oveja abierta en canal suspendida de un madero, que nos recuerda al género del bodegón propio de la pintura barroca. Ese mismo año también reproduce fielmente a un animal doméstico, muy probablemente se trate de su propio perro llamado Adolfo, en posición de orinar. A pesar del detallismo de la imagen, a la manera clásica, el punto innovador, una vez más, lo incorporan los toques de spray que dotan de color al aguafuerte. Las manchas azul y amarilla le sirven para crear la sensación de profundidad.

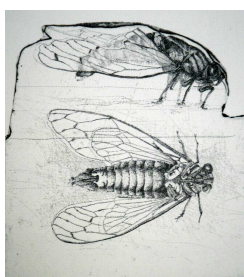


Fig. 163.- *Mosca*
1978. Aguafuerte
24 x 26 (47, 5 x 36) cm.



Fig. 164.- *Oveja abierta en canal*
1979. Aguafuerte y carborundum
93 x 61 (93 x 61) cm.



Fig. 165.- *Adolfo*
1979. Aguafuerte (+ spray)
29 x 38 (50 x 70) cm.

Otro de los temas recurrentes que emplea son los objetos de la vida cotidiana. En 1978 y 1979 él mismo edita y estampa dos aguafuertes en los que representa un lapicero y un pincel, respectivamente, en series de 24 ejemplares. De manera paralela representa la imagen de estos dos utensilios realizados con diversos procedimientos. En el caso del lapicero, realiza

un aguafuerte, su propia huella y un dibujo. En cuanto al pincel, además del aguafuerte, la huella y el dibujo, también introduce en la obra el propio objeto.



Fig. 166.- *Lápiz*
1978. Aguafuerte (+ huella y dibujo)
7, 4 x 24, 2 (22, 5 x 35) cm.



Fig. 167.- *Pincel*
1979. Aguafuerte (+ huella, dibujo y pincel)
13, 5 x 35 (13, 5 x 35) cm.

Por otro lado, en este periodo nos encontramos ante dos temáticas nuevas que corresponde con dos géneros tradicionales de la historia de la pintura: naturaleza muerta y paisaje. Con respecto a la primera, en 1979 representa unos lirios realizados a base de aguafuerte y acuarela. La imagen la consigue a través de unas finas líneas que delimitan las flores, mientras que las manchas de color las realiza con acuarela. Ese mismo año, en una aguainta combinada con spray, también nos muestra una vista del puerto de San Sebastián al atardecer, que más bien nos recuerda a una postal clásica. Para lograr las diferentes tonalidades cálidas (parda, rojo, azul y amarilla) emplea cuatro planchas diferentes. El efecto innovador lo consigue por medio de la composición, la imagen en lugar de estar centrada, aparece ladeada; como si se tratase de un cuadro mal colgado.

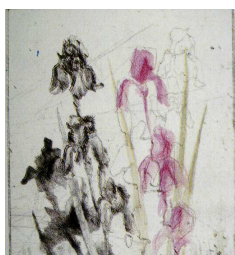


Fig. 168.- *Lirio*
1979. Aguafuerte (+ acuarela)
35 x 40 (70 x 50) cm.



Fig. 169.- *San Sebastián*
1979. Aguainta (+ spray)
27 x 40 (51 x 68, 5) cm.

Por último, en la segunda mitad de la década también realiza unas cuantas series de grabados en los que la figura humana va a ser la principal protagonista. La primera de ellas la realiza en 1978 y es estampada y editada por él mismo. Consta de una portada más 34 aguafuertes numerados del 00 al XXX. Algunos de los aguafuertes están combinados con *collages* y papel de plata. Representa las hazañas de Medea –hija de Eetes, rey de Cólquide y

enamorada de Jasón-, descrito en las *Metamorfosis de Ovidio* (II 671, XII 303)³⁶. La imagen de Medea la utiliza tres años antes, en 1975, en una escultura realizada con técnica mixta sobre poliéster y fibra de vidrio.

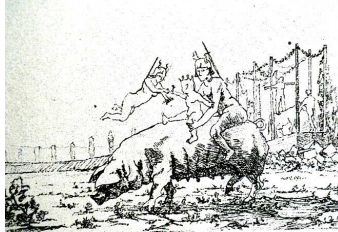


Fig. 170.- *Medea XII*
1978. Aguafuerte
10 x 15 (24, 4 x 17) cm.

La segunda de las series, realizada al año siguiente, consta de seis grabados en los que, a excepción del último, que muestra la cabeza de un anciano, aparece una figura desnuda que está sentada en el interior de una habitación con una cuerda entre sus pies. A lo largo de la serie el personaje aparece en continua transformación. En los dos primeros, el anciano, poco a poco, se convierte en un esqueleto; mientras que en el siguiente, de su cuerpo inclinado surge una sombra fantasmal que nos hace pensar que se trate de su espíritu que se está desprendiendo del cuerpo. En el cuarto, apreciamos cómo el anciano ha cogido la cuerda que tiene en sus pies y se la ha puesto alrededor del cuello como si fuese a quitarse la vida. En el último nos muestra únicamente la cara envejecida y cansada del anciano. Se trata de un rostro de gran expresividad repleto de arrugas que denota el imparable paso del tiempo. A excepción de este último, en el resto de grabados, como si se tratase de una escenografía, sitúa al personaje en el interior de una austera habitación decorada únicamente bien con una puerta o una ventana al fondo que aparecen indistintamente abiertas o cerradas. El suelo está compuesto por una serie de baldosas ajedrezadas que potencian la perspectiva lineal. En esta serie, realizada a la manera clásica - nos recuerda a los maestros grabadores del Renacimiento en la referencia que hace a la figura humana- parece como si el artista reflexionara sobre un tema recurrente en la historia del arte: la fugacidad de la vida.

³⁶ OVIDIO: *Metamorfosis de Ovidio*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

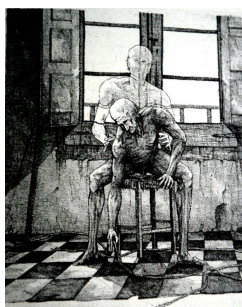


Fig. 171.- *Figura sentada agachándose*
1979. Aguafuerte
23 x 17, 5 (35 x 25) cm.

En la tercera serie, también a la manera de la técnica minuciosa de los grabadores renacentistas, nos presenta a las Bellas Artes. Sin embargo, introduce la modernidad al incluir entre las tradicionales disciplinas artísticas –pintura, escultura y dibujo-, el spray, técnica que, como hemos visto, emplea habitualmente en sus grabados. Una vez más, se sirve del cuerpo deformado de un anciano, cuya piel y carne se está desprendiendo del cuerpo hasta dejar su esqueleto al descubierto. El cuerpo humano está realizada con tanta precisión que parece un estudio de anatomía. Los personajes aparecen recortados sobre un fondo vacío y una franja negra que figura el suelo que pisan.

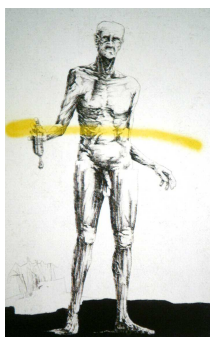


Fig. 172.- *Bellas Artes IV: el spray*
1979. Aguafuerte y carborundum (+ spray)
107 x 70 (110 x 69) cm.

Por último, realiza la serie *Tira de la cuerda, corazón* (1979) compuesta por una portada y 11 aguafuertes, algunos de ellos combinados con collages o spray, numerados del I al XI. Al igual que en la serie precedente, el elemento recurrente en todas las estampas es una cuerda, que, en esta ocasión, corresponde a un tampón. En algunos grabados es real y la inserta en la propia obra. Una vez más juega con el espectador, al cual, a pesar del sentido figurativo de las imágenes, le resulta complicado encontrar el argumento de la historia que nos narra. Se trata de una obra erótica cargada de sarcasmo e ironía que los textos, que

acompañan la mayoría imágenes, se encargan de remarcar. Por ejemplo, en el aguafuerte número II observamos a una figura clásica, una especie de dios griego sentado en su trono junto a su escudo de armas, portando un centro en una mano, que se encuentra en el interior de un frondoso bosque. En la margen izquierda podemos leer la siguiente leyenda: “Encima de la pierna me da gusto, con el calor que hace y yo con el culo fresco. Es el primer lujo que tengo hoy al bostezar sin taparse, busco a tientas, me roza la pierna y noto como un aliento...”. En otro, nos encontramos con que juega con la representación de un tampón. En posición vertical y de manera paralela, observamos un pene -al que, como si de este artículo se tratara, le sobresale una cuerda- acompañado de dos tampones más. Al último de ellos, le incorpora un *collage* en el que inserta en la parte inferior del aguafuerte parte del algodón y de la cuerda de uno real. De la misma manera, que en el anterior, esta vez en la parte superior de la imagen, podemos leer la siguiente frase: “eso, apesta a requesón”.



Fig. 173.- *Tira de la cuerda, corazón II*
1979. Aguafuerte
22,9 x 34,2 (24 x 34) cm.

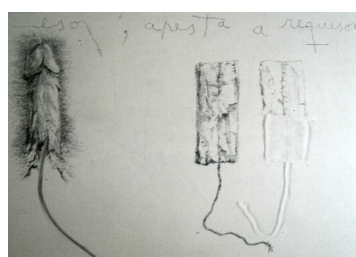


Fig. 174.- *Tira de la cuerda, corazón VI*
1979. Aguafuerte (+ collage)
22,9 x 34,2 (25 x 34) cm.

Finalmente, en 1979 instala un tórculo en su estudio de Martutene (Guipúzcoa). A lo largo de los años ochenta su actividad gráfica se intensificará y participará en varias exposiciones nacionales y extranjeras. Del mismo modo, continuará trabajando junto a Ignacio Chillida en el taller Hatz, demostrando tener grandes dotes como grabador:

“[...] De siempre ha demostrado un gran interés muy vivo por el grabado, en el que ha hecho relevantes aportaciones hasta el punto de ser merecidamente considerado como uno de los mejores creadores españoles en esta especialidad”³⁷.

³⁷ CALVO SERRALLER, F.: “Nagel y el zoopraxiscopio”. En: *Andrés Nagel (1974-1995)* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, pp. 11-19, 1995, p. 12.

3. 7.- CLARA GANGUTIA

Década de los setenta

Clara Gangutia, nacida en San Sebastián y afincada desde niña en Madrid, se inicia en la práctica del grabado en 1974. Primero en el taller madrileño del Grupo Quince y, posteriormente, en el taller de la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Su incursión tiene lugar el mismo año en que se produce su primera exposición individual en la Galería Egam de Madrid y a los cuatro años de haber participado en el I Concurso Nacional para artistas jóvenes Blanco y Negro, también en Madrid.

Sin embargo, entre finales de los años sesenta y principios de los setenta experimenta un primer intento fallido de aproximación a esta disciplina. En esa época y atraída por el mundo de la gráfica, decide matricularse, sin éxito, en la asignatura de grabado -dirigida por el profesor D. Aparicio- de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde estudia desde 1968. Sin embargo, la abandona al considerar que está mal impartida, ya que debido a la poca asistencia del maestro, los alumnos no son capaces de dominar una disciplina que necesita de unos conocimientos técnicos previos (F)¹.

Por este motivo, no será hasta 1974 cuando se adentre verdaderamente en el grabado. Hacia el mes de abril, alentada por la guipuzcoana Marta Cárdenas, acude al taller madrileño del Grupo Quince, donde conoce los fundamentos de la técnica litográfica de la mano del estampador estadounidense Don Herbert. Pocos meses más tarde, aprende la técnica calcográfica en el taller de grabado de la Academia Española de Bellas Artes de Roma -a la que acude gracias a una beca de pintura otorgada por el Ministerio de Asuntos Exteriores- de la mano de Eduardo López Arigita - pensionado, a su vez, con una beca de grabado-.

A partir de que domina las técnicas, y a pesar de que en esta década su producción gráfica es más bien escasa, se aviva en ella una fuerte fascinación hacia el mundo de la gráfica, en el que ve muchas posibilidades y donde, a excepción de estampar, participa en todo el proceso: barnizar la plancha, calcular el tiempo de mordida de los ácidos -en caso que se trate de un aguafuerte-, dibujar sobre la piedra litográfica, etc. (F).

¹ Cuando al final de un comentario parezca una “F” entre paréntesis se refiere a que dicha información la he extraído de la entrevista que le realicé a la artista el 12 de noviembre de 2008, en Madrid.

Desde que emprende su trayectoria artística, a finales de los sesenta, puede considerarse que su obra es el reflejo de su propia vida². En este sentido, para analizar su producción artística debemos conocer sucintamente su biografía ya que ésta va marcando su quehacer pictórico y gráfico.

Clara Gangutia nace en San Sebastián el 22 de junio de 1952; sin embargo, a pesar de que tan sólo reside allí cuatro años, la capital guipuzcoana y sus alrededores aparecerán como una constante en toda su obra. Desde muy niña se despierta en ella un interés hacia el mundo del arte que su padre, coleccionista y apasionado bibliófilo, no duda en estimular³. Su formación artística comienza a muy temprana edad. Con once años acude a la Academia Peña de Madrid para iniciar el proceso de preparación que le permita ingresar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, que finalmente consigue en 1968. Allí coincide con el pintor Antonio López que está contratado como profesor no numerario de la clase de colorido. El influjo del pintor realista va a ser decisivo en su trayectoria artística. Su fuerza comunicativa, su entusiasmo y su particular forma de enseñar, en la que crea una nueva dinámica de trabajo, provoca que la artista se decante definitivamente por la figuración (F).

Influenciada por las enseñanzas de Antonio López, abandona su estilo colorista, de pincelada suelta, a la manera de los impresionistas, para descubrir sus propias posibilidades y afianzarse técnicamente. Éste le muestra la necesidad de romper con un tipo de obra cargada de amaneramientos para profundizar en los contenidos, logrando que la pintura se transforme en un verdadero medio de expresión. Le incita a que descubra las corrientes del momento y a que pinte del natural. Sin embargo, pronto se da cuenta de que esa manera de trabajar no le satisface, no se siente cómoda pintando esos modelos por lo que trata de encontrar su propio universo⁴. Durante estos años, busca inspiración en los lugares que le rodean para, lentamente, descubrir en sus recuerdos entrelazados con su propia imaginación la fuente de inspiración de su obra (F).

² MAZORRA, J.: *Clara Gangutia* [Cat. Exp.], Museo San Telmo, Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura, San Sebastián, 1987, p. XIX.

³ En su casa repleta de libros y revistas especializadas de arte (*Pinacoteca de los Genios, Goya, Reales Sitios, La Gaceta del Arte*), se entretiene hojeando las páginas de textos de gran calidad con grabados antiguos que su padre colecciona. Junto a él son frecuentes las visitas al Museo del Prado, donde se detiene a contemplar las obras de Botticelli, Velázquez, Ribera y Rafael. También se mantiene como una costumbre familiar el acudir al Rastro para adquirir piezas antiguas -tallas, muebles, bronce, cerámicas, etc.- y el viajar por tierras castellanas para contemplar las diferentes ruinas, monasterios, fincas, etc.

Información extraída de LUNA, J. J.: *Clara Gangutia* [Cat. Exp.], Palacio Conde Duque, Caja Madrid, 2000, pp. 13-14.

⁴ MAZORRA, J.: *Clara Gangutia* [Cat. Exp.], Museo San Telmo, Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura, San Sebastián, 1987, p. XIX.

Mientras prosigue sus clases en la Escuela, durante el curso 1969-1970 alquila un estudio en el madrileño barrio de Argüelles junto a los jóvenes artistas Fernando Rodrigo y José Manuel Contreras. En 1970 viaja a la capital francesa donde descubre un ambiente de libertad, sin controles familiares. Allí son frecuentes las visitas al Museo del Louvre donde se queda fascinada ante la contemplación de la *Victoria de Samotracia*⁵. A su regreso a Madrid, retoma sus actividades artísticas, compaginando su asistencia a la Escuela con su trabajo en el taller. Sin embargo, debido a la creciente demanda de trabajo, decide abandonarla en el cuarto curso (F).

Durante estos años, participa en diversas exposiciones colectivas junto al resto de alumnos de la Escuela. En 1970 intervino en el *I Concurso Nacional para artistas jóvenes Blanco y Negro* celebrado en Madrid y al año siguiente en la muestra *Jóvenes Realistas* que tiene lugar en la madrileña Galería Seiquer. En 1972 se presenta a la *Exposición Abierta* de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y al *II Concurso Nacional para jóvenes artistas Blanco y Negro*. También participa en el *IV Gran Premio de Pintura Vasca* que se organiza en San Sebastián y en la exposición denominada *La Paloma*, celebrada en la Galería Vandrés de Madrid; al año siguiente exhibe su obra en la exposición *Jóvenes en torno a la figuración*, llevada a cabo en Santillana del Mar (Cantabria). Algunos autores como Javier Mazorra consideran estas muestras como una evidencia de la influencia que Antonio López ejerce sobre sus alumnos, llegando a constituir una especie de grupo dentro de la propia Escuela, del que, posteriormente, Clara se desligará⁶.

El año 1972 va a ser clave en su trayectoria artística. Como ella misma explica, su forma de trabajar varía, abandona definitivamente el natural y comienza a pintar a partir de fotografías y de sus propios recuerdos:

“Si para mí, a partir de entonces, las fotos serán fundamentales. Tengo cajas llenas de fotografías. En el curso de Antonio López no usé para nada las fotografías, porque él oficialmente siempre ha dicho que nunca se debe pintar de foto porque había que pintar del natural y si esta lloviendo mejor. Yo eso lo intenté hacer desde mi estudio, pero era un poco aburrido porque en seguida se me acababan los temas. [...] Para mi manera de pintar, que era muy lenta, yo notaba que esa forma de trabajar no me servía. Incluso, en esos tres veranos (de los 17 a los 20 años), que yo pasé junto con mi familia en Hernani, en una casa que alquilábamos en el campo, empecé a pintar del natural dos cuadros. Me subía al monte con el caballete pero de repente se ponía a llover, entonces el cuadro se me mojaba. Total, que allí decidí empezar a hacer fotos.

⁵ LUNA, J. J.: *Clara Gangutia* [Cat. Exp.], Palacio Conde Duque, Caja Madrid, 2000, p. 19.

⁶ MAZORRA, J.: *Clara Gangutia* [Cat. Exp.], Museo San Telmo, Diputación de Guipúzcoa, Departamento de Cultura, San Sebastián, 1987, pp. XIX-XXI.

[...] No son fotos proyectadas porque ahora con los sistemas que hay puedes hacer lo que quieras. Yo cogía, a lo mejor, una foto que me gustaba. Al principio, como yo no tenía ni cámara cogía las fotos familiares que había por casa y me gustaban, luego ya comencé a hacerlas yo. Pero, al final lo mejor es olvidarse de la foto” (E).

Entre 1972 y 1974 se centra exclusivamente en realizar una veintena de dibujos a lápiz de grafito para su primera exposición individual celebrada en la Galería Egam, ubicada en la madrileña calle Villanueva. En ellos, realizados en base a fotografías, comienzan a percibirse los que, a partir de ahora, serán los motivos recurrentes de toda su producción: los lugares, las personas a las que aprecia o los objetos que significan algo para ella. Además de sumergirse en los recuerdos de su pasado, se reencuentra con sus raíces vascas tratando de revisar el pasado desde el presente⁷. El contacto con los artistas con los que comparte estudio y, especialmente, con Jesús Ibáñez –a quien conoce en 1973 y con quien se casa en 1979- es fundamental para plantearse una pintura más libre, más rica de materias en la que comienza a percibirse ciertos matices surrealistas y oníricos⁸.

El año 1974 es especialmente relevante en su actividad como grabadora. Al poco tiempo de terminar la exposición de dibujos en la Galería Egam, acude al taller del Grupo Quince. Allí conoce a José Ayllón, uno de sus fundadores, quien se interesa por su obra. Le compra alguno de sus dibujos y le propone realizar algún grabado con ellos. A pesar de que, en un primer momento, duda por el miedo que le produce el desconocimiento técnico, posteriormente, acepta -animada por Marta quien le asegura que es cómo dibujar en una piedra- (F). De esta manera, ayudada por el estampador Don Herbert, realiza sus dos primeras litografías. Allí, además de con Marta Cárdenas, también coincide con otros artistas vascos – Andrés Nagel y Vicente Ameztoy- a los que, José Ayllón, en cierta manera, protege (F).

Sin embargo, en el mes de septiembre decide dejar el Grupo Quince y aceptar una beca de pintura concedida por el Ministerio de Asuntos Exteriores para acudir a la Academia Española de Bellas Artes de Roma. A partir de este momento, y a pesar de que regresa a Madrid antes de tiempo por discrepancias con la dirección del centro⁹, las relaciones con José Ayllón se rompen, ya que no ha tenido en cuenta su advertencia. Considera esta beca como algo trasnochado y decadente y, por tanto, como un paso atrás en su carrera artística (F).

⁷ MAZORRA, J.: *Clara Gangutia* [Cat. Exp.], Museo San Telmo, Diputación de Guipúzcoa, Departamento de Cultura, San Sebastián, 1987, p. XXI.

⁸ MARÍN MEDINA, J: “El realismo libre de Clara Gangutia”, *El cultural. es*, 7 de junio de 2006. ([www. elcultural.es/versión_papel/ARTE/3486/El_realimo_libre_de_Clara_Gangutia](http://www.elcultural.es/versión_papel/ARTE/3486/El_realimo_libre_de_Clara_Gangutia)).

⁹ A los seis meses, junto con otros becarios –Lombardía, López Arigita, Anda, Cadenas, Pastor y Tudela- abandona la Academia debido a su carácter conservador. Los artistas además de criticar el ambiente convencional que reina, demandan mejoras en el método de trabajo y en la dignidad del oficio del artista. Información extraída de LUNA, J. J.: *Clara Gangutia* [Cat. Exp.], Palacio Conde Duque, Caja Madrid, 2000, p. 22.

Como ella misma relata, en la capital italiana descubre los fundamentos del grabado calcográfico gracias a Eduardo López Arigita:

“[...] En el mes de septiembre de ese mismo año acudo a Roma con una beca de pintura, pero el chico que tenía la beca de grabado, Eduardo López Arigita -que había sido profesor agregado de grabado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y era licenciado en arquitectura y en Bellas Artes-, después de unos meses de permanecer en Roma, me animó a que realizase una plancha. En el taller de grabado había de todo: planchas, tórculo, papeles, etc. Era una maravilla de taller. Así yo comencé a introducirme en el mundo del grabado. [...] Con él trabajé muy a gusto y muy tranquilamente y me salió una plancha que a mí me gusta mucho.

Luego en Roma realicé otro grabado que salió peor pero lo importante fue que yo ya fui viendo que aquello tenía muchas posibilidades”.

Junto a él y a José Ramón Anda –becario de escultura- recorre cada rincón de la Ciudad Eterna y sus alrededores donde descubre la serena belleza y el equilibrio de formas de la pintura de Piero Della Francesca. También viajan a Florencia y a Venecia donde queda fascinada por el extraordinario color, la fuerza técnica y la exuberancia estética de los grandes maestros venecianos del siglo XVI, lo que le induce a utilizar colores intensos, emplear una gran riqueza de pastas, estructurar arquitectónicamente el espacio de sus composiciones y emplear la luz como elemento expresivo¹⁰.

Su estancia en Roma, a pesar de que no produce mucho, es clave en su trayectoria artística. Comienza a realizar aguafuertes y retoma la pintura al óleo, después de mucho tiempo dedicada al dibujo. A su regreso a Madrid, emprende una obra más ambiciosa. Todo lo que ha ido madurando en estos años se manifiesta plenamente: la riqueza cromática, el tratamiento de los elementos compositivos y la incorporación de ciertos elementos surrealistas que surgen de su propia imaginación¹¹. Si atendemos a su estilo, es considerada como una de las máximas representantes de la pintura realista de su generación:

“[...] Con sólo aquella intensa andadura, ya a partir de 1976, su pintura comenzó una madurez incuestionable, que no ha cesado de enriquecerse y que la ha situado socialmente a la cabeza de los pintores realistas de su generación. El suyo es un realismo franco, sólido, menos verista que el de sus maestros, de especial intensidad en el colorido, nada artificioso, propenso a incluir connotaciones simbólicas, impregnado de un sentimiento romántico ahistórico, pero cuyo impulso se niega a la evasión poética y se aplica a hacer pintura

¹⁰ MARÍN MEDINA, J: “El realismo libre de Clara Gangutia”, *El cultural. es*, 7 de junio de 2006. ([www. el cultural.es/versión_papel/ARTE/3486/El_realimo_libre_de_Clara_Gangutia](http://www.elcultural.es/versión_papel/ARTE/3486/El_realimo_libre_de_Clara_Gangutia)).

¹¹ MAZORRA, J.: *Clara Gangutia* [Cat. Exp.], Museo San Telmo, Diputación de Guipúzcoa, Departamento de Cultura, San Sebastián, 1987, p. XXIII.

de la experiencia vivida y del gozo en el color. Se trata de una trayectoria que ha conducido de la madurez a la excelencia, de la claridad a lo no obvio, de la pintura a la Pintura”¹².

A pesar de que no le gusta que la cataloguen en un estilo concreto, cuando es preguntada a este respecto, sí que desea dejar claro que no se siente identificada con el hiperrealismo en el que muchos la incluyen, ya que, además de que su obra carece de esa meticulosidad en la que se intenta hasta camuflar la pincelada, le gusta que posea un sentido oculto más allá del que se percibe a primera vista. Por otro lado, sí que reconoce como influencias, a Amalia Avia, Carmen Laffon, el realista norteamericano Andrew Wyeth o el romántico alemán Caspar David Friedrich (F).

A todos estos artistas los conoce de su época de estudiante en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. En sus funciones como profesor, Antonio Lorenzo visita frecuentemente junto con sus alumnos el Museo de Arte Contemporáneo, ubicado en la Biblioteca Nacional, y el almacén de la Galería Juana Mordó donde tienen la oportunidad de acercarse a las manifestaciones artísticas más actuales¹³. Mientras tanto, no deja de exhibir su obra que es galardonada en 1974 con el Primer Premio en el certamen Pintoras Guipuzcoanas de San Sebastián. Se convierte en una de las figuras que regularmente es seleccionada para exposiciones dedicadas al nuevo realismo, entre las que destaca la muestra itinerante *Realismo Español Contemporáneo*, organizada por el Ministerio de Educación y Ciencia en 1976. Un año antes había expuesto en la Galería Anne Barcher de Madrid en una muestra denominada *Pintoras Españolas* y presentado su obra, por primera vez, en el extranjero, en la Galería Gilles Corbeit de Montreal (Canadá), dentro de la muestra *Jóvenes pintores hiperrealistas españoles*. Posteriormente, en 1977, expone en la Galería Estudio de Madrid, en la muestra *Figuraciones* y en el II Certamen Vasconavarro de Pintura, organizado por la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao.

En 1977 obtiene la beca de la Fundación Juan March y, al año siguiente, muestra sus trabajos en la IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas de dicha fundación. Ese mismo año, vuelve a exponer individualmente en la Galería Egam. Por último, en 1979 obtiene la Beca del Ministerio de Cultura y participa en la Bienal Internacional de Grabado de Ljubljana (Yugoslavia) y en la muestra de *Grabadores vascos-Euskal grabatzaileak* realizada en el

¹² MARÍN MEDINA, J: “El realismo libre de Clara Gangutia”, *El cultural. es*, 7 de junio de 2006. ([www. elcultural.es/versión_papel/ARTE/3486/El_realimo_libre_de_Clara_Gangutia](http://www.elcultural.es/versión_papel/ARTE/3486/El_realimo_libre_de_Clara_Gangutia)).

¹³ En su clase, Antonio Lorenzo tiene la costumbre de clavar con chinchetas en la pared fotografías de pinturas que le interesa que sus alumnos contemplen. Estas imágenes las obtiene de los cuadernos de los museos del mundo que edita Codex. La artista recuerda haber descubierto en sus clases obras de Rembrandt, Velázquez, Jardiel, Hopper, Pollock, Bacon o Wyeth, entre otros. Información extraída de LUNA, J. J.: *Clara Gangutia* [Cat. Exp.], Palacio Conde Duque, Caja Madrid, 2000, p. 18.

Museo de Bellas Artes de Bilbao. Anteriormente, en 1974 ya había mostrado sus grabados en la I Bienal de Artes Gráficas de Segovia.

Durante estos años, en los que nunca deja de pintar, realiza media docena de grabados -dos litografías y cuatro aguafuertes que, en ocasiones, combina con resinas-. Todos ellos los lleva a cabo entre 1974 y 1975. Habrá que esperar hasta 1981 para que retome esta práctica con fuerza.

Las litografías, fechadas en 1974, son estampadas por Don Herbert y editadas por el Grupo Quince; mientras que los aguafuertes, a excepción de dos que son editados por APSA en la Calcografía Nacional, el resto están sin editar.

Cuando se le pregunta por el procedimiento en el que se siente más a gusto trabajando, responde que con ambos, ya que con cada uno de ellos obtiene resultados diferentes que, en algunos de los casos, son inesperados. En este sentido se siente atraída hacia el halo de misterio que, a diferencia de otras disciplinas, encierra el grabado, puesto que una cosa es lo que se dibuja sobre la plancha o la piedra litográfica y otra el resultado final que se obtiene tras el proceso de estampación (F).

A la hora de llevar a cabo los aguafuertes se decanta por planchas de zinc. Posteriormente, en la década siguiente también trabajará con cobre. Con respecto a los papeles que emplea, se deja guiar por lo que le aconsejan los expertos en la materia. Durante su estancia en Roma, por ejemplo, emplea el papel italiano Fabriano que es muy absorbente (F).

A pesar de que la mayoría aparecen realizados en blanco y negro, en los que incorpora color, al igual que sucede en sus pinturas, presentan brillantes tonalidades que emplea de manera “subjetiva”¹⁴, lo que dota a la obra de una carácter enigmático y muy personal. Suele ser habitual encontrarnos obras en las que utiliza colores sombríos pero muy intensos, de extraña claridad que, a pesar del realismo de sus imágenes, les confieren cierto aspecto de irrealidad, de ensoñación mágica que surge de su imaginación y no de la contemplación. Maya Aguiriano describe esta riqueza cromática del siguiente modo:

“[...] he solido sorprenderme alguna vez en San Sebastián al reconocer una tonalidad del cielo como la suya. ¡Ah, es ese azul!, suelo pensar, gozando tanto o más que de la naturaleza, del recuerdo que conservo como la más fuerte impresión de su pintura. No es un fenómeno nuevo que el arte, quizás porque son objetos que duran, nos descubra aspectos fugaces de la naturaleza. Densas y bellísimas páginas dedicó Marcel Proust a una pequeña franja dorada de la “Vista de Delft”, de Vermeer.

¹⁴ MAZORRA, J.: *Clara Gangutia* [Cat. Exp.], Museo San Telmo, Diputación de Guipúzcoa, Departamento de Cultura, San Sebastián, 1987, p. XXII.

[...] La realidad es, justamente, lo que un realismo de este tipo pone en entredicho en la pintura. De forma que, a fin de cuentas, poco importa que un momento del día tenga el azul, oscuro y luminoso al mismo tiempo, de muchas de las obras de Clara Gangutia. Pudiendo ser real, la atmósfera que en ellas domina, con vivísimos verdes y fuertes ocres respondiendo al azul, es fantástica, producto exclusivo de su imaginación”¹⁵.

Por otro lado, tanto en sus dibujos, pinturas como grabados, generalmente, no da importancia al título. Éste se limita a identificar aquello que la imagen representa para facilitar su catalogación. Por ejemplo, *Rentería*, *Ondarreta*, *Elvira en el monte* o *Paisaje con Jesús*, etc. La única obra que presenta una denominación diferente, más sugerente que la mera identificación de un lugar, es una pintura realizada en 1976 titulada *Espía en la casa del amor*.

Observamos cómo recrea en sus obras figurativas a su entorno familiar más próximo integrado en un ambiente que también le es conocido. Reproduce constantemente rincones de la ciudad de Madrid, donde reside, y de San Sebastián y sus alrededores –su ciudad natal que que sigue frecuentando todos los veranos donde la familia se instala en una casa, que alquila su hermano, en Hernani-. De esta manera, aparecerán de forma recurrente paisajes guipuzcoanos -Hernani, Rentería, Beasain, Lezo, Pasajes, Jaizkibel, playa de Gros, Isla de Santa Clara, etc.- y rincones de la capital madrileña –El Callao, El Capitol, El Retiro, el hotel Victoria, etc.- que, en alguna que otra ocasión, entremezcla. Ella misma describe la fascinación que siente hacia las tierras vascas. No sólo por el componente afectivo que en ella provocan, sino también por los contrastes que presentan y que, a la hora de trasladarlos al lienzo, al papel o la plancha, adquieren gran expresividad:

“[...] También me gustaba representar ese paisaje un poco informe de las ciudades del País Vasco en las que aparecían muchas cosas mezcladas: las fábricas, la naturaleza, etc. Esa mezcla de arquitectura y naturaleza maltratada pero que luego, de nuevo, recupera otra vez terreno porque luego esas fábricas se llenan de vegetación. Todo eso me gusta. Empecé a trabajar mucho sobre cosas del País Vasco porque es un paisaje en el que caben muchas cosas en un espacio muy pequeño y eso me atraía mucho. Hay montes, hay fábricas, rublos, el río, el tren,... pasan muchas cosas en un espacio muy concentrado” (F).

Otro elemento recurrente es la representación de edificios muy geométricos que denotan su interés por la arquitectura. Sin embargo, el papel fundamental recae en la presencia de figuras que, en ocasiones, asumen un papel protagonista, mientras que en otras da la impresión de que se disipan en la imagen. A pesar de que no tenga mucha importancia,

¹⁵ AGUIRIANO, M.: *Artistas vascos entre el realismo y la figuración. 1970-1982* [Cat. Exp.], Museo Municipal, Ayuntamiento de Madrid, 1982, p. 24.

el personaje es lo que da sentido a todo lo demás. Suelen aparecer en primer plano, tumbadas o de pie mirando al espectador o de espaldas. Retrata a personajes aislados que tienen que ver con su entorno más cercano -familiares, amigos y conocidos- que introduce en medio de un paisaje o junto a un edificio con los que también guarda cierta relación, trasladando al papel los recuerdos que le despierta la evocación de esa persona (F).

A pesar de que algunos autores han visto en estas imágenes un enfrentamiento del hombre con un entorno inanimado que lo absorbe¹⁶, ella, poco dada a interpretaciones que devalúan la obra, desea transmitir, a la manera de los románticos alemanes, la sorpresa que produce al hombre la contemplación de la naturaleza (F).

Al igual que en sus dibujos y pinturas, para llevar a cabo su obra gráfica también se basa en fotografías que le sirven como fuente inspiración. Posteriormente, traspasa la imagen de la fotografía al papel que le sirve como boceto para, después, calcarlo sobre la plancha. En alguna que otra ocasión, también se ha servido de una obra previa para trasladarla al grabado (F).

Sus primeros grabados están fechados en 1974. Se trata de dos litografías estampadas por Don Herbert y editados por el Grupo Quince, cuya tirada consta de 70 ejemplares. El primero lleva por título *Elvira en el monte*. En él observamos, en primer plano, a su hermana Elvira tumbada en el claro de un bosque sonriendo al espectador. La aparente tranquilidad de la que parece gozar la protagonista es rota por la irrupción en el cielo de un helicóptero. Otro elemento que llama la atención es la presencia en plena naturaleza de un poste eléctrico que rompe la horizontalidad de la imagen. La escena se desarrolla durante la noche. A excepción del cielo, que presenta una brillante tonalidad azul oscura, el resto de la litografía está realizada en blanco y negro. En esta imagen podemos apreciar alguna de las constantes que caracterizan a toda su producción: la presencia de personas próximas a ella, en medio de un paisaje que le es conocido –probablemente se trate de algún monte vasco-.

Por otro lado, un dato curioso de esta litografía es que Elvira parece estar como camuflada entre la hierba. Esto se debe a que la artista se equivocó a la hora de representarla, por lo que Don Herbert le sugirió que raspase la piedra. Por este motivo, da la sensación de que nos encontramos ante un fantasma (F).

¹⁶ GUASCH, A. M.: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 280.



Fig. 175.- *Elvira en el monte*
1974. Litografía
45 x 46 (53 x 53) cm.

En la segunda litografía, denominada *Rentería*, muestra otro de sus temas recurrentes: la representación de edificios muy geométricos que por alguna razón llaman su atención. En esta ocasión se trata de un bloque de viviendas –de cuatro alturas y líneas rectas- ubicadas en la calle Viteri de la localidad guipuzcoana. Del primer piso sobresale una terraza abuhardillada con cuatro columnas que, junto con una hilera de árboles colocados en la acera, remarca su verticalidad y contrasta con la horizontalidad de las líneas paralelas del mismo que se unen al fondo. Este grabado, realizado en blanco y negro, está basado en un dibujo a lápiz que la artista había realizado un año antes. Corresponde a la serie de dibujos con lápiz de grafito que lleva a cabo entre 1972 y 1974 para la Galería Egam. Los elementos representados son los mismos, sólo varía la ubicación del edificio y la presencia de un niño corriendo por la acera.



Fig. 176.- *Rentería*
1974. Litografía
40, 5 x 44, 5 (53 x 53) cm.



Fig. 177.- *Calle Viteri, Rentería*
1973. Dibujo a lápiz

En 1975 realiza su primer aguafuerte que lleva por título *Hernani*. Está realizado en el taller de grabado de la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Lo estampa junto a Eduardo López Arigita y lo edita APSA en la Calcografía Nacional. En él representa nuevamente a su hermana Elvira tumbada sobre la hierba con la ciudad de Hernani al fondo.

Nos encontramos, de nuevo, con el contraste entre la tranquilidad que transmite su hermana recostada en plena naturaleza frente al bullicio y la contaminación que destilan las fábricas y los edificios de la localidad guipuzcoana, rodeada de montes. Además, en esta ocasión la imagen, en blanco y negro, también la representa en la noche, lo que la dota de cierto halo de misterio.

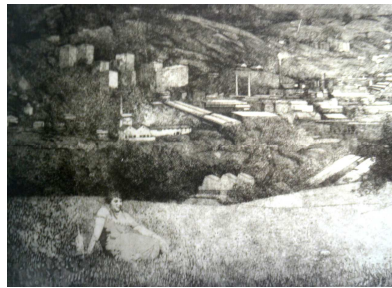


Fig. 178.- *Hernani*
1975. Aguafuerte
31 x 48 (50 x 70) cm.

En esta línea, ese mismo año, realiza dos aguafuertes más, sin editar, denominados *Ondarreta* y *Paisaje con Jesús*. En el primero apreciamos en primer plano la presencia de una mujer, de frente al espectador, mientras al fondo podemos contemplar la playa donostiarra de Ondarreta. En el segundo, en la parte izquierda de la imagen, un niño –probablemente su hijo- observa ensimismado, desde una amplia terraza- las vistas de una ciudad rodeada de campos.

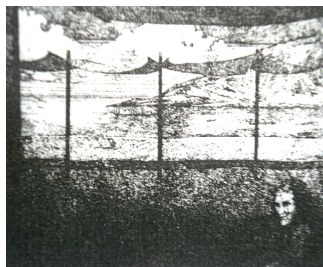


Fig. 179.- *Ondarreta*
1975. Aguafuerte
37 x 48 (50 x 70) cm.

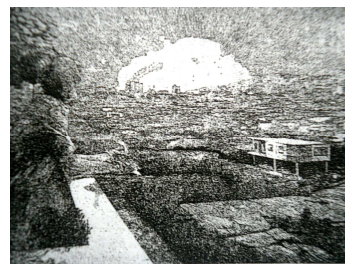


Fig. 180.- *Paisaje con Jesús*
1975. Aguafuerte
24, 5 x 31, 5 (37, 5 x 53) cm.

Por último, vuelve a mostrarnos su gusto por la arquitectura. Esta vez, a través de un aguafuerte, basado en un dibujo a lápiz realizado un año antes, en el que representa unos almacenes de Zaragoza denominados *Sepu*. Sin embargo, en esta ocasión, el ángulo de visión es diferente. En el grabado, a diferencia de en el dibujo –fechado un año antes-, se centra únicamente en reproducir los almacenes, dejando, por tanto, sin incluir el bloque de viviendas

de la derecha. Tampoco incluye las hojas que, en el dibujo, a causa del viento, aparecen volando por la carretera.

Lo realiza, tras su regreso de Roma, en los talleres del Grupo Quince, sin embargo, debido a que a José Ayllón no le gusta, lo estampa ella misma y lo edita Eduarda Aparicio, una amiga suya, que hace una tirada corta (F)¹⁷. Representa un edificio de tres alturas, rematado por una larga chimenea. El edificio, de líneas geométricas, destaca en la oscuridad por las luces procedentes de los despachos del almacén y por un haz de luz blanquecina, procedente de la azotea, que destaca sobre el fondo azul brillante de la noche.

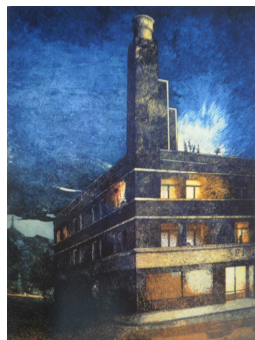


Fig. 181.- *Sepu*
1975. Aguafuerte
49 x 34 (64 x 45) cm.



Fig. 182.- *Sepu*
1974. Dibujo a lápiz
49,5 x 33,5 cm.

¹⁷ En 2007 realizará una segunda versión. Se trata de un aguafuerte y resina de cincuenta ejemplares, estampado en Obra Gráfica Original.

3. 8.- OTROS ARTISTAS

En este capítulo tienen cabida aquellos artistas que se acercan al mundo de la gráfica de manera circunstancial. Nos encontramos con que o no participan del proceso de realización de una estampa, se limitan a reportar un dibujo a la matriz; o que, a lo largo de sus dilatadas trayectorias artísticas, la dedicación que le prestan a esta disciplina, en los años sesenta y setenta, es más bien escasa.

Conscientes de la abundancia de artistas originarios del País Vasco que durante el periodo que nos ocupa se aproximan al mundo de la gráfica, dada la imposibilidad de tratarlos a todos, hacemos referencia, de manera sucinta, a aquellos que consideramos más relevantes dentro del panorama cultural de estos años.

De la generación de artistas que inician su andadura plástica a finales de los años cincuenta o principios de los sesenta y que se mueven dentro de la abstracción, destaca la incursión en el mundo del grabado de Gonzalo Chillida, Rafael Ruiz Balerdi, Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu, José Luis Zumeta, Carmelo Ortiz de Elguea o Ricardo Ugarte, entre otros.

Sin embargo, salvo alguna excepción como la de Gonzalo Chillida o Ricardo Ugarte, hay que esperar hasta los años setenta para que se interesen por esta disciplina. También se debe tener en cuenta que, a excepción de Rafael Ruiz Balerdi o Gonzalo Chillida -quienes acuden a Madrid, el primero al taller de Dimitri Papagueorgui y el segundo para trabajar junto a Manuel Repila-, el resto no reciben formación alguna. Únicamente, realizan una obra puntual, a través de la técnica del grabado o serigrafado, para tratar que sea más accesible a un mayor número de personas.

Por otro lado, a finales de la década de los sesenta, va a surgir una nueva generación de artistas, nacidos en torno a 1945-1950, que rechazan el vanguardismo anterior, proponiendo una vuelta a la figuración y que dentro de su carrera artística también van a probar suerte en el mundo de la gráfica. Haciendo uso de una gran libertad creativa, realizan un arte más heterogéneo en el que tienen cabida una amplia gama de tendencias: pop art, surrealismo, nueva figuración, neoconstructivismo, arte cinético, conceptualismo, minimalismo, etc. Por otra parte, comienzan a abrirse a un lenguaje más universalizado y a desprenderse de la necesidad de expresar la identidad vasca¹. Dentro de este grupo, se

¹ ALONSO PIMENTEL, C.: “La pintura y las artes gráficas en el País Vasco entre 1939 y 1975”. En: *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 25, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, pp. 103-147, 2006, p. 142.

aproximan al grabado los guipuzcoanos Vicente Ameztoy, Ramón Zurriarain, Carlos Sanz o Marta Cárdenas, entre otros, quienes estampan su escasa obra gráfica primero en el taller madrileño del Grupo Quince y en la década siguiente, aquellos que continúan interesándose por dicha disciplina, en el taller donostiarra Hatz .

3. 8. 1.- GONZALO CHILLIDA

El artista donostiarra Gonzalo Chillida Juantegui (1926-2008), se aproxima al mundo de la gráfica a mediados de los años sesenta de la mano del editor y bibliófilo Rafael Díaz Casariego², quien le propone ilustrar los versos del poema inédito *El Nuevo mar* de Juan Ramón Jiménez.

Si analizamos sucintamente la trayectoria artística y vital de este artista plástico, poco propicio a mostrarse en público, observamos cómo desde que tiene lugar su primera exposición individual en 1962 hasta que se adentra en el mundo de la gráfica apenas han transcurrido tres años. Sin embargo, debemos esperar casi una década, hasta mediados de los años setenta, para que vuelva a desarrollar esta disciplina. No será hasta la década de los ochenta, coincidiendo con la apertura en San Sebastián, a finales de los setenta, del taller calcográfico Hatz dirigido por su sobrino Ignacio, cuando su producción se incrementa considerablemente. La razón la debemos buscar en la incomodidad que le supone -a un artista intimista, meticuloso y poco dado a abandonar su ciudad natal que le sirve como fuente de inspiración- tener que trasladarse hasta Madrid para poder estampar³.

Su formación artística comienza en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, a la que apenas frecuenta, prefiriendo asistir al Círculo de Bellas Artes. Transcurridos tres o cuatro años, de 1951 a 1953, acude a París donde reside en el Colegio de España. Aprovecha su estancia en la capital francesa para asistir a algunos cursos del Museo de Louvre. Desde 1953 hasta su fallecimiento, en 2008, vive y trabaja en San Sebastián. Su primera exposición tiene lugar en 1949 cuando se presenta a la XV Exposición de Artistas Noveles guipuzcoanos. Posteriormente, se sucederán una serie de muestras colectivas por diferentes ciudades españolas – San Sebastián, Madrid, Sevilla, Barcelona, Pamplona,

² Rafael Díaz Casariego (Oviedo, 1927- Madrid, 1995) es un conocido editor que crea un taller de estampación donde artistas de la época acuden a estampar sus obras. También va a ser el artífice de la colección de bibliofilia *Tiempo para la Alegría*, iniciada en 1963, encargada de recoger la creación gráfica de los principales artistas del momento.

³ Blanca y Alicia Chillida, información personal.

Lanzarote, Palma de Mallorca y Valencia- y extranjeras –Roma, Lisboa, Praga y Varsovia- . Con respecto a las exposiciones individuales, la primera tiene lugar en 1962 en la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de San Sebastián. Desde esa fecha hasta 1979 exhibe su obra en diferentes galerías madrileñas – Galería Juana Mordó (1964), Galería Sen (1967 y 1970), Galería Theo (1979)- y vascas –Galería Grises (1964) y Galería Ederti (1979), ambas en Bilbao y Galería Ikuska (1971) y Galería El Pez (1974), en San Sebastián. En 2001 es galardonado con la Medalla de Oro a las Bellas Artes.

Su obra, de temática paisajística, entronca con la de los informalistas abstractos de la década de los cincuenta, que tiene la ocasión de conocer tanto en París como en el País Vasco donde la afinidad con su hermano Eduardo y con los artistas de la denominada Escuela Vasca es palpable. En su quehacer artístico fusiona lo figurativo y lo abstracto; pudiendo decirse que oscila entre el expresionismo abstracto y el realismo mágico y metafísico⁴.

A pesar de que en un primer momento, lleva a cabo una obra cubista en la que realiza una pintura de formas geométricas de trazos decididos y colores acusados, paulatinamente su paleta se aclara y va dejando paso a toda una gama de grises y de tierras con los que reproduce poéticas atmósferas paisajísticas, especialmente de la zona costera del mar Cantábrico y, en concreto, de la bahía de La Concha que tiene la oportunidad de contemplar desde el amplio ventanal que preside su estudio de la calle Miraconcha de San Sebastián. Aunque también le gusta plasmar vistas de Castilla en otoño o algún rincón de los montes de Navarra –especialmente de la Sierra de Aralar donde acude todos los octubres a cazar palomas-, disfruta especialmente trasladando al lienzo o al papel la visión fugitiva del rastro de arena que ha dejado una ola a su paso; los meandros formados por las mareas; los centelleantes reflejos que proyecta la luz del atardecer o del amanecer sobre la arena de la playa repleta de tonalidades rosáceas, amarillas y anaranjadas o los límites difusos que separan el cielo, el mar y la tierra.

A través de estos líricos paisajes de arena y mar, mar y cielo, montes y árboles, envueltos en una especie de bruma o niebla que le confiere un aspecto misterioso, se siente el halo de una cierta poética romántica de lo sublime en la naturaleza que Francisco Calvo Serraller describe del siguiente modo:

“[...] Tal y como le ha ocurrido a Gonzalo Chillida, cuando se llega a estas verdades última [la ilusión absoluta de la verdad], no cabe entretenerse con los cambios de visión. No se progresa por cambios, sino mediante una silenciosa concentración, un ahondamiento en lo visto, que abarca todo lo visible, porque se ha

⁴ KORTADI, E.: “Aguafuertes de Gonzalo Chillida”, *Deia*, San Sebastián, 12 de septiembre de 2009, p. 58.

comprendido lo infinito de la visión. En este sentido, la actitud, y la obra de Gonzalo Chillida es, no cabe duda, la propia de un visionario romántico, de un místico que no puede encelarse con lo pintoresco de la naturaleza, porque ha penetrado en su esencia. Su pintura es, pues, como la de Friedrich o la de Morandi, una pintura efectivamente metafísica, con la única diferencia, respecto al segundo de los dos antes citados, de que Gonzalo Chillida contempla el mundo desde el exterior, fuera de la casa, más allá de lo humano”⁵.

Formalmente, su pintura es de una gran simplicidad estructural, en la que trata de captar lo esencial, rechazando todo lo que suponga una visión superficial o anecdótica. Elige para ello espacios vacíos, sin presencia humana, donde el silencio, la quietud y la soledad son sus principales protagonistas⁶.

Aunque a la hora de trabajar le gusta pintar del natural, también, saca fotografías en blanco y negro para, a veces, utilizarlas como puntos de referencia⁷.

En lo referente a su obra gráfica, sus primeras litografías datan de 1965 cuando -como expresa Rafael Díaz Casariego en el prólogo del libro publicado en 1969-, dada la sensibilidad que percibe en la obra del artista hacia el mar, se pone en contacto con él para que ilustre el poema inédito *El Nuevo Mar* del poeta español y Premio Nobel de Literatura, Juan Ramón Jiménez:

“A principios de 1965 concebí la idea de incorporar “El Nuevo Mar”. Me movieron en primer lugar sus valores estéticos y literarios, que le convirtieron en una joya, y el que estuviera poco divulgado. Surgió entonces la idea de qué pintor podría realizar unas litografías que acompañaran, como adecuado contrapunto, a los versos de Juan Ramón Jiménez. Deseaba la armonía más libre entre la creación gráfica y los versos, que aquella fuera la más vaga y al mismo tiempo la más pura resonancia de éstos.

El elegido debería sentir genuinamente el mar, un nuevo mar. Pensé también en el poeta como si pudiera desautorizar la edición de no agradarle el estilo del pintor. Sabía que Juan Ramón Jiménez era único en el debate contemplativo, en el éxtasis de mirar la Belleza y la Poesía habían sido las claves de su existir. Fue además, y gracias al cielo, exigente en grado sumo, condición que agravaba en este caso por haber sido el escritor un frustrado pintor en su primera juventud. Tenía que proponer al poeta un pintor verdadero cuya excelencia máxima fuera la delicadeza. No podía olvidar un rasgo característico de la estética de Juan Ramón Jiménez y la que en la segunda década del siglo había escrito uno de nuestros grandes pintores contemporáneos: “No es naturalmente un temperamento delicado –rarísimo en España- pero la delicadeza lo ha ido haciendo suyo; él es más cada día de la delicadeza”. La premisa seguía siendo válida en 1965. Con este pensamiento hablé con

⁵ CALVO SERRALLER, F.: “Pintar al límite”. En: *Gonzalo Chillida. Pinturas*, Tf. Editores, Madrid, pp. 48-51, 2006, p. 43.

⁶ ALONSO PIMENTEL, C.: “La pintura y las artes gráficas en el País Vasco entre 1939 y 1975”. En: *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 25, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, pp. 103-147, 2006, p. 246.

⁷ Blanca y Alicia Chillida, información personal.

Gonzalo Chillida, a quien agradó el proyecto, le entregué una copia de “El Nuevo Mar” y regresó a su San Sebastián, frente al viejo mar que le vio nacer y con tanta fortuna ha pintado”⁸.

Una vez leído el poema, Gonzalo Chillida acepta el reto y comienza a realizar una serie de bocetos y dibujos para desarrollar este libro de bibliofilia que es el quinto de la colección *Tiempo para la Alegría*, dirigida por Rafael Díaz Casariego. Finalmente, presenta 13 litografías -2 litografías prueba de estado y 1 litografía especial- estampadas por Manuel Repila⁹ en las que representa, de manera muy sintética y empleando un lenguaje a medio camino entre la abstracción y la figuración, diferentes visiones oceánicas:

“[...] A las pocas semanas volvió Chillida con varios bocetos y comenzó sus litografías para *El Nuevo Mar*. ¿Cuántas deshecho? Creo que ni él mismo lo sabrá. Cada vez que iniciaba su quehacer sobre una nueva piedra, concebía el mar con menos referencias visuales pero al mismo tiempo con caracteres tectónicos y, paradójicamente, a la vez que el mar iba perdiendo elementos concretos y significado iba ganando ritmo, libertad, sentido y sus manchas fundiéndose en ilusoria realidad; en cada nueva litografía iba Gonzalo Chillida deshaciendo la noción del tiempo y de las formas para acercarse más al mar absoluto, “centro, principio y fin de todo” que sabe “ser sólo él” y “el mar sólo de lo todo” como en el poema de Juan Ramón”¹⁰.

Cada uno de los grabados, firmados por el propio autor, ilustra un verso de los 8 que compone el poema de Juan Ramón Jiménez¹¹. Las otras cinco restantes acompañan el prefacio –una litografía y una prueba de estado- el prólogo y el epílogo y también lleva a cabo una litografía especial. La edición consta de 175 ejemplares - numerados del 1 al 175- y 11 ejemplares más- numerados del I al XI. También se realizan otros 3 ejemplares - marcados con las letras A, B y C- para la Biblioteca Nacional de Madrid y el Depósito Legal. Finalmente, esta publicación, con texto compuesto a mano, se imprime a tres tintas en la Imprenta Sáez y es encuadernada por los hermanos Alfonso y Miguel Ramos en Madrid. Posteriormente, en 1970, se presenta el libro en la madrileña Galería Sen, dirigida por M^a Eugenia Suñer.

⁸ DÍAZ CASARIEGO, R.: “Prologo”. En: *El Nuevo Mar*, Colección *Tiempo para la Alegría*, Rafael Casariego, Madrid, 1969, s. p.

⁹ Posteriormente, el maestro litógrafo Manuel Repila será el encargo del taller litográfico del Grupo Quince de 1971 a 1974, momento en que lo dirigirá el americano Don Herbert.

¹⁰ DÍAZ CASARIEGO, R.: “Prologo”. En: *El Nuevo Mar*, Colección *Tiempo para la Alegría*, Rafael Casariego, Madrid, 1969, s. p.

¹¹ Los versos son los siguientes: *Vengo a Mirarte mar, loco, perpetuo; Tu eres sólo el más solo de lo todo; Gran Paraíso De acumulada Libertad interna; Tu, mar desnudo; En sucesión eterna lo eres todo; Muerte viva eres; Qué paz inmensa tu infinita guerra y Eres, dejas de ser, a un tiempo todo.*



Fig. 183.- *Vengo a Mirarte mar, loco, perpetuo*
1969. Litografía
45, 5 x 33 (45, 5 x 33) cm.

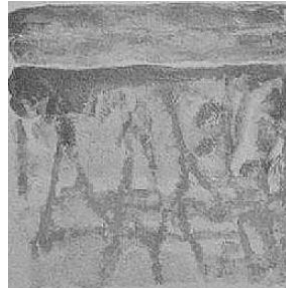


Fig. 184.- *Eres, dejas de ser, a un tiempo todo*
1969. Litografía
45, 5 x 33 (45, 5 x 33) cm.

Tras esta incursión en el mundo de la gráfica vuelve a centrarse exclusivamente en sus pinturas y acuarelas. Deja, por tanto, a un lado la obra gráfica, disciplina que retomará una década después, en 1975. En este año, de nuevo junto a Manuel Repila, estampa 4 aguafuertes en planchas de cobre. En estos grabados de pequeñas dimensiones evoca, empleando un lenguaje abstracto, los rastros que deja la arena.



Fig. 185.- *Sin título*
1975. Aguafuerte
19 x 25 (65 x 50) cm.

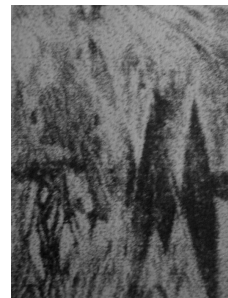


Fig. 186.- *Sin título*
1975. Aguafuerte
19 x 24, 5 (65 x 50) cm.

3. 8. 2.- RAFAEL RUIZ BALERDI

Rafael Ruiz Balerdi (1934-1992), es considerado como uno de los primeros artistas guipuzcoanos que se inclina por la abstracción y como uno de los mejores pintores de acción europeo¹². Sin embargo, a lo largo de su trayectoria artística, no abandona la figuración a la que regresa de forma recurrente en diferentes etapas:

¹² CALVO SERRALLER, F.: “Geografía de una visión inolvidable”, *El País*, Madrid, 27 de noviembre de 1982, p. 11.

“[...] Para mí, al menos, siempre está latente la figuración. Hago figuras y las descompongo en la no figuración hasta el punto de que no queda rastro del motor inicial. Luego está el resultado que hago a las figuras que se apartan del modelo clásico, pero que tengan un peso propio. Bloques, volúmenes, formas que tengan un simbolismo de conjunto al tiempo que cada una de ellas conserva su propia individualidad...: figuración, sólo que después de haber sido sometida a un proceso de “atreverse a descomponer”¹³.

A pesar de que en 1964 estudia grabado en el taller madrileño del griego Dimitri Papagueorgui¹⁴, no será hasta 1972 y gracias a la amistad que le une con el empresario, editor y promotor cultural Leopoldo Zugaza –a quien conoce en los Encuentros de Pamplona y quien, a partir de ahora, se encarga de organizar sus exposiciones y la difusión de su obra– cuando se adentra en el mundo de la gráfica que abandona una década después, dejando tras de sí apenas una veintena de grabados que comparados con su extensa producción pictórica, pone en evidencia, en palabras de Javier Viar, la poca atención que le presta a esta disciplina:

“[...] A pesar de su gran virtuosismo para el dibujo, Balerdi no demostró nunca demasiado interés por la obra gráfica. El conjunto de la que realizó toda su vida se reduce a veintiséis: veinticuatro aguafuertes, varios de los cuales no llegaron a ser tirados, una serigrafía y una litografía. Esta es, al menos, la localizada. Aunque estudió en Madrid con Dimitri Papagueorgui en 1964, nunca se preocupó de depurar su técnica, aunque en algún caso obtuvo resultados extraordinarios”¹⁵.

Habrá que esperar casi dos décadas desde que participa por primera vez en el XVI Certamen de Artistas Noveles de la Diputación de Guipúzcoa (1957) hasta que tiene lugar su incursión en el mundo del grabado.

Si analizamos concisamente sus años de aprendizaje artístico, observamos cómo se inicia en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián, donde acude a clases del pintor Vicente Cobreros Uranga. Compagina su formación artística con su trabajo en la imprenta Nerecán donde, desde 1950 a 1955, realiza la labor de corrector de pruebas de *Offset*. En ese tiempo conoce a Eduardo Chillida con quien forja una gran amistad. Posteriormente, gracias a una beca para el curso 1955-56 acude a clases de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y al Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1960, en compañía de José María Ortiz, viaja a la capital francesa donde frecuenta a los pintores José Antonio Sistiaga, José Luis Zumeta, Bonifacio Alfonso y Manuel Duque. También conoce a Agustín Ibarrola, Alberto

¹³ LAREAU, C.: “Balerdi o “atreverse al desastre””, *Punto y Hora de Euskal Herria*, Pamplona, pp. 22-25, del 3 al 9 de noviembre de 1977, p. 25.

¹⁴ LLANO GOROSTIZA, M.: *Pintura Vasca*, Neguri Editorial, Bilbao, 1980, p. 183.

¹⁵ VIAR, J.: *Balerdi. La experiencia infinita* [Cat. Exp.], Sala Rekalde, Bilbao; Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1993, p. 555.

Giacometti y a Luis Fernández. En este periodo su pintura se inicia en el informalismo gestual. Sin embargo, no abandona la figuración a la que vuelve en diferentes ocasiones. A su regreso de París se instala en Madrid, de 1963 a 1972, apoyado por el mecenazgo del empresario navarro Juan Huarte. En 1963 se interesa por el cine experimental, realizando películas de animación dibujadas sobre celuloide sin emulsionar y al año siguiente estudia grabado con Dimitri Papagueorgui. Posteriormente, en 1966 es cofundador del Grupo Gaur del movimiento de la Escuela Vasca. Durante este periodo viaja a Hamburgo, Suecia y Nueva York y a finales de los años sesenta visita la localidad India de Pondicherry para conocer la escuela de Sri Aurobindo, pensador hindú en cuya lectura y en la práctica del yoga se inicia.

En la década de los setenta, y de regreso a San Sebastián, gracias a la labor de promoción de Leopoldo Zugaza, comienza a realizar sus primeros grabados. Por otro lado, durante estos años (1973-1978) inicia su labor didáctica con los niños en las escuelas públicas de Ondarreta en Andoain, Sasoeta en Lasarte y Romualdo de Toledo en Herrera. Un interés por acercar el arte a los niños de una manera libre y espontánea que posteriormente seguirán los pintores Sistiaga, Zumeta y Goenaga. Por último, junto a su amigo Juan Arteaga emprende una labor de animación cultural, centrada en la música de vanguardia, y de acción ciudadana y política, que se prolonga hasta finales de la década¹⁶. Junto a Arteaga, entre 1977 y 1978, viaja a China interesado por los escritos de Mao Tsé Tung. Posteriormente, en 1979, visita Düsseldorf –donde conoce a Joseph Beuys- y algunos países de la Europa del Este (Berlín, Cracovia, Varsovia, Praga y Budapest) de donde regresa decepcionado por la política imperante¹⁷.

Durante estos años su obra ha sido galardonada con diversas distinciones – Primer Premio del XVIII Certamen de Artistas Noveles (1957), Premio de la Diputación de Guipúzcoa del VIII Certamen de Navidad (1958) y Premio de Pintura Joven del Círculo Cultural y Ateneo Guipuzcoano (1962)- y ha sido exhibida tanto en España como en el extranjero. A nivel nacional destaca su primera exposición individual en la Galería Darro (1961) y en la Galería Neblí de Madrid (1962); como miembro del Grupo Gaur ha expuesto en la Galería Barandiarán de San Sebastián, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y en el Museo Provincial de Álava (1966). También se ha podido ver su obra en la Galería Grises de

¹⁶ Balerdi es un hombre comprometido con los problemas políticos, sociales y culturales de su tiempo. Muestra su apoyo, desde las asociaciones de vecinos, al euskera, a la Universidad, al Festival de Cine, realizando financiaciones diversas para la divulgación de la música, o participando activa y económicamente contra las centrales nucleares. Información extraída de ARANZASTI, M^a J. y SPAGNOLO DE LA TORRE, S: *Bidaideak. Compañeros de viaje. Balerdi, Goenaga, Mendiburu, Zumeta* [Cat. Exp.], Kubo Kutxa Espacio del Arte, Donostia-San Sebastián, 2003, pp. 13-14.

¹⁷ VIAR, J.: *Balerdi. La experiencia infinita* [Cat. Exp.], Sala Rekalde, Bilbao; Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1993, p. 855.

Bilbao (1968), en la Galería Huts de San Sebastián (1970) y en la muestra de Arte Vasco de los Encuentros de Pamplona (1972). A su regreso de Madrid, en 1973, expone en las Salas Municipales de Cultura de Durango y pocos meses después, en 1974, tienen lugar cuatro retrospectivas: en el Museo San Telmo de San Sebastián, en las Salas de la Caja de Ahorros Municipal en la Ciudadela de Pamplona, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid. En 1975 expone individualmente en la Galería de Arte B de San Sebastián, en la Galería Dag de Pamplona - junto con Néstor Basterretxea- y en la Galería Kayua de Zarauz (Guipúzcoa) - junto a Eduardo Chillida-. También participa en numerosas colectivas en las que se muestra el arte realizado en el País Vasco. Entre 1973 y 1979 expone por diversas localidades guipuzcoanas (Tolosa, Zumarraga, Azkoitia, Arrasate, Hondarribia, Beasain y Segura), en la exposición *Erakusketa 78 y 79* –organizadas por la Fundación Faustino Orbegozo de Bilbao-, en la muestra *Euskadi margoliratzan- Euskadi en la pintura* celebrada en la Galería Arteta de Bilbao (1978), en *Euskal Artea- Arte Vasco* llevada a cabo en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Bilbao (1978) y en *Gipuzkoak pintoreak 1939-1979* (1979) organizada por la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastian y exhibida en el Museo de San Telmo.

A lo largo de esta década también ha participado en varias muestras de grabado como la celebrada en la Galería Mikeldi de Bilbao, en diciembre de 1972 y enero de 1973, en la que la editorial Ederti de Leopoldo Zugaza muestra la obra de seis artistas. Con anterioridad, Zugaza había iniciado la publicación de 24 grabados denominados *24 artistas vascos presentan su obra gráfica* –colección editada mensualmente y financiada por suscripción- en la que Balerdi participa con una serigrafía, y las celebradas en la UNED de Bergara que luego se exponen en la Salas de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa y en las Salas Municipales de Cultura de Durango (1978) y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1979) bajo el nombre de *Euskal Grabatzaileak- Grabadores Vascos*.

También se ha podido apreciar su obra en el extranjero. Destaca su participación en la sección de pintores jóvenes de la XXIX Bienal de Venecia (1958), en la Galería Berta Schaffer de Nueva York (1961) o en la exposición de *Pintura y Escultura Vasca Contemporáneas* celebrada en el Palacio de Bellas Artes de México (1970).

Desde que realiza su primer grabado en 1972 hasta finales de la década lleva a cabo 14 grabados: 13 aguafuertes y 1 serigrafía. Los primeros cinco aguafuertes forman parte de una serie que edita Leopoldo Zugaza para su editorial Ederti en la que participan, además de él, otros cinco artistas – Félix Baragaña, Ignacio Yraola, Néstor Basterretxea, Carmelo Ortiz de Elguea y José Luis Zumeta- con cinco obras cada uno. Posteriormente, éstas se pudieron

apreciar en una exposición celebrada en la Galería Mikeldi de Bilbao, en diciembre de 1972. Todas ellas son estampadas en el taller Marcoida de Madrid. Se trata de una tirada de cincuenta ejemplares numerados y firmados por el propio artista. El papel empleado es el francés Velin Rives Arches.

Posteriormente, al año siguiente, realiza una serigrafía editada, nuevamente por Leopoldo Zugaza, y estampada en los talleres de la Escuela Experimental de Arte de Deba (Guipúzcoa). En esta ocasión emplea el papel español Guarro y lleva a cabo una tirada de 300 ejemplares. En 1975, también Leopoldo Zugaza es el encargado de editar un aguafuerte en homenaje al artista que le brindan, el 20 de abril, una serie de amigos, entre otros, Amable Arias, Gabriel Celaya, Gabriel Aresti y los *bertsolaris* Lopategui y Azpillaga¹⁸. En el centro de la imagen aparece un dibujo del artista, que representa una especie de forma compacta con apariencia rocosa, rodeado por la firma de los asistentes que cubre toda la superficie del papel y una dedicatoria del poeta Gabriel Aresti¹⁹. Como recuerdo de aquel día, Zugaza también edita una carpeta numerada de 250 ejemplares con reproducciones de siete dibujos del pintor. Dos años después, la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa le encarga la realización de otro aguafuerte, cuya tirada consta de cincuenta ejemplares, para obsequiar a sus clientes²⁰.

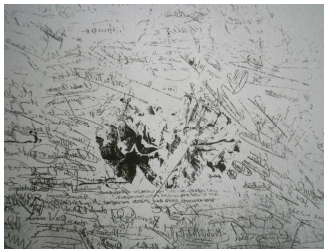


Fig. 187.- *Sin título*
1975. Aguafuerte
30 x 40 (50 x 60) cm.

Finalmente, en 1979 realiza cinco aguafuertes estampados por Mari Puri Herrero en el taller que posee en Lejona (Vizcaya). Todos ellos constan de una tirada de cincuenta ejemplares realizados en papel Guarro Super Alfa y, en la década siguiente, los pocos

¹⁸ VIAR, J.: *Balerdi. La experiencia infinita* [Cat. Exp.], Sala Rekalde, Bilbao; Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1993, pp. 527-529.

¹⁹ La dedicatoria, que aparece bajo el pequeño dibujo del artista y rodeada por las firmas de los asistentes, dice así: “Gure Herri-artean kulturaren hedaduran egin dituen ahaleginen ezagutza-moduz bere adiskideak Rafa Ruiz Balerdi pintoreari” (“Sus compañeros al pintor Rafa Ruiz Balerdi, como reconocimiento a su labor en favor del desarrollo de la cultura en euskera”).

²⁰ El 8 de octubre de 1977 la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa le compra la tirada completa. Información extraída de VIAR, J.: *Balerdi. La experiencia infinita* [Cat. Exp.], Sala Rekalde, Bilbao; Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1993, p. 844.

grabados que realiza serán estampados por Ignacio Chillida en el taller Hatz de San Sebastián. A excepción de la serigrafía -que presenta cuatro tonalidades -blanco, rojo, rosa y morado-, el resto están realizados en blanco y negro. Todos ellos están firmados y ninguno presenta un título, a pesar de que en el catálogo que realiza Javier Viar, incorpora una denominación genérica que facilita su identificación- *Formas, Homenaje, Composición*-.

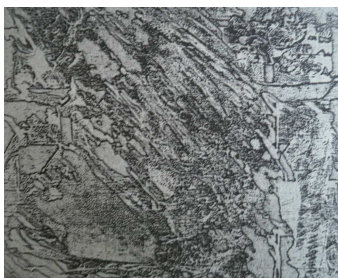


Fig. 188.- *Sin título*
1979. Aguafuerte
26,5 x 33 (53 x 60) cm.

Con respecto a las planchas, a pesar de que se desconoce su paradero, en la conversación que mantengo con Javier Viar, éste cree que son de cobre²¹. Del mismo modo, considera que debido al escaso conocimiento que posee del procedimiento del grabado, probablemente debido a su exiguuo interés por esta disciplina, para la elección tanto de los materiales –papel, planchas, tintas- como de los talleres a los que debe acudir para estampar su obra, se encarga el propio Leopoldo Zugaza:

“[...] Yo creo que el grabado le interesó muy poco. Él era muy experimental y le gustaba todas las novedades, pero a mí me da la impresión de que esta disciplina no le llamó mucho la atención. Como grafomaniaco que era, el grabado sí que era una manera más de desarrollar el dibujo, de desarrollar ese rasgo, ese sombreado por medio de líneas. Hay cuadros que están hechos así. Hay cuadros que son ya previamente técnicas de grabado absolutamente.

[...] De eso [la elección del papel] también se encargaría Leopoldo porque Rafa no tenía conocimientos sobre el grabado. Así como Mari Puri o Ramos Uranga eran una gente profundamente conocedora del mundo del grabado: elegían papel, tenían su tórculo, tenían sus rarezas sobre cómo estampar, habían investigado muy bien a todos los grabadores antiguos, etc. En definitiva, eran artistas que se habían interesado por el grabado en sí mismo, sin embargo, Balerdi no. Leopoldo le encargó que realizase una serie y Balerdi lo hizo. Después, si te deas cuenta, hizo cosas muy aleatoriamente, por encargo de la Caja Laboral, por ejemplo”²².

²¹ Entrevista a Javier Viar, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 4 de junio de 2008.

²² Entrevista a Javier Viar, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 4 de junio de 2008.

En su forma de trabajar, utiliza dibujos que ya tiene para trasladarlos al grabado. Es decir, no realiza un dibujo expresamente pensando en que sea un grabado, sino que emplea uno que ya tenía hecho anteriormente para convertirlo en obra gráfica²³. En este sentido, se produce una íntima relación entre su obra pictórica y gráfica que Santiago Amón- con motivo de una exposición de dibujos y grabados celebrada en las Salas Municipales de Cultura de Durango, del 1 al 31 de marzo de 1973- describe del siguiente modo:

“[...] El *carácter agónico*, del rasgo resulta aún más próximo y palpitante en los dibujos y grabados de Balerdi. La agilidad, la evidente facilidad y precisión de su pulso, lejos de aceptar el logro inmediato, acatan una discriminación tajante que desgaja lo aparentemente concluso para reordenarlo con mayor abstracción y rigidez.

Estos dibujos y grabados ejemplifican, en su mismo hacerse, el pertinaz combate del gesto hacia la forma; porque aquí se revela el gesto al desnudo, en su intrínseca generación evolutiva, cual fórmula de comportamiento y de espaldas a toda representación y a toda alegoría.

Por un lado, energía concentrada o materia y, por otro lado, un silencio total, absoluto, entitativo, más dilatado aún que la materia, y, entre ambos, la genuinidad del proceso creador en que timbre y tonalidad, gesto y forma (rehuidos imitación y simbología) hablan al contemplador del tránsito insospechado de la realidad”²⁴.

Si analizamos las formas de sus obras, observamos cómo estas son esencialmente abstractas y están trabajadas con gran meticulosidad como si de un calígrafo se tratara. En los grabados de esta época, especialmente los fechados en 1972, apreciamos cómo una serie de formas geométricas se difuminan por toda la superficie, creando una especie de universo mágico, que en cierto sentido, nos recuerda un fondo submarino repleto de algas y formaciones rocosas. Sin embargo, bajo ese aparente caos –propio de la abstracción lírica en la que se inserta su obra realizada con absoluta libertad- nos encontramos con un cierto orden compositivo que ordena la imagen²⁵. Esta característica también podemos apreciarla en sus grabados posteriores, en la que una serie de líneas rectangulares combinadas con otras circulares, ejecutadas con una grafía suelta y ágil, inundan toda la imagen en una especie de *horror vacui* en el que, sin embargo, se percibe cierto orden compositivo.

²³ Entrevista a Javier Viar, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 4 de junio de 2008.

²⁴ AMÓN, S.: *La pintura de Balerdi y el pensamiento vitalista* [Cat. Exp.], Salas Municipales de Cultura de Durango, 1973, s. p.

²⁵ ALONSO PIMENTEL, C.: “La pintura y las artes gráficas en el País Vasco entre 1939 y 1975”. En: *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 25, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, pp. 103-147, 2006, p. 135.

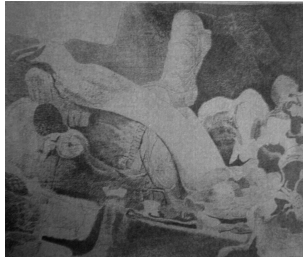


Fig. 189.- *Sin título*
1975. Aguafuerte
33 x 26, 5 (80 x 60) cm.

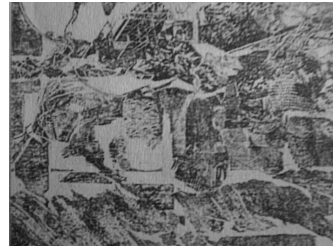


Fig. 190.- *Sin título*
1977. Aguafuerte
33x 26, 5 cm.

En 1979 realiza un aguafuerte en el que, a pesar de no identificar los rostros, podemos intuir la presencia de dos especie de gigantes que parece como si el paso del tiempo hubiese petrificado. Nos encontramos con dos figuras de gran tamaño que se encuentran sentadas. Sus cuerpos son cubiertos por dos largas túnicas de pesados pliegues que les caen hasta los pies y cuyas cabezas están protegidas por unos turbantes.



Fig. 191.- *Sin título*
1979. Aguafuerte
33 x 26, 5 (60 x 53) cm.

3. 8. 3.- NÉSTOR BASTERRETXE

A lo largo de su dilatada trayectoria artística podemos apreciar cómo este vizcaíno, nacido en Bermeo en 1924, cultiva diferentes disciplinas. Además de dedicar especial atención a la escultura, su faceta más conocida, también se centra en el dibujo, la pintura, el *collage*, la gráfica, el diseño, la arquitectura, la técnica vitral, la fotografía experimental, el cine o la poesía. En cualquiera de estas modalidades plásticas, despliega su capacidad integradora de las artes que Santiago Amón, a principios de los años setenta, define de la siguiente manera:

“[...] una obra como la de Néstor Basterrechea, caracterizada en grado eminente, por la pluriformidad de su expresión y dirigida a todas las modalidades de las artes plásticas.

[...] Encarna Basterrechea un caso verdaderamente excepcional en el recuento de nuestra estética, hasta el extremo de ser la pluralidad de su expresión su virtud más descolante, capaz de distinguirlo, en el acto, de otros muchos artistas de la *vieja vanguardia* y de convertirse en lema de su propia actividad: *Basterrechea o la compleción subjetiva de las artes*”²⁶.

Él mismo expresa, del siguiente modo, su carácter interdisciplinar:

“[...] Lo mío es trabajar en el conocimiento del ente estético, en su desarrollo, y las interrelaciones entre las diferentes disciplinas estéticas, sus posibilidades y servidumbres: utilizarlas como herramientas de trabajo, cada cual en los términos de su mayor eficacia expresiva. Identificarme y aportar lo más posible a un mundo que se abre vertiginosamente a la pluralidad de los conocimientos y en el que me resisto a quedar limitado a un solo aspecto del variado y apasionante campo de la estética”²⁷.

Podemos advertir cómo a lo largo de su carrera artística se aproxima, esporádicamente, al mundo de la gráfica, aunque sin profundizar demasiado en él. Su primera incursión tiene lugar en 1970 y se produce gracias a su relación con Leopoldo Zugaza. Forma parte de una carpeta denominada *24 artistas vascos presentan su obra gráfica* en la que Basterrechea interviene con algunas serigrafías que, según sus palabras, Zugaza lleva a estampar a Finlandia²⁸.

Posteriormente, también participa junto a otros cinco artistas – Félix Baragaña, Ignacio Yraola, Rafael Ruiz Balerdi, Carmelo Ortiz de Elguea y José Luis Zumeta- en la realización de otra carpeta de grabados editados, nuevamente, por Zugaza para la Editorial Ederti de Durango (Vizcaya). Él mismo comenta que se aproxima a esta disciplina porque es una manera más de dibujar, que es lo que más le apasiona realizar porque todo empieza a partir del dibujo. No obstante, a diferencia de otros artistas, él no participa en el proceso de estampación, sino que se limita a entregar a un estampador profesional la obra original²⁹.

Si analizamos sucintamente su trayectoria artística, comprobamos cómo su primera incursión en el mundo del grabado se produce, prácticamente, tres décadas después de haber tenido lugar su primera exposición en el V Salón Nacional de Artes Plásticas de Buenos Aires (Argentina) en 1943.

²⁶ AMÓN, S.: “Néstor Basterrechea y la vieja vanguardia”, *Nueva Forma*, nº 74, Madrid, pp. 3-28, marzo de 1972, p. 28.

²⁷ Palabras de Néstor Basterrechea recogidas por DE BARAÑANO, K. M^a; GONZÁLEZ DE DURANA y J.; JUARISTI, J.: *Arte en el País Vasco*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1987, p. 367.

²⁸ Néstor Basterrechea, información personal.

²⁹ Néstor Basterrechea, información personal.

Con tan sólo doce, y a causa de la Guerra Civil, se exilia con su familia a Francia donde reside durante cinco años, primero en San Juan de Luz y, posteriormente, en París donde se inicia, de manera autodidacta, en el dibujo y la pintura. Tras el estallido de la II Guerra Mundial la familia, a bordo del Alsina, zarpa en Marsella rumbo a Buenos Aires donde permanecerán de 1941 a 1952. En la capital argentina surge su primera inquietud pictórica. Comienza a estudiar arquitectura técnica e inicia su actividad como dibujante publicitario. Durante estos años se interesa por el tenebroso y expresivo imaginario de José Gutiérrez Solana y por el muralismo épico y revolucionario del mexicano José Clemente Orozco que está presente en sus primeras obras de juventud y que exhibe en tres salones nacionales, en varias individuales y colectivas celebradas en Buenos Aires y Uruguay. Durante este tiempo, estudia pintura junto al artista argentino Emilio Pettoruti. Posteriormente, del contacto con Jorge Oteiza, a quien conoce en Buenos Aires en 1948, surge una estrecha amistad y una nueva concepción y práctica del arte donde se interrelaciona de manera sutil lo geométrico y lo mágico³⁰. Al año siguiente, gana por concurso la beca Altamira para pintores jóvenes y obtiene, en el Salón de Buenos Aires, el Premio Único a Extranjeros de Pintura. También lleva a cabo la escenografía del espectáculo folclórico vasco *Saski-Naski*, en el que, además, participa como bailarín.

En 1952 contrae matrimonio con María Isabel Irurzun Urquía y regresan a España donde obtiene por concurso la realización de las pinturas murales de la nueva Basílica de Aránzazu (Guipúzcoa). Allí vuelve a coincidir con Jorge Oteiza. Al cabo de un año de trabajo los artistas de Aranzazu –Néstor Basterretxea, Jorge Oteiza y Carlos Pascual de Lara- tienen que suspender sus trabajos –borran sus once murales- por orden de la jerarquía eclesiástica y de la orden franciscana. Deben de transcurrir más de tres décadas para que pudiera de nuevo pintar los murales de la cripta. A partir de ahora, comienza a desarrollar una serie de investigaciones plásticas y espaciales que le llevan de una figuración expresionista a una atención por la corriente constructivista.

En 1954 es seleccionado para participar en la Bienal de Arte de Venecia y en 1961 en la VI Bienal de Sao Paulo (Brasil). Su espíritu inconformista e investigador le lleva a participar en diversas propuestas artísticas con afán renovador como el Equipo 57 y el Equipo Forma en Barcelona. En 1960 expone, sus pinturas y relieves, junto a Jorge Oteiza, en la Sala Neblí de Madrid donde se aprecia un giro en su obra desde la expresión al análisis de formas

³⁰ GOLVANO, F.: *En el curso del tiempo. Basterretxea / Ortiz de Elguea* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones Kubo Kutxa, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 15.

espaciales que trascienden las limitaciones del relieve convencional³¹. En 1959 comienza su andadura dentro de la escultura. Paralelamente, se dedica al diseño de mobiliario y a realizar una serie de fotografías experimentales con técnicas de laboratorio y emulsiones sobre madera, que exhibe en la Galería Grises de Bilbao en 1969.

A mediados de los años sesenta, forma parte del Grupo Gaur, junto a Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Rafael Ruiz Balerdi, Amable Arias, José Antonio Sistiaga y José Luis Zumeta. En esta época también centra su atención en la producción cinematográfica. Dirige, junto con Fernando Larruquert, el largometraje *Ama Lur* (1966-1968) y los cortometrajes *Pelotari* (1964) y *Alquezar* (1966). También lleva a cabo el mediodmetraje *Operación H* (1963) por encargo del empresario navarro Juan Huarte para promocionar sus industrias.

En la década de los setenta, realiza la serie escultórica *Cosmogonía Vasca* (1972-1975) en la que trata de poner imagen a las investigaciones que el antropólogo José Miguel de Barandiarán lleva a cabo sobre la mitología vasca. Este conjunto de 19 piezas en madera de roble lo expone en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en el Museo San Telmo de San Sebastián, en la Ciudadela de Pamplona y en la Fundación Miró de Barcelona.

Durante los años de la transición democrática, su compromiso social le lleva a colaborar activamente en la defensa de las *ikastolas* y en diversos eventos para la normalización del euskera. En este tiempo es galardonado con el Primer Premio de la II Bienal de Escultura de San Sebastián (1971) y participa, entre otras, en la colectiva de *Pintura y Escultura Vasca Contemporáneas* celebrada en el Palacio de Bellas Artes de México (1970), en la muestra *Cinco Escultores Vascos* llevada a cabo en la Galería Skira de Madrid (1973), en el Certamen Internacional de Artes Plásticas de Lanzarote (1976) e, individualmente, en la Fundación Miró y la Sala Gaspar de Barcelona (1979).

En 1970, lleva a cabo su primera serie de serigrafías. Para su realización, se basa en unos dibujos a pastel de su denominada Serie Negra que realiza en 1970³². Los títulos son los siguientes: *Paisaje*, *Calera*, *Homenaje a los mineros de Asturias*, *Homenaje a Kenzo Tanje* y *Composición*. Todas ellas son estampadas en los talleres Marcoida de Madrid³³ y están realizadas con papel Fabriano. Se trata de una tirada de cincuenta ejemplares numerados y firmados por el propio artista. Posteriormente, estos grabados se pueden apreciar en una

³¹ MORENO GAVÁN, J. M^a: “Néstor Basterretxea, 1960”. En: *Néstor Basterretxea y Jorge Oteiza* [Cat. Exp.], Sala Neblí, Madrid, 1960, s. p.

³² Centro- Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium, nº Inv. 02/609, 02/610, 02/611, 02/612, 02/613, Vitoria-Gasteiz.

³³ Entrevista a José Julián Baquedano, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 4 de junio de 2008.

exposición celebrada en la Galería Mikeldi de Bilbao, en diciembre de 1972 y en una muestra organizada por el Banco Bilbao Bizkaia, en el Colegio de Abogados de Vizcaya celebrada del 28 de octubre de 2003 al 12 de enero de 2004. A su vez, al año siguiente, de nuevo el Colegio de Abogados de Vizcaya, muestra una serigrafía suya, junto a otros grabados de Baragaña, Ortiz de Elguea, Miura, Pijuan y Zumeta, en una exposición denominada *Obra Gráfica en los años 70*.

En estas serigrafías, adscritas a la abstracción lírica, podemos apreciar una serie de austeras formas geométricas, delimitadas por finas líneas, que, como si de un *collage* se tratara, aparecen recortadas sobre un fondo oscuro tratando de salir del plano. Aparecen coloreadas, con gran sobriedad. Emplea colores fríos- gris, azul, negro- sólo quebrados por la presencia del rojo o del amarillo que dotan de mayor luminosidad a la imagen.

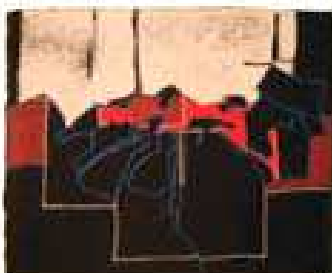


Fig. 192.- *Homenaje a los mineros de Asturias*
1970. Serigrafía
47 x 38, 5 (52 x 69) cm.

3. 8. 4.- CARMELO ORTIZ DE ELGUEA

El pintor alavés Carmelo Ortiz de Elguea (Aretxabaleta, 1944) se aproxima por primera vez al mundo de la gráfica en 1970, también de la mano de Leopoldo Zugaza quien le propone participar con cinco serigrafías en la carpeta de grabados que editada la editorial Ederti de Durango (Vizcaya). A pesar de su dilatada trayectoria artística, tendrá que transcurrir una década para que muestre cierta curiosidad hacia esta disciplina.

Si exponemos brevemente su devenir artístico observamos cómo desde muy joven descubre su fascinación por el mundo del arte. Estudia dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, gracias a una beca de la Fundación América. Con sólo dieciséis años realiza su primera exposición individual en los Salones de

Cultura de la Caja Provincial de Vitoria, que repite en 1962 y 1964. En 1965 expone en la Galería Círculo 2 de Madrid y, al año siguiente, forma parte del grupo Orain de la Escuela Vasca con quienes expone en el Museo Provincial de Álava y, de manera individual, en la Sala Illescas de Bilbao. En 1968 expone en la Galería Huts de San Sebastián y, al año siguiente, en la Galería bilbaína Grises. En 1970 participa con el resto de miembros del Grupo Orain en una muestra celebra en la Galería Mosel de Vitoria. Del mismo modo, en 1972 interviene en los Encuentros de Pamplona y en 1974 realiza una muestra conjunta con el escultor Vicente Larrea en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Al año siguiente, expone en la Galería Kreisler 2 de Madrid y, en 1976, en la Galería B de San Sebastián y en la Galería Valera de Bilbao. Finalmente, en 1979 interviene en la muestra *Erakusketa 79*, organizada por la Fundación Faustino Orbegozo, llevada a cabo en el Museo Provincial de Álava y en el Palacio Velázquez de Madrid.

Desde muy temprano, su obra ha sido reconocida con diferentes distinciones. En 1966 obtiene el II Gran Premio de Pintura Vasca de San Sebastián y el II Premio de las Salas Municipales de la capital guipuzcoana y, dos años después, vuelve a obtener el I Premio de Pintura Vasca de San Sebastián. Sin embargo, el interés que presta al grabado es más bien escaso, ya que, según sus propias palabras, disfruta más pintando directamente sobre el lienzo que trabajando sobre la plancha. No se considera, por tanto, un grabador sino que es un pintor que, de manera puntual, realiza un dibujo original que un estampador profesional convierte en obra gráfica:

“Le doy más valor al lienzo que al papel. Prefiero pintar que andar rayando la plancha. Yo no soy un grabador, ni un experto en la materia. Hago, por ejemplo, un apunte de un cuadro, que a lo mejor lo hago con lapicero, y con eso un grabador me hace un grabado”³⁴.

Su primera serie de grabados son cinco serigrafías³⁵, sin titular y estampadas en el estudio del escultor vizcaíno Vicente Larrea quien dispone de un tórculo³⁶. Se trata de una tirada numerada de cincuenta ejemplares, firmados y sin fechar. A pesar de que en los archivos del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium, aparecen datadas en 1975,

³⁴ Carmelo Ortiz de Elguea, información personal.

³⁵ El Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium, en cuyos fondos atesora una estampada de cada uno de estos cinco grabados, en su inventario, a excepción de uno que lo cataloga como serigrafía, el resto los presenta como litografías. Sin embargo, en la conversación que mantengo con el artista, éste me asegura que todos ellos son serigrafías.

³⁶ Entrevista a José Julián Baquedano, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 4 de junio de 2008.

han tenido que ser realizadas anteriormente, puesto que en 1972 se celebra una exposición en la Galería Mikeldi de Bilbao donde se exhiben al público esta carpeta de grabados.

Podemos observar cinco obras de vivos e intensos colores, cuyas formas –al igual que el resto de obra que produce a principios de los setenta- oscilan entre la figuración y la abstracción:

“[...] la pintura de Ortiz de Elguea, antes de abandonar definitivamente la figuración, conoce distintos periodos: se inicia en un paisajito figurativo y directo, atraviesa por estancias informalistas de materia, espacialista y pop, y por una figuración desbordante que integra la figura en un paisaje edénico y fantástico. Una vez de entrar en la abstracción, las opciones de la pintura de Ortiz de Elguea pueden resumirse en la alternancia de tendencias formalizadas de perfiles determinados y colores planos y otras que se soportan en una manera de pintar más inconformada, frondosa y libre”³⁷.

Nos encontramos ante una serie de formas planas en las que entremezcla elementos figurativos – cuerpos humanos desnudos- con otros de difícil identificación. Si analizamos su evolución artística, en sus primeras pinturas -de finales de los cincuenta, mediados de los sesenta- reflejan la influencia del informalismo matérico, a través de una serie de paisajes plagados de formas desoladas y de un extraño cromatismo. Posteriormente, durante el periodo que transcurre de mediados de los sesenta hasta mediados de los setenta, la poética informalista poco a poco se va desvaneciendo hasta retornar a lo real con imágenes sensuales³⁸.

Tanto en sus grabados como en sus pinturas, llevados a cabo de manera libre, es decir, sin ningún tipo de dibujo previo o boceto que le sirva como guía, se sirve de alegres colores para recrear su propio universo –entremezclando figuras, paisajes y manchas indeterminadas- en el que trata de prescindir de todos aquellos elementos superfluos que interfieren en ella:

“[...] lo que define este momento es una aspiración total de libertad. Intento –y creo que lo consigo- eliminar todos aquellos elementos que pudieran ser sobreimpuestos a mi obra, no por influencias de artistas concretos sino por los hábitos del pensamiento rutinario, o por los dictados del raciocinio que se admiten como o sin análisis”³⁹.

³⁷ AMÓN, S. y VIAR, J.: *Erakusketa 1979* [Cat. Exp.], Palacio Velázquez, Parque del Retiro de Madrid, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Ministerio de Cultura, Fundación Faustino Orbeago, Bilbao, 1979, p. 66.

³⁸ GOLVANO, F.: *En el curso del tiempo. Basterretxea / Ortiz de Elguea* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones Kubo Kutxa, Donostia-San Sebastián, 2008, p. 63.

³⁹ Extracto de una carta que Carmelo Ortiz de Elguea le escribe a José Luis Merino, director de la Galería bilbaína Grises, en 1969. Recogido en la siguiente publicación: ZUGAZA, L.: *Guía colección de pinturas del Museo de Arte e Historia de Durango*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1988, p. 28.



Fig. 193.- *Sin título*
1971-1972 (Aprox.). Serigrafía
60 x 80 (60 x 80) cm.

3. 8. 5.- JOSÉ LUIS ZUMETA

Al igual que ha venido sucediendo con los artistas anteriormente comentados, José Luis Zumeta (Usurbil, 1939) prueba suerte en el mundo de la gráfica, a principios de la década de los setenta, de la mano de Leopoldo Zugaza, quien también cuenta con él para formar parte de la serie de seis artistas con los que desea llevar a cabo una carpeta de grabados.

Hasta ese momento, su relación con el mundo de la gráfica se limitaba al tiempo que, durante su juventud, había estado trabajando como diseñador gráfico en la empresa Gráficas Valverde de San Sebastián. Sin embargo, habrá que esperar más de una década, desde que obtiene la Medalla de Oro Nacional del concurso Pintura Joven de Madrid (1958), hasta que aborda puntualmente el mundo del grabado. Se acerca a él con la curiosidad que le despierta el descubrimiento de una nueva disciplina artística, al igual que, a lo largo de su devenir artístico se adentrará en la práctica cerámica, escultórica, en el diseño de portadas de libros y discos o en su particular andadura, en 1973, como docente impartiendo clases de arte en la Ikastola Landabarri de Lasarte-Oria (Guipúzcoa).

No obstante, no será hasta la última década del siglo cuando lleve a cabo una obra gráfica más extensa, seguramente alentado por la labor que desempeña su hija Usoa como editora gráfica quien, desde finales de la década de los noventa, estampa la obra gráfica de muchos de los creadores plásticos más destacados del País Vasco.

Su afición por la pintura le lleva a recibir clases en 1954 en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián y, al cierre de ésta, en la Asociación Artística Guipuzcoana. Con tan

sólo diecinueve años recibe su primer galardón en el concurso de Pintura Joven de Madrid. Posteriormente, en su afán por conocer la vanguardia artística del momento viaja a París donde coincide con José María Ortiz y Rafael Ruiz Balerdi con quien forja una gran amistad. En la capital francesa también descubre a Asger Jorn y Karel Appel. En 1961 regresa al País Vasco y realiza su primera exposición individual en las Salas Municipales de Arte de San Sebastián. Posteriormente, tras un viaje a Suecia, en el verano de 1962, comienza a trabajar en el taller de Remigio Mendiburu en Hondarribia (Guipúzcoa), localidad en la que expone ese mismo año. Tras pasar un periodo en Inglaterra, en 1966 participa en la fundación del Grupo Gaur con cuyos miembros expone en la Galería Barandiarán de San Sebastián, en el Museo Provincial de Álava y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En 1967 obtiene el Primer Premio en el III Gran Premio de Pintura Vasca celebrado en San Sebastián y expone individualmente en la Galería Huts de la capital guipuzcoana y, al año siguiente, en la Galería Grises de Bilbao. En 1970 participa en una exposición colectiva de *Pintura y Escultura Vasca Contemporáneas* organizada por el Centro Vasco de México en el palacio de Bellas Artes de la capital azteca, estando también presente, ese mismo año, en Nueva York en la colectiva *Pintores Jóvenes Españoles*. Entre 1971 y 1973 expone individualmente en el Ateneo y en la Galería Durán de Madrid y en la Galería Mikeldi de Bilbao. Durante 1973 y 1974 realiza dos grandes murales cerámicos en las localidades guipuzcoanas de Usurbil y Pasajes. Durante ese tiempo también interviene en Semanas Culturales que se organizan en diferentes pueblos guipuzcoanos y en la exposición *Arte Vasco Actual* celebrada con motivo de los Encuentros de Pamplona (1972). En 1974 participa en dos exposiciones individuales en la Galería Eder Arte de Vitoria-Gasteiz y en la Galería Mikeldi de Bilbao. Así mismo, entre 1975 y 1979 interviene, entre otras, en las muestras colectivas *Euskal Herria-Art Basc 79* en Barcelona y *Erakusketa 79* en el madrileño palacio de Velázquez e, individualmente, expone en la Galería Juana Mordó de Madrid, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y en los Pabellones de Arte Ciudadela organizados por la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona.

Zumeta es considerado como el más representativo de los pintores expresionistas abstractos del País Vasco⁴⁰. Su quehacer artístico, sin embargo, ha pasado por diferentes etapas. Sus primeras obras, de principios de los sesenta, puede decirse que están ligadas al expresionismo abstracto norteamericano. Posteriormente, a partir de 1974, se interesa por la creación de grandes murales cerámicos donde se evidencia su gusto por la idea de lo grandioso y por los grandes espacios. Esta época, en la que queda patente su deseo de

⁴⁰AGUIRIANO, M.: *Artistas vascos entre el realismo y la figuración (1970-1982)*, Museo Municipal, Ayuntamiento de Madrid, 1982, p. 20.

conectar con las raíces de su tierra natal⁴¹, se puede considerar como de transición hacia una ruptura con lo anterior. Hacia finales de la década, su obra se decanta hacia una figuración de carácter crítico, en el que trata de caricaturizar a la sociedad actual⁴².

Estilísticamente, las cinco serigrafías que realiza sobre papel Velin Rives Arches, corresponde a su primera etapa creativa, en la que se aprecia un acentuado carácter expresionista abstracto. El principal protagonista son las formas onduladas y el color. Emplea agresivos colores –rojo, negro, azul, amarillo y blanco- con reminiscencias *fauves* que invaden toda la superficie, arrojando en su interior, como si de una estructura se tratase, una serie de formas entre gestuales y geométricas:

“[...] Para mí el color es el pilar básico para continuar con una pintura. El color es emoción, y a través de las emociones se crea una energía que da sentido a todas las cosas. La forma se adquiere gracias a los colores. El comienzo es emocional, y es el color el que me indica cómo he de seguir, qué tengo que hacer, añadir o quitar. Sin colores, creer me resulta muy difícil. Sentir, creer... para mí son lo mismo. No puedo escoger uno solo; puedo tener épocas, pero los necesito todos”⁴³.



Fig. 194.- *Hombre, espacio, objetos III*
1971- 1972 (Aprox.) Serigrafía
65 x 50 (80 x 60) cm.

3. 8. 6.- REMIGIO MENDIBURU

El escultor Remigio Mendiburu Miranda (Hondarribia 1931- Barcelona 1990) muestra cierto interés por la gráfica en la década de los setenta, después de haber transcurrido casi

⁴¹ AMÓN, S. y VIAR, J.: *Erakusketa 1979* [Cat. Exp.], Palacio Velázquez, Parque del Retiro de Madrid, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Ministerio de Cultura, Fundación Faustino Orbeagozo, Bilbao, 1979, p. 132.

⁴² GUASCH, A. M.: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 252.

⁴³ MARCELLAN, I.: “Entrevista a José Luis Zumeta”, *Euskonews & Media*, nº 134, del 7 al 11 de septiembre de 2001. Información extraída de (www.euskonews.com/0134zkb/elkar13401es.html).

quince años desde que se introdujera en el mundo del arte alcanzando un considerable reconocimiento en el campo de la escultura.

Si analizamos brevemente su trayectoria artística y vital⁴⁴, observamos cómo su actividad artística comienza a mediados de la década de los 50 coincidiendo con sus años de formación académica en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Madrid. También viaja a París, junto a Rafael Ruiz Balerdi, para impregnarse de las nuevas corrientes artísticas que se están gestando en Europa.

En 1956 se inscribe como alumno libre en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando donde recibe clases de dibujo y donde tiene la oportunidad de conocer a los artistas del momento, como Antonio López o Pablo Palazuelo, que le introducen en el ambiente artístico de la capital. Posteriormente, al regresar de París, en 1958, decide ingresar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, en Barcelona, para estudiar pintura y escultura. En la Ciudad Condal, además de comenzar a experimentar con la escultura, también tiene ocasión de hacer amistad con intelectuales y artistas innovadores, pertenecientes algunos al grupo Dau al Set, u otros como Miró, Mensa, Brossa, Guinovart, Llorens Artigas y Portabella. En diciembre de 1959 se presenta a la XIX Exposición de Artistas Noveles Guipuzcoanos donde obtiene el Primer Premio de Escultura de la Diputación de Guipúzcoa.

En los años sesenta interviene en diversas muestras como *Man 65* en Barcelona (1965), la Bienal de Venecia (1966) o el I Salón de Escultura Contemporánea de Barcelona (1968). En 1966 también participa en la fundación del Grupo Gaur.

A comienzos de la década de los 70 su participación en muestras colectivas de arte local se incrementa considerablemente, entre las que cabe destacar la de Artes Plásticas de Baracaldo (1971) y los Encuentros de Pamplona (1972). Con respecto a las exposiciones internacionales, expone en el Palacio de Bellas Artes de México (1970), en la VII Feria Internacional de Arte de Basilea (1976) y en la I Trienal de Europa de Escultura en París (1978).

Finalmente, a finales de los ochenta, su actividad artística se ve truncada bruscamente a causa de su enfermedad. Se le diagnostica una hepatitis B por la que debe ser sometido a un trasplante de hígado en el Hospital Clínico de Barcelona que no logra superar.

Con respecto a su estilo, independientemente de la denominación que se le confiera a su tendencia artística -informalista, expresionista, simbolista, naturalista, surrealista o

⁴⁴ Información extraída de MAKAZAGA, L.: "Remigio Mendiburu en su etapa final: la década de los ochenta", *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 26, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, pp. 335-341, 2008, pp. 336-339.

minimalista- el principal factor que le caracteriza es el triunfo, en prácticamente todas sus obras, de la no figuración. En la mayoría de ellas se aprecia una referencia constante a la tradición vasca tanto en elementos materiales, como técnicos o simbólicos con los que elabora un estilo innovador. Esta idea se pone de manifiesto, sobre todo, en las piezas realizadas en madera en las que, pese a los grandes volúmenes con los que trabaja, en lugar de emplear herramientas mecánicas, utiliza herramientas tradicionales como la gubia o el hacha. De esa manera, reivindica una vuelta a los oficios tradicionales de sus antepasados: los ferrones, canteros y entalladores⁴⁵.

Se introduce en el grabado sin haber recibido formación alguna. Es muy probable que su curiosidad radique en el afán de experimentación que, como hemos visto, caracteriza todo su devenir artístico. Desde que comienza su formación artística en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, a mediados de los cincuenta, hasta su temprano fallecimiento a principios de los noventa, investiga constantemente tanto con nuevos materiales como con la práctica de diferentes disciplinas. En el campo de la escultura, durante la década de los setenta, fusiona en una misma pieza materiales tradicionales -como la madera- con nuevos -como el latón, el hormigón armado, el hierro, el acero inoxidable, trozos de cuerda o, incluso, ropa vieja de sus hijos-. Por otro lado, además de desarrollar su actividad escultórica -su faceta más conocida- también realiza dibujos, *collages* y grabados, diseña carteles, deja por escrito diferentes reflexiones a cerca de la práctica artística, la arquitectura o el cine y participa en diversas actividades como en la creación de centros de educación artística - en la Escuela Experimental de Arte de Deba o en el Proyecto Nuevo Arte y producción Lekaroz-, en campañas de apoyo al euskera o en favor de las *ikastolas*; poniendo de manifiesto su compromiso cívico y social.

Su primera serie de grabados están fechados en 1970. Para llevarlos a cabo escoge la técnica del linograbado por ser un procedimiento muy apropiado para aquellos artistas no versados en la materia; ya que, además de que los materiales son baratos y sencillos de adquirir, no requieren de un tórculo para estamparlos.

Se trata de una serie de quince linóleos, la mayoría de ellos sin firmar y sin fechar, en los que, a la manera del expresionismo abstracto - a través de una pintura gestual, dinámica y una gran rapidez en el trazo- una serie de formas cóncavas y convexas, situadas en el centro de la imagen, se convierten en las protagonistas, logrando una sensación de volumen y rompiendo con la horizontalidad de la imagen. Por un lado, nos encontramos ante imágenes

⁴⁵ MORENO GALVÁN, J. M^a: "Escultores Vascos", *Triunfo*, nº 541, Madrid, 10 de febrero de 1973, p. 37.

en las que apreciamos claramente la presencia de una serie de formas cóncavas en las que a penas emplea dos tonalidades: rojo y azul, azul y violeta, marrón y negro. Poco a poco, pasamos a otras obras en las que las formas cóncavas y convexas se multiplican, al tiempo que se va velando o difuminando su identificación por medio de gruesas manchas de color colocadas en forma horizontal y paralela rompiendo, así, la verticalidad a la que anteriormente aludíamos. Del mismo modo, los colores también se incrementan. Emplea 3, 4 o hasta 5 colores en los que combina la gama de los cálidos con los fríos.

Dentro de su producción artística se trata de un tipo de obra novedosa, ya que no guardan relación ni con su escultura, ni con los dibujos anteriores que, en su mayoría, corresponden a formas figurativas de un marcado carácter cubista.



Fig. 195.- *Sin título*
1970. Linóleo
26,4 x 37 cm.



Fig. 196.- *Sin título*
1970. Linóleo
65,5 x 45,5 cm.

Por otro lado, en 1972 lleva a cabo otra serie de cinco serigrafías –tres de ellas sobre papel y una sobre tela- que, a diferencia de las anteriores, sí que presentan gran relación tanto con sus dibujos a rotulador como con sus esculturas de madera realizadas por las mismas fechas. Estas obras bidimensionales –tanto las serigrafías como los dibujos- se pueden considerar como ejercicios experimentales o bocetos para convertir, posteriormente, en obra tridimensional⁴⁶. Se trata de una serie de cosidos biomórficos que realiza a base de pequeñas formas irregulares unidas entre sí por medio de puntos –a través de pernos, en sus esculturas de madera- creando un puzzle de formas abstractas que se podrían multiplicar hasta el infinito y que guardan relación con formas presentes en la propia naturaleza.

Durante este periodo de tiempo, comprendido entre principios de la década de los setenta y principios de los ochenta, lleva a cabo sus características esculturas en madera –de acacia, haya, nogal, abedul, roble, tilo, boj, etc.- donde las diferentes piezas se engarzan entre sí a través de pernos ejecutados con el mismo material, creando masas compactas. En estas

⁴⁶ A pesar de que a la hora de trabajar no le gusta realizar bocetos previos, dado que es de la opinión que según avanza en la ejecución, surgen problemas nuevos que le hacen cambiar la idea inicial. En este sentido se deja llevar por el misterio de las formas y el material, ya que le interesa ahondar en las problemáticas que desconoce para poder vivirlas y contarlas. Información extraída de HUÉRCANOS, J. P.: “Teoría de la vivencia”, *El Mundo*, San Sebastián, 16 de abril de 2000, p. 6.

obras, apenas interviene en el material, ya que elige las formas naturales de los gruesos troncos y de las retorcidas ramas o raíces del haya trasmochada⁴⁷. Mendiburu prefiere el trabajo rudo, carente de refinamientos, mostrando en sus superficies el paso de las herramientas de trabajo populares: el hacha con la que corta los troncos; los *burnizuris*, unas cuñas de hierro acompañadas de unos potentes mazos; y las gubias que desbastan la madera⁴⁸. A diferencia de la obra escultórica que realiza por medio de dicho procedimiento –*Raíces* (1970), *Zugar Galanta* (1971), *Ruido de Abismo* y *Viento de Abismo* (1975), *Argi hiru zubi* (1977), *Murru* (1978), etc.-, tanto sus dibujos como los grabados aparecen sin titular. Quizás esto venga a demostrar que estas últimas disciplinas son ejercicios experimentales que lleva a cabo para posteriormente desarrollar sus esculturas.

Con respecto al color, las tres serigrafías realizadas sobre papel presentan únicamente el color blanco y negro. A pesar de tratarse de figuras planas, a través del contraste de estos dos colores consigue un efecto de volumen. Se trata de una tirada de 75 ejemplares, la mayoría de los cuales están firmados y numerados por el propio artista. Dos de ellos están dedicados “A amatxo Maricarmentxu” y “Al cuarteto Anayak”. Por otro lado, una cuarta aparece coloreada con varios colores: azul, rojo, negro, violeta y blanco. Representa una especie de cuadrado sobre el que se incrustan dos formas rectangulares en paralelo que rompen la horizontalidad del grabado. Se trata de una tirada de 75 ejemplares de los cuales tan sólo 6 están firmados y fechados. Por último, también realiza una serigrafía sobre tela de algodón colocada sobre un bastidor de madera diseñado por él mismo, en la que emplea varios colores: rojo, verde, marrón, blanco y negro. Se trata de una figura abstracta, basada en la unión de diferentes piezas unidas a través de puntos, que forma un recuadro blanco en el centro. Está firmada y fechada. Esta obra se puede apreciar en una escena de la película *Nortasuna* (1974) dirigida por Pedro de la Sota, en la que aparece colgada de la rama de un árbol del pueblo navarro de Intza, donde el escultor se traslada a vivir junto a su familia a principios de los años setenta.

⁴⁷ Se denomina “haya trasmocha” a la madera que, todavía en el bosque, ha sufrido una continuada explotación de sus ramas para ser utilizada como leña o para producir carbón; con los años este aprovechamiento afecta al desarrollo del árbol, que se deforma, se anuda y crece contrahecho, es precisamente esta deformación la que le interesaba al artista.

⁴⁸ ARANZASTI, M^a J. y SPAGNOLO DE LA TORRE, S.: *Compañeros de viaje: Balerdi, Goenaga, Mendiburu, Zumeta* [Cat. Exp.], Kubo Kutxa Espacio del Arte, San Sebastián, 2003, p. 65.



Fig. 197.- *Sin título*
1972. Serigrafía
50 x 37 cm.



Fig. 198.- *Sin título*
1972. Serigrafía
50, 5 x 37 cm.



Fig. 199.- *Sin título*
1972. Serigrafía
112 x 78 cm.

En 1977 lleva a cabo otra serigrafía firmada y fechada que guarda relación con algunos de los dibujos que realiza en aquella época, en base a una serie de líneas que se entrecruzan unas con otras produciendo un enmarañamiento que ocupa toda la superficie del papel. Este grabado recuerda al *action painting* de Jackson Pollock. Podemos observar una serie de líneas y manchas de color -en algunos casos, apreciamos, incluso, las gotas de pintura- que se yuxtaponen unas a otras sin ningún tipo de orden establecido. Estas obras se pueden inscribir dentro del expresionismo abstracto caracterizado por una pintura de acción, gestual, en la que se produce un gran movimiento y rapidez en el trazo.



Fig. 200.- *Sin título*
1977. Serigrafía
98 x 70 cm.

Por último, también en 1977, una época convulsa de grandes cambios políticos y sociales, lleva a cabo un grabado en el que trata de reivindicar la identidad nacional del País Vasco. Sobre un fondo realizado a base de rayas onduladas que, en ocasiones, se convierte en una serie de enmarañamiento de líneas, se entrelazan una serie de formas rectangulares - algunas terminadas en flecha- que conforman la bandera vasca, la *Ikurriña*. Tanto en el centro de la imagen, donde convergen las rayas de la bandera, como en algunos espacios en blanco del fondo podemos leer algunos textos en euskera. En el centro observamos la palabra

“Batasuna” (unión) y en el fondo “Zazpi bat”, “7-p” o “7” (en alusión a las siete provincias vascas). También apreciamos en la parte superior de la imagen, una serie de pequeñas líneas tachadas, como las que realizan los presos en las cárceles para contar los días transcurridos sin libertad, que pueden guardar relación con el tiempo que ha debido transcurrir, desde la muerte de Franco hasta la instauración de la democracia. Se trata de una tirada de 50 ejemplares firmados y numerados, adquiridos todos ellos por la Caja de Guipúzcoa el 8 de octubre de 1977. Sobre esta misma imagen, realiza, con tinta marrón, unas planchas previas, con las que hizo algunas pruebas, en las que únicamente pasa el entramado de líneas.

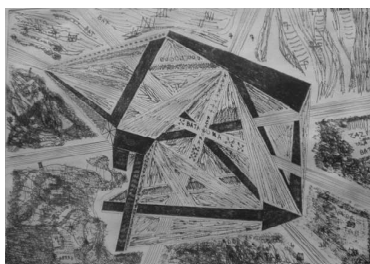


Fig. 201.- *Euskadi Batasuna*
1977. Aguafuerte y aguatinta
34 x 46 (52, 5 x 70) cm.

3. 8. 7.- RICARDO UGARTE

El artista guipuzcoano Ricardo Ugarte Zubiarrain (Pasajes de San Pedro, 1942) a lo largo de su dilatada trayectoria artística, además de la escultura –su principal campo de experimentación artística- ha cultivado diferentes disciplinas como el grabado, el dibujo, el *collage*, la fotografía, la poesía visual o la literatura. Al igual que otros creadores contemporáneos –Oteiza, Chillida o Basterretxea- entiende el arte como una constante búsqueda de indagación a través de la investigación en diversos medios expresivos⁴⁹. A pesar de que entre todas las disciplinas que aborda, siente una especial predilección por la escultura realizada en hierro, considera a todas ellas como “una larga melodía, con notas diferentes, con silencios compartidos que va cambiando con los abatares de la propia existencia”⁵⁰.

Puede decirse que en su obra se produce una continua interrelación de las artes al considerar cada disciplina como “diferentes herramientas que salen de un mismo núcleo

⁴⁹OTXOA, J.: “Ricardo Ugarte: la dimensión poética del arte”, *Enfocarte*, nº 20 (<http://www.enfocarte.com/3.20/ugarte2.html>).

⁵⁰ AGIRREZABALAGA, E.: “El amor es una escultura que hay que modelar a cuatro manos”, *Egin*, 18 de abril de 2004.

creacional”⁵¹. Comienza su singladura en el mundo del arte a través de la pintura que le lleva a la escultura, a su vez relacionada con la arquitectura y el urbanismo. Posteriormente, las formas escultóricas le sugieren motivos que originan sus series gráficas y, finalmente, la poesía- afición que ha cultivado desde siempre- se hace presente en su producción artística.⁵².

Para poder llevar a cabo un estudio de la obra gráfica de este polifacético artista, antes se debe conocer brevemente su devenir artístico que está íntimamente relacionado con su trayectoria vital. Su intensa actividad creativa la ha compaginado durante más de cuatro décadas, desde 1958, con el trabajo de diseñador y asesor artístico de la antigua Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa que, posteriormente, ha pasado a denominarse Kutxa, hasta el año 2000 en que decide dedicarse en exclusiva a sus creaciones artísticas.

Por otro lado, también ha intervenido activamente en la vida cultural del País Vasco. Ha colaborado con Radio Popular de San Sebastián, donde en 1962 es creador y realizador del programa *Rincón Bohemio* en el que refleja las exposiciones de la ciudad que presentan un atisbo de vanguardia; entrevistando a los escultores y pintores que exponen. También ha intervenido, como escenógrafo, en el Tetro Estudio de San Sebastián, dirigido por Manolo Gómez. Su primera participación en este campo es con la obra *Una noche de primavera sin sueño* de Javier Poncela, dirigida por Mikel Azpiazu y representada en el Museo de San Telmo. Por último, ha sido miembro fundador, junto al poeta Jorge González Aranguren y el escritor Santiago Aizarna, en la revista de literatura *Kurpil* (círculo), de la que diseña la primera portada y las ilustraciones interiores en 1973. La presentación de este número cero se realiza en la Asociación Artística Guipuzcoana de la cual, en esta época, ejerce como miembro de la directiva. Dentro del desértico panorama cultural, esta revista supone una bocanada de aire fresco para el mundo literario y plástico, en el cual además de participar escritores locales y estatales, se realizan colaboraciones plásticas, ya que cada número lo ilustra un autor diferente. Al mismo tiempo, también ha colaborado en la revista literaria *Kantil* creada, en San Sebastián, en 1977⁵³.

Su formación artística tiene lugar, a finales de los años cincuenta, en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián, con el profesor D. Vicente Cobreros Uranga y, posteriormente, en la Academia Camps, ubicada en la calle Garibay nº 9, donde recibe clases de dibujo que compagina con sus estudios en el colegio Corazón de María. El hecho de haber

⁵¹ Información personal.

⁵² ÁLVAREZ, M^a S.: “La interrelación de las artes en la obra de Ricardo Ugarte de Zubiarraín. Grabados, cartulinas y poesía visual”, *Liño*, nº 1, Oviedo, pp. 65-75, 1980, p. 67.

⁵³ UGARTE, U.: “Entrevista. Ricardo Ugarte de Zurriarain, escultor”, *Como un ángel sentado en manos de un barbero*, 30 de octubre de 2008. (<http://www.comounangelsentado.blogspot.com/2008/10/entrevista-ricardo-ugarte-de-zubiarraín.html>).

nacido en el pequeño municipio costero y portuario de Pasajes de San Pedro, caracterizará su producción artística. Los barcos, grúas, estructuras de hierro, anclas, proas, etc., le servirán como fuente de inspiración para dar origen a sus series escultóricas y gráficas que tienen, a su vez, una cierta carga poética⁵⁴.

Su actividad creadora pronto es reconocida. En 1962 recibe el Primer Premio de pintura en el Certamen de Pintura Joven del Círculo Cultural y Ateneo de San Sebastián. En 1968 es galardonado con la Medalla de Plata de la exposición *Cuarto Centenario de Villafranca* y con la Medalla de Bronce en el Concurso de Murales de Zarauz (Guipúzcoa). Al año siguiente, es condecorado con el Primer Premio en la Bienal Internacional de Escultura de San Sebastián. En 1970 consigue el Primer Premio Literario Ciudad de Irún por su ensayo *Collage nº 1*, publicado por la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. Tres años después recibe el Diploma de Honor en la VI Bienal de Escultura de Zaragoza y al año siguiente el Premio Autopistas del Mediterráneo, celebrado en Barcelona.

A pesar de que comienza su periplo artístico en 1962, éste no se reanuda hasta 1967, momento en que concluye el Servicio Militar en Sidi Ifni (Marruecos), con una muestra individual en la Galería Barandiarán de San Sebastián. Entre 1974 y 1979 su actividad expositiva se centra en el País Vasco. Expone en el Museo San Telmo de San Sebastián (1974), en la Galería Aritza de Bilbao (1975 y 1978), en la Galería Etxeberria de San Sebastián (1978), en Los Pabellones de la Ciudadela de Pamplona (1979) y en la Galería Ttopara de Hondarribia (1979).

Con respecto a las muestras colectivas, en 1969 participa en la I Bienal Internacional de Escultura de San Sebastián. Entre 1971 y 1975 concurre a la Exposición Nacional el Metal en el Arte de Valencia y, entre 1973 y 1974, a la Exposición Internacional de Escultura en la calle, celebrada en Santa Cruz de Tenerife. Por otro lado, en estos años, es habitual que concurra a varias exposiciones colectivas de arte producido en el País Vasco, entre las que cabe destacar la celebrada en la Galería Skira de Madrid, en 1973, denominada *Arte Vasco Actual*, en la que su obra figura junto a la de otros cuatro escultores vascos (Chillida, Oteiza, Basterretxea y Mendiburu). En la segunda mitad de la década interviene en diversos eventos expositivos de amplia convocatoria como la Exposición Colectiva de Escultura, celebrada en Galería Nartex de Barcelona que luego pasó a la Galería madrileña Arte Horizonte (1975); la denominada *España 76. Arte Constructivo en escultura y escultopintura* (1976); el Certamen Internacional de Artes Plásticas de Lanzarote (1976); la Exposición Homenaje a Alexander

⁵⁴ ÁLVAREZ, M^a S.: “Ugarte. Navegación poética”. En: *Ugarte. Itsas-Burni* [Cat. Exp.], Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, pp. 49-85, 2009, p. 50.

Calder, celebrada en la Galería Skira de Madrid (1976) o la Trienal de Europa de Escultura en París (1978). También interviene en varias muestras de arte vasco entre las que destaca la que se lleva a cabo en la Brunnekolonnade de Wiesbaden (Alemania) y que, posteriormente, se traslada al Museo de San Telmo (1979).

A continuación, mediante el análisis de su obra gráfica, que discurre en paralelo con su investigación escultórica, podemos observar su evolución artística. Desde que se inicia en esta técnica en 1962 hasta 1979 realiza alrededor de una veintena de grabados en su mayoría serigrafías, seguidas de aguafuertes y, en menor medida, de linóleos. Como comprobaremos a continuación, al igual que sucede con el resto de disciplinas artísticas, su investigación gráfica evoluciona de una figuración, un tanto esquemática, pasando por un cierto expresionismo hasta alcanzar la abstracción. Así, sus primeros grabados, que datan de 1962, surgen como complemento a la actividad pictórica desarrollada entonces en la que, al igual que sus óleos, se observa un marcado carácter figurativo. A esta época corresponde el linóleo denominado *Rapazuelo* en el que representa, con un cierto esquematismo, el rostro, un tanto ladeado hacia la izquierda, de un joven muchacho.



Fig. 202.- *Rapazuelo*
1962. Plancha de linóleo
13 x 21 cm.

Cinco años más tarde, retoma esta práctica en otro linóleo, en blanco y negro sobre cartulina, en el que representa una vista de la bahía de la Concha de San Sebastián⁵⁵. Ahora, el esquematismo anterior ha dado paso a un cierto carácter expresionista. Ugarte ha reducido la bahía a formas geométrica –triángulos y polígonos irregulares-, encuadrándola a su vez en un paisaje repleto de formas cuadradas y rectangulares, de diferentes tamaños, que configuran

⁵⁵ A la hora de analizar la obra gráfica de Ricardo Ugarte me encuentro ante una disparidad de datos, ya que si me baso en la publicación de María Soledad Álvarez (“La interrelación de las artes en la obra de Ricardo Ugarte de Zubiarraín. Grabados, cartulinas y poesía visual”, *Liño*, nº 1, Oviedo, 1980, pp. 65-75), en ocasiones, algunas informaciones no coinciden con las que el propio artista me ha facilitado. Un ejemplo, lo encontramos en esta obra que Ugarte califica como un linóleo, mientras que Soledad Álvarez la describe como un aguafuerte. Lo mismo sucede con respecto a la datación de algunos grabados.

tanto el cielo como el reflejo de la luz en el agua; señalando y definiendo el espacio mediante su ocupación. Este grabado es un ejemplo de cómo su obra va evolucionando de un cierto expresionismo hacia una abstracción geométrica que se consolida el 20 de noviembre de 1967 cuando realiza su primera exposición individual en la Galería Barandiarán de San Sebastián, donde muestra una serie de pinturas y esculturas de planos rectangulares. A partir de ahora, estas formas rectangulares –entendidas como un cuadrado en continua expansión- comienzan a adquirir volumen dando lugar a sus primeras esculturas realizadas en hierro, en las que ensaya su teoría sobre el *Rectangulismo*, que marcará su producción, tanto bidimensional como tridimensional, de los años setenta. A través de este proceso experimental, investiga las capacidades espaciales, temporales, dinámicas, lumínicas y sonoras de la escultura⁵⁶. Como él mismo explica en su ensayo denominado *Breve apunte para una estética*, el planteamiento espacial lo logra diseñando unos módulos rectangulares - también conocidos como *módulos ugartianos*- dispuestos en diferentes planos que contribuyen a referenciar por ocupación el espacio indefinido⁵⁷.

A través de este linóleo, puede apreciarse cómo, al igual que mediante las placas rectangulares de hierro de sus primeras esculturas consigue una multiplicación de planos, en el grabado, logra la profundidad gracias a la variación de rectángulos de diferente longitud y anchura que coloca sobre el fondo blanco del papel⁵⁸.

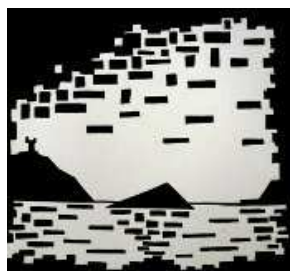


Fig. 203.- *Bahía*
1967. Linóleo
26 x 24 (40 x 49) cm.

Una vez superada esta primera fase de indagación, que le lleva dos años (de 1967 a 1969), en 1969, inicia una nueva investigación sobre el espacio con la serie de esculturas denominada *Estela* en la que el módulo rectangular plano se transforma en un módulo cúbico

⁵⁶ MONTES, S.: “Ricardo Ugarte, pintor y escultor”, *Unidad*, San Sebastián, 4 de junio de 1968.

⁵⁷ UGARTE, R.: “Breve apunte de una estética”. En: *Ugarte*, [Cat. Exp.], Galería Barandiarán, San Sebastián, noviembre de 1967, s. p.

⁵⁸ ÁLVAREZ, M^a S.: “La interrelación de las artes en la obra de Ricardo Ugarte de Zubirrain. Grabados, cartulinas y poesía visual”, *Liño*, nº 1, Oviedo, pp. 65-75, 1980, p. 72.

hueco⁵⁹. A este periodo, además de las *Estelas*, corresponden las series escultóricas de *Noray*, *Vibraciones*, *Distorsiones*, *Equilibrios*, *Loreas*, *Campanas para el espíritu*, *Cadenas*, y, especialmente, *Huecos Habitables*, que, como comprobaremos a continuación también tienen su correspondencia en la obra gráfica.

Puede decirse que la mayor concordancia entre obra gráfica y escultura se produce en 1972, cuando aparece el elemento cuadrangular, siendo la serie más próxima a estos grabados la de *Distorsiones*, aunque también hay relación con las serie *Estelas* o *Loreas* de 1973⁶⁰.

En 1972 realiza una docena de aguafuertes en blanco y negro sobre cartulina, cuya tirada consta de 80 ejemplares realizados en planchas de zinc, en los que el representa el módulo cuadrangular⁶¹. A pesar de que, en ocasiones, nos encontramos con que el único protagonista de la imagen es un único cuadrado, por lo general, éste se multiplica originando composiciones diversas repletas de ritmos y tensiones. Por otro lado, también juega con la alternancia de las tonalidades blanca y negra. Mientras que, a veces, emplea, de manera uniforme, el color negro en toda la superficie del papel; en otras, éste se vuelve más grisáceo o, incluso, blanco. Este mismo planteamiento, también lo utiliza a la hora de trabajar el fondo.

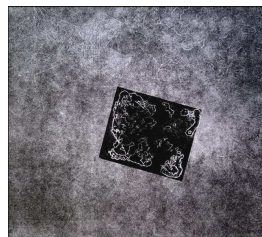


Fig. 204.- *Sin título*
1972. Aguafuerte
25 x 32, 5 (55 x 38) cm.

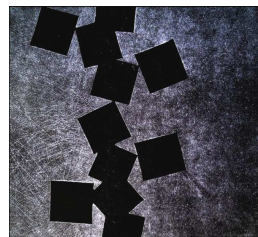


Fig. 205.- *Sin título*
1972. Aguafuerte
25 x 32, 5 (55 x 38) cm.

Al año siguiente realiza otro aguafuerte sobre plancha de zinc para el mencionado número 0 de la revista *Kurpil* (círculo). En alusión al nombre de la publicación literaria, a través de una serie de módulos cuadrangulares dispuestos en diferentes sentidos, configura un círculo negro sobre un fondo blanco. Para su realización se basa en un dibujo previo que estampa en la imprenta Izarra, ubicada en la calle Peña y Goñi de San Sebastián⁶².

⁵⁹ ÁLVAREZ, M^a S.: “Ugarte. Navegación poética”. En: *Ugarte. Itsas-Burni* [Cat. Exp.], Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, pp. 49-85, 2009, pp. 67-68.

⁶⁰ ÁLVAREZ, M^a S.: “La interrelación de las artes en la obra de Ricardo Ugarte de Zubirrain. Grabados, cartulinas y poesía visual”, *Liño*, nº 1, Oviedo, pp. 65-75, 1980, p. 68.

⁶¹ Ricardo Ugarte, información personal.

⁶² Ricardo Ugarte, información personal.



Fig. 206.- Portada nº 0 de la revista *Kurpil*, 1973.

Ese mismo año, también lleva a cabo su primera serie de serigrafías sobre cartulina, que tienen su correspondencia en la serie escultórica denominada *Lorea* presentada en la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle (diciembre de 1973-febrero de 1974), organizada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife. Otra particularidad que podemos observar en este grabado es el empleo de la policromía. De esta manera, el blanco y negro ha dado paso a un despliegue de vivos colores con la utilización del naranja (color con el que está pintada la escultura ubicada en un espacio público de Santa Cruz de Tenerife) el verde (en alusión al paisaje), el azul (al cielo). Estos dos últimos hacen referencia a las tonalidades del entorno de la *Lorea* (flor). Al igual que en la serie escultórica, estas serigrafías se caracterizan por la multitud de ritmos formales y compositivos que presentan. Tanto en la escultura como en su reflejo en la obra gráfica, ahora, junto al modulo cúbico, aparece el cuarto de corte lateral en clara alusión al hueco, al espacio vacío⁶³.



Fig. 207.- *Lorea*
1973. Serigrafía
50 x 70 cm.

A continuación debemos esperar hasta 1978 para que retome la práctica del grabado. La reinicia con una serie de cuatro serigrafías en las que la cartulina blanca es sustituida por la marrón, al tiempo que la policromía anterior desaparece volviendo a emplear únicamente el

⁶³ÁLVAREZ, M^a S.: “La interrelación de las artes en la obra de Ricardo Ugarte de Zubirrain. Grabados, cartulinas y poesía visual”, *Liño*, nº 1, Oviedo, pp. 65-75, 1980, p. 73.

color blanco y negro. Todas ellas están relacionadas con series escultóricas (*Aleteos*, *Huecos Habitables* y *Estela*) que, a su vez, guardan relación con la actividad poética que desarrolla en los años setenta. De esta manera, traslada a la poesía las modulaciones escultóricas presentes en sus esculturas de hierro. El poemario *Aylux* se basa en la serie escultórica *Aleteos*, *Silencio de Eternidades* evoca la serie *Lorea* y, posteriormente, *Itxas Burni* se identificará con la series *Noray* y *Anclas*⁶⁴. El propio artista expone, de la siguiente manera, cómo paralelamente a su proceso de creación plástica va unido la literatura:

“Lo poético está intrínsecamente ligado a mi obra como génesis o punto de partida de la realización bien escultórica o también otra faceta como es la poesía visual, obra realizada sobre papel, en la que las siluetas, en algunos casos escultóricas junto con el tratamiento del letrismo, se interrelacionan conformando la obra”⁶⁵.

La interrelación más directa con su actividad poética se puede observar en la serigrafía denominada *Homenaje a Gabriel Aresti*-, al introducir en la propia obra un verso en euskera del poeta bilbaíno: “Zureganantz naramaten horiek, haizearen hagalak dira” (Esas que me llevan hacia ti, son las alas del viento). De esta manera, la palabra se convierte en un elemento complementario de la imagen. Este grabado será el punto de partida de toda una serie de obras realizadas sobre cartulina denominadas *Poesía Visual* (1979), relacionadas con la serie escultórica *Aleteos* y *Aylux* cuyo nombre lo coge prestado de un poemario.

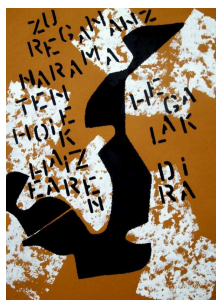


Fig. 208.- Zureganantz naramaten horiek, Haizearen hagalak dira 1978. Serigrafía 50 x 60cm.

⁶⁴ ÁLVAREZ, M^a S.: “Ugarte. Navegación poética”. En: *Ugarte. Itsas-Burni* [Cat. Exp.], Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, pp. 49-85, 2009, p. 68.

⁶⁵ UGARTE, U.: “Entrevista. Ricardo Ugarte de Zurriarain, escultor”, *Como un ángel sentado en manos de un barbero*, 30 de octubre de 2008. (<http://www.comounangelsentado.blogspot.com/2008/10/entrevista-ricardo-ugarte-de-zubiarrain.html>).

3. 8. 8.- MARTA CÁRDENAS

La guipuzcoana Marta Cárdenas (San Sebastián, 1944) se adentra en el mundo de la gráfica de la mano de Mari Puri Herrero, quien, en 1968, le enseña la técnica calcográfica. Sin embargo, no será hasta 1974 cuando retome, de nuevo, la práctica del grabado con el madrileño Grupo Quince. No obstante, este temprano interés se desvanece al comprobar la dificultad técnica que entraña esta disciplina. Desde que descubre su fascinación por el arte, con apenas catorce años, dibuja de forma obsesiva, respondiendo así a una necesidad vital de comunicación. Se sirve de su mano como herramienta para trasladar al papel o al lienzo lo que le dicta su subconsciente, de una manera rápida, ágil y fluida⁶⁶. Sin embargo, este método de trabajo no se ajusta a la práctica del grabado, en la que el trabajo no es tan automático y directo, sino que se deben preparar previamente los materiales –lijado de la plancha, barnizado, entintado, estampado, etc.- lo que requiere de paciencia y de tiempo. Por este motivo, y a pesar de que a lo largo de su trayectoria artística ha producido, de manera puntual, obra gráfica, no se considera una grabadora, puesto que su principal pasión es el dibujo:

“[...] me di cuenta de que era un mundo duro, difícil y que me llevaba mucho tiempo cuando lo que yo quería era pintar. Por eso, nunca he sido grabadora en realidad. A partir de entonces, yo ya me di cuenta que no podía ser grabadora como Mari Puri.

[...] Yo soy pintora. Todo el grabado que he hecho lo he realizado con técnicos. Nunca lo he hecho sola porque yo ya me daba cuenta de que o te dedicas muchísimo al grabado o no puedes llegar a ser un grabador auténtico.

[...] No era tanto una cuestión de que el proceso fuese algo muy técnico sino de que era indirecto. Es decir, que desde que tienes una idea y empiezas a hacerla y hasta que ya lo ves hecho puede pasar una semana. Y durante todo ese tiempo yo he podido hacer un montón de dibujos.

Para mí hay cosas tediosas y nada creativa como limar y pulir los bordes de la plancha para que no corten el papel. En esa labor pierdes un montón de tiempo. También tienes que estar mucho tiempo desengrasando la plancha. Hay muchísimo proceso técnico intermedio. Por eso, como no le iba a mi carácter, yo no he sido grabadora”⁶⁷.

Si analizamos sucintamente su carrera artística observamos cómo entra en contacto con el mundo del arte, en 1958, a través de la Asociación Artística Guipuzcoana donde asiste a las clases de dibujo impartidas por Jesús Gallego. Posteriormente, desde 1963 a 1968, continúa su formación en Madrid, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

⁶⁶ ZUGAZA MIRANDA, M.: “A la luz de un viaje de iniciación”. En: *Marta Cárdenas. Dibujos, 1960-1995* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, pp. 11-14, 1995, p. 12.

⁶⁷ Entrevista a Marta Cárdenas, San Sebastián, 3 de octubre de 2008.

Durante ese tiempo, son continuas las visitas a la recientemente inaugurada Galería Juana Mordó, donde tiene la oportunidad de conocer obras y artistas pertenecientes al grupo El Paso y Dau al Set⁶⁸. A su regreso al País Vasco, se instala en la casa de una tía en Bilbao y, durante dos meses, frecuenta el taller de Las Arenas (Vizcaya) de Mari Puri Herrero, quien le introduce en la práctica del grabado calcográfico. Durante su periodo de aprendizaje junto a la artista vizcaína, no realiza ninguna tirada. Únicamente lleva a cabo unas cinco o seis pruebas de estado, en blanco y negro y realizadas con pequeñas planchas de zinc. Bajo la supervisión de Mari Puri ella misma se encarga de realizar todo el proceso: preparar la plancha, entintar, morder el ácido, etc. A esta época corresponde un aguafuerte en el que representa una silla, evidenciando su interés por los objetos cotidianos que observa a su alrededor. También realiza otro aguafuerte en el que reproduce un caserío que observa desde la ventana del taller de Mari Puri, del que en 2003 realizará una tirada de 50 ejemplares estampados por Ignacio Chillida.



Fig. 209.- *Sin título*
1968. Aguafuerte
8 x 10 cm.



Fig. 210.- *Sin título*
1968. Aguafuerte

Al año siguiente, en 1969, decide ampliar estos conocimientos en la Academia de Bellas Artes de París, donde acude gracias a una beca del Gobierno francés. Sin embargo, como ella misma apunta, esta experiencia es un desastre. Como consecuencia de los acontecimientos políticos sociales acontecidos en el denominado Mayo del 68, la Escuela está desmantelada y los profesores no acuden a impartir sus clases, por lo que al mes de intentar sin éxito hacer algo en el taller de grabado, decide abandonarlo para explorar el innovador ambiente artístico de la capital francesa⁶⁹. Finalmente, apenas transcurridos seis meses, se ve obligada a regresar a España sin recibir la formación deseada. A su vuelta, a finales de la década de los sesenta, irrumpe en la escena artística del País Vasco donde entronca con una

⁶⁸ SALA, T.: “Marta Cárdenas: ‘La pintura ha sido algo muy natural en mi vida, pinto lo que mi cuerpo me pide, lo que él necesita’”, *Euskonews & Media*, nº 202, del 7 al 14 de marzo de 2003. Información extraída de (www.euskonews.com/0202zbbk/elkar20201es.html).

⁶⁹ Entrevista a Marta Cárdenas, San Sebastián, 3 de octubre de 2008.

generación de artistas que rompen con la tradición abstracta y se interesan por la figuración (Vicente Ameztoy, Ramón Zurriarain o Carlos Sanz, entre otros)⁷⁰.

En 1970 su obra es galardonada con el V Gran Premio de Pintura Vasca de San Sebastián y realiza sus primeras exposiciones individuales en la Galería Huts de San Sebastián y en la Galería Grises de Bilbao. También participa en una muestra colectiva, junto a Vicente Ameztoy, Carlos Sanz y Ramón Zurriarain, celebrada en el Museo de San Telmo de San Sebastián y en las Salas Municipales de Cultura de Durango (Vizcaya). Entre 1972 y 1977 expone individualmente en San Sebastián - Galería El Pez y B2-, Bilbao- Galería Arthogar- y Madrid –Galería Península y Kreisler 2-. Finalmente, en 1979 participa en la exposición colectiva *Euskal grabatzaileak-Grabadores vascos*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

A principios de la década compagina su actividad artística con la docente, impartiendo clases de dibujo en los institutos de Zumárraga y Rentería (Guipuzcoa). Durante esta época su forma de trabajar consiste en pintar del natural. Como ella misma apunta, siempre debe tener un modelo delante, rechazando el trabajo realizado de memoria⁷¹. En su quehacer artístico se vuelve imprescindible el bloc de notas en el que realiza sus apuntes del natural. Se interesa por captar imágenes de lo cotidiano. A través tanto de su pintura como de su obra gráfica describe pequeños espacios, rincones de interiores que observa en su propia casa: detalles de puertas –cerrojos, manillas, mirillas, etc.- o la esquina de una ventana. A partir de 1970, comienza a salir al aire libre para pintar dibujos de tipo fabril. Capta detalles de grúas, tuercas, tornillos o cajas de pescado que observa en el Puerto de Pasajes (Guipuzcoa) y en el de Bilbao. Posteriormente, en 1974, se traslada a vivir a Madrid donde, tras seis años dedicada a la pintura, vuelve a retomar la práctica del grabado en el taller del Grupo Quince donde trabaja, intercaladamente, de 1974 a 1979. Sin embargo, su actividad gráfica es más bien escasa. En el taller madrileño trabaja junto al estampador Don Herbert con quien lleva a cabo una litografía que no se llega a editar, con Rosa Villadiu algunas resinas y con Oscar Manesi un aguafuerte. La artista acude al taller con una serie de dibujos y ellos le sugieren cuál es el más idóneo para pasarlo al grabado. Posteriormente, traslada a la plancha el dibujo escogido y permanece junto al estampador para estar presente en toda la elaboración:

⁷⁰ ZUGAZA MIRANDA, M.: “A la luz de un viaje de iniciación”. En: *Marta Cárdenas. Dibujos, 1960-1995* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, pp 11-14, 1995, p. 12.

⁷¹ CÁRDENAS, M.: “La Mano/Medium” En: *Marta Cárdenas. Dibujos, 1960-1995* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, pp.16-19, 1995, p. 17.

“[...] Yo cuando trabajo con un estampador permanezco junto a él todo el proceso. Lo que no me gusta es esa gente que entrega el dibujo y ya se olvida. Hay otra gente que hace otra cosa intermedia que, por ejemplo, te graba una plancha pero luego para hacer las pruebas y para estampar se marcha. A mí me gusta estar en todo el proceso. Hay muchas veces que yo he estado pasando las hojas a los estampadores para ver cómo estampaban y ayudándoles.

[...] A mí me gusta mucho estar delante para ver cómo está quedando, ver las primeras pruebas, comprobar junto a ellos cómo están quedando los colores y luego estar con ellos todo el tiempo a medida que se va estampando. Porque de no hacerlo así, me da la sensación de que hay algo que se me va a pasar”⁷².

De 1975 a 1978, pasa los inviernos en Canadá, donde su marido, el compositor musical Luis de Pablo, imparte clases en las universidades de Ottawa y Montreal. A partir de entonces, modifica su manera de trabajar. Debido a la imposibilidad de pintar al aire libre, por las bajas temperaturas, comienza a sacar fotografías de pequeños detalles que llaman su atención: la nieve, escalones, vallas, etc., que posteriormente le sirven como modelo para trasladar al papel o a la plancha.

Durante los primeros años en el Grupo Quince, no llega a realizar ninguna tirada, se trata de una serie de trabajos experimentales en los que traspassa al grabado sus dibujos fabriles⁷³. Sobre esta temática industrial se conserva una prueba de taller, sin firmar, en la que reproduce una estructura de madera -una especie de torres formadas por varias vigas horizontales y verticales que se unen- que se emplea para trasladar el mineral. Esta aguafinta, realizada en blanco y negro, lo que origina un fuerte contraste de luces y sombras, está basada en un dibujo que realiza no recuerda si en el puerto de Pasajes o en la zona industrial de Bilbao⁷⁴.

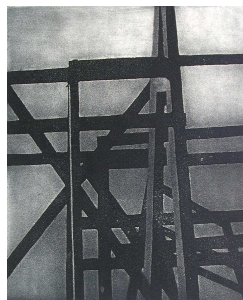


Fig. 211.- *Sin título*
1974. Aguafuerte

⁷² Entrevista a Marta Cárdenas, San Sebastián, 3 de octubre de 2008.

⁷³ Entrevista a Marta Cárdenas, San Sebastián, 3 de octubre de 2008.

⁷⁴ Marta Cárdenas, información personal.

Posteriormente, alrededor de 1977-1979 se hacen unas ediciones de unos 60 ejemplares, que según la artista, se venden bastante bien⁷⁵. A esta época corresponden una serie de resinas combinadas con barniz blanco o reforzadas con punta seca que realiza en base a una serie de dibujos de temática paisajística. Todos ellos están realizados con planchas de zinc y papel Arches. También apreciamos cómo en dos de ellos introduce color. El primero de ellos se trata de una resina reforzada con punta seca, firmada y fechada en 1977 y estampada por Oscar Manesi. A través de un formato vertical representa sutilmente, en la parte superior de la imagen, unas finas y delicadas ramas. La estampa está dividida en dos. En la parte inferior emplea el color negro azulado y en la superior el amarillo limón que le sirve como fondo y contraste para remarcar el ramaje.



Fig. 212.- *Sin título*
1977. Resina y punta seca

Las segundas resinas, reforzadas con punta seca están fechadas en 1978 y son traslaciones al grabado de los dibujos realizados en base a fotografías durante su estancia en Canadá. En la primera de ellas representa, en blanco y negro, en la parte superior de la imagen, un río rodeado por una vasta superficie nevada; mientras que en la segunda escenifica un bosque nevado.

⁷⁵ Entrevista a Marta Cárdenas, San Sebastián, 3 de octubre de 2008.



Fig. 213.- *Río en Canadá*
1978. Resina, aguafuerte y punta seca



Fig. 214.- *Bosque en Canadá*
1978. Resina, aguafuerte y punta seca

Finalmente, la última resina, combinada con barniz blanco y estampada por el Grupo Quince, corresponde a unas palmeras basadas en unos dibujos que realiza en Estoril. Nuevamente incorpora el color. Se trata de una tirada de 60 ejemplares firmados y numerados.

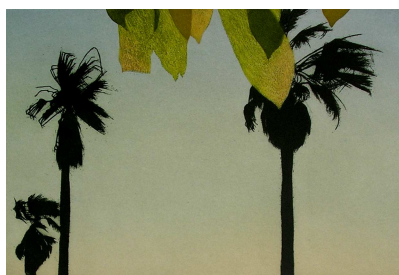


Fig. 215.-*Estoril*
1979. Resina
25 x 38, 5 (65 x 50) cm.

En la década posterior, acudirá eventualmente al taller Hatz de San Sebastián para estampar algún grabado más, sin embargo su mayor labor artística se centrará en la pintura a la que dedicará gran parte de su tiempo.

3. 8. 9.- VICENTE AMEZTOY

El primer contacto con el mundo de la gráfica del guipuzcoano Vicente Ameztoy (San Sebastián, 1946- 2001) tiene lugar en 1964 de la mano del griego Dimitri Papagueorguii. Coincidiendo con su breve periodo de formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, frecuenta el taller de Dimitri en el que realiza sus primeras

pruebas⁷⁶. Sin embargo, no volverá a interesarse por esta actividad hasta 1976 cuando, de nuevo en la capital madrileña, acude al taller del Grupo Quince en el que estampa dos litografías junto a Don Herbert. A finales de los setenta, también elabora portadas e ilustraciones para la revista en euskera *Zeruko Argia* y para la efímera *Euskadi Sioux*. En los años sucesivos, gracias a que se establecen en San Sebastián diferentes talleres, ampliará su producción; aunque en relación con su obra pictórica ésta continuará siendo escasa. Trabajará el aguafuerte junto a Ignacio Chillida en el taller Hatz de San Sebastián y la litografía y serigrafía junto a Don Herbert en los talleres del centro artístico Arteleku ubicado en Loiola (Guipúzcoa).

Si examinamos concisamente su carrera artística, observamos cómo siendo un adolescente comienza sus estudios de dibujo y pintura con Ascensio Martiarena, ingresando, posteriormente en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, donde acude a clases de Antonio López. Sin embargo, al poco tiempo decide abandonarla, por lo que puede decirse que es autodidacta⁷⁷. Desde muy joven participa en exposiciones y certámenes. En 1960, con 14 años, interviene en *La Exposición de los 10* junto a artistas consagrados como Chillida, Saura o Muñoz y en 1967 expone en solitario en la Galería Barandiarán de San Sebastián. Para entonces ya ha participado en varios certámenes obteniendo importantes galardones. Logra el Premio de Honor en el XII Certamen de Navidad (1962), el Primer Premio Darío de Regoyos (1963), el Primer Premio selección de Pintores Vascos para la Bienal de París (1965), el XI Gran Premio de Pintura Vasca de San Sebastián (1966) y el V Gran Premio de Pintura vasca (1970).

En la década de los setenta mantiene una continuada actividad expositiva. Exhibe su obra en varias muestras individuales: en la Galería Durán de Madrid (1971), Galería Lúzaró de Bilbao y la Galería El Pez de San Sebastián (1973), Galería Prisma de Zaragoza (1975), Galería Juana Mordó de Madrid (1976), Galería B de San Sebastián (1977) y Galería Gaztelu de Zarauz (Guipúzcoa, 1979). Entre las colectivas destaca su participación en la *Quincena Cultural Vasca*, organizada en el Palacio Zabala de Tolosa (Guipúzcoa, 1972); *Euskal Ertia '76-Art Basc '76*, celebrada en la Galería Totem de Barcelona (1976) y *Euskal Artea 78* organizada en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao (1978). También presenta su obra gráfica en dos exposiciones colectivas. La primera de ellas, denominada *New Spanish Painting*, tiene lugar en el Hastings Gallery del Instituto Español de Nueva York

⁷⁶ LLANO GOROSTIZA, M.: *Pintura Vasca*, Neguri Editorial, Bilbao, 1980, p. 197.

⁷⁷ SALA, T.: "Vicente Ameztoy, pintor: 'Cada cuadro que pinto es un nuevo intento por sorprenderme a mí mismo'", *Euskonews & Media*, nº 129, del 29 de junio al 6 de julio de 2001. Información extraída de (www.euskonews.com/01297zbn/elkar/12901es.html).

(1976) y la segunda, denominada *Euskal grabatzaileak- Grabadores vascos*, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1979).

Al igual que en su obra pictórica, en la gráfica el paisaje del País Vasco es su fuente de inspiración, la base conceptual sobre la cual desarrolla su particular universo iconográfico, donde lo humano se entremezcla con la naturaleza ofreciendo una vegetación humanizada, en la que crea seres grotescos, repletos de misterio. A través de una técnica hiperrealista, detalla minuciosamente, con una mirada irónica, su entorno más próximo en el que entremezcla el paisaje vasco con el folclore, el mundo rural y los símbolos más sofisticados de la civilización, la memoria ancestral y los mitos⁷⁸. En su iconografía de raíz surrealista en la reina una especie de calma quieta que habita sus atmósferas en la que la lluvia, a pesar de no estar presente, se siente próxima, en la que el aire no se dibuja pero se nota y donde los movimientos parecen ralentizados, como si las figuras levitaran por el papel, creando una sensación de ingravidez⁷⁹.

Su obra se puede encuadrar dentro de la corriente del realismo mágico en la que le influyen las lecturas de André Bretón, Tristan Tzara, Louis Aragon o Paul Eluard, entre otros⁸⁰. Pictóricamente, él mismo confiesa, la influencia que ejerce la obra del maestro surrealista belga René Magritte⁸¹.

A pesar de que en 1964 realiza una serie de pruebas en el taller madrileño de Dimitri Papagueorgui, entre las que se conserva un aguafuerte realizado sobre papel Guarro firmado y fechado, sus primeros grabados datan de 1976 y son dos litografías estampadas por Don Herbert en el taller del Grupo Quince en las que la referencia al mundo rural está presente.

La primera de ellas está coloreada a mano -utiliza dos tintas-, cuya tirada consta de 50 ejemplares. En el catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde se conserva un ejemplar, aparece con el título de *Henario*. La estampa representa un paisaje propio de la estación estival en la que se lleva a cabo la recogida del heno. Observamos un campo, rodeado de montañas, recién segado en donde el montón de heno aparece en primer plano. De su interior sale una cuerda que está atada a una pequeña estaca clavada en la tierra. Da la sensación de que se tratara de un extraño ser de la naturaleza que quisiera cobrar vida y por

⁷⁸ ALONSO PIMENTEL, C.: "La pintura y las artes gráficas en el País Vasco entre 1939 y 1975". En: *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 25, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, pp. 103-147, 2006, p. 143.

⁷⁹ GONZÁLEZ DE DURANA, J.: "El bosque transparente". En: *Vicente Ameztoy* [Cat. Exp.], Centro -Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium, Vitoria-Gasteiz, pp. 16-20, 2003, pp. 17-18.

⁸⁰ LLANO GOROSTIZA, M.: *Pintura Vasca*, Neguri Editorial, Bilbao, 1980, p. 197.

⁸¹ SALA, T.: "Vicente Ameztoy, pintor: 'Cada cuadro que pinto es un nuevo intento por sorprenderme a mí mismo'", *Euskonews & Media*, nº 129, del 29 de junio al 6 de julio de 2001. Información extraída de (www.euskonews.com/01297zkb/elkar/12901es.html).

ese motivo permaneciera atado. Además aparece rodeado por una serie de extrañas piedras circulares que están marcadas con una “x”.

La segunda, la Biblioteca Nacional de Madrid la cataloga como *Parque Natural*. También está coloreada y consta de 75 ejemplares firmados y numerados. Nuevamente el protagonista del grabado, que aparece dividido en 9 imágenes, es un paisaje en el que aparecen una serie de elementos surrealistas que humanizan a la naturaleza. En las tres superiores observamos un parque con un lago y una casa al fondo rodeada por una arboleda. En la primera de ellas observamos en el prado una serie de formas cilíndricas de gran tamaño cuyas raíces, como si de un árbol se tratara, surgen de la tierra. En la segunda, sólo permanece tumbada en la hierba una de esas grandes moles cilíndricas de color blanco, de cuyo interior escapa una especie de espesura verde que desemboca en el lago. En la última, la extraña forma geométrica ha quedado reducida a una gran mancha blanca esparcida sobre la verde hierba.

En las otras tres imágenes centrales, la humanización de la naturaleza se hace más evidente. El común denominador en todas ellas va a ser una larga y espesa melena castaña. En la primera aparecen unos montones de heno en los que, si nos fijamos bien, encontramos camuflada los mechones de cabello que son del mismo color que la paja recogida. En la segunda, un trozo de pared blanca, enclavada en medio del paraje, es enmarcado por la extraña cabellera. Por último, en la tercera imagen, nos encontramos ante una zona ajardinada repleta de flores. Al fondo, dos macizos y altos muros de hormigón blanco nos adentran hacia un largo pasillo que da inicio a un laberinto. La recurrente melena aparece, esta vez, desparramada por la pared de la izquierda.

Finalmente, en las tres últimas, unos montones de hierba cobran vida, como si de un insólito espantapájaros, que habitara en esas tierras, se tratase. En la primera, nuevamente, junto a un montón de heno, se apila otro cúmulo de hierba que presenta rasgos humanos. En la segunda, la turbadora figura se ha cubierto, su verde cuerpo, con una túnica blanca y se encuentra junto a una extraña mesa contemplando el paisaje; mientras que en la tercera, observamos cómo se aleja de nosotros, recorriendo un largo camino flanqueado por dos árboles.



Fig. 216.- *Henario*
1976. Litografía
22 x 25, 3 (56, 2 x 46, 3) cm.



Fig. 217.- *Parque natural*
1976. Litografía
55 x 44 (66 x 51) cm.

Como podemos apreciar, tanto en sus grabados como en el resto de su producción artística, Vicente Ameztoy trata de personalizar el paisaje que le rodea, que no es otro que los campos del País Vasco, a los que, utilizando un lenguaje surrealista –como Manuel Llano Gorostiza apunta- dota de vida propia:

“[...] Durante sus estancias madrileñas en la casa de la sin par Fermina Bonilla, donde le conocí, asisten a la clase de Antoñito López García, el maestro que por aquellos tiempos andaba en contra de las corrientes oficiales, practicando un realismo no bien visto que resultó precursor de lo que hoy constituye la vanguardia del arte nacional. También estudió grabado con Dimitri Papagueorgiu (sic.). Pero en lugar de darse a mimetismos manchegos y pintar lavabos y azulejerías, Vicente Ameztoy practicó una plástica propia repleta de sentimientos, de observaciones, de distanciamientos calculados, apretando expresiones abstractas cuando era necesario o rubricando la belleza rural de unas “metas” o montones cónicos de helechos de helechos y forraje, tan personalizadoras del paisaje Vasco. Por las vías del surrealismo arribó a un magicismo propio, poblado de espantapájaros y homúnculos, vegetales monstruosos y demás objetos de pesadilla, amontonados o sueltos, para servir unas composiciones llenas de destreza donde una evidente sumisión a la disparatada realidad le libra de todo tipo de grandilocuencia y apasionamiento. Precisamente ese contenido surrealizante permite a Ameztoy el lujo de unas coloraciones claras y acusadoras, con extraños empaquetamientos y ligaduras propiciando el lujo arabesco decorativo, fantasmagórico, en el que acostumbra ampararse su onírico sentido del realismo”⁸².

3. 8. 10.-RAMÓN ZURRIARAIN

La incursión del donostiarra Ramón Zurriarain en el mundo de la gráfica se produce a mediados de la década de los setenta, cuando al igual que sucediese con otros artistas guipuzcoanos de su generación como Andrés Nagel, Vicente Ameztoy, Marta Cárdenas o Carlos Sanz acude al taller madrileño del Grupo Quince y, posteriormente en la década

⁸² LLANO GOROSTIZA, M.: *Pintura Vasca*, Neguri Editorial, Bilbao, 1980, p. 197.

siguiente, al taller de Ignacio Chillida ubicado en San Sebastián. Sin embargo, si analizamos sucintamente su trayectoria artística podemos comprobar cómo el interés por esta disciplina es más bien circunstancial; ya que ha volcado todos sus esfuerzos en desarrollar su faceta pictórica.

Ramón Zurriarain Cortazar nace el 26 de octubre de 1948 en San Sebastián. A pesar de que, en 1966, se traslada a Madrid para cursar estudios de Arquitectura, que compagina con clases de dibujo en el Círculo de Bellas Artes, tan sólo un año después decide abandonar la carrera para dedicarse plenamente al mundo del arte. Por este motivo, en 1968 acude a París para formarse en la Escuela de Bellas Artes. Dos años más tarde, coincidiendo con su regreso al País Vasco, su obra comienza a ser expuesta en diversas muestras colectivas e individuales. Con respecto a las primeras, en 1970 expone junto a Vicente Ameztoy, Carlos Sanz y Marta Cárdenas en el Museo de San Telmo de San Sebastián y, posteriormente, en las Salas Municipales de Cultura de Durango (Vizcaya). Al año siguiente participa en la muestra colectiva *Arte Español Contemporáneo* celebrada en la capital francesa. En 1972 interviene en la exposición de *Arte Vasco* que tiene lugar en el Ayuntamiento de Baracaldo (Vizcaya) y en la *Quincena Cultural Vasca* organizada en el Palacio Zabala de Tolosa (Guipúzcoa), donde vuelve a participar al año siguiente. En 1976 participa en la muestra *Euskal Ertia'76-Art Basc'76* celebrada en la Galería Totem de Barcelona y en la denominada *Euskadi en la Pintura* que tiene lugar en el Art Centrum de Praga (1978). Finalmente, en 1979, es seleccionado para la *Muestra de Artistas Guipuzcoanos* presentada en Wiesbaden (Alemania) e interviene en la exposición de grabado *Euskal grabatzaileak- Grabadores vascos*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Por otro lado, en el año 1973, además de ser galardonado en el IV Gran Premio de Pintura Vasca de San Sebastián, tiene lugar su primera exposición individual que se celebra en la Galería donostiarra El Pez. Individualmente también exhibe su obra en la Galería Mikeldi de Bilbao y en los Salones Luis de Ajuria de Vitoria (1974), en la Galería B de San Sebastián (1977) y en la Galería Rekalde de Bilbao (1978).

Estilísticamente su obra, entre onírica y surrealista, se puede enmarcar dentro del realismo crítico. Su fuente de inspiración reside en la propia naturaleza que le rodea y que le sirve como instrumento para poder desarrollar una pintura con cierto transfondo intelectual, cargada de ironía, de la que no están ajenas las connotaciones simbólicas, surrealistas e, incluso, conceptuales⁸³.

⁸³ GUASCH, A. M.: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 272.

Tomando como base un paisaje imaginario, trata de plasmar la figura humana, que, en ocasiones, se va metamorfoseando hasta alcanzar formas extrañas pero reconocibles:

“[...] El deseo de describir un acontecimiento previamente imaginado, de contar una historia cuya ambigüedad radica en la rareza del hecho en sí – que unos brazos acaben metamorfoseándose en ramas, o que él pinte la mujer y sea a su vez pintado por ella-, va ganando terreno en sus últimas obras, y, naturalmente, haciendo su pintura más narrativa y su dibujo más perfilado.

[...] A la naturaleza, y especialmente al mundo vegetal, de ser un escenario siempre observado por él con interés, empieza a considerarla como un elemento dotado de vida propia, capaz de generar acciones que en un momento dado traslada a la pintura”⁸⁴.

De la época que nos ocupa, el único grabado del que tenemos constancia, es un aguafuerte denominado *En la nubes* editado por el Grupo Quince. Se trata de una obra original estampada a mano por el artista de la que se han realizado 5 pruebas de artista para los colaboradores y 50 ejemplares firmados y numerados por él mismo. Está hecha en blanco y negro y el único toque de color (verde) se sitúa en el centro de la composición.

Se trata de una composición vertical en la que en el centro de la imagen aparece una figura masculina boca abajo, con los brazos extendidos hacia arriba e introduciendo sus manos en una nube, como si estuviese haciendo el pino. Parece que se trata de una imagen invertida en la que el cielo se encuentra en la parte inferior y la tierra en la superior. El hombre, cuyas piernas aparecen recortadas por la propia imagen, está vestido de manera informal con unos vaqueros y una camisa, que debido a la posición en la que se encuentra, se le ha remangado dejando al descubierto la camiseta interior. Si observamos bien el grabado podemos apreciar, además de la inversión del cielo y la tierra, otros elementos surrealistas como son la presencia de manzanas y de pequeñas ramas alrededor de la nube que describen el universo fantástico de este artista.

⁸⁴AGUIRIANO, M.: *Artistas vascos entre el realismo y la figuración (1970-1982)*, Museo Municipal, Ayuntamiento de Madrid, 1982, p. 33.



Fig. 218.- *En las nubes*
1976. Aguafuerte
91 x 63 cm.

3. 8. 11.- CARLOS SANZ

Por último, dentro de esta generación de artistas guipuzcoanos nos encontramos ante la obra de Carlos Sanz, quien al igual que el resto, en un momento determinado de su carrera artística decide introducirse en el mundo de la gráfica de la mano del Grupo Quince. Sin embargo, si examinamos concisamente su trayectoria artística, llegamos a la conclusión de que su afán por desarrollar esta disciplina es muy efímero, ya que son muy pocas las planchas realizadas.

Este pintor y poeta nacido en San Sebastián en 1943 y fallecido en 1987, víctima de un derrame cerebral, pertenece a la corriente figurativa que surge a finales de los años sesenta en Guipúzcoa. Su vida está marcada por el dolor y la angustia que le provoca la enfermedad que padece, hemofilia. En el arte encuentra la válvula de escape para soportar este sufrimiento. Afronta sus problemas de vista a través de la creación de pinturas al óleo y dibujos, *collages*, esculturas, grabados, fotomontajes, poemas y creaciones literarias narrativas. También se ha interesado por la música y por el cine y ha tenido una actitud comprometida políticamente con su sociedad lo que, durante un tiempo, le lleva a militar en el Partido Comunista de España. A través de estas diferentes disciplinas artísticas, trata de reflejar sus propias inquietudes personales. Si se analiza su trayectoria artística y vital se advierte cómo su vida y su pintura están íntimamente relacionadas.

Puede decirse que ha sido un artista autodidacta. Su relación con el mundo del arte comienza siendo un niño, con diez años asiste a las clases de pintura impartidas por el maestro Ascensio Martiarena en San Sebastián. A pesar de que su interés siempre fue estudiar

Filosofía y Letras, al no existir esta carrera en esos años en San Sebastián, opta por matricularse en Derecho, en la que llega a licenciarse. Sin embargo, con el tiempo la abogacía se convierte en una actividad marginal para él, ya que su enfermedad le exige una vida reclusa que vuelca por entero en la creación artística y literaria.

A pesar que durante el periodo transcurrido de 1960 a 1964 abandona su dedicación a la pintura, en 1964 comienza de nuevo a trabajar realizando una serie de pinturas figurativas de marcado carácter expresionista. A lo largo de su carrera artística, su obra ha sido galardonada con diversas distinciones: Tercer Premio en el IV Gran Premio de Pintura Vasca (1968), Primer Premio en el certamen Anual Alavesa de Artes Plásticas de Vitoria (1969), Segundo Premio en el V Gran Premio de Pintura Vasca (1970), Mención Especial en el II Biental Nacional de Pintura de Bilbao (1971) y Primer Premio (ex aequo) en el Primer Certamen Vasco-Navarro de Pintura celebrado en Bilbao (1973).

Del mismo modo, a partir de 1966 comienza a exhibir su obra en diversas exposiciones colectivas e individuales de carácter local y nacional. Con respecto a la primera, de 1966 a 1970 participa en el Gran Premio de Pintura Vasca de San Sebastián. En 1967 interviene en la exposición itinerante de *Arte Actual* celebrada en la Galería Barandiarán de San Sebastián, en las Escuelas de Arquitectura de Madrid, Sevilla, Barcelona y Zaragoza y en el Museo de Navarra en Pamplona. Al año siguiente concurre a la I Biental de Pintura de Bilbao celebrada en Bilbao y Madrid. En 1970 y 1972 participa en el Concurso Nacional de Pintura para Artistas Jóvenes, celebrado en Madrid, Barcelona y Sevilla; expone, junto a Marta Cárdenas, Vicente Ameztoy y Ramón Zurriarain en el Museo San Telmo de San Sebastián y en las Salas Municipales de Durango y participa en la colectiva *Homenaje a Antonio Viglione* en San Sebastián. También interviene en la Quincena Cultural Vasca (1972 y 1973); en la muestra denominada *Euskal Ertia'76-Art Basc'76* celebrada en la Galería Totem y en Artexpo, ambas en Barcelona (1976); en *Euskal Artea 78*, celebrada en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao (1978); en la organizada con motivo del XXV Aniversario de la Asociación Artística de Guipúzcoa (1978) y en la exposición de grabado *Euskal grabatzaileak- Grabadores vascos*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1979).

Con respecto a sus exposiciones individuales, la primera tiene lugar en 1967 en la Galería Barandiarán de San Sebastián. También expone en la Galería Huts de San Sebastián y en la Galería Grises de Bilbao (1969), en el Ateneo de Madrid (1971), en la Galería El Pez de San Sebastián (1972, 1974, 1976 y 1979), en la Galería Decar de Bilbao (1972), en las Salas Municipales de Cultura de Durango (Vizcaya, 1974), en la Galería Arthogar de Bilbao (1975),

en la Galería Txantxangorri de Hondarribia (Guipúzcoa, 1975), en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra (Pamplona, Estella, Tafalla y Sangüesa, 1977) y en la Sala de la UNED de Bergara (Guipúzcoa, 1978).

En lo que a su estilo se refiere, su obra, de alto contenido crítico, se sitúa en la frontera entre el arte figurativo y abstracto⁸⁵. Después de unos inicios abstractos próximos al grupo El Paso, deriva en una obra figurativa de fuerte contenido dramático en la que comunica su angustia y su denuncia⁸⁶. Por lo general, sus imágenes, un tanto kafkianas o baconianas, están protagonizadas recurrentemente por una serie de seres informes, en continua transmutación o descomposición, que se encuentran atrapados en el interior de una claustrofóbica habitación en la que no hallan la salida⁸⁷. A pesar de encontrarnos ante una obra de marcado carácter realista, a través de estas inquietantes criaturas que se encuentran encerradas en una sofocante escenografía, no logramos comprender del todo el mensaje que nos desea transmitir, se trata por tanto de una pintura abierta a todas las sugerencias⁸⁸.

El único grabado del que, por las fechas que nos ocupan, tenemos constancia es un aguafuerte estampado y editado por el madrileño Grupo Quince, en el que vuelve a incidir sobre el mismo tema que le preocupa y que, a lo largo de las tres décadas de intensa producción artística, refleja desde diversos ángulos y distintas escenografías. En esta ocasión, nos encontramos ante una obra en blanco y negro, que no hace sino ensalzar la fuerte carga expresiva que encierra. Nuevamente, el protagonista es un hombre atrapado en el interior de una oscura y vacía habitación. Retrata a un ser cuyo cuerpo y rostro permanece oculto tras una amplia túnica de pliegues acartonados que lo envuelve como si de un vendaje se tratara. Aparece representado de perfil y sentado en una silla. Su espalda la apoya en una especie de viga vertical, que junto a otra horizontal- que parece atravesarle el cuerpo como si le estuviesen torturando-, son los únicos elementos arquitectónicos que decoran la siniestra habitación. Una vez más, como hiciera en sus dibujos y pinturas de la década de los setenta, a través de estas perturbadoras imágenes comunica su particular universo repleto de desasosiego e ironía que el propio artista describe del siguiente modo:

⁸⁵ LLANO GOROSTIZA, M.: *Pintura Vasca*, Neguri Editorial, Bilbao, 1980, p. 191.

⁸⁶ ALONSO PIMENTEL, C.: "La pintura y las artes gráficas en el País Vasco entre 1939 y 1975". En: *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 25, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, pp. 103-147, 2006, p. 143.

⁸⁷ Se debe tener en cuenta que al artista, a causa de sus problemas de visión, no se sentía cómodo pintando al aire libre, sino que prefería pintar en casa con luz artificial.

⁸⁸ SAN MARTÍN, F. J.: *Una temporada en el infierno*, Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1989, p. 53.

“[...] Toda obra de arte tiene y da una visión más o menos explícita. Yo diría que mi pintura hoy por hoy ofrece una visión –realista- del mundo, humanista y trágica. O al menos pesimista. Porque el mundo no permite, por ahora, muchas otras posibilidades si se le quiere afrontar (no digo transformar, no me atrevo) con una mínima honestidad. Muchos pintores con visión del mundo análoga a la mía y, por tanto, sirviéndose también del realismo como lenguaje, llegan a resultados estéticos completamente diferentes, tan válidos y posiblemente más que yo. Pero ésta es- insisto: hoy por hoy- mi manera de afrontar el problema”⁸⁹.



Fig. 219.- *Sin título*
1976 (Aprox.) Aguafuerte

⁸⁹ SANZ, C.: “Carta a José Luis Merino”.En: *Carlos Sanz* [Cat. Exp.], Galería Grises, Bilbao, 1969, s. p.

4.- CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas damos a conocer una visión de conjunto, a través de los nombres más relevantes, de la situación de la obra gráfica en el País Vasco durante los años sesenta y setenta. Mediante el análisis del contexto político, económico, social y cultural del país, la contextualización del proceso del grabado, la información sobre la transmisión de procedimientos en diferentes escuelas o talleres, el estudio de la situación del mercado y de la producción de obra gráfica de aquellos artistas que han destinado buena parte de su quehacer al impulso de esta disciplina, hemos tratado de despejar algunos vacíos informativos existentes hasta el momento.

De las hipótesis de trabajo que nos propusimos al comienzo podemos destacar una serie de cuestiones que nos parecen claves para la comprensión del fenómeno estudiado. En nuestra opinión, la principal característica es que pese a las dificultades existentes para poder desarrollar el grabado y pese a que el número de creadores que deciden incorporarla a su producción, de manera constante, es más bien escaso, ha habido, sin embargo, destacados grabadores que con su labor han contribuido a su revitalización y dinamización.

En primer lugar, hemos podido advertir en prácticamente todos ellos cómo sus obras son un reflejo de la realidad socio política por la que atraviesa el país en estos convulsos veinte años que coinciden en el tiempo con los últimos lustros de la dictadura franquista, la transición y la consolidación de la democracia.

En la década de los sesenta las transformaciones económicas, políticas y sociales, al igual que sucede en otras esferas de la vida social, también afectan al desarrollo de la actividad artística. Teniendo en cuenta que en estos años en los que se vislumbra un cierto aperturismo, el arte comienza a enlazar con las corrientes más innovadoras del mundo, entre los grabadores, al igual que sucede con el resto de artistas, se aprecia una diversificación de opciones estilísticas que caracteriza al arte de vanguardia producido en el País Vasco. Una característica común a todos ellos es cómo, independientemente de la tendencia artística en la que se ubican, aglutinan sus fuerzas para servirse del arte como una forma más de oposición al régimen y adoptan una postura activa y militante contra la dictadura.

No obstante, a diferencia de lo que sucede a nivel internacional, donde los artistas se encuentran con un ambiente favorable a la incursión de nuevas manifestaciones artísticas, el agitado panorama socio-político hace subsistir la visión utópica que tienen de ellos mismos como unos seres superiores cuya misión consiste en mejorar a la humanidad. Se produce así una

identificación ética entre vanguardia artística y política que resalta la pervivencia del espíritu de la vanguardia histórica ya culminado en prácticamente toda Europa. A este cambio de actitud, que implícitamente lleva unido el deseo de modernizar el lenguaje artístico, se le debe sumar el anhelo por recuperar ciertas señas de identidad nacional que la dictadura ha anulado, imponiendo una política totalitaria y centralista. Entre los autores analizados, especialmente entre los integrantes de Estampa Popular y posteriormente entre los de los diversos grupos de la Escuela Vasca, hemos podido apreciar cómo, además de defender sus propios intereses artísticos, llevan a cabo reivindicaciones de carácter más amplio que afectan a todas las esferas de la vida social, lo que pone de manifiesto su compromiso cívico. Puede decirse que prácticamente todos colaboran activamente en el entramado socio-cultural de estos años, llevando a cabo una materialización plástica de las exigencias populares, políticas y culturales. Como posteriormente intervendrán, por ejemplo, en campañas a favor del euskera, en defensa de las *Ikastolas*, en movilizaciones en contra de la instalación de centrales nucleares –como la de Lemóniz (Vizcaya)- o en movimientos pro-amnistía.

Por otro lado, con el fin de empaparse de las corrientes más vanguardistas que se están gestando en el resto de Europa, realizan continuos viajes al extranjero. Especialmente a la capital francesa, considerada como la cuna de la modernidad, donde tienen la oportunidad de visitar museos y asistir a exposiciones, así como de acceder a publicaciones inéditas en España. Se debe tener en cuenta cómo en una coyuntura tan hostil, el conocer nuevos países no solo se convierte en una cita ineludible para el devenir de sus carreras sino también para su propio desarrollo personal, ya que supone un soplo de libertad.

Para poner al día los lenguajes artísticos conectados con las tendencias más innovadoras recurren a las dos opciones estilísticas que consideran más apropiadas con las necesidades artísticas y sociales del momento: el informalismo o expresionismo abstracto –dentro de la abstracción- y el realismo social –dentro de la figuración-.

De entre los que se sirven de la primera como forma de expresión artística el máximo representante es Eduardo Chillida, quien influye decisivamente en los artistas del grupo Gaur y Orain –que tanto en Guipúzcoa como en Álava, respectivamente, introducen las corrientes más cosmopolitas e innovadoras-. En sus grabados, al igual que en el resto de su producción, se aprecia una síntesis entre una libertad gestual propia de la corriente informalista, un rigor

constructivista y una prolongación de las tradiciones artesanales a través de la aprehensión de materiales y utillajes populares, poniendo de manifiesto su arraigo en la cultura vasca.

En esta misma línea, se decantan por la poética de lo informal, aunque con diferentes derivas, los siguientes autores guipuzcoanos: Rafael Ruiz Balerdi, José Luis Zumeta, y Remigio Mendiburu –integrantes de Gaur-, Bonifacio Alfonso o Gonzalo Chillida. También podemos insertar dentro de esta corriente al alavés, del grupo Orain, Carmelo Ortiz de Elguea y al vizcaíno Gabriel Ramos Uranga.

Por otra parte, de entre los que se afianzan en la segunda el más representativo es Agustín Ibarrola quien también se convierte en todo un referente para el desarrollo de la obra gráfica en Vizcaya. Como integrante del movimiento de Estampa Popular, por medio de un lenguaje figurativo – muy esquemático, de fuerte carga expresiva y de fácil lectura para todos- se sirve del realismo crítico para poner de manifiesto las injusticias sociales, tratando de concienciar al espectador. De esta manera, desde posiciones realistas, arremete contra las corrientes informalistas -en un momento que coincide, internacionalmente, con la vuelta a la figuración ante el auge del Pop anglosajón y la Nueva Figuración- a las que considera vacías de contenido e ineficaces para resolver los problemas del país. La exaltación del mundo de los pescadores, de los mineros y de los obreros de las fábricas siderúrgicas de Vizcaya, se convierte en el principal protagonista de sus xilografías que, especialmente, en los últimos años de la dictadura van a alcanzar una gran repercusión social.

Muy próxima a su trayectoria, tanto plástica como política –ambos pertenecen al clandestino Partido Comunista-, se encuentra la obra de María Francisca Dapena, quien, como integrante también de Estampa Popular de Vizcaya, comparte la misma idea de concebir el arte como un vehículo de transformación de la sociedad. Al igual que aquél, se sirve de sus xilografías y linóleos figurativos para denunciar la compleja realidad social vasca.

Dentro del foco vizcaíno y conectado con la línea figurativa de Ibarrola se encuentra la figura de Mari Puri Herrero. Sin embargo, y pese a que en algunas publicaciones aparece vinculada a Estampa Popular, únicamente comparte con ellos una mera referencia a las complicadas circunstancias político-sociales por las que está atravesando el país. Puede decirse que su obra no deja los significados muy cerrados, sino que se abre a un mundo mágico cargado de fantasía en el que reflexiona acerca de la naturaleza del ser humano.

Por otro lado, a finales de los sesenta y principios de los setenta, coincidiendo con los últimos años de la dictadura en los que las vicisitudes socio-políticas comienzan a transformarse, se aprecia entre los artistas de esta nueva generación, que conviven y trabajan junto a los de la anterior, un cambio de actitud que se materializa en una mayor diversificación de tendencias y una apertura hacia nuevas ideas que se hace más evidente en la segunda mitad de los setenta con la instauración de la democracia. Así, con la paulatina consolidación de las libertades, en la medida que el compromiso político se va sosegando, se disipa la visión utópica que ha caracterizado el espíritu de vanguardia de la generación anterior, para dar paso a un arte más heterogéneo en el que el realismo crítico y la abstracción informalista dejan paso a una amplia gama de nuevos estilos: pop art, minimal art, arte cinético, body art, land art, arte póvera, hiperrealismo, nueva figuración, conceptualismo, surrealismo.

Puede decirse que todos ellos -Andrés Nagel, Vicente Ameztoy, Ramón Zurriarain, Marta Cárdenas, Carlos Sanz o Clara Gangutia- comparten el interés común de retornar a la figuración como alternativa a las experiencias informalistas y abstractas, en sintonía con las nuevas corrientes del momento que reclaman el componente figurativo frente al formalismo de las primeras vanguardias de posguerra.

De esta manera, junto a la persistencia del realismo social de los años sesenta, se produce el desarrollo del realismo mágico en los aguafuertes de Mari Puri Herrero, en los que deja a un lado su relativa intención social inicial para volcarse en su particular visión del mundo donde la fantasía y la realidad se entremezclan constantemente. Entre las voces del realismo, aunque también con un cierto halo de misterio y enigma nos encontramos con los grabados de Clara Gangutia, en los que evoca los paisajes de su tierra natal. También observamos una figuración naturalista y a la vez intelectualizada y crítica o irónica en la obra de los guipuzcoanos Andrés Nagel, Vicente Ameztoy, Ramón Zurriarain, Carlos Sanz y Marta Cárdenas-.

A pesar de que puede decirse que este periodo continúa girando en torno a las dos formas básicas de expresión -abstracción y figuración-, los límites entre una y otra cada vez se vuelven más difusos, lo que, en ciertas ocasiones, dificulta el poder insertar a un autor en una opción estilística determinada. Así, en la producción gráfica de casi todos ellos, tanto si ya están consagrados como si suponen un relevo generacional, ambas tendencias, pese a parecer contradictorias, conviven una al lado de la otra. A lo largo de algunas trayectorias, las obras evolucionan de una corriente a otra. Mientras unos pasan de una abstracción inicial a una

figuración, otros, al tiempo que realizan una obra abstracta, llevan a cabo otra de carácter figurativo o viceversa, e, incluso, a veces, en una misma estampa las fronteras entre una y otra son prácticamente imposibles de delimitar. Un claro ejemplo lo encontramos en la producción gráfica de Bonifacio Alfonso donde, de una parte, nos muestra de manera meticulosa y fácilmente reconocible, el mundo de los insectos; mientras que de otra, de manera intuitiva - dentro de la órbita del expresionismo abstracto del grupo Cobra y, en cierta manera, también del surrealismo- nos expone un mundo fantástico repleto de seres de difícil catalogación. En esta misma línea se mueve la de Gabriel Ramos Uranga, que oscila entre una aproximación a la figuración, que se demuestra en sus refinados grabados, hacia una tendencia más abstracta en la que el trazo rítmico se convierte en el principal protagonista, o la de Gonzalo Chillida que puede decirse que fluctúa entre un expresionismo abstracto y un realismo mágico y metafísico. También en la de su hermano Eduardo, a partir de 1971, realiza una serie de aguafuertes en los que el motivo principal es una mano, dibujada de memoria y configurada a través de los contornos, que volverá a realizar hasta en veinticuatro ocasiones más a lo largo de esta década, en un nuevo intento por capturar el espacio.

De igual forma, apreciamos en la producción de nuevos autores -como, por ejemplo, Andrés Nagel- una amalgama de estilos de complicada clasificación que mezcla con total libertad. Desde las tendencias más en boga en ese momento -realismo crítico, surrealismo, expresionismo, pop, dadaísmo, futurismo- hasta las más clásicas -renacimiento, manierismo, barroco, etc.-. En sus grabados de carácter fantástico yuxtapone constantemente la ficción y la realidad creando un juego irónico del que se desprende un sutil espíritu satírico y transgresor.

En segundo lugar, hemos podido analizar cuáles han sido los inconvenientes para que hasta mediados de la década de los sesenta la práctica del grabado haya tenido poco predicamento, a pesar de poseer una considerable raigambre de empresas gráficas e imprentas y de tener como referentes a grabadores de relieve como Francisco de Iturrino, Ignacio Zuloaga, Ricardo Baroja o Gustavo de Maeztu, entre otros. En nuestra opinión, los factores que más han contribuido a este aletargamiento han sido tanto la carencia de centros de enseñanza artística donde aprender los diferentes procedimientos y de talleres donde poder imprimir, así como la falta de apoyo institucional, la escasez de marchantes-editores imprescindibles para la promoción de las artes gráficas y la insuficiente valoración que, a lo largo de la historia del arte, se ha tenido

de esta disciplina frente a la estima de la que desde siempre han gozado otras como la pintura o la escultura.

Debido a que tras el final de la contienda civil la enseñanza artística es prácticamente inexistente, aquellos que desean completar su formación artística deben sortear un sin fin de trabas. Así, los que pretenden recibir una educación académica superior, se ven forzados a abandonar sus localidades de origen. Dentro del ámbito nacional, acuden a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid o a la de San Jorge en Barcelona, donde, sin embargo, a excepción de Clara Gangutia, ningún otro opta por matricularse en la asignatura de grabado. El caso opuesto lo encontramos en el ámbito extranjero donde tanto Mari Puri Herrero como Marta Cárdenas o la propia Clara Gangutia aprovechan sus estancias en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Ámsterdam, París y Roma respectivamente, para aproximarse al procedimiento calcográfico, una práctica imposible de aprender en el País Vasco.

Aquellos que deciden probar suerte en el grabado deben buscar fuera talleres tanto nacionales como extranjeros que cuenten con equipos de calidad, con maestros-estampadores especializados en cada uno de los procedimientos, poniendo a su disposición tanto los materiales y herramientas como los conocimientos necesarios para su dominio. Dentro del ámbito nacional, acuden, principalmente, a Madrid, al de Dimitri Papagueorgiu –Mari Puri Herrero, Gabriel Ramos Uranga, Rafael Ruiz Balerdi o Vicente Ameztoy-, al de Manuel Repila –Gonzalo Chillida-, al de Enrique Ortiz –Mari Puri Herrero- o al del Grupo Quince –Andrés Nagel, Vicente Ameztoy, Carlos Sanz, Ramón Zurriarain, Marta Cárdenas, Bonifacio Alfonso o Clara Gangutia- y en Cuenca, al de Antonio Lorenzo, creado por iniciativa de Fernando Zóbel para trabajar en verano a la sombra del Museo de Arte Abstracto Español, –Bonifacio Alfonso y Gabriel Ramos Uranga-.

En el extranjero, Eduardo Chillida tiene la oportunidad de trabajar con la prestigiosa fundación francesa Maeght, una de las más importantes editoriales de libros de bibliofilia. Desde que se introduce en esta disciplina, en 1956, hasta el año en que Maeght fallece, en 1981, la mayoría de su obra gráfica es estampada –por Robert Dutrou o por la imprenta Faquet et Baudier donde se llevan a cabo la ilustración de libros- y editada en los talleres de la Fundación. Además de en Francia, también estampa en diferentes empresas europeas, particularmente, de Suiza – en la Editorial Erker Presse de St. Gallen- y, en menor medida, en Alemania o Italia. Por otro lado, a

finales de los setenta, Bonifacio Alfonso acude al reputado taller Clot de París para perfeccionar, junto al danés Peter Bramsem, la técnica litográfica.

Sin embargo, de entre todos ellos únicamente Mari Puri Herrero y Gabriel Ramos Uranga, en 1968 y 1971 respectivamente, optan por abrir en Vizcaya sus propios centros de estampación. A diferencia de los mencionados anteriormente - y, pese a que Mari Puri Herrero durante un breve periodo de tiempo enseña, por amistad, la técnica calcográfica a Marta Cárdenas o puntualmente estampa una serie de aguafuertes de Ricardo Baroja u otra de Rafael Ruiz Balerdi-, no poseen ánimo didáctico, los crean únicamente con el propósito de llevar a cabo sus propias tiradas y experimentar con nuevos materiales y herramientas de trabajo.

El resto, en cambio, continúa necesitando acudir a un estampador. También la obtención de materiales resulta una tarea complicada, por lo que deben ingeniárselas como pueden para adquirirlos, acudiendo a tiendas especializadas nacionales o extranjeras, o –como Eduardo Chillida, Mari Puri Herrero o Gabriel Ramos Uranga- fabricándose los ellos mismos.

Posteriormente, a finales de los sesenta, ante la carencia de centros para el aprendizaje y práctica de la actividad artística, surgen una serie de iniciativas, en la mayoría de los casos impulsadas por los propios artistas, que tratan de paliar esta penuria educativa. De esta manera, junto a la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao (1969) o la Escuela Experimental de Arte de Deba (1969) -impulsada por Jorge Oteiza y en la que colabora Agustín Ibarrola como director del taller de grabado, tratando de difundir a los alumnos su entusiasmo por el mundo de la gráfica a través del espíritu del movimiento de Estampa Popular-, tienen lugar otras más modestas entre las que destacan, dentro del ámbito de la pedagogía infantil, las llevadas a cabo por José Antonio Sistiaga, en los años sesenta –Academia de los Jueves, San Sebastián (1963-1968)-, en los setenta por Rafael Ruiz Balerdi –en las escuelas públicas de Herrera, Andoain y Lasarte (1973-1978)- y por José Luis Zumeta –en la *ikastola* Landaberri de Usúrbil (1973). De igual modo, en la década siguiente también surgen diversos centros multidisciplinares de creación artística, como el Taller de Aya dirigido por Reinaldo López y Xabier Laka (1977), la Universidad Popular de Recaldeberri (1976), los Talleres de Arte de la Universidad Autónoma de Bilbao (1977-1978) o el intento frustrado de la puesta en marcha del Proyecto Nuevo Arte y Producción Lekaroz (1977) que tratan de dar respuesta a esta falta de instituciones oficiales.

Así, gracias a la aparición paulatina de estos espacios -en donde el taller de grabado se convierte en el lugar donde artistas, técnicos y estampadores establecen una dinámica de trabajo

basada en la experimentación, el intercambio de ideas y la colaboración-, esta disciplina se va consolidando.

A este resurgimiento contribuye, especialmente, la apertura en la capital donostiarra, a finales de los setenta, del taller calcográfico Hatz, dirigido por Ignacio Chillida y Mónica Bergareche. En contraste con los de Mari Puri Herrero o Gabriel Ramos Uranga, que son de uso personal, en éste, además de imprimir la obra gráfica de su padre –lo que le facilita enormemente la labor, ya que ahora puede trabajar desde casa en vez de tener que estar desplazándose fuera para estar presente en todo el proceso-, estampa e incluso, en ocasiones, edita la obra de cuantos lo deseen. Fundamentalmente, la de Andrés Nagel, Gonzalo Chillida o ediciones largas de Mari Puri Herrero que en su propio taller no puede realizar y, de manera más esporádica, en la década siguiente, la de Marta Cárdenas, José Luis Zumeta, Vicente Ameztoy, Ramón Zurriarain, Carlos Sanz, Amable Arias o Rafael Ruiz Balerdi, entre otros. Otra peculiaridad es que a diferencia de los anteriores, éste no está dirigido por un artista grabador sino por un técnico que colabora junto al autor de la idea, tratando de contribuir a sacar el mejor partido a su obra.

También debe ser reconocida la labor que desempeña, a principios de los setenta, el promotor cultural Leopoldo Zugaza, quien a través de su editorial Ederti produce estampas de los artistas vascos más reconocidos –José Luis Zumeta, Rafael Ruiz Balerdi, Nestor Basterretxea, Carmelo Ortiz de Elguea, etc.-, de precios asequibles y que muestra al público en varias exhibiciones, convirtiéndose en unos de los pioneros en la edición y desarrollo de la obra gráfica en el País Vasco.

Este hecho contrasta con el reducido número de exposiciones de obra gráfica contemporánea que se llevan a cabo, así como el escaso número de galerías que apuestan por mostrarlas y de las pocas adquisiciones que se producen por parte de las instituciones, lo que ratifica nuestra idea inicial de cómo el grabado, en relación a otras manifestaciones artísticas, continúa relegado a un segundo plano, dificultando su conocimiento y expansión.

Todos estos impedimentos nos llevan a pensar que uno de los motivos por los que a lo largo de la historia del arte ha sufrido un tratamiento peyorativo reside precisamente en una de sus características inherentes: su condición de obra seriada frente a la condición de obra única de la que disfrutaban las demás. Tenemos que esperar hasta mediados de la década de los sesenta y principios de los setenta, en términos generales, para que empiece a despuntar

A lo largo de estas dos décadas, al igual que sucede en el resto de España, aunque aquí de manera más tímida, se puede apreciar el aumento de aceptación por parte de artistas, marchantes, editores y público. Debido a la asequibilidad de su precio - lo múltiple alcanza un importe en el mercado más bajo que lo único-, un público más amplio y heterogéneo puede adquirirlos, recuperando así la estampa, en cierto sentido, el destino popular que desde siempre tuvo. De esta forma, muchos autores han encontrado en esta disciplina la manera de sacar una mayor rentabilidad a su producción. Y a su vez, el cliente también ha visto compensado su deseo de adquirir, a bajo coste, la obra de un reconocido autor.

Otros, como los integrantes de Estampa Popular, impulsados por su conciencia social, se han servido de ella como un arma de agitación en contra del régimen, convirtiéndose en una de las manifestaciones artísticas que, durante la época franquista, más ha contribuido a su revitalización. Sin embargo, al tratar de socializar y democratizar el arte, en ciertas ocasiones, relegan a un segundo plano la calidad de sus obras y su relación con las tendencias más adelantadas. De hecho, con el fin de abaratar los costes de producción y de que su mensaje llegue al mayor número de personas posible recurren a procedimientos manuales de escasa sofisticación. A su vez, tratando de escapar del control de la censura, tratan de vender sus amplias tiradas en circuitos alejados del mercado habitual del arte –asociaciones de vecinos, espacios deportivos, fiestas populares, librerías, tiendas de enmarcar, etc.-. En algunos momentos, han llegado, incluso, a entregar las planchas a los propios obreros o estudiantes universitarios para que las estampen y editen y, con las ganancias obtenidas, sufragen alguna actividad antifranquista.

En tercer lugar, hemos podido apreciar cómo, a pesar de que son muchos los que, en un momento determinado de sus carreras, dirigen su potencial creativo a experimentar en esta técnica, llevando a cabo una obra puntual para tratar de que sea más accesible a un público más amplio, el número de los que optan por realizar obra gráfica original con asiduidad se reduce considerablemente. Dentro de este segundo grupo tienen cabida los que son auténticos artistas-grabadores, es decir, todo pintor o escultor que domina las técnicas de estampación y que o bien se realiza él mismo sus propias tiradas o bien permanece junto al técnico, participando en todo el proceso. Ahora bien, de entre todos ellos, son muy pocos los que en su condición de artistas se reconocen, fundamentalmente, como grabadores. La inmensa mayoría se califican como pintores o escultores que también realizan grabados. Sin embargo, esto no debe llevarnos a pensar que menoscaban su importancia, ya que, por lo general, lo emplean como una disciplina

independiente aunque interrelacionada con las demás. Un ejemplo lo encontramos en la figura de Eduardo Chillida, quien se reconoce como un escultor que hace grabados, o Gabriel Ramos Uranga, Bonifacio Alfonso o Mari Puri Herrero, quienes antes que grabadores se sienten pintores.

Esta idea guarda relación con otro de los objetivos que nos marcamos al inicio: averiguar qué lugar ocupa el grabado en la trayectoria de un artista. Si se trata de una mera repetición de la escultura o la pintura o si, por el contrario, posee características propias. Una vez concluido podemos apuntar que para la mayoría de ellos es un ejercicio complementario, y no en una simple copia, de su actividad pictórica o escultórica, lo que pone en evidencia el carácter multidisciplinar de estos creadores. En este sentido, al observar, por ejemplo, los aguafuertes de Chillida comprobamos cómo, a pesar de que guardan gran similitud con sus esculturas, no son una mimesis de éstas, sino que se convierte en una nueva técnica para poder desarrollar sus ideas o, lo que es lo mismo, son un ejercicio de experimentación más para indagar en su particular análisis y cuestionamiento del espacio. Podemos hablar, por tanto, más que de grabadores, de escultores-grabadores o de pintores-grabadores.

En cuarto lugar, en el marco cronológico en el que delimitamos nuestro trabajo, hemos podido comprobar cómo los primeros en incorporarlo a sus labores artísticas son Eduardo Chillida y Agustín Ibarrola, a finales de los años cincuenta. Curiosamente los dos se aproximan a él casi una década después de realizar su primera obra, una vez que sus carreras están consolidadas.

En los años sesenta, también lo abordan María Francisca Dapena (en 1960), Mari Puri Herrero (en 1962), Bonifacio Alfonso y Gabriel Ramos Uranga (en 1968, respectivamente) y, de manera ocasional, Ricardo Ugarte (en 1962), Vicente Ameztoy (en 1964), Gonzalo Chillida (en 1965) y Marta Cárdenas (en 1968).

Tenemos que esperar, sin embargo, hasta la década siguiente, coincidiendo con el auge del mercado de obra gráfica, para que la nómina se amplíe. De entre aquellos que la acogen de manera continuada, destacan Andrés Nagel (en 1971) y Clara Gangutia (en 1974) y, puntualmente, Remigio Mendiburu, Néstor Basterretxea, José Luis Zumeta y Carmelo Ortiz de Elguea (los cuatro en 1970), a los que, posteriormente, se les sumarán Rafael Ruiz Balerdi (en 1972), Ramón Zurriarain y Carlos Sanz (ambos en 1976).

Con respecto a la cantidad, entre los que nos han ofrecido un mayor número de obras destacan, en los años sesenta, Mari Puri Herrero (alrededor de 200), seguida de Eduardo Chillida,

cuya producción se incrementa considerablemente a partir de 1968 (más de 100). En este sentido, debemos aclarar la dificultad que nos hemos encontrado a la hora de cuantificar las producidas por los miembros de Estampa Popular, ya que, por sus problemas con la censura, muchas de ellas han sido destruidas.

En la década siguiente, mientras la producción de María Francisca Dapena prácticamente desaparece -coincidiendo con el fin de la segunda fase de la agrupación vizcaína-, tanto la de Ibarrola como la de Chillida aumentan poderosamente, llegando a duplicar el número de grabados. En el caso del vizcaíno y, a pesar que durante sus períodos en la cárcel, al igual que Dapena, continúa grabando de manera clandestina, la etapa comprendida entre 1970 y 1971 va a ser una de las más fructíferas. Aunque no podemos cuantificarla de manera concreta, sí que nos consta que, en los años inmediatamente anteriores a la consolidación de la democracia, va a llevar a cabo una amplia serie de xilografías que se van a convertir en arquetipos de la lucha contra el franquismo. Por otro lado, el guipuzcoano va a duplicar su producción, llegando a realizar cerca de 200 grabados. De la misma manera, Bonifacio Alfonso y Gabriel Ramos Uranga llevan a cabo una extensa obra (ambos alrededor de 150), seguidos por Mari Puri Herrero –pese a que se reduce a más de la mitad, el número sigue siendo considerable (cerca de 80)-, Andrés Nagel (76) y, en menor medida, Clara Gangutia (apenas 6). Estos dos últimos intensificarán su actividad a lo largo de los años ochenta.

En cuanto al criterio de calidad nos hemos fijado en aquellos que la historiografía y la crítica del arte han valorado más significativamente. Entre todos ellos destaca la producción de Eduardo Chillida, quien ha obtenido una mayor proyección internacional y reconocimiento: el Premio de Grabado en la Bienal de Ljubljana (Yugoslavia), en 1972; el premio Diano Marina de Milán, en 1974; el Premio Rembrandt de la Fundación Goethe, 1975 y el primer Premio del Ministerio de Asuntos Exteriores del Gobierno Japonés en la X Bienal de Grabado de Tokio, en 1976. Habrá que esperar, sin embargo, a los años ochenta para que se reconozca la labor desarrollada por Gabriel Ramos Uranga, quien obtiene una mención de honor en la Muestra Internacional de Obra Gráfica Arteder, en 1982; el primer Premio de Pintura y Grabado en el certamen Bizkaiko Artea y el primer Premio de Grabado Gure Artea, concedido por el Gobierno Vasco, ambos en 1985. Y ya en los noventa la Calcografía Nacional le otorga el Premio Nacional de Grabado (1994), justo un año después de haberlo obtenido Bonifacio Alfonso.

Con respecto a los papeles, emplean, el español Guarro Super Alfa; seguido de los franceses, Rives BFK, Arches, Auvergne, Ingres o Chiffon de Mandeure.; el italiano Fabriano; el Chino o el Japonés. Por lo general, utilizan aquellos que son más sencillos de obtener, ya que a excepción del español, el resto deben de importarlos. De todos los artistas estudiados, el único que no debe hacer frente a este impedimento es Eduardo Chillida quien, gracias a que se los proporciona la Fundación Maeght, utiliza una amplia variedad, llegando, en ocasiones, a combinarlos en un mismo grabado. A su vez, autores como Gabriel Ramos Uranga o el propio Chillida, en alguna ocasión, también han recurrido a un tipo de papel artesanal fabricado por el conyuense Segundo Santos, la persona encargada de suministrarlos al Museo de Arte Abstracto Español para que se realicen las ediciones de obra gráfica. Posteriormente, ya en la década de los ochenta, Ramos Uranga se fabrica el suyo propio denominado *Eskulan* (*hecho a mano*, en euskera) y que posee la huella de su taller Marrazarri.

Por otro lado, la inmensa mayoría de los grabados analizados están realizados en blanco y negro, siendo muy pocos los autores que se atreven a incorporar el color. Esta singularidad puede deberse o bien a la dificultad técnica que entraña –para cada color se debe emplear una matriz diferente- o bien por razones puramente expresivas. Por ejemplo, en el caso de Chillida, a pesar de que se propuso introducir el color rojo en sus aguafuertes, pronto descartó la idea al no gustarle el resultado final.

En cuanto a las técnicas, hemos observado cómo, por norma general, utilizan fundamentalmente el aguafuerte, seguido de la xilografía y en menor medida de la litografía y la serigrafía. Dentro del grabado calcográfico, de los pocos que se atreven a adentrarse en el grabado a buril o talla dulce es Gabriel Ramos Uranga, de quien puede decirse que llega a convertirse en todo un virtuoso.

Otra peculiaridad que hemos apreciado en todos ellos es cómo, por lo general, emplean en una misma obra diversos procedimientos. No resulta extraño encontrarnos ante estampas de, por ejemplo, Gabriel Ramos Uranga, en las que combina el aguafuerte y el buril, o de Mari Puri Herrero donde también fusiona el aguafuerte con la resina y la punta seca. No obstante, uno de los más audaces es Andrés Nagel, en cuya producción observamos cómo, a pesar de que no arriesga tanto como en sus esculturas, amalgama los más diversos materiales y diferentes procedimientos. En ocasiones, entremezcla las técnicas convencionales, aguafuerte y litografía,

con recursos diversos como el spray o la purpurina que le confieren un matiz innovador y experimental.

También va a arriesgar en su trabajo Eduardo Chillida, quien a partir de finales de los sesenta y, especialmente, en los setenta va a realizar obras de gran tamaño. Por otro lado, va a ser el primero en llevar a cabo libros de bibliofilia en los que se produce un diálogo entre el creador y sus colaboradores poetas, escritores, filósofos, músicos y pensadores de su tiempo. Entre los más destacados por su innovación se encuentra el que realiza junto al filósofo Martín Heidegger, en 1969, en el que idea un nuevo procedimiento denominado *lito-collage*, y el que lleva a cabo junto al escritor Jorge Guillén, en 1973, para cuya ilustración realiza unas xilografías a las que no aplica tinta.

De igual forma, Bonifacio Alfonso como Mari Puri Herrero ilustran varios libros. En el caso de esta última, la inmensa mayoría presentan epígrafes, inventados por ella, que intensifican la carga metafórica de la imagen. Otros autores como Agustín Ibarrola o María Francisca Dapena echan mano, sin embargo, de poetas que comparten el mismo espíritu crítico al régimen que Estampa Popular, para dar mayor expresividad al mensaje que desean transmitir. Por el contrario, nos encontramos ante el caso de Andrés Nagel, quien tanto, a veces, a través de los títulos inconexos con la imagen que refleja, otras, por medio de los textos que introduce en la propia estampa, nos desvela el carácter humorístico y sarcástico que caracteriza toda su obra.

Para finalizar queremos dejar constancia de cómo este trabajo supone un primer paso en la configuración del panorama del arte gráfico contemporáneo en el País Vasco, ya que con los resultados obtenidos se han abierto nuevos interrogantes que están todavía sin resolver. Entre ellos se encuentra determinar la evolución del grabado en las décadas posteriores, para poder llevar a cabo un estudio comparativo, a través de diversos aspectos –situación de la enseñanza oficial, apertura de diversos talleres, implicación de las entidades culturales tanto públicas como privadas, ampliación de la nómina de artistas-grabadores- que nos permita valorar su desarrollo hasta el momento actual.

También creemos que está por comprobar el impacto que los nuevos procedimientos informáticos de estampación han producido en el mundo del grabado, ya que no debemos pasar por alto el hecho de que los artistas, en los últimos años, al igual que en otras ramas de la creación, han incorporado el ordenador (software, hardware: escáneres, cámaras digitales, impresoras, etc.) en la creación gráfica. En este sentido, todavía está sin llevar a cabo un estudio

que analice, buscando una similitud con la estampa tradicional, la noción de la matriz inmaterial en la que se ha convertido el ordenador.

APÉNDICE DOCUMENTAL

a) GLOSARIO DE TÉCNICAS DE ESTAMPACIÓN

Un grabado es una estampa obtenida por impresión de una matriz, preparada para retener la tinta en aquellas partes que definen las formas representadas. Existen cuatro tipos de impresión: en relieve, en hueco, planográfica y serigráfica. La impresión en relieve es aquella en la que imprime, precisamente, la zona que no se ha tallado; es el caso de la xilografía, la linoleografía. La impresión en hueco, es aquella en la que estampa la zona que ha sido grabada, ya que la tinta se introduce en los surcos producidos en la acción de grabar. La impresión planográfica, se basa en el principio de la repulsión entre la grasa y el agua; el ejemplo más evidente lo constituye la litografía. Y por último, la impresión serigráfica, procedimiento de estampación mediante estarcido.

A continuación realizamos un breve resumen descriptivo de los procedimientos de estampación más utilizados, ordenados cronológicamente según su aparición en la historia.

1.- GRABADO EN RELIEVE

La xilografía o grabado en madera es el más antiguo de los procedimientos de estampación. Se trabaja sobre la plancha de madera bien lisa, rebajando con la gubia o con alguna herramienta cortante, aquellas zonas que en la impresión se desea que aparezcan en blanco, obteniéndose de este modo un dibujo en relieve que recibirá la tinta extendida con un rodillo y la pasará, posteriormente, al papel aplicado sobre ella a presión. De esta forma, la tinta queda adherida en la superficie de la plancha y los huecos constituyen el blanco en la impresión.

Esta manera de trabajar la plancha se conoce de muy antiguo. En Europa las primeras xilografías son naipes, de principios del siglo XIII, seguidas de estampas religiosas. Aparte de su valor artístico, el grabado en madera tiene un interés histórico, por cuanto después se inserta a los manuscritos y más tarde acompaña a los incunables, haciéndose tipográfico a finales del siglo XV para ilustrar las primeras ediciones que inicia las artes de la imprenta. Uno de los maestros más relevantes de la xilografía es el alemán Alberto Durero (1471-1528) quien imagina la mayor parte de los recursos o medios del oficio.

La xilografía se realiza de dos maneras derivadas de la forma en se utiliza la madera, es decir, según esté cortada a la fibra o a la contrafibra. En el grabado a fibra (llamado también “al hilo”), la madera está cortada en sentido longitudinal y en el de contrafibra (llamado también “a testa”) en el transversal. En el primero las fibras o vetas de la madera son paralelas a la superficie de la tabla, mientras que en el segundo son perpendiculares.

Para grabar sobre madera a fibra se pueden utilizar todas las variedades de madera, desde las más blandas – álamo, chopo, plátano, abeto, etc.- a las más duras –peral, cerezo, manzano, haya, etc.- aunque son estas últimas las más apropiadas por su duración y agradable talle. Para grabar a contrafibra, se recomienda el boj, por ser esta madera compacta y dura, cualidades que facilitan el trabajo y permiten obtener un gran número de pruebas por la duración sin deformaciones del bloque y las tallas. También pueden emplearse el peral, el acebo, el cerezo, a condición de que seccionadas, su superficie sea compacta, sin nudos ni grietas y en lo posible pulida o de fácil pulimentación.

Modernamente en el linóleum se ha encontrado un material sumamente apropiado para este sistema de trabajo por su ductilidad y consistencia, sobre el que se pueden obtener trazos más espontáneos y flexibles. Se trata de un material sintético que se obtiene a partir de un cemento formado por aceite de linaza oxidado, mezclado con resinas y materiales de relleno, tales como el corcho o el serrín, con el cual se impregna un tejido alquitranado.

2.- GRABADO EN HUECO: GRABADO CALCOGRÁFICO

Dentro de este concepto se incluye la técnica calcográfica cuya característica es la de tener grabadas en hueco, sobre plancha de metal (bronce, cobre, acero, zinc, hierro, etc.), las líneas o materias que darán la estampa en el papel. Es justamente lo contrario al anterior procedimiento. La imagen está incidida en la matriz y la reserva de los blancos es la superficie misma de la plancha. Es dentro de los surcos excavados donde penetra la tinta que, a su vez, es la que pasa la imagen al papel. Esta técnica presenta las siguientes características: los trazos en relieve sobre el papel; la impronta de la plancha que se revela alrededor de la composición grabada, llamada indistintamente, cubeta, huella, testigo, pisada, canalón o mancha; y los diversos trazos típicos de las diversas técnicas empleadas, como el aguatinta, la punta seca, el buril, etc.

Las técnicas del grabado calcográfico son muchas y diversas. Por lo general, se puede hablar de dos tipos de grabado sobre plancha metálica. En primer lugar, el grabado directo, en el que se inscribe el efectuado con buril o

talla dulce, la denominada *punta seca* y el conocido como mediatinta o *manera negra*. En segundo lugar, si el grabado es efectuado de forma indirecta y es el ácido nítrico el responsable de la acción corrosiva de la acción corrosiva de la plancha, existen diferentes vertientes: el aguafuerte, el empleo de barniz blando, la obtención de relieves o el fotograbado.

2. 1.- Grabado a buril o talla dulce

En el grupo de técnicas de incisión directa, una de las más antiguas es el grabado a buril o talla dulce, derivada directamente del mundo de la orfebrería. Uno de los mejores ejemplos de este procedimiento, descubierto hacia la mitad del siglo XV, lo encontramos en las obras de Alberto Durero.

Su nombre viene del instrumento utilizado, el buril, que es una pequeña barra de acero de sección prismática que termina en forma de bisel, para su manejo va montado sobre una empuñadura de madera en forma de seta que se apoya en la palma de la mano. Según la sección de la punta (cuadrada, romboidal, triangular, elíptica o de punta estriada o rayada) se consiguen distintos tipos de buriladas. Se trata de un instrumento que necesita un largo aprendizaje para su manejo, ya que requiere un trabajo de meticulosa y paciente ejecución.

Por medio del buril se abren surcos, sacando la viruta metálica, sobre la plancha de metal pulida previamente con un bruñidor y cuyos cantos han sido biselados. Desde un punto de vista técnico, el grabado a buril no tiene límites para la sutileza del trazo, y gracias a sus ilimitadas posibilidades de abrir tallas y contratallas puede conseguir cualquier matiz de clarooscuro.

2. 2.- Grabado a la punta seca

Al igual que el anterior procedimiento, el grabado a la punta seca, recibe su nombre del instrumento que se utiliza. Esta técnica consiste en dibujar directamente sobre la plancha metálica, previamente pulida, con una punta de acero. Según el ángulo de incisión y la presión ejercida sobre la punta, se consigue una determinada profundidad en el trazo. El metal arrancado en cada trozo queda a los lados del surco formando una especie de crestas llamadas barbas. Una vez que se entinta la lámina, estas barbas son las que, al retener mayor cantidad de tinta, dan al trazo de la punta seca en la estampación el aspecto aterciopelado y delicado que la caracteriza. Las barbas, al sufrir necesariamente las operaciones de entintado, estampado y limpieza, se desgastan con rapidez y con ello el efecto característico de la técnica; por esta razón las tiradas deben de ser reducidas.

Al igual que sucede con el grabado a buril, este procedimiento también exige de un absoluto dominio del dibujo. Sin embargo a diferencia del primero, si se desea, es factible eliminar las rebabas pasando encima el rascador que es un instrumento metálico de forma piramidal con las artistas cortantes, empleado para alisar la superficie de la plancha metálica.

2. 3.- Grabado al humo, Manera negra o Mezzotinte

Al contrario de las demás, en ésta técnica -inventada por el holandés Ludwing von Siegen en 1642- se parte de una plancha de cobre no pulimentada y en la cual se efectúa un graneado uniforme directamente en toda la superficie, de tal modo, que si se entinta, aparece totalmente negra. Este graneado se consigue mediante un utensilio denominado graneador o *berceau* que abre estrías en el metal. Se trata de un instrumento metálico de forma semicircular y dentado en su parte inferior, montado en un mango de madera en la parte superior; situado perpendicularmente sobre la plancha en un movimiento de va y viene, como de cuna, de ahí el nombre francés de *berceau*. El resultado es una plancha graneada profundamente a base de de pequeñas estrías con rebabas que acogen la tinta y dan al negro una profundidad aterciopelada única. El dibujo se consigue sacando las luces con el bruñidor en las zonas que interesa que queden claras o totalmente en blanco.

El efecto de la *mezzotinta* es muy pictórico, de bellas calidades difuminadas y suaves, sin presencia alguna de tramas lineales. Por estas cualidades, esta técnica ha servido especialmente para estampar en color y también como medio reproductor de pinturas.

2. 4.- Aguafuerte

Dentro del procedimiento calcográfico de incisión indirecta, también existe una amplia gama de técnicas que se basan en la incisión química, a través de la corrosión del metal por medio de un mordiente.

El aguafuerte es la técnica más importante de este grupo y de la cual derivan la mayoría de las demás que siguen. Este sistema, descubierto por el orfebre italiano Maso Finiguerra, debe su nombre al empleo de ácido nítrico, aqua fortis o, comúnmente denominado, aguafuerte. Sin embargo, aguafuerte es hoy una expresión general que no se aplica únicamente a un grabado realizado con ácido nítrico, sino que se denomina aguafuerte indistintamente, por ejemplo, a uno incidido con percloruro de hierro o con ácido clorídrico.

El artista dibuja con una punta metálica sobre una fina capa de barniz protector –a base de cera, de resina y de betún de Judea- con el que se ha cubierto el cobre para protegerlo de la total acción del mordiente. Al trazar los rasgos de este dibujo se elimina de ese lugar en concreto el barniz protector. La corrosión del cobre se produce al someterlo a baño de ácido nítrico (aguafuerte), el cual muerde la zona del metal dibujada, es decir, la no protegida por el barniz. Esta operación es sumamente delicada, pues el grabador debe regular según el efecto deseado la profundidad del mordido. Cuanto más tiempo esté la plancha inmersa en el ácido y éste sea más concentrado, el hueco en el metal se hará más profundo.

Esta técnica, que permite un número muy variado de recursos, ha sido practicada por artistas como Rembrandt, Goya o Dürero.

2. 5.- Aguatinta

Este procedimiento de grabado consiste en realizar sobre la plancha de cobre, previamente desengrasada, un dibujo en semitonos, para lo cual se espolvorea con resina la superficie metálica., que queda fundida y adherida tras calentar el dorso de la plancha. Introducida ésta en el ácido, la superficie solamente es mordida en las zonas en que no está protegida por los granos de resina. Según varíen las cualidades de los granos de la resina depositada, la concentración del ácido y el tiempo de mordida en las diferentes zonas de la plancha de cobre, así se conseguirá intensificar los distintos tonos producidos por la tinta. Este procedimiento tiene variantes y derivaciones, como son: el grabado a la sal, con arena, al azúcar, al azufre, a la miel o al lavado (*lavis*).

Es la técnica que mejores resultados produce cuando se desea lograr valores planos en los grabados, por ejemplo, distintas tonalidades de gris, o un negro muy profundo. Normalmente se utiliza mezclada con el aguafuerte. El artista que dio categoría a la aguatinta fue Francisco de Goya.

3.- GRABADO PLANOGRÁFICO. LITOGRAFÍA

Esta técnica, inventada en 1796 por el alemán Aloys Senefelder que buscaba una manera barata de imprimir pentagramas y partituras musicales, se convirtió muy pronto en un valioso complemento de la imprenta para la reproducción de láminas. Algunos de los artistas más relevantes que colaboraron con sus obras a la historia de la litografía se encuentran Goya, Delacroix, Toulouse-Lautrec, Kokoschka, Dalí, Braque, Picasso, Matisse, Miró o Chagall.

La litografía emplea como matriz la piedra calcárea (90% de carbonato de cal), piedra que por sus características posibilita el proceso: es absorbente, fácil de afinar en su superficie, compacta, con pequeño graneado natural, de coloración amarillenta o grisácea. Pero su principal y esencial cualidad es la de, al mismo tiempo, retener las sustancias grasas y mantener la humedad. De esta manera, el proceso se basa en el simple juego del agua y la grasa que se repelen.

Se dibuja sobre la superficie, previamente pulida y graneada o bruñida, de la plancha con algo de grasa (con un lápiz o tinta compuestas, fundamentalmente, por materias grasas, ceras, resinas, pigmentos y jabones). De esta forma, se consigue crear sobre la piedra diferentes superficies grasas que, por principio, rechazarán el agua. Con el fin de fijar este dibujo y que la grasa no pase a las zonas no dibujadas, y que éstas, a la vez, puedan retener el agua, se cubre toda la piedra con una leve película de goma arábiga y ácido nítrico. A continuación se remoja la piedra con agua, que será absorbida por la superficie no dibujada y rechazada por la dibujada. Después, la piedra se entinta con un rodillo impregnado de tinta grasa, que la depositará únicamente sobre lo dibujado (materia grasa), mientras que la superficie no dibujada (agua) quedará sin tinta, ya que el agua la repele. Por último, la impresión se realiza mediante una prensa litográfica que hace que la tinta depositada sobre el dibujo de la piedra pase al papel.

A diferencia de otros procedimientos, en la litografía se va viendo el dibujo tal y como luego ha de quedar estampado. Es como si se dibujara sobre un papel, con la salvedad de que la imagen quedará del otro lado como si de un espejo se tratara. Además, la imagen sobre el papel es plana, en superficie, sin ningún tipo de relieve.

Cuando la impresión es en colores, es necesario una matriz para cada tono y realizar estampaciones sucesivas. En sus orígenes la litografía en color se denominó cromolitografía que, a la vez, es sinónimo de una litografía en color de reproducción.

Esta técnica ofrece al artista una serie ilimitada de posibilidades y recursos, ya que se puede trabajar con múltiples elementos y, a la vez, facilita la improvisación creadora gracias a la posibilidad de corregir errores. Además, la piedra se puede recuperar. Se borra la última imagen, se granea de nuevo y se pule la superficie. Por lo general, estas piedras litográficas proceden de las canteras de Solenhofen (Alemania) y se presentan en bloques rectangulares de diferentes tamaños, pero con una altura que oscila normalmente entre los ocho y los diez centímetros.

Por otro lado, la litografía industrializada dio lugar al *Offset* que permite la impresión litográfica mediante clisés transportados sobre láminas de caucho. Este procedimiento industrial puede considerarse como un derivado de la litografía que permite grandes tiradas. Se obtiene con él grandes reproducciones.

4.- SERIGRAFÍA

La serigrafía es una técnica de estampación de uso contemporáneo que se cree de origen oriental, seguramente por la utilización de la seda. La técnica trata de pasar la tinta al papel a través de una pantalla, que es un bastidor cubierto de tela (seda, nylon, tergal, etc.). En esta superficie se dibuja con lápices y tintas grasientas. Las imágenes deseadas se consiguen tapando la trama por donde no queremos que se traspase la tinta (se puede hacer de forma manual o de forma fotoquímica). La tinta, presionada por una cuchilla de madera denominada regleta, pasará al papel por las partes que forma el diseño de la pantalla. Las formas que se obtienen son siempre planas y de perfiles rotundos y las tintas cubren abundantemente creando así el procedimiento que más opacidad consigue en su resultado.

Al igual que la litografía, las primeras serigrafías occidentales fueron de carácter funcional más que artístico. En 1907, Samuel Simón, en Manchester, patenta la serigrafía como método para estampado textil. Pronto se utiliza tanto para carteles, anuncios, como para reproducir pinturas. Su desarrollo industrial prosperó rápidamente hasta nuestros días, que está presente en la vida cotidiana, desde las camisetas serigráficas, rótulos publicitarios, gran variedad de impresos comerciales, hasta las marcas en las botellas de refrescos.

Paralelamente, a mediados de los años treinta, se ensayó la serigrafía artística. Sin embargo, hasta finalizada la Segunda Guerra Mundial la serigrafía artística no se propagó por Europa. Su máximo desarrollo se ha visto en las obras de los artistas del pop americano como Andy Warhol, el autor que más impulso ha dado a esta técnica.

b) CRONOLOGÍA DEL PAÍS VASCO (1960-1979)

1.- DÉCADA DE LOS SESENTA

Año	Acontecimientos político-sociales	Arte	Cultura, literatura, música y cine
1960	<ul style="list-style-type: none"> -Decreto-ley contra el terrorismo. - Fallece en París el <i>lehendakari</i> Aguirre. Leizaola nuevo presidente del Gobierno Vasco. -339 sacerdotes vascos firman un documento contra la Dictadura franquista. 	<ul style="list-style-type: none"> - Desaparece la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián. - E. Chillida obtiene el premio Kandinsky. - Presencia vasca en la Bienal de Venecia: Basterretxea, Balardi, Bonifacio... 	<ul style="list-style-type: none"> - TVE comienza a emitir en el País Vasco.
1961	<ul style="list-style-type: none"> - Diversos partidos de la oposición se unen en la Unión de Fuerzas Democráticas. - Vista de la causa del primer proceso judicial contra miembros de ETA 	<ul style="list-style-type: none"> - Exposición de Estampa Popular de Madrid en la Asociación Artística Vizcaína de Bilbao. - Exposición individual de Chillida en la Galería Maeght de París. - Exposición de litografías y grabados de Garrido, Valdivieso, Ortiz Valiente, Zamorano, Mateos y Palacios en la Galería Espelunca de San Sebastián. - Basterretxea seleccionado para representar el Pabellón Español en la VI Bienal de Sao Paulo. - I Semana de Arte Contemporáneo en Irún. 	
1962	<ul style="list-style-type: none"> - España solicita el ingreso en el mercado común europeo. - Huelgas mineras en Asturias. - Huelgas obreras en Vizcaya y Guipúzcoa. Surgen las primeras Comisiones Obreras. - I Asamblea de ETA. - Llegada de Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Exposición de Estampa Popular de Vizcaya en las salas de arte del Ayuntamiento de San Sebastián, con la colaboración de la Asociación Artística Guipuzcoana. - Exposición <i>Arte Norte-Sur</i>, en la Galería Céspedes, del Círculo de la Amistad, en Córdoba. Participan artistas de Estampa Popular de Vizcaya, Córdoba y Sevilla. - Exposición de dibujos y grabados de Ibarrola en la Sala Illescas de Bilbao. Clausurada por la Brigada político-social a los 10 días de su inauguración. - En junio son detenidos y encarcelados los componentes de Estampa Popular de Vizcaya: A. Ibarrola, M^a F. Dapena, Vidal de Nicolás y A. G. Pericas. Tanto Ibarrola como Dapena continuarán grabando desde la cárcel. - Exposición en la Galería Epona de París, organizada por J. G. Ortega. Participan miembros de los grupos de Estampa Popular Madrid, Córdoba, 	<ul style="list-style-type: none"> -<i>Tiempo de silencio</i>, de Luis Martín Santos.

		Sevilla y Vizcaya.	
1963	<ul style="list-style-type: none"> - II Asamblea de ETA. - Fusilamiento de Julián Grimau (PCE). - Tribunal de Orden Público (1963-1977). 	<ul style="list-style-type: none"> - Academia de los Jueves, de J. A. Sistiaga (1963-1968). - Exposición de Estampa Popular en la Galería Quixote de Madrid. Participan miembros del colectivo de Sevilla, Córdoba, Madrid y Vizcaya. - A través del Partido Comunista de España, <i>Appeal for Amnesty</i> organiza en la St. George's Gallery de Londres una exposición de 40 dibujos de Ibarrola realizados desde la cárcel, bien recibidos por la crítica. - Primera exposición individual de óleos, dibujos y grabados de M^a. P. Herrero en la Galería Illescas de Bilbao. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Vasconia</i>, de Federico Krutwig. - <i>Quosque Tandem. Ensayo de interpretación estética del alma vasca</i>, de Jorge Oteiza. - Largometraje <i>Operación H</i>, dirigido por N. Basterretxea y patrocinado por el empresario navarro J. Huarte.
1964	<ul style="list-style-type: none"> - Entrada en vigor del I Plan de Desarrollo. - III Asamblea de ETA. - Primera celebración del <i>Aberri Eguna</i> en Guernica. - Ley de Asociaciones. 	<ul style="list-style-type: none"> - Galería Mikeldi (1964-1980). - Galería Grises (1964- 1970). - Ibarrola participa en la exposición <i>España Libre</i> organizada por el Partido Comunista Italiano con motivo del 20 aniversario de la resistencia en Europa en contra la invasión nazi. - M. F. Dapena sale en libertad del Penal de Mujeres de Alcalá de Henares. - Exposición de obra gráfica de Picasso, Miró, Tàpies y Vila-Casas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. - <i>Primera exposición de Artes Gráficas</i>, celebrada en la Salas Municipales del Ayuntamiento de San Sebastián. - Chillida obtiene el premio Carnegie de Escultura de Pittsburg. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Harri eta Herri</i>, de Gabriel Aresti. - Cortometraje <i>Pelotari</i>, de Néstor Bastrerretxea y Fernando Larruquert.
1965	<ul style="list-style-type: none"> - Se constituye en Sicilia el Equipo del Estado Español de la Unión Europea Demócrata Cristiana, con el PNV. - Problemas en torno a la composición del Gobierno vasco entre el PSOE y el PNV. 	<ul style="list-style-type: none"> -Galería Illescas (Bilbao, 1965-1972). - Galería Barandiarán (San Sebastián, 1965-1977). - A. Ibarrola sale en libertad provisional del penal de Burgos. - Fundación del grupo Ur. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Ez dok amairu</i>. - I Feria del Libro y del Disco Vascos en Durango - Inicio de las emisiones de Radio Euzkadi en Venezuela. - <i>Nuevo cine español</i>, impulsado por el productor Elías Querejeta. - <i>El carnaval</i>, de Julio Caro Baroja. - <i>Burgos, prisión central</i>, de Vidal de Nicolás e ilustrado por A. Ibarrola. - Se inician las primeras campañas pro-euskera.
1966	<ul style="list-style-type: none"> - Aprobación de la Ley de Prensa e Imprenta. - Referéndum sobre la Ley Orgánica del Estado. - Comienza la huelga de Laminación de Bandas en Frío Echávarri (Vizcaya). Dura 6 meses, desde finales de noviembre de 1966 	<ul style="list-style-type: none"> - Creación del Museo Español de Arte Contemporáneo de Cuenca. - Creación de los grupos de la Escuela Vasca: Gaur, Hemen, Orain, Danok. - E. Chillida ilustra el libro del poeta francés André Frénaud <i>Le chemin des devins suivi Ménerbes</i> y expone 38 esculturas y obra gráfica en el Museo Lehmbruck de Duisburg. 	<ul style="list-style-type: none"> - El Ministerio de Información y Turismo no autoriza la publicación del libro de Jorge Oteiza <i>Ejercicios Espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida</i>. No se publicará hasta el año 1983. - <i>La Pintura Vasca</i>, de Manuel Llano Gorostiza.

	hasta mayo de 1967.	- M ^a P. Herrero estancia en Holanda, en el Departamento de Grabado de la Rijksakademie de Ámsterdam, becada por el Gobierno holandés y la Diputación de Vizcaya. (1966-1967).	- <i>Señas de identidad</i> , de Juan Goytisolo. - El cortometraje <i>Alquizar</i> de N. Basterretxea y F. Larruquert es seleccionado para representar a España en el Festival Internacional de Cannes junto a la película de M. Camus <i>Con el viento sonoro</i> .
1967	- V Asamblea de ETA. - Ilegalización de CCOO por el Tribunal Supremo. - La implantación del estado de excepción en Vizcaya pone fin a la huelga de Bandas. - Carrero Blanco, vicepresidente del Gobierno de Franco.	- Mari Puri Herrero abre su taller de grabado en Las Arenas (Vizcaya). - Exposición de grabados de Estampa Popular de Vizcaya, Cataluña, Sevilla y Valencia con motivo del <i>Homenaje universitario a Miguel Hernández</i> , en la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia. - A. Ibarrola nuevamente encarcelado (1967-1969).	- <i>El otro árbol de Guernica</i> , de Luis Castresana.
1968	- El miembro de ETA Javier Etxebarrieta asesina al guardia civil José Pardines y posteriormente es abatido por la Guardia Civil. - ETA asesina al jefe de policía Melitón Manzanos. - Estado de excepción en Guipúzcoa. - Franco expulsa de España a la familia Borbón- Parma. - Un grupo de sacerdotes vizcaínos se encierran en el Seminario de Derio.	- Galería Huts (San Sebastián, 1968-1972). - E. Chillida ilustra el libro de Max Holzer <i>Meditation in Kastilien</i> . - Exposición de grabados <i>Die künstlergide</i> de artistas alemanes contemporáneos en el Club Guipuzcoano de San Sebastián. - Exposición de dibujos y grabados de M ^a P. Herrero en la Galería Illescas de Bilbao.	- Estreno de <i>Ama Lur</i> , largometraje documental de Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert. (1966-1968). - Congreso de <i>Euskaltzaindia</i> en Aránzazu: fijación del euskera <i>batua</i> . - Revista <i>Nueva Forma</i> , dirigida por Daniel Fullaondo bajo el patrocinio de la Familia Huarte. - Oteiza reanuda las obras de decoración de la basílica de Aránzazu. - Durante el X Certamen de Cine Documental de Bilbao se proyecta un corto de J. A. Sistiaga pintado con tinta directamente sobre el celuloide.
1969	- Estado de excepción en toda España. - II Plan de Desarrollo. - Juan Carlos de Borbón es nombrado sucesor de Franco a título de rey. - Cinco sacerdotes inician una huelga de hambre en las oficinas del obispado de Bilbao. - Astilleros Españoles integran, entre otros, a la Naval y a Euskalduna.	- Se reabre la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao. - Creación de la Escuela Experimental de Arte de Deba. - E. Chillida ilustra con siete <i>litocollages</i> el libro de Martín Heidegger <i>Die kunst und der Raum</i> y expone su obra gráfica y dibujos en Basilea, Zúrich, Ámsterdam y Múnich. - A. Ibarrola expone sus pinturas y xilografías en la Galería As de Barcelona. Clausurada a los 4 días de su inauguración. - Se funda el grupo Nueva Abstracción. - G. Chillida ilustra el poema inédito <i>El Nuevo Mar</i> del poeta y Premio Nobel de Literatura Juan Ramón Jiménez.	- Cortometraje <i>Homenaje a Tarzán</i> , Rafael Ruiz Balerdi. - Fallece en Madrid Ramón de Zubiaurre. - Se concluyen las obras de la basílica de Aranzazu.

2.- DÉCADA DE LOS SETENTA

Año	Acontecimientos político-sociales	Arte	Cultura, literatura, música y cine
1970	<ul style="list-style-type: none"> - VI Asamblea de ETA: escisión entre ETA militar y ETA político militar. - Huelgas mineras en Asturias. - El Gobierno Vasco trata de revitalizar el Consejo Delegado en el interior, creando uno en cada territorio. - Ley General de Educación. - Juicio de Burgos contra militantes de ETA. Seis condenados a la pena de muerte son indultados por Franco. 	<ul style="list-style-type: none"> - Creación de la Escuela Superior de Bellas Artes adscrita a la Universidad Autónoma de Bilbao. - E. Chillida recibe el Premio Wellington de Escultura. - Exposición de <i>Pintura y Escultura Vasca Contemporánea</i> en el Palacio de Bellas Artes de México. - Exposición colectiva de <i>Dibujos y grabados contemporáneos</i> en la Galería de La Habana, La Habana (Cuba). (Participa B. Alfonso). - Exposición individual de G. R. Uranga de dibujos y grabados, Galería Seiquer, Madrid. - Exposición individual de óleos, grabados y ceras de Agustín Ibarrola en la Galería Huts de San Sebastián y en las Salas Municipales de Cultura de Durango. - Exposición <i>Gráficos españoles</i>, Salas Municipales de Cultura de Durango. - Exposición de Estampa Popular de Madrid en la Galería Mikeldi de Bilbao. - Exposición de una selección de artistas de Estampa Popular (Vizcaya, Madrid y Cataluña) y Equipo Crónica en Neve Münchner Galerie de Munich. 	<ul style="list-style-type: none"> - Inauguración del Centro Regional de TVE en Bilbao. - <i>El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo</i>, de J. Caro Baroja. - <i>Baga, biga, higa...sentikaria</i>, de Ez dok amairu. - Sistiaga concluye la segunda versión de su primer film pintado: <i>Ere erera izik subua anuaren...</i> (1968-1970).
1971	<ul style="list-style-type: none"> - Ley Sindical. - La Asamblea conjunta de Obispos y sacerdotes pide perdón por la actitud de la Iglesia durante la Guerra Civil. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>I Muestra de Artes Plásticas</i>, Sala Municipal de Exposiciones de Baracaldo (Vizcaya). - Asambleas de artistas plásticos y alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao. Redacción de un manifiesto. - Creación del Grupo Quince (Madrid). - G. R. Uranga instala su taller de grabado en Arminza (Vizcaya). - Exposición de Bonifacio Alfonso <i>Insectos-Aguafuertes</i>, en la Galería 42 de Barcelona y exposición de óleos, grabados y dibujos en las Salas Municipales de Cultura de Durango. - Exposición de litografías de Gonzalo Chillida en la Galería Ikuska de San Sebastián y - Exposición de grabados de José Ortega en las Salas Municipales de Cultura de Durango. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Harrizko Herri hau</i>, de G. Aresti. - Primer LP de Benito Lertxundi. - Se presenta el grupo Oskorri en la Universidad de Deusto. - <i>Operaciones poéticas, Cien poemas de amor y Campos semánticos</i>, de G. Celaya. - Inauguración del Centro Regional de TVE en Bilbao.
1972	<ul style="list-style-type: none"> - Congreso del PSOE en el 	<ul style="list-style-type: none"> - Encuentros de Pamplona, <i>Arte vasco</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Biblioteca de Pintores y Escultores</i>

	<p>exilio. - ETA secuestra al industrial Lorenzo Zabala. - Huelga en la factoría Michelin de Vitoria.</p>	<p><i>actual</i>, Museo de Navarra. - <i>II Muestra de Artes Plásticas</i>, Sala Municipal de Exposiciones de Baracaldo. - N. Baserretxea comienza la serie de esculturas <i>Cosmogonía Vasca</i>. (1972-1975). - E. Chillida recibe el Premio de Grabado en la Bienal de Ljubljana (Yugoslavia). Exposición de su obra gráfica completa en Ulm (Alemania). - <i>Baragaña, Basterrechea, Ortiz de Elgua, Ruiz Balerdi, Yraola, Zumeta. Obra gráfica</i>, Galería Mikeldi, Bilbao. Posteriormente, será expuesta en las Salas Municipales de Cultura de Durango. - Exposición colectiva del Grupo Quince en la Galería Huts de San Sebastián (participan Díaz, Smith, Neure, Hernández, Muñoz, Nieva, Sempere, Alcaín, Peinado y Saura). - Exposición de óleos, grabados y dibujos de B. Alfonso en las Salas Municipales de Cultura de Durango.</p>	<p><i>Vascos de Ayer, Hoy y Mañana</i>, dirigida por J. M^a Martín de Retana. - <i>Euskal literatura I</i>, de S. Onaindia. - <i>Diccionario Ilustrado de Mitología Vasca</i>, de M. de Barandiarán.</p>
1973	<p>- Se separan las funciones de la Jefatura del Estado y del Gobierno. Carrero Blanco presidente del Gobierno. - Nicolás Redondo, secretario General de la UGT. - Proceso 1001, contra dirigentes de CCOO. - Carrero Blanco es asesinado por ETA. - Arias Navarro, presidente del Gobierno.</p>	<p>- Galería Aritza (Bilbao). - M^a. P. Herrero invitada a participar en la Exposición Internacional de Grabado de Ljubljana (Yugoslavia). Exposición individual de aguafuertes en la Galería Seiquer de Madrid. - B. Alfonso realiza el libro <i>Cuatro orejas y rabo</i>, editado por el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. - E. Chillida realiza 16 xilografías para el libro <i>Más allá</i> de Jorge Guillén. - Exposición colectiva <i>El grabado contemporáneo</i>, ediciones Grupo Quince, en la Galería Carmen Durango de Valladolid. (Participa Bonifacio Alfonso). - Muestra de grabados del Grupo Quince en la Galería El Pez de San Sebastián. (Rosa Biadiu, Amadeo Gabino, Antonio Lorenzo, Manolo Millares, Joaquín Mouliaa, Lucio Muñoz, Antonio Saura, Robert Smith, Darío Villalba, Andrés Nagel, Vicente Ameztoy, Marta Cárdenas, Ramón Zurriarain y Carlos Sanz). - Exposición colectiva <i>70 grabadores</i>, Galería Trazos, Santander (Participa B. Alfonso). - Exposición antológica de R. R. Balerdi: <i>oleos, dibujos, ceras, grabados</i>, Salas</p>	<p>- <i>El espíritu de la colmena</i>, de Víctor Erice. - Revista <i>Kurpil</i> (San Sebastián). - Festival de música de vanguardia en el Museo de San Telmo de San Sebastián. - R. R. Balerdi regresa de Madrid a San Sebastián e inicia su proyecto didáctico en las escuelas públicas de Ondarreta en Andoain, Sasoeta en Lasarte y Romualdo de Toledo en Herrera. (1973-1978). - J. L. Zumeta imparte clases de arte en la ikastola Landaberri de Lasarte-Oria.</p>

		<p>Municipales de Cultura de Durango.</p> <ul style="list-style-type: none"> - A. Ibarrola detenido y puesto en libertad a las 72 horas tras pagar una multa de 500.000 pesetas. 	
1974	<ul style="list-style-type: none"> - Arias Navarro da a conocer su plan de apertura. - Junta Democrática. - ETA coloca una bomba en una cafetería de Madrid, provocando trece muertos. Este hecho es el detonante de la división de ETA en dos ramas: Militar y Político-Militar. - Felipe González, elegido secretario general del PSOE. - Ley de Asociaciones Políticas. - Se crea el sindicato nacionalista radical LAB. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>I Bienal Internacional de obra Gráfica de Segovia</i> (participan A. Nagel, C. Gangutia y B. Alfonso). - Exposición del Grupo Quince en la Galería Lúzaro de Bilbao. - E. Chillida realiza el anagrama para el movimiento antinuclear contra la central de Lemóniz (Vizcaya), así como el póster de los Juegos Olímpicos de Munich. - Exposición de arte gráfico de Bonifacio Alfonso en la Galería Dach de Bilbao y en la Galería 42 de Madrid. - Exposición colectiva <i>El grabado contemporáneo en España</i>, Instituto Alemán, Madrid (Interviene B. Alfonso). - <i>21 Salón de grabado y sistema de estampación</i>, Salas de exposición de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid. (Interviene R. R. Balerdi). - Exposición antológica de la obra gráfica de Antonio Valverde "Ayalde", en la Sala de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Hablando con los vascos</i>, de Martín de Ugalde. - II Festival de música de vanguardia en el Museo de San Telmo de San Sebastián. - <i>Bat Hiru</i>, de Mikel Laboa. - <i>La cazadora inconciente</i>, film de animación de R. R. Balerdi.
1975	<ul style="list-style-type: none"> - Decreto-ley antiterrorista. - Estado de excepción en Guipúzcoa y Vizcaya. - "Marcha Verde" marroquí sobre el Sahara español. - Fusilamiento de dos miembros de ETA y tres del FARP, en medio de una fuerte campaña contra las ejecuciones. - Muerte de Franco. - Juan Carlos I, rey de España. 	<ul style="list-style-type: none"> - M. P. Herrero traslada su taller de grabado a Lejona (Vizcaya) y G. R. Uranga a Las Arenas (Vizcaya). - B. Alfonso realiza el libro <i>y Norberto el Pata y Pitín. Conversaciones entre Franco y Trujillo</i>, editado por Gustavo Gili dentro de la colección <i>Las Estampas de la Cometa</i>. - E. Chillida recibe el Premio Rembrandt de la Fundación Goeth. Diseña el logotipo para la Universidad del País Vasco bajo el lema <i>eman ta zabal ezazu</i> y realiza cuatro aguafuertes para el libro de Charles Racine <i>Le sujet est la clairière son corps</i> y, junto a nueve artistas más, ilustra el poemario <i>Paroles Peintes V.</i> - <i>El arte gráfico en la Fundación Maeght</i>, Fundación Rodríguez Acosta, Granada. (Participa Chillida). - <i>Gráfica española contemporánea</i>, Galería Mainel, Burgos. (Participa B. Alfonso). - Exposición antológica de la obra gráfica de Ricardo Baroja, en la Sala de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Los vascos</i>, de J. Caro Baroja. - <i>La higa de Arbigoirriya e Itinerario poético</i>, de G. Celaya. - Fallece Gabriel Aresti. - Oteiza traslada su residencia de Irún a Alzuza (Navarra).
1976	- Regreso de	- Bial de Venecia. <i>España:</i>	- Diario <i>El País</i> (Madrid).

	<p>Santiago Carrillo, secretario general de PCE a España.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Cinco trabajadores mueren a manos de la policía en Vitoria. - Ante del cese de Arias Navarro, Adolfo Suárez es el encargado de formar gobierno en España. Referéndum constitucional. - Primeras apariciones públicas de los partidos políticos vascos. 	<p><i>Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976.</i> Jornadas dedicadas a <i>Euskadi en la bienal de Venecia</i>, bajo el lema <i>Amnistia denontzat</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Universidad Popular de Recaldeberri (Bilbao). - M^a P. Herrero ilustra el poema <i>Noche Oscura</i> de S. Juan de la Cruz. - B. Alfonso realiza el libro <i>Sopas y Manjares</i>, editado por Yves Rivière (París). - E. Chillida galardonado con el Primer Premio del Ministerio de Asunto Exteriores del Gobierno Japonés en la X Bienal de Grabado de Tokio. - Exposición colectiva de <i>Obra gráfica</i>, Galería Juana Mordó, Madrid. (Participa B. Alfonso). - Exposición individual de G. R. Uranga de dibujos y grabados, Galería Mainel, Burgos. 	
1977	<ul style="list-style-type: none"> - Legalización de la <i>ikurriña</i>. - Legalización del PCE. - En las primeras elecciones democráticas triunfa UCD, el partido de Suárez. - PNV, UCD y PSOE triunfan en las elecciones generales en el País Vasco y Navarra. - Restablecimiento de la <i>Generalitat</i> de Cataluña. - Pactos de la Moncloa. - Ley de Amnistía: todos los presos políticos salen de las cárceles. 	<ul style="list-style-type: none"> - Taller de Aya (1977-1982). - Taller de Arte de la Universidad Autónoma de Bilbao (1977-1978). - Proyecto Nuevo Arte y Producción Lekaroz. - Escuela de Bellas Artes de Bilbao. Conferencias y mesas redondas sobre las alternativas plásticas en el Arte actual. - Postura activa de los artistas vascos ante la recuperación de <i>El Guernica</i> de Picasso, coincidiendo con el 40 aniversario del bombardeo de Guernica. - Taller Calcográfico Hatz, de Ignacio Chillida y Mónica Bergareche en San Sebastián. - E. Chillida realiza 4 aguafuertes para el libro <i>Adoración</i> del poeta español José Miguel Ullán y celebra una exposición antológica de su obra gráfica en las Salas Municipales de Cultura de Durango. - Exposición antológica de óleos y grabados de G. R. Uranga en las Salas Municipales de Cultura de Durango. 	<ul style="list-style-type: none"> - Diarios <i>Deia</i> (Bilbao) y <i>Egin</i> (Hernani). - Reconstitución de la Sociedad de Estudios Vascos (<i>Eusko Ikaskuntza</i>). - <i>Saioak. Revista de Estudios Vascos</i> (San Sebastián). - Primer LP de Imanol. - <i>Zurezko olerkia</i>, de Luis de Pablo. - Encuentros sonoros (Sara). - Vicente Aleixandre recibe el Premio Nobel de Literatura. - Creación del Ministerio de Cultura.
1978	<ul style="list-style-type: none"> - Primeras elecciones sindicales después de la Dictadura. - Decreto sobre régimen preautonómico del País Vasco. - Consejo General Vasco, con el socialista Ramón Rubial como presidente. - Creación de la formación política Herri Batasuna. 	<ul style="list-style-type: none"> - B. Alfonso realiza el libro <i>Serán ceniza</i>, editado por Antonio Machón. - E. Chillida diseña el cartel para la Sociedad de Estudios Vascos – Eusko Ikaskuntza con sede en San Sebastián e ilustra la traducción alemana de <i>Los Persas</i> de Esquilo. - Exposición <i>Euskal grabatzaileak. Grabadores vascos</i>, Salas Municipales de Cultura de Durango (1978) y Museo de Bellas Artes de Bilbao (1979). 	<ul style="list-style-type: none"> - Filmoteca Vasca (San Sebastián). - Serie documental en euskera <i>Ikuska</i> (1978-1985). - Se crea la Fundación Faustino Orbeago (Bilbao). - <i>Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra</i>, de M. Pelay Orozco. - Aparecen las revistas <i>Berriak</i>, <i>Punto y Hora de Euskal Herria</i> y <i>Garaia</i>.

	<p>- Aprobación en referéndum de la Constitución española. El PNV se abstiene. La izquierda <i>abertzale</i> apoya el voto negativo. El anteproyecto de Estatuto vasco es ratificado por la Asamblea de Parlamentarios.</p>	<p>Participan los siguientes artistas: Darío de Regoyos, José Salís Camino, Francisco de Iturrino, Ignacio Zuloaga, Ricardo Baroja Nessi, Juan Echevarria, Gustavo de Maeztu y Whitney, Carlos Landi Sorondo, Julio Franco, Antonio Valverde, Eduardo Chillida, María Francisca Dapena, Fernando Beorlegui, Agustín Ibarrola, Bonifacio Alfonso, Rafael Ruiz Balerdi, Gabriel Ramos Uranga, Mari Puri Herrero, Carlos Sanz, Clara Gangutia, Marta Cárdenas, Vicente Ameztoy, Itxaro Goikoetxea, Andrés Nagel y Ramón Zurriaraián.</p>	
1979	<p>- Se constituye oficialmente el PNV. - Nueva victoria de UCD en las elecciones generales. En el País Vasco mayoría nacionalista e irrupción de Herri Batasuna. - Primeras elecciones municipales democráticas, con victoria de la izquierda en las grandes ciudades. En el País Vasco triunfo del PNV. - El <i>lehendakari</i> Leizaola regresa al País Vasco.</p>	<p>- M. P. Herrero y G. R. Uranga imparten un curso sobre calcografía en la Escuela de Armería de Eibar. - B. Alfonso realiza el libro <i>Tomilleros</i>, editado por Antonio Pérez dentro de la colección <i>Antojos</i>. - Bienal Internacional de Grabado de Ljubljana (Yugoslavia). (Participan C. Gangutia y A. Nagel). - Gabriel Ramos Uranga y Mari Puri Herrero imparten un curso sobre Grabado Calcográfico en la Escuela de Armería de Eibar. - Exposición individual de obra gráfica de A. Nagel en la Galería Alga de San Sebastián. - Exposición individual de grabados y <i>gouaches</i> de B. Alfonso en la Galería de la Mota de Madrid. - Muestra itinerante de obra gráfica <i>Contemporary Spanish Prints</i>, organizada por el Grupo Quince. Entre 1979 y 1981 recorre diversas ciudades de EE. UU. (Participan A. Nagel, E. Chillida, B. Alfonso). - Exposición retrospectiva de grabado de E. Chillida en la National Gallery de Washington. - <i>Gráfica española contemporánea</i>, Sala Uluv, Praga. (Participa B. Alfonso y A. Nagel). - <i>I Biennale of European Graphical Art</i>, Heidelberg. (Participa B. Alfonso). - Exposición individual esculturas de pequeño formato, fotopintura, obra gráfica y poesía visual de Ricardo Ugarte en la Galería Ttopara de Hondarribia.</p>	<p>- Decreto sobre la introducción del euskera en la enseñanza no universitaria. - Revista <i>Muga</i> (Bilbao). - Fallece Blas de Otero en Madrid. - Aparecen las revistas literarias <i>Oh! Euzkadi</i>, <i>Zurgai</i> y <i>Zagar</i>. - Largometraje documental sobre ETA <i>El proceso de Burgos</i>, de Imanol Uribe.</p>

c) DOCUMENTOS

Documento n ° 1

ARTISTAS PLÁSTICOS Y ALUMNOS DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE BILBAO PROGRAMA APROBADO EN ASAMBLEA, BILBAO, 11 DE JUNIO DE 1971.

1. FUNCIÓN SOCIAL DEL ARTE

El arte, al ser un producto de la vida social, una forma de conocimiento de la realidad presentada mediante recursos expresivos propios, se ve necesitado del concurso y de la iniciativa de la sociedad para que ella misma y los artistas alcancen su plenitud.

Dentro del marco general de la cultura, las artes plásticas desempeñan una de las más eminentes funciones sociales. Con su aportación contribuyen de una manera irremplazable a la formación de una conciencia colectiva en la marcha de la Humanidad hacia el progreso. Cada época en cada uno de sus momentos históricos, ha sentido la necesidad de la creación artística como tarea esencial para el acceso a este progreso. De esta forma, la obra de arte constituye un inmenso patrimonio del que se nutre cada cultura nacional y la cultura de toda la humanidad.

La obra de arte que identifica el diálogo del artista con la realidad de su tiempo, hace algo más que traducir pasivamente ésta, es decir, contribuye a ordenarla. Amplía y enriquece la comprensión de esta realidad, lo que nos permite tener un mayor poder de intervención sobre ella. La influencia que la obra de arte ejerce sobre la vida social, conduce a tomar una mayor conciencia de los hechos que nos rodean; eleva el gusto y la sensibilidad, los sentimientos, los pensamientos y los principios morales del hombre.

Es preciso dejar bien claro que desechamos toda concepción estrecha del arte que haga de él elemento de de las clases privilegiadas. Una de las importantes funciones del arte consiste en esclarecer las relaciones sociales, ayudando con ello al hombre a modificar la realidad.

El arte, a diferencia de otras ramas de conocimiento de la realidad, tiene una importancia nacional, popular. Refleja lo típico, lo general, lo esencial de las cosas a través del individual. Expresa la fisonomía, la personalidad, la historia del pueblo. De ahí precisamente su vinculación como elemento de cultura a la fisonomía espiritual del pueblo, a su vida, a su historia, a sus circunstancias concretas, a lo nacional.

En el desarrollo de nuestra cultura nacional, el arte vasco participa también de los problemas ideológicos y políticos que tienen planteados nuestra sociedad. El arte vasco es un claro exponente de nuestra cultura, y la cultura es un medio dinámico de edificación de una nacionalidad que se sitúa por encima de divisiones étnicas o de concepciones exclusivas sobre lo nacional. La panorámica de los valores que en arte constituye parte del patrimonio de nuestra cultura, vemos que obedece a una ley entre lo particular y lo general, de lo específico y de lo universal, de la variedad en la base y de la unidad en su conjunto, de la peculiaridad nacional sostenida sobre la variedad individual y de la unidad internacional conteniendo la diversidad nacional.

El artista de hoy, como hombre social que es, contribuye con su obra a la realización cultural y social de nuestra nacionalidad, asumiendo las responsabilidades que le son propias como artista vasco. Es vasco el que día a día se desarrolla aquí, trabajando y participando con su actividad en la vida colectiva y social vasca, sin exclusivismos étnicos, de origen o de cualquier especie. El pueblo vasco y su cultura son el producto de la fusión entre lo viejo y lo nuevo, entre su historia milenaria, con su cultura, costumbres y tradiciones, y la problemática surgida por la modificación del contexto social contemporáneo.

El desarrollo de las fuerzas productivas, la revolución científico-técnica –aplicación directa de las ciencias a la producción-, fenómeno de nuestra realidad socioeconómica que exige un número creciente de profesionales e intelectuales en las tareas de producción, cada día más compleja y variada, hace que los artistas se incorporen a ella como un elemento necesario e imprescindible. Los conocimientos del artista se solicitan desde los más insospechados frentes de producción y de la explotación. El arte se encarna en formas de expresión múltiple hacia el testimonio de la vida del pueblo, hacia las artes plásticas, hacia el diseño, hacia la arquitectura y la urbanización, hacia las tres gráficas, etc. La diversificación artística, el enriquecimiento de las disciplinas expresivas, están correspondiendo a la interrelación entre la vida entera de la sociedad y su acción en el móvil creador.

Jamás ha existido la impresionante masa profesional que en la actualidad trabaja en los diversos terrenos del arte plástico. Jamás ha existido la actividad de exposiciones internacionales, nacionales, provinciales, locales, etc. Ello está conformando una dimensión profesional que ensancha y cambia profundamente la vieja idea que se ha tenido del artista.

En esta inmensa tarea de ir dando satisfacción a nuestras aspiraciones culturales nacionales, de ir creando INSTITUCIONES que sean trasunto o imagen fiel de la comunidad, para a través de ellas satisfacer sus anhelos, los

artistas tienen su auténtico campo de trabajo, de desarrollo de su personalidad, cumpliendo al tiempo que se nos abra una perspectiva profesional, con la doble misión de ser útiles a nuestro pueblo.

II. CONDICIONES DE VIDA DEL ARTISTA

Sin embargo, el artista plástico, a pesar de producir bienes materiales y culturales para su pueblo, se encuentra sin ningún tipo de vinculación organizativa entre los campos del trabajo profesional y la comunidad.

El artista plástico, ese ser al que se le ha rodeado de mitos, es en realidad uno de los más explotados y maltratados. Su obra y sus conocimientos se manipulan oficialmente y privadamente en la proyección de la política nacional e internacional de los Gobiernos, en los organismos de educación, en los diversos frentes de la realización cultural y de la especulación económica. El hecho colectivo y profesional del artista no se parece en nada a esa imagen elitista e individualista del genio. Su vocación y actitudes se cultivan a través de un esfuerzo increíblemente ignorado y sin más medios que la conciencia de su responsabilidad individual.

Salvo una pequeñísima minoría que gana su sustento profesionalmente, la masa de los artistas realiza su función de crear, de aportar la cultura estética, después de las duras jornadas en otros trabajos que nada tienen que ver con su vocación. Se enfrenta a los riesgos absolutamente desasistido de estas mínimas seguridades sociales establecidas casi con carácter general para todos los estamentos de la sociedad.

Por mostrar nuestra obra en los certámenes nacionales, provinciales e internacionales, hay que ponerse en manos ajenas, las de la manipulación política y económica, aceptando el carácter competitivo que imprime la estructuración capitalista de los premios, con las selecciones, con las imposiciones de los gustos dominantes.

En el ámbito internacional, las Artes Plásticas se han convertido en un negocio que adquiere cada día más las características de empresas capitalistas que monopolizan y condicionan la obra del artista. En el mercado del arte se llevan a cabo inversiones como en la Bolsa. Las más importantes galerías del mundo han establecido las formas de contacto y pago asalariado, determinando previamente el sentido de la producción del artista. El sostenimiento de su cotización se mantiene por medio de críticos de arte asalariados, por medio de revistas, de secciones de prensa compradas, por medio de grandes exposiciones internacionales, en los museos y en las plataformas de la política cultural de los Gobiernos.

Esto podría prefigurar nuestra futura situación a nivel de toda España, extendiendo un arte cosmopolita, ajeno a las raíces nacionales, alejándonos de la recreación constante de nuestro propio arte vasco.

Así, por encima de los intereses del pueblo y de los propios artistas, se determinan unas condiciones que nos someten a la división y dispersión profesional, al enfrentamiento y anulación de la amplísima pluralidad de las tendencias artísticas.

El artista carece de la más elemental consideración que su eminente función social exige. Como si se tratara de un ser innecesario, está falto del status social de todo ente colectivo que crea bienes culturales y materiales para la sociedad que los necesita.

Es visible la carencia de ese status social en el hecho de que cualquier sociedad tiene en sí misma sus representantes, sus aspiraciones y los órganos de dirección de sus propios intereses profesionales.

En el caso del artista, los intereses, aspiraciones y anhelos profesionales son manipulados desde fuera, se habla en nuestro nombre, se nos representa al margen totalmente de nuestras opiniones.

III. HACIA UN STATUS SOCIAL DE LA PROFESIÓN

Para orientar adecuadamente nuestro propósito de resolver la grave situación en que no encontramos se requiere de:

-Reuniones múltiples de artistas que preparen el ambiente y las ponencias para la celebración de nuestras asambleas. Los acuerdos, las decisiones que se vayan tomando de estas asambleas implicarán ante todo y sobre todo recabar para nosotros los máximos interesados y competentes en esta materia, la autoridad y la dirección en las actividades que se encuadren en el dominio de nuestra profesión.

-Asambleas que culminen en el Congreso de los Artistas del País Vasco. Las orientaciones y conclusiones, por ser representativas de la voluntad profesional de los artistas vascos, adquirirán categoría y fuerza ejecutiva en todo el País Vasco. El Congreso, órgano superior de los artistas vascos, determinará las formas con los artistas de los diferentes pueblos de España y del extranjero.

Las Asambleas y los Congresos no han de ser preparados abstractamente. Las reuniones iniciales tienen que llenarse de vida, completándose con la formación de grandes exposiciones colectivas e individuales en las Salas de Arte tradicionales, en las Salas de la Caja de Ahorros, en las de los Museos, en los locales de los edificios públicos y privados, en los de los Colegios profesionales, en los de la Universidad, de los Ayuntamientos y Diputaciones, en los de las Ferias de Muestras, en los de las Sociedades Culturales, deportivas, folclóricas, etc.

Se trata de conseguir que todos estos centros colaboren con sus medios, incluso económicos, en hacer posible que salgamos de esta especie de catacumba en que se nos mantiene e irrumpamos a la luz del contexto diario social.

En los pueblos del País Vasco tiene lugar un moderno dinamismo, fruto de nuestro poderoso desarrollo industrial y del proceso de unas relaciones sociales igualmente activas y actuales. Con motivo de las festividades de cada lugar, esa milenaria tradición de participación de la cultura popular, nos ofrece un terreno de aproximación y convergencia política. Unamos nuestro arte al conjunto de estas manifestaciones de nuestra cultura en jornadas tan señaladas de la convivencia ciudadana. Confiemos en que nuestro pueblo nos necesita. Afirmemos nuestras razones en él y obtendremos la comprensión y el estímulo para proseguir firmemente.

Hasta ahora, aún cuando hemos preconizado que se estimen y apliquen las iniciativas de los únicos protagonistas reales que son los propios artistas, han sido desconsideradas de manera intolerable, precisamente por los organismos y entidades que se atribuyen nuestra presentación.

Tal trato nos ha obligado a boicotear y denunciar sistemáticamente los actos artísticos organizados sin la aprobación previa de la profesión. El riesgo de esta justa actitud consiste en que, si a la vez nos abrimos una alternativa que facilite la proyección masiva de nuestra obra y de nuestras posiciones, provocaremos el desconcierto y la mutilación de la vida profesional, privando a los artistas de oportunidades para darse a conocer.

Por lo tanto, los artistas plásticos tenemos que buscar decididamente la manera de informar al pueblo con la presencia de nuestra obra. En el pueblo es donde debemos recabar el apoyo al desarrollo de nuestra profesión por ser ésta una de las cuestiones indispensables del desarrollo de su propia cultura nacional. Por otra parte, éste es el medio más adecuado para incorporar y coordinar a las masas de nuestra profesión y lograr afirmar sólidamente el status social que nos corresponde.

En el terreno de la enseñanza, pese a la versión oficial de querer “afianzar las condiciones originarias del artista”, las Escuelas de Bellas Artes se reducen a crear simples funcionarios, incapaces de impartir responsablemente una formación en la primera enseñanza, en los Institutos y en la Universidad; y mucho menos, en el supuesto de que esta sea su pretensión, en las ikastolas.

Una muestra clara de la razón que nos asiste en esta importante afirmación, reside en el hecho de que la política oficial a la hora de establecer intercambios culturales con otros países, en las selecciones que se envían a las Bienales Internacionales, en las selecciones nacionales y en las diversas manifestaciones artísticas que requieren una fecha aparente que no suponga un desprestigio, se ha venido utilizando a los artistas y al arte radicalmente opuesto a la enseñanza entronizada en los sistemas oficiales, particularmente en las Escuelas de Bellas Artes. Esta doble política de crear por un lado funcionarios y, por otro, echar mano de los artistas profesionales, no hace sino poner en evidencia la razón que nos asiste a la hora de exigir una reforma profunda en de la enseñanza y sobre todo reclamar, en el marco de nuestra reivindicación por un “status social”, esos miles de puestos de trabajo que nos son regalados, en fragante contradicción con el reconocimiento que se nos hace cuando se nos necesita como exponentes de las corrientes artísticas que configuran la dinámica creadora de nuestro tiempo.

La tentación tradicional de buscar una salida individual aún admitiendo el papel que la personalidad juega en el desarrollo del arte –las salidas individuales siempre han existido, en muchos casos ejemplares y heroicas-, nos da respuesta a los intereses y objetivos propios de las masas profesionales.

IV. PROPUESTA PARA UNA REFORMA DE LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES PLÁSTICAS

La Universidad de Bilbao todavía está en su primera fase de construcción. Los edificios no harán la Universidad Vasca: la significación de la Universidad Vasca le dará el contenido de la enseñanza que se imparte en ella y un ingreso masivo de estudiantes y profesores de todas las clases sociales. Esta es de siempre una aspiración irrenunciable del pueblo vasco, que hoy, más que nunca, exige un acentuado carácter democrático.

La reivindicación general de que la Universidad ha de ser democrática, empieza a concretarse de forma que deje de servir exclusivamente a la burguesía. La Universidad de Bilbao es de momento una Universidad llamada “Autónoma”. Tal y como está concebida, no puede dar satisfacción a las exigencias del pueblo vasco, exigencias que sólo serán atendidas con un marcado contenido nacional.

Todas las Facultades existentes en el País Vasco han de impregnarse ya de este contenido nacional para que vayan adquiriendo las características que informen la futura y auténtica Universidad Vasca.

Los artistas plásticos y los alumnos de las cuatro Escuelas Superiores de Bellas Artes, hace más de dos años que presentaron un proyecto de reforma de la enseñanza. Posteriormente se ha creado en Bilbao una nueva Escuela. Su funcionamiento es idéntico al de las otras cuatro Escuelas. Durante el tiempo transcurrido no se ha producido ninguna transformación en los métodos de ingreso y en los programas de enseñanza. En todo caso, aunque el

proyecto se llevara a la práctica, en el País Vasco resultaría incompleto, debido a las peculiaridades de nuestro pueblo y por haberse constituido como Facultad de la Universidad Autónoma de Bilbao.

En estas circunstancias, la exigencia de que las Escuelas de Bellas Artes contengan unas dimensiones proporcionales al alto porcentaje de jóvenes que llaman a sus puertas, tiene una trascendencia mínima de máxima atención. En el primer curso de esta facultad se inscribieron cerca de doscientos candidatos. De ellos ingresaron solamente cuarenta y ocho. La restricción nos indica con elocuente evidencia las intenciones de construcción de una Facultad reducida, elitista y clasista.

En Valencia, en mayo de 1969, los representantes de las cuatro Escuelas de Bellas Artes de España manifestaban que la actual enseñanza de las Bellas Artes:

- POR SU MÉTODOLÓGICA ESTÁTICA Y SIN RIGOR PEDAGÓGICO,
- POR EL CONTENIDO Y CONCEPTO QUE LA INSPIRA,
- POR LA CARENCIA DE SERIA INFORMACIÓN TEÓRICA, TANTO PLÁSTICA COMO HUMANÍSTICA,
- POR LA CARACTERÍSTICA MERAMENTE ARTESANAL DE LAS CLASES PRÁCTICAS,
- POR SU INCAPACIDAD PARA DESARROLLAR LA ACTIVIDAD CREADORA Y PEDAGÓGICA,
- POR LA INFLEXIBILIDAD Y LIMITACIONES QUE OCASIONA EL VIGENTE SISTEMA DE CÁTEDRAS VITALICIAS,

NO RESPONDE ALAS NECESIDADES DE LA SOCIEDAD EN QUE VIVIMOS, NI SATISFACE LAS EXIGENCIAS ARTÍSTICAS, CULTURALES Y HUMANAS DEL ESTUDIANTE.

Se entiende que esta Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Bilbao es una experiencia piloto, lo cual entraña avanzar en las soluciones, sin esperar a que un buen día se nos promulgue la reforma. A este propósito, señalamos algunos aspectos fundamentales que consideramos que deben aplicarse aquí y ahora:

PRIMERO.- En lugar del actual ingreso que no es otra cosa que un instrumento al servicio del “numerus clausus”, debería crearse un curso preparatorio de ingreso en la Facultad que observe las cualidades de sensibilidad y capacidad de investigación del candidato. El ingreso no se basará en un examen demostrativo de la habilidad que se tenga para copiar, ni tampoco de un examen de cultura general equivalente a los estudios preuniversitarios, al menos hasta que el Ministerio de Educación y Ciencia demuestre que todos los jóvenes reciben una enseñanza obligatoria que comprenda el nivel de Bachillerato.

No siendo así, como en efecto no lo es, se discriminaría a los trabajadores y a las clases más pobres. La asistencia regular y el deseo de recibir una enseñanza serán los únicos requisitos del ingreso. Con esta fórmula se respeta el derecho de toda persona a recibir enseñanza.

SEGUNDO.- Mientras a los hijos de los trabajadores no se les garantice un salario-beca proporcional al salario que el estudio les privaría de aportar al hogar, la enseñanza se repartirá en clases nocturnas y diurnas. Las clases nocturnas tienen por objeto la incorporación a la Universidad de todos aquellos que trabajen durante el día.

TERCERO.- El profesorado se compondrá, en su mayoría, de artistas e investigadores vascos. Estos artistas y trabajadores serán propuestos por Asambleas de alumnos, profesores y profesionales artistas e investigadores, a fin de que reúnan verdaderas condiciones de competencia y representatividad.

CUATRO.- Los cursos teóricos y prácticos se combinarán tomando como centro no las asignaturas de dibujo, colorido, modelado, historia del arte, sino las de:

- Psicología y sociología del arte, comunicación e información.
- Economía y determinaciones del mercado del arte.
- Estudio del contexto social vasco y la historia del arte vasco.
- Estudio de las teorías estéticas y de la sensibilidad.
- Trabajos de realización en madera, piedra, hierro, barro, plástico, etc.
- Trabajos de realización al fuego, esmalte, cerámica, fundición y forja, mosaico, vidriera, etc.
- Trabajos de realización en gráficas, grabado calcográfico, xilográfico, linoleum, litografía, serigrafía, fotografía, etc.
- Trabajos de realización en pinturas, escenografía, tapices, diseño, etc.

QUINTO.- La realización de los trabajos ha de hacerse en un núcleo de talleres provistos de herramientas adecuadas. Estos talleres de realización están abiertos a cuantos profesionales deseen aportar sus conocimientos. Los artistas que acudan a los talleres de realización deberán participar en los seminarios que los alumnos, profesores y una representación de los profesionales organizarán frecuentemente con la finalidad de discutir y analizar el proceso de formación. Con el respaldo de las asignaturas teóricas del humanismo, con la convivencia profesional en la experimentación y en la realización, se completará una adecuada formación del alumno y del actual artista.

SEXTO.- El paso de un curso a otro sería decidido mediante los resultados de la discusión de las obras y de las tesis realizadas. El Tribunal estará compuesto por una representación de los alumnos, otra de los profesores que hayan explicado durante todo el curso, y otra representación de los profesionales del País Vasco, designada en sus Asambleas y Congresos. El examen será público, mostrando las obras y dando lectura a las tesis escritas y oportunidad al interesado a emitir un breve juicio oral de su obra. Después el Tribunal votará, guardándose los principios de la simple mayoría y del voto libre y secreto.

SÉPTIMO.- El conjunto de la carrera quedaría estructurado de la siguiente manera:

a) Duración del curso preparatorio: Seis meses. Edad mínima: Quince años. Consideramos que la edad mínima de quince años es una exigencia irrenunciable. Se trata del momento preciso en que los hijos de los trabajadores y de las clases sociales menos pudientes han de elegir entre el trabajo y el estudio. Sobrepasar esta edad mínima como una condición para el ingreso, aunque velada, supone una forma más de discriminación.

b) Duración de la carrera: Cuatro años, repartida en cuatro cursos. Estimamos que estos años son suficientes para adquirir la experiencia básica de la carrera, dada la intensa formación teórica y práctica que recibirán durante los cursos. Al terminar la carrera, el artista encontrará en los talleres de realización y en la vida de los seminarios la voluntad de continuar enriqueciendo su preparación artística, pues es conocido que el verdadero artista, no cesa de formarse nunca. De esta forma, el vacío existente entre la Escuela y los profesionales se cubrirá con el establecimiento de unos vínculos nuevos donde no se halle separada la Universidad de la profesionalidad.

El artista vasco, formado en las condiciones que se apunta, será un artista normal, como en los que en nuestros días está creando, como los que son reconocidos y expresivos exponentes de la problemática artística contemporánea. Esta manera de enfocar las cuestiones de la enseñanza se ajusta a las necesidades reales, a las mínimas exigencias puestas al día que capacite para que de la Universidad se salga al mundo de la cultura sin que los graduados se sientan minimizados, reducidos a la esterilidad que apreciamos en los compañeros que a lo largo de muchos años han pasado por las Escuelas de Bellas Artes.

(Para la programación de estos puntos básico sobre la enseñanza se ha tenido en cuenta el proyecto de reforma de la enseñanza, presentado por los artistas y alumnos de las cuatro Escuelas Superiores de Bellas Artes al Ministerio de Educación y Ciencia y a la Dirección General de Bellas Artes).

Bilbao, junio de 1971

Documento nº 2

ESCUELA EXPERIMENTAL DE ARTE

INFORME DE LA ESCUELA EXPERIMENTAL DE ARTE, OCTUBRE DE 1971

ASOCIACIÓN PARA EL FOMENTO DE LA ENSEÑANZA Y LA CULTURA DE DEVA

Escuela experimental de arte en Deva

La Escuela Experimental de Arte en Deva, obra propia de esta Asociación, explica los objetivos, funcionamiento y medios con que cuenta para desarrollarlos en la totalidad del Edificio Ostolaza, Ebefo, situado en la Calle 23 de setiembre nº 20.

OBJETIVOS

- 1.- programa para una formación humanística a través de una educación estética
- 2.- funcionamiento de talleres a disposición del artista
- 3.- sección de consulta e investigación estética vasca

Esta Escuela Experimental de Arte atenderá a propuesta de la Asociación la colaboración con las demás obras propias de esta Asociación y con las demás entidades culturales de Deva

Esta experiencia servirá para plantear las necesidades y el funcionamiento adecuado de

- a) ikastola experimental
- b) elaboración de un bachiller de arte
- c) planteamiento de oficios contemporáneos
- d) relación con el nivel universitarios del programa de educación del Ministerio de Educación y Ciencia

elementos que se consideran necesarios para la creación de la Universidad de Artistas Vascos como fundamento de la Universidad Vasca

FUNCIONAMIENTO ACTUAL

Los talleres experimentales funcionan en el edificio Ostolaza, Ebefo, conjuntamente con la biblioteca municipal y el parvulario

REALIDAD INMEDIATA: a la que debe llegar esta Escuela antes de fin de año.

1.- distribución del edificio (ver anexos de distribución)

SECCIÓN DE TALLERES Y LABORATORIOS

SECCIÓN PÚBLICA

Conexión de ambas por una SECRETARÍA

2.- funcionamiento general

- a) organización de la Escuela durante el día (v. Apartados 3, 4, 5)
- b) cursillos nocturnos para la organización de los talleres populares que atiendan las aspiraciones y necesidades de tipo local de las personas que por distintos motivos no tienen otro tiempo disponible
- c) relaciones con el exterior: contactos con grupos de investigación que trabajan en actividades paralelas (etnografía, arqueología, arquitectura...)

3.- funcionamiento de cada taller

todas las dependencias siguen una orientación común de distribución:

- a) talleres para ejecución final de los modelos preparados
 - b) laboratorios para el trabajo personal, proyectos, experimentación, discusiones conjuntas y selección de bocetos para su realización final
- cada taller tendrá un responsable y uno o dos ayudantes en quienes recaerá la continuidad y transmisión de los oficios y la experimentación
- cada taller tendrá un encargado de semana que atenderá el orden, limpieza, conservación de herramientas y buen uso de material

en cuanto a la biblioteca posibilidad de que la Escuela de Arte se haga cargo de la biblioteca municipal para su:

renovación y ampliación por audiovisuales

ordenamiento
organización
en cuanto a la secretaría
departamento para la secretaría de la Asociación por ser éste su domicilio social
secretaría de la Escuela
enlace de los locales públicos y los talleres
información
canalización de las visitas

4.- horarios

mañanas: talleres: práctica de oficios y realización de trabajos	9-13
tarde: laboratorio: investigación, relaciones, experimentación	16-19
laboratorio infantil	18-20
noches: cursos nocturnos: proyección de los temas estudiados	20-22

5.- asesores, responsables y ayudantes

de los asesores y responsables depende tanto la orientación general como el señalar los temas de trabajo
sus decisiones se estabilizarán por medio de unas reuniones periódicas y se estima conveniente participen
directamente los delegados responsables nombrados por la Asociación para las relaciones Asociación-Escuela.

asesores: Agustín Ibarrola, Jorge Oteiza

delegado responsable: Francisco Aldabaldetrecu

responsable de taller: Marsha Erwich, Luis Montoya, José M^a Larramendi, Koldo Azpiazu, responsable del
laboratorio infantil a designar.

ayudantes: Jon Zabaleta, Xiriaco Andonegui, Iñaki Arrate, Koldo Merino, Virginia Beguiristain, Juan txo Garro,
Guillermo Andonegui

6.- interrelaciones de los talleres (ver hoja adjunta) que ilustran el funcionamiento interdisciplinar sin que por ello
cada taller pierda su propia autonomía y disciplina

7.- proporciones comparadas (v. hoja adjunta)

por las que se visualizan comparativamente las proporciones de la Escuela de Arte

8.- presupuestos parciales y total aproximados

9.- autofinanciación de la Escuela: que se estima posible y depende de

- puesta en marcha de los talleres y acomodación total del edificio
- trabajos proporcionados por personas ajenas a la Escuela
- trabajos realizados en la Escuela por decisión propia

CONCLUSIONES

- esta escuela experimental de arte de Deva, puede en un futuro inmediato servir de modelo para otras localidades, atendiendo a las circunstancias y posibilidades específicas de cada una
- el equipo inicial se define en transición y por tanto desde el primer momento intenta plantear todos los trabajos, tanto investigativos como prácticos de forma que faciliten su expansión y continuidad.
- esta Escuela se define como un centro de investigación que reúna el campo de nuestra cultura tradicional y la cultura contemporánea.

Deva, octubre 1971

Documento nº 3

ESCUELA EXPERIMENTAL DE ARTE INFORME GENERAL DE LAS ACTIVIDADES Y FUNCIONAMIENTO DE LA ESCUELA EXPERIMENTAL DE ARTE DURANTE EL AÑO 1972

INTRODUCCIÓN:

Con el año que acaba de concluir, la Escuela Experimental de Arte de Deba, obra propia de la Asociación para el Fomento de la Enseñanza y la Cultura de Deba, cumple el tercer año de funcionamiento.

Este ha sido el primero en que todos los talleres planteados han podido funcionar. Son los siguientes: estudios, fotografía, fundición, grabado, laboratorio infantil, modelado, piedra, y secretaría.

Debemos señalar que todas las secciones no han alcanzado completamente su desarrollo en actividades, siendo ello comprensible si se tiene en cuenta la naturaleza y el número de problemas que se presentan, así como su variedad fundamentalmente motivados por las limitaciones de personal y de carácter económico que todas las instituciones de este tipo llevan parejas.

Pero podemos ya constatar con satisfacción la resolución aunque parcial, de algunos de ellos así como las primeras realizaciones y aportaciones que hacen posible afrontar con justo optimismo un porvenir. Máxime si se tiene en cuenta que la experiencia de estos tres años nos sirve ya de base en cuanto a los planteamientos formulados, vocabulario, objetivos, etc.

Ya que en algunos momentos ha podido existir una cierta ambigüedad debida al desfase entre los primeros deseos formulados y su progresiva puesta en práctica, deseamos su solución a partir del análisis de la experiencia transcurrida.

ECONOMÍA:

- Habiendo sido este año el primero en que la Escuela ha llevado su propia contabilidad, es de destacar el esfuerzo en cuanto a planificación de trabajos que suponen la fuente de ingresos más importante.

- Resumen del balance económico de 1972:

pagos.....	1.353.341,75	
ingresos: subvenciones.....	337.994,94	
trabajos propios.....	613.299	991.298,94
resultado final	TOTAL DEFICIT	362.042,81

- En marzo de 1972, se realizó, a petición de la Asociación, un balance-inventario aproximativo de situación que ha sido ampliado en el cierre del ejercicio de este año, quedando detalles mínimos para ultimarlos.

- Consideraciones:

1- evolución positiva del patrimonio y bienes de la Escuela

2- análisis de las fuentes de ingresos para cubrir el presupuesto anual:

ingresos propios (trabajos y venta de obra).....	613.299
subvenciones (Asociación: 344.799,94).....	377.999,94
trabajos realizados y entregados no cobrados.....	191.412

3- necesidad urgente de elaborar el inventario general definitivo cuyo resultado quedará establecido según los conceptos generales siguientes:

patrimonio general.....	patrimonio de la Asociación (aportación desde 1969)
	patrimonio de la Escuela (aportación desde 1971)

PERSONAL:

- Personas que han intervenido directamente en 1972:

responsable de la Asociación: Francisco Aldabaldetrecu

asesores: Jorge Oteiza y Eduardo Aranzabal

responsables y ayudantes por sección:

estudios: José M^a Larramendi

fotografía: José M^a Zabala

fundición: Koldo Azpiazu, Markel Arizmendi, Xiriako Andonegi

grabado: Jon Zabaleta, Iñaki Alvarez, Iñaki Arrate, Iñaki Solupe

laboratorio infantil: Mikel Mendizabal, Lore Muguruza

modelado: Reinaldo López, Koldo Merino

piedra: Guillermo Andonegi, Koldo Alberdi

secretaría y admón.: Begoña Alustiza Itziar Calzacorta

- Tras estos tres años de diferentes experiencias, podemos señalar la consecución de un importante logro como es el poder contar con un equipo de responsables especialistas en cada sección:

estudios: José M^a Larramendi

fotografía y audiovisuales: José M^a Zabala

fundición y moltería: Koldo Azpiazu, Markel Arizmendi

dibujo y grabado: Iñaki Alvarez

laboratorio infantil: Lore Muguruza

piedra: Guillermo Andonegi

secretaría y admón.: Itziar Calzacorta

- Experiencias y tanteos de relaciones internas van esbozando un reglamento de funcionamiento interno cuyas líneas generales son las siguientes:

personal: un representante en la Asociación entre los participantes directos un responsable y un ayudante por sección.

organización general:

reunión semanal los lunes en la que se da cuenta de lo realizado en la anterior y se define el programa de la entrante.

reunión mensual para preparar el informe de la Asociación

reunión general a fin de año para celebrar la memoria balance del año programa

horario: 9 a 13 trabajos de taller

15 a 19 estudio de temas generales y preparación de clases nocturnas

18 a 20 laboratorio infantil

20 a 22 clases nocturnas

relación con otros artistas: disponibilidad de los talleres e instalaciones para los artistas que no intervienen directamente en el funcionamiento de la Escuela:

1- dando prioridad a la realización de bocetos de trabajos propios de la Escuela

2- en los días y horarios señalados de común acuerdo entre Escuela y artistas

3- posibilidad de uso de instalaciones y materiales y herramientas de la Escuela cubriendo el artista los gastos que ocasione.

visitas: establecimiento de un horario que se acomode al funcionamiento y horario de la Escuela.

TRABAJOS REALIZADOS EN 1972:

- Edificio: mejoras de instalaciones y dependencias, así como de mobiliario

- Secciones: nos limitamos a señalar los más importantes y significativos, debiendo señalar la existencia de bocetos y trabajos preparados no realizados o no publicados.

estudios: - traducción de Jaun de Alzate, (Pío Baroja) de próxima publicación

- colaboración en cuatro cursillos de investigación plástica con asistencia de 260 profesores de E.G.B. en ikastolas.

- Participación en las semanas culturales de Tolosa, Bayona y Azpeitia

- Colaboración en U.I.U., clases en euskera para universitarios en Loyola

fotografía: - comienzo de la preparación del archivo fotográfico de arte vasco contemporáneo

fundición: - obras para Jorge Oteiza:

4 ceras de 4 bocetos de los Apóstoles de Aránzazu

2 bronce de 2 “ “ “ “

23 bronce de varios bocetos

- 16 obras para Remigio Mendiburu en latón

- 12 bronce de varios bocetos creados en la Escuela por participantes directos

piedra: - 5 reproducciones de esculturas de Jorge Oteiza

- 6 obras de bocetos creados por la Escuela

grabado: - confección de maqueta e ilustraciones de los libros de texto en euskera (área de lenguaje 3º y 4º grados) mención especial en la Feria del libro de Durango.

- realización de maqueta e ilustraciones del libro Jaun de Alzate

- numerosos carteles, anagramas, calendarios

- cinco postales para Navidad

laboratorio infantil: - realización de experiencias pedagógicas en el taller de libre expresión infantil

- investigaciones sobre la aplicación de la plástica en los métodos activos de educación

modelado: preparación de bocetos para posterior realización en los talleres

secretaría y admón : correspondencia, contabilidad, administración, información

clases nocturnas: - idiomas: euskera (26 alumnos)

- mitología (11)

- historia de la música y audiciones (6)

- grabado (12) modelado (9)

lo que hace un total de 50 niños en edad escolar y 103 adulto

Documento nº 4

TALLER-ESCUELA DE S. PEDRO DE AYA PUBLICADO CON MOTIVO DE LA EXPOSICIÓN CELEBRADA EN EL MUSEO DE SAN TELMO DE SAN SEBASTIÁN, DEL 4 AL 30 DE SEPTIEMBRE DE 1981

TALLER ESCUELA DE S. PEDRO DE AYA

El taller de S. Pedro de Aya surge bajo la iniciativa de Reinaldo, tratando de paliar:

- 1) La ausencia de lugares donde se puedan ejercitar de una forma efectiva la escultura. Es importante que los talleres sean abiertos, resultando accesibles a la gran mayoría de los interesados en esta actividad.
- 2) El desfase existente entre el supuesto nivel artístico y la realidad cultural concreta de Euskadi. Debido a la falta de información y participación general en el campo plástico y a la ausencia de un replanteamiento de los conceptos básicos que unen arte y educación.
- 3) El carácter elitista actual del arte.
- 4) La ausencia de un futuro relevo artístico.
- 5) El abandono de un oficio de honda tradición en nuestro país: la cantería.
- 6) La renuncia del método de transmisión directa de los conocimientos
- 7) La necesidad de conseguir una formación integral de los miembros del taller.
- 8) El rechazo al planteamiento de trabajo en equipo, potenciando así las posturas individualistas y cerradas.

Como respuesta a la falta de instituciones para el aprendizaje y práctica de la actividad artística, el objetivo prioritario que nos anima es, por tanto, la creación de una infraestructura artística y el desarrollo de una dinámica de trabajo consistente en la formación de dinamizadores-escultores capaces de crear, a su vez, talleres autónomos de similares características al que actualmente funciona en S. Pedro de Aya

Documento nº 5

COMISIÓN PROVISIONAL COORDINADORA MEMORIA DEL CENTRO CULTURAL Y MUSEO DE PRODUCCIÓN, SAN SEBASTIÁN, 10 DE ABRIL DE 1977.

MEMORIA DEL CENTRO CULTURAL Y MUSEO DE PRODUCCIÓN

HISTORIA

Mayo de 1972, por estas fechas se organiza en Tolosa la 11 Quincena Cultural Vasca del País Vasco, de la que tomamos parte activa en su organización.

En dicha quincena se programan Conferencias, Festivales de Canto, Festivales de Danzas, Bertsolaris, Concursos Literarios (infantiles y adultos) en Euskera, Cine y una Exposición colectiva de Arte Moderno Vasco.

El motivo de dicha organización no fue otro que sacar del ostracismo y casi de la clandestinidad en que se encuentra nuestra cultura autóctona.

Después del relativo éxito de esta 1ª versión, empiezan a extenderse estas quincenas por toda nuestra geografía.

Así mismo repetimos parecidas manifestaciones culturales los años 1973 y 1974 en Tolosa.

ANALISIS

En todo este tiempo, hemos tenido ocasión para ahondar en cada una de las disciplinas culturales y recoger el mismo tiempo los diversos problemas de fondo que acucian a cada una de ellas.

Observamos que todas ellas se mueven en un estatus, totalmente carentes de todos los medios más indispensables para una producción óptima.

Así vemos como un escritor en el país no puede dedicarse a lo que pudiera ser su profesión, por falta absoluta de percepción de su trabajo por parte del Pueblo, por lo que está condenado aun amateurismo completo.

Si analizáramos un poco las artes plásticas nos encontramos con un problema parecido. Por un lado la misma falta de perceptividad que en la Literatura y también la carencia de plataformas adecuadas que posibiliten el conocimiento de nuestro Arte en el exterior.

Tras esta experiencia vivida, nos encontramos ante la disyuntiva de seguir hacia delante con estas manifestaciones haciendo una pseudo cultura, o bien, analizar todos los problemas y atacar a sus males en sus bases.

Por otro lado experimentamos que de las diversas facetas culturales, el pueblo atiende con entusiasmo a las folklóricas, pero no así a las manifestaciones netamente culturales.

Hasta aquí todo parece normal y lógico, puesto que creemos que este estado no es exclusivo de nuestro pueblo, pues desafortunadamente éste es patrimonio de casi todas comunidades minoritarias. Pero vamos a ampliar nuestro análisis para ver dónde hace agua y por qué, el aspecto cultural de nuestro pueblo.

Por otro lado, de la minoría intelectual existe, vemos que es una minoría de la misma, valga la redundancia, la que interesa por nuestra cultura.

Por otro lado, observamos la total ausencia de la burguesía, media y alta, de nuestro pueblo, en estas manifestaciones culturales de las que no demuestra el más mínimo interés. Cuando lógicamente debían de ser ellos los más concienciados, bien por su formación o por sus posibilidades económicas. ¿Esto es normal? Creemos que no, sinceramente. No tenemos más que hacer un estudio somero de la situación en Cataluña, y veremos que aquí la burguesía sí toma parte activa en la cultura autóctona, participando incluso en ella y financiándola.

Hacemos observar que al hacer este análisis comparativo no nos olvidamos de las diferencias existentes, en cantidad de habitantes y dificultades lingüísticas en que nos movemos nosotros.

Pero a pesar de o dicho, esto no explica todo, pues ellos tienen una literatura boyante y ni que decir que el Arte se mueve dentro de unos niveles más que decorosos.

Esto, claro que no es una casualidad. Pues mientras ellos se han preocupado por crear unas instituciones, MUSEO PICASSO, FUNDACION MIRO, FUNDACION MAEGHT, TALLERES CORBERO, para apalancar el desarrollo de su cultura autóctona, nosotros discurrimos en un desarrollo cultural tercermundista, debido a la falta total y absoluta de dichos centros culturales.

Contada esta perspectiva ante los ojos, que algo de alguna forma estábamos obligados también a hacer nosotros.

Después de largad charlas, que al mismo tiempo hemos ido comunicando con distintas personas del país, amigos que animados por casi todos ellos, llegamos a la conclusión de que es hora de empezar a madurar un plan para ver ampliar en lo posible este vacío cultural que nos abruma.

PROYECTO

Plan proyecto. A la hora de elaborar este proyecto, hemos tenido en cuenta diversas facetas, con actualidad problemática, integrándolos en nuestro plan por los motivos que en trabajos aparte os hemos adelantado.

En el campo cultural hemos pensado que este centro debería preocuparse sobre todo en las tres disciplinas de más necesidad vital, en nuestro pueblo, el arte, la literatura y la música, tres modos de expresión que cada uno a su forma sirvan para comunicarse con el pueblo. Sería interesante incorporar al cine y teatro. Con este ánimo de sintetizar, todo lo anteriormente expuesto, es por lo que decidimos, el crear este centro en una zona rural e integrarla en un caserío.

Es evidente que para la total consecución de estos fines es vital y necesario, atender con premura la falta de información y cultura de otros lugares a potenciar, creando al mismo tiempo, pequeños centros a nivel local, y que tengan una conexión directa con el centro a crear, para que éste les pueda ofrecer los medios culturales a su alcance. Partiendo siempre de una dinámica previa por parte de dichas localidades, cuyas iniciativas fueran originarias.

PLAN Y ORDEN A SEGUIR

Crear una sociedad con una veintena de miembros inicialmente, que todos ellos tendrán como denominador común la preocupación por nuestro país y de sus problemas, que por encima de toda ideología demuestren total apertura y espíritu democrático. Personas poseedoras de un espíritu abertzale sin duda. Llegado el momento se les daría la popularidad necesaria con una ampliación de socios oportuna.

Estas personas tendrán que estar dispuestas a un desembolso inicial de cierta consideración, con total espíritu altruista, para posibilitar la puesta en marcha del centro.

CASERIO

Hacernos con un caserío amplio, con terrenos de diversa naturaleza (praderas, tierras de labranza, bosques, etc.) para poder desarrollar con eficacia un centro agrícola modelo.

El o los edificios de dicho caserío, reunirán ciertas características indispensables, bien arquitectónicas así como, autosuficientes para las distintas exposiciones del museo. El ideal sería alguna casa solariega tan dada en nuestro País.

Es de esperar que dentro del mismo se tratará de promocionar la ganadería, la horticultura, avicultura, etc., así como la preocupación en la repoblación forestal del entorno, teniendo especial cuidado con las especies autóctonas, (Robles, hayas, manzanos) crear una corriente laboral-cultural con las gentes del entorno, en vías de dignificar su actual estado penúrico e inhumano.

Tomar relación con centros especializados del país que nos puedan asesorar técnicamente (Zabalegui, etc.) en los diversos sectores a desarrollar.

MUSEO

Este Museo quiere reivindicar diversos objetivos.

Como Museo-Exposición será la representación y fiel exponente del arte vasco moderno actual.

Como museo de producción, su obra se verá alterada con las lógicas ventas que en él se realicen, que serán suplementadas y renovadas con obra más reciente.

Por esto habrá que buscar la comunicación con otros centros creativos de diferentes países e intercambiar exposiciones con las mismas.

Dar a conocer a través de catálogos, a todos los centros y a nivel universal, nuestra producción actualizada.

Del producto de la venta de la obra artística, un porcentaje iría al autor y otro al centro. (Indicar porcentaje)

El funcionamiento detallado del Museo y de cada disciplina irá debidamente recogido y expuesto en los ESTATUTOS GENERALES del centro.

Del beneficio del producto de la venta, el único beneficiario será el centro, ya que como premisa, la sociedad establece como principio el espíritu altruista de sus miembros.

TALLER DE PRODUCCION

Incorporados al centro es previsible la creación y montaje de unos talleres de producción. En estos talleres podrán participar, todos los artistas vascos que lo requieran.

Para una óptima realización de una normal producción de arte aplicado o artesanía y arte plástico, será indispensable una microfusión para metales, un horno para metal cerámico, un taller de carpintería, así como todo material indispensable y necesario para todo tipo de obra gráfica y otras técnicas.

El desarrollo de las distintas materias será expuesto en trabajo aparte.

COMERCIALIZACION

Es evidente que unos talleres de producción requieren la comercialización de las obras elaboradas.

Para esto se pensará o estudiará el método más eficaz que sirva para su distribución y venta. Bien directamente desde el centro, o bien teniendo en cuenta centros comerciales especializados a efecto. O también tomando como método ambos medios.

ESCUELA DE ARTE

Después de realizado todo lo anterior sería, oportuno la creación de una Escuela de Arte.

Aparte de reunir los ingredientes necesarios para su feliz realización creemos que este centro debe afrontar con firmeza la creación de la misma.

También creemos que como en todo tendremos que seguir un orden de prioridad a la hora de realizar las diferentes fases y secciones de este centro y por es que creemos que la Escuela de Arte será el complemento ideal del museo y de los talleres de producción, después de realizados éstos.

Por lo que el tema se expone nada más, y se deja para posterior estudio.

En cuanto a la literatura, música, teatro y cine por la misma razón expuesta anteriormente, habrá que ir desarrollando posteriormente. Alguna de ellas en este mismo lugar, quizá, otras creando nuevos centros para las mismas. Creemos que de momento es conveniente iniciar con el Arte solamente y sobre la marcha ir madurando el plan para las siguientes disciplinas.

La exposición que se hace sobre el tema, nos rebela cierto reproche a la sociedad burguesa vasca, por su apatía cultural, haciendo la siempre odiosa comparación. En este caso, el ejemplo es la sociedad burguesa catalana. Un reproche con ciertos puntos de razón, ya que nuestra sociedad adinerada, siempre ha estado al lado de la iglesia, siendo mediatizada por ella en los terrenos del progreso cultural, que en nuestro caso siempre ha permanecido en manos de las órdenes religiosas, salvo alguna excepción muy localizada en nuestra historia.

MUSEO DE PRODUCCION

ARTE- ARTE APLICADO- ARTESANIA

(Interdependencia de ambas disciplinas)

CERAMICA – Mural (Pintura pública) Arte aplicado (recipientes)

MICROFUSION- Escultura mínima (Obra seriada) (Objetos joya)

MADERA- Talla- Arte aplicado (Torneado, cuencos, etc.)

PIEDRA- Escultura pública- Arte aplicado (Estelas funerarias)

GRABADO- Obra gráfica seriada (Ilustración de libros, etc.)

DEPENDENCIAS

Talleres

Cerámica

Microfusión

Madera

Piedra

TALLERES ESTUDIO

Grabado

Pintura

Dibujo

SALA DE EXPOSICION- Obras de arte realizadas en el Centro.

SALA DE EXPOSICION- Obras de arte aplicado en el Centro.

OBRA AL AIRE LIBRE EN EL MUSEO

Pintura

Cerámica Mural

Escultura

Piedra

ESCUELA DE ARTE

Clases de técnica

Talleres

Clases Conceptos del Arte

Aula proyección, diapositivas, cine, etc.

BIBLIOTECA

DEPENDENCIAS ALOJAMIENTO- Literatos, poetas, músicos, antropólogos, conferenciantes, etc.

SERVICIOS-Comedores, cocina.

Documento nº 6

FERNANDO ZÓBEL

PRIMER CATÁLOGO DEL MUSEO. “COLECCIÓN DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CASAS COLGADAS. MUSEO. CUENCA”, 1966.

Creo que conviene decir unas palabras sobre la colección de arte abstracto español que se encuentra en el Museo de las Casas Colgadas de Cuenca, explicando brevemente en qué consiste, cómo y por qué se formó.

Hace más de diez años, entusiasmado por la categoría de la obra abstracta de mis compañeros y viendo con pesar que los mejores ejemplares de este tipo de manifestación artística se marchaban al extranjero, me puse a coleccionar cuadros, esculturas, dibujos y grabados.

Poco a poco la colección fue cobrando importancia hasta superar a cualquier otra que de arte abstracto español se haya hecho. Me surgió una especie de deber moral de colgarla dignamente y ponerla a la vista del público. El resultado fue que me pasé buena parte del invierno de 1962 recorriendo Toledo con mis amigos en busca de una casa que reuniera las condiciones necesarias para albergar la colección.

Entretanto, una noche de junio de 1963 y en el curso de una reunión sostenida con Eusebio Sempere, Abel Martín y Gustavo Torner, surgió el tema de la casa de Toledo, y Torner, que es conyugado de nacimiento y convicción, observó que las famosas Casas Colgadas de Cuenca estaban en proceso de reconstrucción y que su destino final quedaba todavía sin decidir.

Una visita a Cuenca nos dejó decididos de que las Casas Colgadas reunían todas las condiciones deseadas y algunas más que ni siquiera habíamos imaginado. Los trámites necesarios para alquilar tan maravilloso local se llevaron a cabo velozmente, gracias al espíritu abierto y entusiasta del Excmo. Ayuntamiento de Cuenca y el de su alcalde, D. Rodrigo Lozano de la Fuente. Algo más tarde pudimos ampliar el primer espacio conseguido con varias salas destinadas en sus principios a la Dirección General de Bellas Artes y que éste generosamente nos ha cedido.

La existencia de local cambió mi labor individual en labor colectiva –por eso ahora escribo el nosotros- y afectó de forma radical a la colección. Por un lado se vio la necesidad de conseguir una representación más compleja de los principales artistas de la generación abstracta española y, por otro lado, las limitaciones físicas del espacio disponible nos obligó a concentrarnos, concibiendo así un museo en el cual la cantidad no cuenta, y sí la calidad. Otro factor que nos obligó a este juego es, naturalmente, la limitación económica inevitable en toda colección de índole particular.

En esta labor colectiva intervinieron desde el primer momento Gustavo Torner, codirector del museo; Gerardo Rueda, conservador; Antonio Lorenzo, Eusebio Sempere y Fernando Nuño; conservadores honorarios del mismo, sin particularizar aquí la entusiasta ayuda ofrecida por muchos artistas y aficionados, tanto españoles como extranjeros.

Respecto al título “abstracto” de la colección preferimos emplear la palabra universalmente aceptada sin meternos en más problemas semánticos. Con ella queremos indicar sencillamente que la colección queda limitada, sin demasiado rigor, a obras que se sirven de ideas e intenciones no-figurativas, pero que en sí abarca toda la extensa gama que va desde el construccionismo más racional hasta el informalismo más instintivo. Los autores, españoles todos, representan una generación bastante conclusa, cuyas diferencias de edad, pequeñas, permiten una clasificación en conjunto. Esta generación es posterior en algunos años a la terminación de la segunda guerra mundial, y constituye algo así como la continuación de las ideas renovadoras que en su tiempo tuvieron Picasso, Juan Gris y Miró; más tiene que ver con éstos, por su afán renovador, que con sus predecesores inmediatos.

Y ahora pasamos a la selección de las obras. Tratándose de una colección de arte actual –de arte donde aún no existen valores consagrados por la tradición – y además siendo ésta una colección particular, es natural que la selección refleje los gustos personales del coleccionista y sus colaboradores, implica, por tanto, un gusto y una manera de ver, no el azar ni el capricho. Además, se ha hecho un verdadero esfuerzo para incluir a todos los valores destacados por la crítica internacional de nuestros días. Sin embargo, aquí no se ha pretendido formar una representación exhaustiva de artistas abstractos españoles, o la creación de una colección histórico-didáctica del arte abstracto español, labor necesaria que brindamos a organizaciones más poderosas que la nuestra. Lo que sí hemos querido formar es una colección de obras ante todo de evidente mérito individual, ya que, al serlo, lo serían a la vez representativas y algo así como la síntesis de su estilo.

Inevitablemente, unos autores resultan “mejor representados” en número de obras que otros. Este mayor o menor número no obedece a ninguna jerarquía de valores estéticos. Obedece sencillamente a la mayor o menor oportunidad de adquisición de piezas de gran calidad, y creo que podemos decir con sinceridad que cuando ha surgido alguna gran obra deseada por todos los colaboradores del museo, no se ha escatimado sacrificio para obtenerla. Es más: para mayor seguridad en el valor de la selección hemos requerido en muchos casos el consejo del autor para ayudarnos a escoger. Es importante añadir que para evitar el peso de falsos compromisos nos hemos opuesto firmemente al

donativo, que tanto entorpece la libertad de criterio en la formación de un museo, aunque reconocemos que estos ofrecimientos son motivados la mayoría de las veces por un espíritu de auténtica generosidad y simpatía indiscutible hacia nuestra labor.

En su estado actual la colección consta de un centenar de cuadros, una docena de esculturas y unos doscientos dibujos y grabados, más una buena representación de carteles y de libros ilustrados o editados por artistas abstractos españoles. Esperamos seguir enriqueciendo la colección, por lo cual el siguiente catálogo no debe considerarse definitivo.

Esta colección, aunque modesta en comparación a la de cualquier museo con historia, sobrepasa con mucho las posibilidades de exhibición en las Casas Colgadas de Cuenca. Por eso, desde el primer momento, hemos preferido enseñar pocas obras y enseñarlas bien, rodeando a cada una de la iluminación adecuada y del espacio necesario para que pueda ser vista y disfrutada sin distracción. La fórmula del museo será, pues, la de rotación lenta de obra.

Aparte de sus salas de exposición, el museo cuenta con una biblioteca que a la vez servirá de sala de reunión y conferencias. Su contenido lo constituyen libros de arte en general y un archivo en plena formación. En torno al arte abstracto español. Este archivo, además de estar a la disposición de los críticos, historiadores y curiosos de nuestro arte, servirá para hacer real el proyecto, recientemente iniciado, de editar un diccionario completo de todos los artistas abstractos españoles de que tengamos noticia.

Una introducción como esta no puede terminar sin dar las gracias a la infinidad de personas –aparte de las ya citadas en el texto- que han contribuido con su experiencia, comprensión y entusiasmo al desarrollo de este museo. Entre ellas hay que citar especialmente a la Dirección General de Bellas Artes, a la Dirección Artística del Ministerio de Información y Turismo, al Ateneo de Madrid, al ilustrísimo Sr. D. Fernando Nicolás Isasa, teniente de alcalde de Cuenca; a los arquitectos Sr. D. Francisco León Meler y D. Fernando Barja; a Doña Juana N. de Mordó y a la galería que regenta; alas galerías de arte Berta Schafer, Maeght, Stadler, Gaspar y René Metrás; a D. Francisco Custodio Pascual, de Gráficas Altamira; a Juan Ramírez de Lucas; a los artistas Eduardo Chillida, Amadeo Gabino, José Guerrero, Abel Martín, Manolo Millares, Manuel Rivera y Antonio Saura y a los señores artesanos José Serrano García, Domingo Garrote Butista, Rafael Saiz Moset y Felipe Martín Jiménez. A todos ellos y otros muchos que quedan sin nombrar nuestro más expresivo agradecimiento.

Documento n ° 7

JOSÉ ORTEGA

DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS

PUBLICADA CON MOTIVO DE SU EXPOSICIÓN INDIVIDUAL CELEBRADA EN LA SALA ALFIL DE MADRID, 1957.

realismo (sic) teoría ver al hombre como un ser social
en toda la plenitud de sus profundas y variadas
relaciones,
con un mundo interior
enriquecido por esa multiplicidad de relaciones.
toda (sic) obra de arte verdadera entraña
conocimiento del hombre,
y es una consecuencia, una revelación profunda
de la realidad,
de la estructura ideológica que forman las relaciones
humanas en una época.
ver (sic)
que el artista, no es un ser aislado en la realidad
social en
que vive.
lo quiera o no el artista,
todo arte es tendencioso, porque en la obra aflora
su
misma condición humana de ser.
por (sic) lo tanto, su obra es una expresión consciente
de sus anhelos,
de sus ideas, de sus sentimientos. de (sic.) la
existencia material
que los generan.

la (sic) forma una pintura que dé la realidad. una (sic) pintura con propiedad comunicativa que sin rebajamiento de ninguno de sus valores inherentes, sin vulgarizaciones miopes, tenga la máxima proyección humana. Una pintura cuta esencia es el hombre, una pintura humanista, mediante un arte humanizado.

una (sic) pintura basada, acodada, en las tradiciones artísticas de nuestra cultura, tratando de asimilar lo auténticamente nacional, y no sus facetas falsas: el exotismo, el pintoresquismo.

un (sic) arte realista que no es reflejo pasivo de la realidad, ni una evasión ante ella, sino una realidad interpretada, enjuiciada por el artista y proyectada hacia una mejor comprensión de la vida y del hombre como ser social.

de (sic) una manera sencilla, serena, decidida. estoy (sic) en un movimiento estético, humanista, social. un (sic) camino ancho –multiforme- para todos los que amen marchar con la vida.

Documento nº 8

DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS DE ESTAMPA POPULAR DE MADRID. SUSCRITA POR EL GRUPO FUNDACIONAL, 1959.

Artículo 1º

ESTAMPA POPULAR DE MADRID está compuesta por un grupo de artistas cuya intención es hacer accesible a todos su trabajo y por ello, dedican especial interés al grabado y a los diferentes medios de producción.

Artículo 2º

ESTAMPA POPULAR DE MADRID luchará constantemente para con su producción ayudar al pueblo español a defender y a enriquecer su cultura y su libertad.

ARTÍCULO 3º

ESTAMPA POPULAR DE MADRID considera que un arte al servicio del pueblo, debe reflejar la realidad social y política de su tiempo y requiere imprescindiblemente la unión y contenido y formas realistas. Estampa Popular de Madrid, aplicando el principio anterior, trabajará por la constante elevación de las capacidades artísticas de sus miembros, convencidos de que la finalidad del arte al servicio del pueblo, se alcanza solamente con la mejor calidad plástica, aunque, anteponiendo siempre la Intencionalidad objetiva a la forma de expresión.

Artículo 4º

ESTAMPA POPULAR DE MADRID prestará su cooperación profesional a todos los movimientos, agrupaciones o instituciones progresistas y muy especialmente a las organizaciones obreras.

Artículo 5º

ESTAMPA POPULAR DE MADRID Apoyará la libertad de expresión en todas sus manifestaciones.

Artículo 6º

ESTAMPA POPULAR DE MADRID, como agrupación de artistas, defenderá todos los derechos profesionales de éstos en general y de sus miembros en particular; para ello propugna la creación de un sindicato libre y democrático donde los derechos de todos los artistas de España sean reconocidos y defendidos.

Artículo 7º

ESTAMPA POPULAR DE MADRID está abierta a todos los artistas que se comprometan con los postulados arriba expuestos y deseen integrarse en ella.

Documento n ° 9

TOMÁS LLORENS

TEXTO PROGRAMÁTICO DE LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE ESTAMPA POPULAR DE VALENCIA, 1964

El movimiento Estampa Popular, extendido hoy por toda España, es expresión de una toma de posición de ciertos artistas jóvenes frente al problema de la indiferencia creciente con que el gran público recibe las manifestaciones del arte de nuestros días.

El movimiento considera que una obra artística es importante en tanto en cuanto está saturada de las aspiraciones colectivas del grupo humano en el que se produce, que, en consecuencia, un esfuerzo artístico sólo puede ser auténtico en la medida en que se hace de cara al pueblo concreto con quien se convive, pero que a la inversa el consumo de productos artísticos sólo puede enriquecer al pueblo en la medida en que le ayude a tomar conciencia de las condiciones reales sobre las que puede construir sus propias aspiraciones, y no constituya una vía de escape, por medio de ciertas estereotipadas satisfacciones imaginarias a la lucha que tal construcción supone.

El movimiento Estampa Popular, pues, se define por su adscripción a una estética de realismo intencional, esto es, de correspondencia de los contenidos éticos que el artista propone con las líneas directrices de los deseos y las aspiraciones sociales del pueblo.

Al hacer suya esta formulación básica de Estampa Popular, el grupo de Valencia entiende haber llegado a las siguientes conclusiones:

Primera. Que los contenidos éticos que el artista propone lograrán una mayor eficacia en tanto en cuanto el espectador acceda a ellos por una vía objetivada, e incluso satírica, eludiendo, en lo posible, los enfoques líricos o encomiásticos. El carácter satírico tradicional de la mayor parte de las obras de arte originalmente populares parece confirmar esta conclusión, y ello de una manera especialmente característica en las manifestaciones artísticas populares del pueblo valenciano.

Segunda. Que la eficacia dependerá en gran parte del grado en que se consiga proponer los contenidos éticos de una manera concreta, por medio de referencias concretas a situaciones reales vividas por el público, evitando una simbolización demasiado genérica. En este sentido, el grupo de Valencia no muestra ninguna preocupación por evitar los tópicos, cuya repetición no eleva, sino disminuye la lucidez del espectador.

Tercera. Que para hacer más directa e inmediata la referencia a la realidad vivida por el pueblo, el artista plástico debe acercarse a estudiar y tratar de aprovechar los mecanismos de comunicación social a niveles no artísticos por medio de imágenes visuales (publicidad, cine, TV, prensa gráfica), de los que nuestra sociedad es productora o difusora en gran escala.

Estas conclusiones, naturalmente, no pretenden definir una esencia, sino fundamentar un programa, y el grupo de Valencia, en consecuencia, las considera tan provisionales como lo exijan ulteriores desarrollos del trabajo del grupo.

Documento n ° 10

AGUSTÍN IBARROLA

SOBRE ESTAMPA POPULAR, LO VASCO Y EL NACIONALISMO, BILBAO, 1978.

Estampa Popular Vasca en tanto que lenguaje estético que se expresa por medio del grabado y la serigrafía, surge en Euzkadi unos cuantos años más tarde que Estampa Popular de Madrid.

Creo que conviene aclarar que, por lo menos en el País Vasco, los presupuestos ideológicos sobre los que se fundamenta Estampa Popular venían desarrollándose clara y contundentemente desde 1950, aunque no a través de los procesos de la obra múltiple del grabado.

Los poetas Blas de Otero, Vidal de Nicolás, Gabriel Celaya, Sabina de la Cruz, etc., junto a un grupo de pintores, ya en 1954 estábamos practicando algunas formas de la unidad de las fuerzas de la cultura y las del trabajo. En este año comenzamos un largo recorrido con nuestras exposiciones de pinturas al óleo y de dibujos con charlas, coloquios y lecturas de poemas. Arboleda, Somorrostro, Sestao, Las Arenas, Amorebieta, Durango fueron algunos de los expresivos pueblos mineros, industriales y campesinos que nos acogieron.

Antes de la presencia en estos medios veníamos pronunciándonos en varias exposiciones denominadas como arte social en las salas de arte de Bilbao. Durante el espacio de tiempo que precedió a las exposiciones por los pueblos, pintores como Fidalgo y yo, que descendíamos de familias obreras y que también trabajábamos como obreros, nos tuvimos que dedicara endurecer a Blas de Otero en su proceso de desclasamiento con respecto a su origen familiar y respecto a su enclasmamiento en la causa de la clase obrera y de su partido comunista. Primero jugamos intensamente en los diversos frontones de los alrededores de Bilbao a la pelota a mano, a los bolos en el chacolí de Mari. Luego, trabajábamos en la famosa mina del Alemán.

Los temas dominantes de aquellas exposiciones se referían a los mineros, a los obreros y a expresiones políticas de Dolores Ibárruri.

En varios pueblos procuramos hacer coincidir nuestra actividad con la actividad folklórica de las fiestas populares de los pueblos. De esta manera se inició lo que a lo largo de los años constituiría el poderoso movimiento cultural y político popular de afirmación de la personalidad nacional de Euzkadi, a través de las semanas culturales vascas y de las fiestas contra la agresividad centralista hacia todas las formas de identidad vasca llevadas a cabo por el fascismo franquista en un auténtico régimen de ocupación de Euzkadi.

Por otra parte, los artistas que buscamos la relación directa con el mundo del trabajo y del pueblo desde una posición ideológica favorable al marxismo, al socialismo y al partido comunista, no era más que la vanguardia, el motor de un movimiento artístico bastante amplio y muy plural estética e ideológicamente. Este movimiento respondía a la denominación de Movimiento de la Escuela Vasca. Tal denominación parecía hoy que es una contraposición frente a la denominación de Escuela madrileña que ostentaban aquellos artistas que, junto a Benjamín Palencia, desplazaron el arte académico oficial de los sectores de la política exterior del régimen, en las Bienales Hispanoamericanas, en los cursillos de verano de verano del palacio de la Magdalena o en el Instituto de Cultura Hispánica.

Pero no es así; cuando empleamos los términos de la Escuela Vasca, lo hicimos de la escuela madrileña y la de Vallecas adquirieron, antes de esta manipulación política, un cierto prestigio por lo que tenía de intento de volver a enlazar con el grupo de valores artísticos anteriores al corte que produjo la guerra. Este enlace, además, se hacía hasta con los artistas que entonces estaban saliendo de los campos de concentración, de las cárceles y de los mil silenciamientos de la represión que siguió a la guerra.

La búsqueda de nuestros propios antecedentes culturales, progresistas y nacionales tuvo entonces una gran importancia. Significaba restablecer nuestra identidad histórica. Por eso, aunque la potenciación de que concede el simple hecho de la concentración del aparato centralista en Madrid, implicaba que de allí también llegaba desproporcionadamente potenciadas las categorías artísticas; sin embargo, nos permitía resaltar nuestra identificación con respecto al fondo del problema.

Los vascos nos aprovechamos de que se hablara de la escuela madrileña con naturalidad para sacar con su misma con su misma terminología legal la existencia de nuestro arte nacional vasco. Aquí vivimos tiempos en que todo aquel que pintara siguiendo las coordenadas de los Arteta, de los Zubiaurre, de los Arrúe o los Tellaeche corrían el riesgo de ser tratados como “rojos-separatistas”. Vivíamos tiempos en que todo aquel que pintara siguiendo las coordenadas de los Arteta, los Arrúe, los Zubiaurre o los Tellaeche, corrían el riesgo de ser tratados como enemigos de guerra...

Arteta moría exiliado en México, la tierra del muralismo que él quiso realizar en Euzkadi. Pepe Arrúe estaba preso y más de cien pinturas suyas habían sido destruidas. Hasta Tellaeche, de quien se había dicho que era

falangista, tenía que ser reivindicado por nosotros. En los tiempos que corrían era suficiente que alguien acusase a sus rivales políticos o profesionales de rojos-separatistas para deshacerse de él, sin complicación.

En el año 1954, cuando conocí a Ruiz Blanco y a Nieto Uribarri, ya estaban queriendo recuperar la tradición del arte vasco, las formas de organización de la sociedad de artistas vascos de antes de la guerra, la puesta en marcha de nuevo de la Escuela de Bellas Artes de Achuri, etc. Para ello, crearon una asociación llamada “Unión Arte” y realizaron alguna exposición en la que participaron Joan Pons y el grupo que más tarde se conocería con el nombre de Dau al Set. Yo fui testigo de lo que costaba sacar adelante cosas como éstas. Con motivo de los permisos para una de estas exposiciones, un funcionario nos conminó a punta de pistola a abandonar este tipo de actividades.

La política de silenciamiento practicada contra los que promovimos el movimiento de la Escuela Vasca y del arte testimonial o social, fue de una ferocidad monstruosa. Unas ciento cincuenta pinturas mías y más metros cuadrados de mural que los que ocupan los murales de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, fueron destruidos en 1955. Tuve que marcharme haciendo auto-stop a París. Allí me uní a las oleadas de artistas españoles, a los más jóvenes y más valiosos de cada uno de nuestros pueblos, que llegaban hasta pasando clandestinamente la frontera para poder conocer la hora estética del mundo. Allí, con Arnaldo Puig, fui uno de los secretarios de la Asociación de Artistas Españoles residentes en París. En aquel París que todo diluía y que todo se lo devoraba, nos reuníamos hasta trescientos artistas.

Al final de 1955 conocí al fundador de Estampa Popular, en una etapa en la que había pasado a la clandestinidad. Fue a través de Moreno Galván y a instancias de una parte del Equipo 57. En el 58, el Equipo 57, equipo del que fui cofundador en 1956, hizo testimonio público en forma activa en apoyo de los presupuestos artístico-políticos de Estampa Popular. Respecto al manifiesto de Sastre que coincide en el tiempo y en lo sustancial con las posiciones de Estampa Popular, el Equipo 57 apoya lo que tiene de llamada a la movilización de la conciencia profesional democrática, pero lo hace críticamente mostrando su disconformidad ante la concepción de un arte de urgencia militante desconectado de las categorías estéticas por el rigor de la creación. El Equipo 57 afirmó entonces que el contenido de la militancia antifranquista había que firmarlo desde dentro de la actitud creadora, como una exigencia profesional interna y dialéctica, no sólo de carácter humanista, sino de desarrollo de los aspectos más científicos y técnicos de esta actitud profesional. Consideramos que a las posiciones políticas más avanzadas deberían corresponder también los lenguajes estéticos más avanzados. Parecida reflexión hacíamos al constatar la frecuente carencia de categorías estéticas de los grabados de Estampa Popular.

Yo aprendo a grabar en madera con Pepe Ortega en 1959, cuando éste llega allí exiliado. Introduzco el grabado con el sentido de Estampa Popular aquí en Euskadi en 1960.

Siguiendo nuestro movimiento vasco, el grupo de Estampa Popular lo iniciamos con la participación de los poetas. Entre los poetas, estaba Aresti, uno de los más destacados investigadores del euskera, de su modernización y unificación.

El grupo de Estampa Popular Vasca se crea con la gente que pertenece a la vanguardia ideológica del movimiento de la Escuela Vasca. Este movimiento había logrado hacerse con la dirección de la Asociación Artística Vizcaína y estaba propiciando una gran actividad en todos los frentes de la cultura, pero fue golpeado muy duramente con motivo de las movilizaciones por dar a conocer la alternativa política de la reconciliación.

Al crearse Estampa Popular Vasca todo el mundo ve en ello el síntoma de recuperación del movimiento de la Escuela Vasca. En efecto, en poco tiempo, se hacen varias exposiciones de Estampa, se impulsa la creación de la Asociación Artística de Guipúzcoa, etc., se alienta con grandes frutos la celebración de exposiciones de arte hechas por los obreros en los locales de sus fábricas, etc.

Estampa Popular Vasca aporta una visión muy distinta a la del conjunto del Estado español. Aquí aparece en primer plano la clase obrera industrial, mientras que los demás situaban al campesino o una especie de personaje sociológico perteneciente al lumpen de ciudad no siempre identificado con la inmigración y el chabolismo.

Cuando se nos propuso editar una carpeta de grabados de todos los grupos de Estampa Popular, con el título “El campo y la ciudad”, señalamos que Euskadi era una nacionalidad altamente industrializada y proletarizada que pretendíamos protagonizar reivindicando el carácter nacional vasco de nuestras Estampa Popular y el papel que la clase obrera desempeña en la cultura y la construcción de la sociedad vasca. Por todo ello pedíamos que se modificase la presentación y el título, en orden a situar la significación de la clase obrera y la personalidad de una España democrática anticentralista y multinacional.

La Estampa Popular de del conjunto de España no se articuló como cabría esperar de unos grupos compuestos mayoritariamente por comunistas y por amigos con criterios políticos avanzados de elevado sentido unitario.

Mi opinión es que esto es así de contradictorio con la política de desclandestinidad, de conquista del consenso y legalidad pública del pensamiento y de la actividad comunista, así como respecto a nuestra fama de gente super-organizada, debido a que la política concreta del sector artístico no fue asumida por el partido. Esta actividad

profesional se ha desarrollado en una especie de compartimento estanco respecto a las prácticas de organización y de la vida política general del partido comunista. Se ha producido como una actividad marginal, de algunos artistas comunistas, no como una actividad profesional igual a las que el partido abarca y engloba dentro de su política general. La poca asistencia que Estampa Popular ha tenido por parte de los comunistas que escribían regularmente de arte en las revistas y diarios locales, hay que explicársela más en razones de esta falta de tratamiento, sanción y potenciación interna del partido que a sus posibles defectos de calidad artística.

En cambio, Estampa Popular fue vista por las instancias artísticas del régimen, valorando el peligro real que representábamos en orden a establecer un arte testimonial contrario al que elegían para representarse en las plataformas de su política hacia el exterior como hacia el interior. Los grandes golpes al grabado, a una disciplina artística hasta entonces desvalorada y olvidada, se empezaron a crear y a concretar con particular publicidad a todo aquello que estética e ideológicamente representara una posición de evasión formalista contraria a la promovida por Estampa Popular.

Una buena parte de las torturas que me aplicaron durante 21 días en 1962, fue a propósito del contenido de Estampa Popular y del carácter de su organización. Aquí los dos principales grabadores fuimos encarcelados. Junto a Mari Dapena y yo, el poeta Vidal de Nicolás y el periodista y crítico de arte Jiménez Pericás, ambos vinculados a Estampa Popular Vasca también fueron encarcelados. El resto de Estampa Popular fue sañudamente dispersado. Durante dos años son muchas las exposiciones de grabado prohibidas. Los grabados que la policía política y la guardia civil veían colgados en las casas obreras y populares eran destruidos o requisados equiparándose a publicaciones subversivas o clandestinas.

Cuando fui a París en 1956, llevé un rollo de lienzos con la intención de mostrarlos a las galerías y a conseguir una contratación. Pero al ver lo que allí se llevaba no me atreví a enseñar mis obreros, pescadores y campesinos vascos. La pintura que proyectaban las galerías parisinas era una pintura cosmopolita, desnacionalizada, sin patria, sin problemas que denunciar ni vivencias precisadas que transmitir socialmente.

El tachismo, el informalismo, en sus vertientes ideológicas más desesperanzadas y más irracionalistas y más complicadas con el desarme ideológico de la política de la guerra fría, estaba en todas las galerías y en todas las revistas y en todas las grandes exposiciones internacionales. El arte dominante era un arte que ni siquiera empleaba la figuración. El desprecio hacia todo lo que no se situara en estas tendencias del informalismo se manifestaba con agresividad. Sin embargo, la referencia hacia las expresiones figurativas se hacía queriendo forzar la costumbre de tratarlas como a cosas del pasado y muertas como cosas superadas por el movimiento y progreso de la historia.

El encuentro con este París artístico fue muy duro. Oteiza, en uno de sus viajes, nos puso en contacto a Pepe Duarte, a Serrano y a mí. A Angel (sic) Duarte lo conocimos recogiendo papel para ganarse el cocido. El choque con las condiciones de vida que nos imponía París, además del impacto que nos produjeron las corrientes artísticas imperantes, nos empujó a constituir un grupo de trabajo mitad para ganarnos la vida pintando de brocha gorda, mitad grupo de estudio y discusión en común con la finalidad de explicarnos todo aquel mundo estético que se nos echaba encima.

El Equipo 57 se formó así, mientras pintábamos las casas y las fachadas de París desde unos andamios por los que de vez en cuando circulaban trotando velozmente los argelinos hacia otras puertas, ventanas y tejados al ritmo de las sirenas y de las ráfagas de metrallas de la policía francesa.

Ante nosotros también se alzaba un mundo con unos museos, con unas exposiciones y con unas publicaciones que nos invitaban a reconstruir la evolución de la moderna historia con una información que en España no poseíamos. En París descubrimos en nuestra resistencia a aceptar las corrientes imperantes tal y como se promocionaban una actitud racionalista muy crítica y científica.

Resultaría incorrecto pensar que nuestras investigaciones y nuestros métodos de trabajo colectivos acabaron de cuajo con las formas de una realización creadora individual. Algunos del Equipo seguimos haciendo por separado y en todo momento nuestra obra personal más o menos dentro de las coordenadas que nos movíamos anteriormente a la constitución del Equipo. Si bien es cierto que el Equipo 57 periodos de una absorbente actividad colectiva, yo no me atrevería a afirmar que los deseos de una íntima expresión propia fueron descartados por nosotros en el plano de la teoría como móviles válidos para crear investigando y aportando categorías estéticas.

Por mucho que exaltáramos las virtudes de nuestro método de trabajo colectivo y las de la propiedad colectiva de lo producido, no creo que absolutizáramos tanto nuestra posición que desconsideráramos las posibilidades de realización individualizada hasta el extremo de estimarlas como un proceso totalmente antagónico y totalmente negador de lo esencial de nuestra naturaleza colectiva o de cualquier otra fundamentación colectiva.

Lo que sí quiero confesar rápidamente es que las investigaciones del Equipo 57 fueron muy esquemáticas y muy mecanicistas. Adolecieron de los vicios y prejuicios puristas que nos legaba la tradición constructiva del racionalismo estético. Y el retraso en incorporar a mis pinturas una serie de elementos estructurales que aplicábamos en la obra del equipo, yo lo atribuyo precisamente a esa propensión de racionalismo hacia el esquematismo que

confunde los comportamientos plásticos simples y efectistas con la idea del rigor y de la coherencia del funcionalismo de principios que, en su verdadero entendimiento, no tienen por qué rehuir el examen de relaciones plásticas complejas, aunque resulten formalmente menos brillantes. Para mí no fue nada fácil traducir los conocimientos que fuimos adquiriendo como equipo al lenguaje de mi pintura personal.

De lo dicho no se debe sacar la conclusión de que minimizo la importancia del Equipo 57. En la medida en que vengo desarrollando y ampliando las formulaciones sobre la interactividad del espacio plástico, me doy cuenta de la vigencia y de la trascendencia que todavía hoy al cabo de veinte años encierran. Las leyes correspondientes a las relaciones de intercambio cóncavo-convexo de los límites curvilíneos de las formas de espacio permanecen prácticamente ignoradas. Sólo en la obra de mi hijo Josechu y en la mía se observan. Y es una pena que no se conozcan más porque estoy convencido que su aplicación supondría un ensanchamiento apreciable de la expresión plástica. En realidad, produce bochorno la tremenda ignorancia que existe en materia de arte. Es alarmante la incapacidad que tenemos para observar las valoraciones y los contenidos de los elementos estructurales y lingüísticos en las obras de arte o acerca de los mínimos recursos que hay que establecer y poner en movimiento para poder crear y aportar con dignidad.

Al intentar trasladar a los mecanismos del lenguaje estético información de las cosas que le ocurren a mi pueblo con datos que concretan características de sus protagonistas y de los momentos precisos de su movimiento histórico, creo estar en el camino donde se articulan sin dificultad los aspectos populares con los nacionales.

El restablecimiento de la dimensión nacional real es un punto de partida esencial para cualquier actividad creadora en esa Euskadi tan mutilada y tan exacerbada por parte del centralismo, como por parte de un nacionalismo racista, estrecho y atemorizado frente al pujante mundo de la clase obrera. Este nacionalismo, al estar configurado por las impotencias y las frustraciones de una burguesía vasca que no se ha realizado en una verdadera situación democrática nacional, a consecuencia de no haber hecho su revolución burguesa, parte históricamente de la consideración de que no todos los que viven y trabajan en Euskadi son vascos. Entienden al ser vasco, al pueblo vasco, a su entidad nacional, étnica, cultural, lingüística y sociológica como algo ajeno al movimiento de la historia de las fuerzas productivas y de la economía (como si alguien hubiera determinado la personalidad vasca en la Edad de las Cavernas de una vez para siempre, sin posibilidad de transformarse al avanzar por los distintos tiempos circunstancias de la vida social).

A los vascos, cuando nos da por presumir de que somos un pueblo muy antiguo y muy demócrata, aseguramos que no hemos atravesado por el régimen social del esclavismo y que igualmente conseguimos que el feudalismo estuviera muy atenuado observando respetuosamente muchas de nuestras viejas tradiciones. Orgullosamente invocamos al árbol de Guernica y a las Juntas como ejemplo y demostración de esta tradición democrática. Sin embargo, yo creo que nuestra tradición democrática no tiene nada en común con la ideología y con los intereses de la clase burguesa, que tanto se complace en recabar para sí herencia efectivamente democrática. Con independencia de poder afirmar que la naturaleza de un pueblo es siempre de carácter democrático sea cual fuera su historia, las tradiciones democráticas vascas pertenecen a las formas de vida de las tribus vascas, esas formas del comunismo primitivo que recorren nuestra vida de atrás hacia delante y que llegan con tal poder a nuestro pueblo que si con algo se pueden identificar es con las ideas de las fuerzas modernas del comunismo.

Precisamente el pueblo vasco se está integrando en sus más viejos y en sus más recientes componentes culturales y sociológicos, gracias a la influencia del Partido Comunista en la formación de la conciencia nacional vasca de la clase obrera y de amplias capas populares.

Las formulaciones que concebían la afirmación de la conciencia nacional de Euskadi indisolublemente ligada a las exigencias de independencia y separatismo de España, van cediendo terreno y en su lugar se va gestando la idea de que no son los pueblos del estado español los opresores, sino que todos ellos son los que están oprimidos por un poder centralista que sólo representa a la oligarquía. La liberación de Euskadi se empieza a concebir como una liberación que hay que lograrla conjuntamente entre todos los pueblos del Estado español.

La imagen de una Euskadi autonómica, con su autogobierno, con sus instituciones propias, con sus desarrollos democráticos y pacíficos de autodeterminación y unida a una España multinacional, federada, se va alzando poco a poco en el panorama de la conciencia nacional vasca.

Me parece que si alguien tiene razones y derechos para ser vasco, para ser ciudadano de primera, ese alguien son los que han contribuido como nadie a extraer las riquezas minerales de nuestros montes, a construir nuestros puertos, nuestras carreteras, nuestras casas, las fábricas, los pueblos y las ciudades de la moderna comunidad vasca. Esas son las gentes que en su mayoría tuvieron que buscar el pan y el hogar que en sus propios pueblos se les ha impedido ganar con el sudor de su frente. Son las gentes que pertenecen a la clase obrera. Son los trabajadores que todos los días ponen en marcha la fecunda vida de la nueva e industrial Euskadi.

Por eso ninguna persona decente puede negar la condición de vascos a quienes con sus manos y desde los peores trabajos, con los peores salarios y habitando las peores viviendas han modelado la única Euskadi que de verdad existe.

El viejo nacionalismo considera a Euskadi como una fábrica de propiedad particular. Considera y hasta pregona que Euskadi es suya contrariamente a las concepciones serias y profundas de lo nacional que entiende que Euskadi pertenece a todos los vascos, indiscriminadamente, y que, en todo caso, si a alguien les correspondiera una mayor proporción de tal patrimonio colectivo, ese alguien sería la clase obrera, porque la patria, como la tierra, debe ser para quien la trabaja.

Si alguien ha padecido la opresión nacional y la desmedida explotación a través del aparato centralista del poder oligárquico es esa clase obrera que ha tenido que soportar los más duros sacrificios del crecimiento industrial, de las crisis de la economía vasca, de la española y de la internacional. Las gentes de la clase obrera son las que permanentemente han estado más sometidas que nadie a los despidos, a la represión, a las cargas armadas contra sus huelgas y manifestaciones pacíficas, a las torturas y a los encarcelamientos. Miles y miles de personas sin apellidos vascos han muerto o han dejado muchos miles de años de sus vidas en las cárceles franquistas por luchar por el progreso y por nuestras libertades democráticas y nacionales.

La mayor parte de esas personas son las gentes de la clase que aquí en Euskadi han librado las batallas decisivas contra el franquismo. Son las gentes de la clase obrera, la clase que más ha contribuido a abrir las puertas de la democracia y de la autonomía que hoy estamos comenzando a percibir.

Hay que reconocer que gran parte de las exacerbaciones de los sentimientos nacionales vascos y del nacionalismo tanto derechista como izquierdista, son un producto de las provocaciones y de las agresiones practicadas contra Euskadi durante los cuarenta años de régimen de ocupación. Pero no basta con reconocer que tenemos motivos justificados de muchas de nuestras extremosidades y crispaciones vascas. No basta, porque aquí se han desarrollado muchas formas de discriminación sobre el inmigrante y sobre los propios demócratas de origen vasco y de apellidos vascos.

Todas estas concepciones políticas y culturales de división de la clase obrera y del pueblo vasco en vascos y extranjeros, en abertzales oprimidos y en españoles opresores, serán severamente repudiadas por la clase trabajadora y por el pensamiento de las fuerzas de la democracia. Todas esas versiones estrechas, exclusivistas y excluyentes sobre lo vasco, lo popular y lo nacional, aparte de reflejar un aberrante antiobrerismo y un anticomunismo que se han manifestado intolerablemente coincidentes con antiobrerismo y el anticomunismo del fascismo franquista se inspiran en el interés por apartar a la clase obrera a sus fuerzas más representativas de los procesos de ocupación de los espacios políticos desde los que se construye la democracia y la autonomía de Euskadi.

Las propiedades divisionistas de cierto nacionalismo hay que atribuirlos lo mismo a los temores que despiertan las formidables masas de esta Euskadi altamente proletarizada, como al monstruoso empeño burgués por monopolizar la representación de todo lo vasco y de todo el pueblo de Euskadi.

Hasta ahora, la fisonomía nacional del pueblo vasco, así como la personalidad de su cultura ha venido formándose solamente a través de la relación directa que los habitantes de Euskadi establecen entre sí en la diaria convivencia e intercomunicación, pero sin que los desarrollos de estas identificaciones en la vida real hayan tenido su traducción y concreción en unas estructuraciones de poder. La falta del poder autonómico mantiene a todos nuestros valores nacionales en un estado de dispersión tal que nuestra personalidad o entidad nacional aparece emborronada y a veces difícil de apreciarla en toda su extensión.

La autonomía con sus formas de organización y con unas instituciones que encaucen la vida propia de Euskadi va a modificar muy seriamente el actual panorama de las estrecheces y deformaciones sobre lo vasco. Se producirá un auténtico salto hacia la plena unificación nacional vasca fundiendo las viejas herencias del primitivo vasco con las nuevas aportaciones que le llegan con los trabajadores provenientes de nuestros pueblos del Estado Español.

El régimen franquista, al querer destruir todo tipo de identidad nacional vasca, impide tenazmente la recuperación y funcionamiento de los órganos que habían encauzado la actividad cultural de nuestro pueblo. Con el mismo estilo y espíritu con que se llevó a cabo la destrucción de Guernica, se llevó también a cabo el empeño por destruir la vida cultural de Euskadi. Se cerraron la Escuela de Bellas artes, los centros culturales, las bibliotecas y puede decirse que todos los medios de difusión cultural. La poca vida cultural que, a pesar del régimen, conseguía emerger lo tenía que hacer entre los zarpazos represivos de la censura, de los permisos administrativos y policiales.

Estas circunstancias nos condujeron a los artistas a las prácticas de una especie de pacto nacional destinado a unir esfuerzos para crear un mínimo de vida cultural. El movimiento de la Escuela Vasca tiene como punto de partida la superación de esta situación de extremo empobrecimiento y postergación de la actividad artística y cultural. No pretende la promoción de un corriente estética determinada, sus coordenadas las entiende en una afirmación primaria de la democracia, en una afirmación muy propia de la profesión, como es la necesidad de

identificación con la personalidad de nuestra cultura vasca, con el enraizamiento o conexión con la vida del pueblo vasco, observando la libertad de expresión y respetando el pluralismo estético e ideológico.

La actividad del movimiento de la Escuela Vasca, al asentarse sobre la base de sacar la obra artística a la luz pública y darla a conocer para crear un ambiente de protección moral y económica sobre nuestra cultura, no pedía a sus componentes que acreditaran su voluntad de integración al movimiento participando con su dedicación y con su obra, fuera buena o mala, de maestro o de aficionado, de hombre o mujer, de persona joven o madura.

La Escuela Vasca no es ni una concepción escolástica del arte ni una institución organizada de modo estable y con domicilio. En la dinámica que emprende buscando su afirmación y apoyo en los más diversos ámbitos del pueblo. La Escuela Vasca obtiene el concurso de algunas asociaciones culturales, deportivas, folklóricas, centros del clero popular, museos, galerías de arte, asociaciones de familia, cajas de ahorros, locales municipales y medios de las juntas de cultura de los ayuntamientos, colegios profesionales, escuelas, institutos, universidades y otras instituciones privadas y públicas.

Los artistas vascos que hemos venido bregando por el desarrollo del arte y de la cultura nacional vasca a través del movimiento de la Escuela Vasca, podemos enorgullecernos de haber conseguido con la participación de estos estamentos la parte fundamental de la poca vida artística que tenemos. Nadie nos la ha regalado, la hemos tenido que arrancar con un impresionante esfuerzo, no sólo frente al régimen, sino además, ante una burguesía vasca increíblemente consentidora del sojuzgamiento nacional también en este tipo de materias culturales.

Documento n ° 11

JOSÉ MARÍA LASO PRIETO

“LA TERTULIA BILBAÍNA DE LA CAFETERÍA LA CONCORDIA”

Hace ya unos años mi buen amigo Emiliano Serna –veterano militante libertario y, por entonces director de la librería bilbaína *Herriak* – en carta que me dirigió, me animaba a que elaborase una descripción de la historia de la tertulia que en la cafetería «La Concordia» habían mantenido un nutrido grupo de intelectuales que, entre otras facetas, destacaban por su condición de demócratas y por su activo antifranquismo. Para Emiliano Serna, con un buen criterio, que resultó después plenamente acertado, la reseña de la tertulia de «La Concordia» resultaría muy oportuna por el gran renombre que posteriormente habían adquirido algunos de los integrantes de tan famosa tertulia.

Ahora bien, la tertulia que comentamos, aunque alcanzó su cenit en la década del sesenta del siglo XX, tenía tres precedentes importantes en la década del cincuenta. De una parte la tertulia del Café Mauri, sito en la calle Diputación, en la que participábamos, entre otros, los poetas Blas de Otero, Vidal de Nicolás, Sabina de la Cruz, Gabriel Aresti, «Goico», los pintores Agustín Ibarrola, José Jimeno, los escultores Lucarini y José Ramón Carreras, el escritor Luciano Rincón, el ingeniero Julián Viejo, el mecenas Leopoldo Panera y otros activos contertulianos como Emiliano Serna, Jesús Leciñana, los hermanos Lafuente, Zorrilla, etc.

Los mismos personajes, y otros que después se agregaron, participamos en un intento de reactivar la Asociación Artística Vizcaína, que entonces languidecía bajo el dominio de una Junta Directiva sumamente conservadora, que presidía el crítico Javier Bengoechea. Tal Junta Directiva reaccionó muy mal ante el impulso juvenil en el que participábamos los anteriormente enumerados. Mediante una circular a los socios denunciaba las maniobras que un grupo extra artístico compacto realizábamos para hacernos con el control de la Sociedad. Tal circular era, de hecho, una denuncia a la policía. No obstante se logró una renovación de la Junta Directiva y que se organizase en los locales de la Asociación un diario hablado dirigido por Vidal de Nicolás.

Un tercer centro cultural, que el mismo grupo reactivamos, fue el constituido por el Club de Cultura Hispánica, sito en la parte trasera del edificio de la Diputación, donde realizamos varios recitales de poesía, algunas lecturas teatrales y debates sobre temas culturales, como el que realizamos sobre las Jornadas Cinematográficas de Salamanca. Por entonces se incorporaron al grupo mencionado algunos amigos de Luciano Rincón, como los abogados Gil Sanz y Lombardero, así como un economista apellidado Bilbao. En marzo de 1958, dejé de participar en tales actividades culturales, a consecuencia de mi detención por las Brigadas Socio-Políticas de Madrid y Bilbao por mis actividades antifranquistas. Meses después fui condenado, en un Consejo de Guerra celebrado en Madrid, a doce años de prisión, de los cuales cumplí más de cinco en el Penal de Burgos. En tal Penal, participé activamente en otra tertulia cultural denominada La Aldaba.

El trabajo político en los medios intelectuales y culturales de Bilbao, lo reanudé poco después de salir en libertad en julio de 1963. Para ello reanudé mi contacto con el grupo de intelectuales que había frecuentado en la Asociación Artística Vizcaína y la tertulia del Café Mauri. Entre ellos figuraba Julián Viejo, que trabajaba como ingeniero en Talleres de Zorroza, y el periodista Luciano Rincón. Ambos habían sido detenidos por participar en la preparación del intento de Huelga General de junio de 1959. Luciano Rincón militaba entonces en el Frente de Liberación Popular, conocido habitualmente como «Felipe». Julián Viejo militaba en el Partido Comunista de Euskadi, siendo yo el que le ingresé en el Partido. Desgraciadamente ambos compañeros fallecieron prematuramente años después.

También reanudé la relación con otros amigos, como la poetisa Sabina de la Cruz, el poeta Vidal de Nicolás –actual presidente del Foro de Ermua –, el también poeta Gregorio San Juan, el libertario Emiliano Serna –futuro director de la Librería *Herriak* –, el poeta en euskera Gabriel de Aresti y su hermano, el novelista José María Aresti, los pintores Ciriaco Párraga, Agustín Ibarrola y Dionisio Blanco. Este último me regaló después un magnífico cuadro, al óleo, que había pintado recordando las tertulias que sufrí. He lamentado mucho su reciente fallecimiento y participé con un mensaje escrito al merecido homenaje que se le tributó en Bilbao. También Sabina de la Cruz me había dedicado un poema con motivo de las torturas a que me sometió la Brigada Político-social de Madrid. Lamentablemente se me extravió ese poema después.

Cuando contacté con tales amigos, éstos habían abandonado la tertulia del Café Mauri y habían pasado a tener una tertulia propia en la calle Campo de Volantín. Esta se desarrollaba en un bar de dicha calle, los sábados por la tarde. A mí no me gustó el local, debido a que era muy angosto y estaba situado en una calle no muy céntrica. Otros amigos coincidían con mi opinión.

Al cabo de poco tiempo conseguimos el traslado de nuestra tertulia a la Cafetería «La Concordia», situada en una calle perpendicular a la de la Estación y muy próxima a la famosa Sociedad «El Sitio», que conmemoraba la ruptura del sitio carlista de Bilbao. El local de la Cafetería «La Concordia» era muy amplio y por ello podíamos

disponer de un holgado espacio para la tertulia. Esta se desarrollaba a partir de las siete de la tarde de los sábados. Generalmente, duraba hasta las diez de la noche y, a partir de esa hora, solíamos ir a cenar a uno de los restaurantes situados en Las Siete Calles. Recuerdo especialmente el Restaurante «Gorbea», al cual acudíamos con frecuencia.

El ambiente antifranquista estaba en Bilbao muy generalizado. Ello dio lugar a una anécdota que merece la pena relatar. Uno de aquellos sábados, acudieron a la tertulia algunos de los abogados que se dedicaban en Madrid a la defensa de los presos políticos. Hablaban muy alto, al igual que nosotros. La consecuencia fue que pronto se hizo el silencio en torno nuestro. Los demás comensales presentes en el comedor prefirieron dejar sus conversaciones, para seguir la nuestra. Como resultado final, de tal coincidencia de opinión política, tales comensales aportaron buenas contribuciones a una colecta que, sobre la marcha, organizamos en beneficio de los presos políticos.

En otras ocasiones participaron en nuestras cenas y comidas –a veces eran comidas – algunos personajes relevantes en el amplio campo de la cultura. En ese sentido recuerdo una comida que realizamos con el crítico teatral José Monleón, a la que asistió también el poeta Gregorio San Juan, y el director cinematográfico Basilio Martín Patino. Al primero le conocimos a través de sus colaboraciones en la revista *Triunfo*, y del segundo, me había interesado mucho su film *Nueve cartas a Berta*.

Por entonces, se incorporó a la tertulia de «La Concordia» el farmacéutico Ángel Chacón. Entre nosotros era conocido, como «el cónsul cubano de Santurce». Tenía una farmacia en las proximidades del parque de Santurce, y muy cerca del puerto. Era un ferviente admirador de la Revolución Cubana y, como consecuencia, se relacionaba mucho con los marinos cubanos que frecuentaban el puerto de Bilbao. Pronto lleva a nuestra tertulia a diversos marinos cubanos que solían también quedarse a la cena complementaria. Eran de diversa condición: capitanes, pilotos, comisarios políticos o simples tripulantes. Las conversaciones con ellos solían ser muy animadas, ya que nos permitían seguir al detalle la situación en Cuba después de la Revolución. Recuerdo que después del asesinato del comandante Ernesto *Che* Guevara, celebramos también una reunión, en la casa de Ángel Chacón, en la que se leyeron, y grabaron, diversos poemas dedicados al comandante revolucionario. Sabina de la Cruz grabó un emotivo poema suyo. Posteriormente fuimos asimismo al domicilio de Chacón con el poeta Blas de Otero. Así conseguimos que Blas grabase algunos de sus poemas, como los dedicados a Vietnam, a Tania la guerrillera, al malecón de La Habana, &c. Todo lo grabamos en un magnetofón cuya cinta todavía conservo.

Con el transcurso del tiempo, la tertulia de «La Concordia» fue adquiriendo creciente importancia. El núcleo inicial lo formábamos los poetas Vidal de Nicolás, Blas de Otero, Sabina de la Cruz, Gabriel Aresti y Gregorio San Juan, los periodistas Luciano Rincón, Rafael Ortiz Alfau y el crítico de arte Antonio Giménez Pericás, los pintores Ciriaco Párraga, Dionisio Blanco, Agustín Ibarrola, los admiradores de la cultura –futuros propietarios de la librería *Herriak* – Jesús Leciñana y su esposa Raquel, y el ensayista Emiliano Serna. Igualmente asistía a las sesiones de la tertulia, Mari Luz, la compañera de Agustín Ibarrola y también pintora.

Asimismo Laura Collanzos, que era la compañera del escultor Carreras y actriz del Grupo Teatral Akelarre. Algunas veces también asistía a la tertulia José Iturri, director de ese prestigioso Grupo Teatral. Asimismo asistía a nuestra tertulia un médico pediatra asturiano que se llamaba Carlos Fuentes.

Como hemos mencionado también asistía regularmente a la tertulia el prestigioso periodista Luciano Rincón, que colaboraba regularmente en la revista del exilio *Ruedo Ibérico*. En la editorial del mismo nombre había publicado asimismo los interesantes libros *Nuestros primeros veinticinco años*; *Francisco Franco, historia de un mesianismo*; *Mañana: crónica anticipada*, etc. Todo ello bajo el pseudónimo de Luis Ramírez. En la misma editorial había publicado también *La contrarrevolución falangista*, aunque con un pseudónimo distinto. Políticamente Rincón había evolucionado desde Nueva Izquierda Universitaria al Frente de Liberación Popular y, posteriormente, a la Liga Comunista Revolucionaria. Aunque criticaba algunos aspectos de la política del P. C .E., seguía manteniendo posiciones unitarias en la lucha antifranquista.

Creo que fue Rincón quien llevó por primera vez a nuestra tertulia a un estudiante de economía que respondía al nombre de Txabi Echevarría. Algún tiempo después, se hizo muy famoso debido a que protagonizó el primer incidente armado entre ETA y el aparato represivo franquista. Debía ser ya un activo cuadro de ETA, cuando conduciendo un coche fue interceptado por un control de la Guardia Civil. Como consecuencia de ello, Txabi mató al agente Antonio Pardines y, poco después, fue detenido y se le aplicó la denominada «ley de fugas» (7 de junio de 1968). Así se hizo célebre como el primer muerto de ETA. La noticia nos llegó un domingo por la tarde, mientras tomaba café en casa en casa de Antonio Giménez Pericás. Llamó por teléfono el hermano de Txabi, que era también abogado y que, en diciembre de 1970, se convirtió en uno de los defensores de los etarras juzgados por el famoso Consejo de Guerra de Burgos. Sobre la marcha decidieron, Pericás y el hermano de Txabi, trasladarse a Tolosa (Guipúzcoa) para hacerse cargo del cadáver en nombre de la familia. Pericás, al que había conocido en el Penal de Burgos –formaba parte del sumario encabezado por Ramón Ormazábal– era también muy asiduo de la tertulia de «La Concordia».

Otra de las contertulias activas era Gotzone Echevarría, que había dirigido la Galería de Arte Mikeldi, tanto cuando estaba ubicada en la calle Ercilla como después, en la de Fernández del Campo. Los viernes por la noche, cuando regresaba de mis giras comerciales semanales, acudía a la Galería Mikeldi para visitar sus exposiciones pictóricas. Lo mismo hacían muchos otros de los integrantes de la tertulia de «La Concordia», y así, en cierto modo, teníamos los viernes una tertulia previa a la de los sábados. Gotzone era una histórica nacionalista vasca que, en los años cuarenta, había estado presa acusada de propaganda nacionalista. A pesar de una amplia estancia posterior en Nueva York, a su regreso a Euskadi siguió manteniendo sus convicciones nacionales. Gotzone era muy simpática y la queríamos, como muy buena amiga que era de todos los integrantes de la tertulia.

Asimismo, era un buen amigo Antonio Álvarez, un asturiano que trabajaba con Julián Viejo en Talleres de Zorroza. Posteriormente se trasladó a Andalucía, al ser contratado por el Grupo Carbonell para reorganizar algunas de sus empresas. Era un buen experto en tal tema y, políticamente, un hombre de izquierda y ha seguido siempre siéndolo. En la primavera de 1960 permanecí algunos días en su casa, en un viaje que hice a Córdoba. Actualmente reside en Málaga y me suele visitar en los viajes que en verano realiza a su Mieres natal. Sigue conservando activas sus convicciones de izquierda y, por ello, le suelo proporcionar copias de mis trabajos ideológicos y políticos.

Por entonces la tertulia de «La Concordia» se fue incrementando con algunos miembros que más tarde adquirirían celebridad. Uno de ellos fue Antonio Masip Hidalgo, futuro alcalde socialista de Oviedo. En aquellos años estudiaba Derecho en la Universidad de Deusto. Pericás y Rincón eran críticos acerbos de Antonio Masip. Yo, por el contrario, me llevaba bien con Antonio e inicié así una amistad con él, que he mantenido en Oviedo. Quien frecuentaba también nuestra tertulia era Joaquín Leguina, quien más tarde sería presidente socialista de la Comunidad de Madrid. Le acompañaba siempre a la tertulia un compañero de estudios de economía, apellidado Barea, que era muy inteligente y culto. Ambos se interesaban mucho por cuestiones de estética y eran grandes admiradores de Adorno y Walter Benjamín. Posteriormente ha sido Joaquín Leguina conferenciante en Tribuna Ciudadana de Oviedo. Lamentablemente yo no pude asistir a su conferencia, por tener que desarrollar en la misma fecha otra conferencia en Madrid. Leguina se debía recordar de mí, ya que preguntó por mi persona. Hubiese sido emotivo volvernos a saludar después de tantos años. También frecuentó la tertulia de «La Concordia» Rodríguez Sahagún, futuro Ministro de Defensa en un Gobierno de Adolfo Suárez. Debía de estar entonces desarrollando cursos de doctorado en la Universidad de Deusto.

Así se convirtió la tertulia de «La Concordia» en incubadora de futuros cargos políticos democráticos. Inexplicablemente tal tertulia desapareció poco después de mi traslado a Oviedo en agosto de 1969. Al principio no se notó mi ausencia, debido a que todos los fines de semana me desplazaba a Bilbao y seguía participando en la tertulia. Posteriormente, en la medida que me fui integrando en la cultura de Asturias, dejé de desplazarme a Bilbao. Lo solía hacer en un *Citroen dos caballos*, propiedad de la empresa *Chocolates Zahor*, de la cual era Delegado en Asturias. Varios amigos me han asegurado que mi permanencia en Asturias fue el factor decisivo que determinó la desaparición de la tertulia de «La Concordia». Al parecer yo servía de aglutinante entre diversas tendencias que convivían en tan célebre tertulia. También era el único tertuliano que no faltaba nunca a sus sesiones. Mi amigo Ángel Chacón, con el que he vuelto a entrar en contacto después de muchos años de alejamiento geográfico –ahora reside en un pueblo de la provincia de Málaga – alude a ello en una carta que me ha escrito recientemente: «Desde que dejaste de ir por Bilbao desapareció 'el espíritu de la Colmena'. Ignoro qué ha sido de tan heterogénea tribu.»

En todo caso, la tertulia de «La Concordia» desempeñó un relevante papel histórico, al mantener el fuego sagrado del antifranquismo en los medios culturales de Vizcaya, al concienciar en ese mismo sentido a las nuevas generaciones, y al propiciar que muchos de sus miembros se integrasen en los diversos partidos políticos de la oposición democrática.

Uno de los contertulios habituales –el futuro alcalde de Oviedo Antonio Masip – describe así la tertulia de «La Concordia» en el texto que escribió, con el título de «José María Laso, comunista y bueno», para el libro que Tribuna Ciudadana editó con motivo del homenaje que me tributó en 1998:

«Había otro sitio al que mi personal clasificación atribuía carácter todavía más elitista: era el primer piso del Cafetón de *La Concordia*, donde sentaba cátedra una enraizada tertulia progresista. De lunes a viernes el color lo daba los Agentes de Cambio y Bolsa y los prohombres del Athletic, que en muchos casos coincidían en las mismas personas, pero la reunión importante era el sábado, con la Bolsa cerrada y la cultura ocupando sus inmediaciones. Como personalidad más relevante, oficiaba Blas de Otero, ya mundialmente famoso, que no siempre cumplía ese precepto semanal. Los que no fallaban nunca eran José Miguel y Luciano Rincón –«Luis Ramírez», autor de una afamada biografía de Franco, por la que años después pagaría cárcel – Dionisio Blanco, Gregorio San Juan, Agustín Ibarrola, Párraga, Gabriel del Moral, al que Juaristi dedica emocionadamente la introducción de su bestseller *El bucle melancólico*, el abogado Giménez Pericás que ponía su mano en la oreja para oír mejor, y... ¡José María Laso! José María, como casi todos los anteriores, había sufrido varios años de prisión. Entre los estudiantes, que simplemente escuchábamos, coincidí alguna vez con Joaquín Leguina, entonces líder de la Facultad de Económicas y ahora

reputado escritor y político socialista, Alberto Aguiriano, senador por Álava, Juanito Menéndez Arango y Cristina Pérez Yarza.

La Bilbaina y *La Concordia* eran edificios que habían pertenecido a la misma finca matriz. La fauna humana que en esos fines de semana, salvo excepcionales ocasiones, como la de Cristina y la mía, era por completo distinta, por no decir contrapuesta. Un día, sin embargo, descubrí una curiosidad que unía a ambos locales y a sus ocupantes. El artículo primero de los Estatutos de *La Bilbaina* era una delicia auténtica: «La sociedad tiene por objeto la lectura y el recreo.» ¡Lectura! Había cierto bullicio social pero donde el espíritu cuajaba, a esa misma hora, era al lado, en *La Concordia*, en el que se susurraban versos y había intercambio de libros venidos de Francia... Hay un cuento del académico Juan Antonio Zunzunegui, nombre que como entonces era sabido y Cela todavía sigue propalando –no se puede leer sin cruzar los dedos para espantar el gafe– en el que unas hermanas bilbainas padecen un particular síndrome: una contrae sentimientos y enfermedades y otra los incuba y padece. *La Bilbaina* puede que haya atesorado volúmenes pero Laso y sus amigos los devoraban.

Ambos encuentros sabatinos, coincidían en el tiempo y en el comentario participativo con las masivas e impresionantes manifestaciones del 1º de Mayo, con las manifestaciones universitarias, con la ejemplar solidaridad con los trabajadores de la empresa *Laminación de Bandas en Frío*, con la exposición de Juan Genovés en el Museo, con la de Dionisio Blanco e Ibarrola en *Mikeldi*, con la inauguración de la Galería de Arte Merino, en la calle Banderas de Vizcaya –hoy Telésforo Aranzadi–, con el estreno mundial de *Luces de Bohemia* por el *Akelarre* de Iturri, con el recital en la Uni (sic.) de Raimon, con el diálogo cristiano-marxista, que en el jesuítico y tradicional Centro de *Los Luises* y luego en la Facultad de Sarrico, realizaron el sacerdote Rafael Belda, y José Rodríguez, profesor de Filosofía y también contertulio de *La Concordia*.

La Concordia era un lugar entrañable y no sé si sigue. El que, desde luego, no ha cambiado es José María Laso, con su intelectualidad y su bonhomía, dotado de unos conocimientos que nos dejaban boquiabiertos, dispuesto siempre a la polémica abierta, franca y sin límite horario. Durante un lustro le perdí de vista. Un día, no obstante, le encontré en el *Club Cultural de Oviedo*, maravillosa y fugaz institución democrática ovetense, con sede en la ovetense calle de Palacio Valdés [...] De repente se me iluminaron los ojos, aquel personaje de *La Concordia*, Laso, que en mi mitificado Bilbao de los años sesenta, peroraba con autoridad sobre todo lo imaginable, se me presentaba como un aparecido en los balbuceos de la década siguiente».

Documento n ° 12

VIDAL DE NICOLÁS

**TEXTO PARA LA EXPOSICIÓN DE ESTAMPA POPULAR DE VIZCAYA
ORGANIZADA POR LA ASOCIACIÓN ARTÍSTICA GUIPUZCOANA EN LOS SALONES
MUNICIPALES DEL AYUNTAMIENTO DE SAN SEBASTIÁN, DEL 9 AL 23 DE MARZO DE 1962.**

Un felicísimo encuentro geográfico reúne hoy en el mismo objetivo de exaltación humana al pintor de la gravedad campesina que es José Ortega, y a los pintores de la seriedad metalúrgica y merinera, que son Agustín Ibarrola, Dionisio Blanco y María Dapena.

Desde el centro de España, armadas sus manos con cardos y flores de jara, y sedientos de agua y de justicia, vienen los hombres de Ortega a reunirse a los pies de los cubilotes de fundición y de las jarcias de las barcas de pesca, con los hombres y las mujeres de Ibarrola, y de Blanco, y de Mari Dapena, armados también con la sabiduría popular y la fraternidad.

El ancho meridiano de nuestro suelo, desde las adustas y solemnes llanuras castellanas, y desde las sierras andaluzas y extremeñas, y desde las suaves costas levantinas mordidas por el blanco azul mediterráneo, basta la brava orilla cantábrica, está ya recorrido por hombres que abandonaron hace tiempo el folklore y la campaña lírica para asomar su duro telaje humano a la realidad. Vienen estos hombres y estas mujeres peninsulares hasta la pintura y el arte en general., con la grave consciencia de estar donde deben. En los cuadros, en los hexámetros y en las partituras, es necesario que se vea y se oiga al hombre en su dimensión auténtica: En la de su trabajo cotidiano, en su grandeza y en sus limitaciones objetivas. Sin trampa ni cartón...

Los hombres de Ortega sudan sangre entre los trigos y la áspera hostilidad de una escaso pan y mucho sufrimiento, los de Agustín Ibarrola, se queman el cuero delante de los hornos de acero, y se desuellan las manos manejando remos y tenazas, las de Dionisio Blanco, se asoman diariamente a su tragedia con los ojos bien abiertos, los de María Dapena, echan cuentas de todo cuanto se le debe, en el fondo de los fogones y en la bronca fraternidad de las tabernas.

¿No pedíais realismo al arte? ¿No solicitabais su hondo testimonio? ¿No queríais que os artistas estuvieran presentes en la elaboración de nuestra esperanza?

Pues ahí los teneis (sic.), ungiendo con pinceles y con gritos de tierra para que se tracen las coordenadas de nuestra realidad.

Ya no vamos a poder descansar nuestra conciencia estética sobre los bodegones, ni sobre los fuegos artificiales de la exaltación onírica.

Cuando nos muestren manchas cromáticas o balbuceos surrealistas les diremos a los hipnotizadores y a los metafísicos de laboratorio que nos quedamos con los hombres térreos, cooperativos, anhelantes, broncos, saludables, fraternos, sencillos, eficaces, reales...

Quiero decir, que nos quedamos con este hondo latido humano que hay en la pintura de José Ortega, Agustín Ibarrola, Dionisio Blanco y María Dapena.

Documento n ° 13

RAFAEL ALBERTI

TEXTO DE PRESENTACIÓN DEL CATÁLOGO DE LA GALERÍA EPONA DE PARÍS, 1963.

Amigas y amigos:

29 años hoy -¡30 el que viene!- de la guerra de España. 20 años, ahora, de la historia de la victoria de las banderas de la paz sobre las de la guerra; 20 años, ahora, de la derrota del fascismo internacional; sí, 20 años de haber dejado atrás la pesadilla que la Humanidad sufrió con la garganta apretada de rabia. Este año, todas las naciones han celebrado la liberación del mundo. Pero yo me atrevo a preguntar precisamente aquí, en medio de esta triste y dura imagen que Agustín Ibarrola nos ofrece de nuestra patria: Pueblos libres, ¿y España? Oid sólo esta estrofa de este poema mío de hace ya 20 años:

Llegó la paz y todos los caminos
son de regreso para el hombre. Canta
la semilla en los surcos matutinos,
el sol, de los escombros se levanta.
Paz a la mar, los cielos y la tierra.

Y al español, destierro, cárcel, guerra.

Pueblos libres, ¿y España? ¿Por qué hemos quedado sólo nosotros, españoles, como una mancha oscura en el corazón de Europa? No conozco la respuesta. Una magnífica juventud, que ha nacido allí, lucha, trabaja, se inquieta y padece persecución y cárcel. Y los nombres de nuestros muertos, de nuestros fusilados, de nuestros torturados y encarcelados se suceden: ayer fueron Diéguez, Larrañaga, Gayoso, Levane; recientemente, Grimau, y entre los muchos anónimos que penan y sufren con penas que van desde los 4 a los 20 años, los nombres de Ormazábal, López, Rodríguez, Pericás y el de este joven y tenaz pintor vasco, Agustín Ibarrola, que aquí, desde estas paredes, valientemente grita, pateo, ataca, acusa...¿Y qué otra cosa queda, puede quedar hoy en España, para un pintor encarcelado, para unas manos, un lápiz o un pincel con las muñecas esposadas? Agustín Ibarrola, expresa, de modo extraordinario, desde la prisión de Burgos, lo que su sangre de hombre y pintor español le ordena. Denuncias. Denuncias. Denuncias. Extiende al aire, sobre todo, estas sedas pintadas, estas banderas delatorias, este grito feroz que hoy conmueve y alerta los corazones de los hombres libres. Y la misma pregunta que hace ya 20 años los españoles lanzamos al mundo, se escucha hoy aquí y escuchará en todos los ámbitos en donde se levante su obra: Pueblos libres, ¿y España?

Yo saludo ahora, emocionado hasta las raíces, a María Luz, la compañera de Agustín Ibarrola, deseándole se reúna pronto con él; deseando la libertad de todos los que penan como él; la libertad de aquellos que más penan con las penas de todos: España.

Mas para conseguir esa libertad que tanto deseamos, hagamos nuestra la canción que parece subir de estos dibujos, de estas imágenes desveladas de Agustín Ibarrola:

¡Arde sin descanso, arde!

La libertad no la tienen

Los que no tienen su sed

Documento nº 14

AGUSTÍN IBAROLA

TEXTO DE PRESENTACIÓN DEL CATÁLOGO DE LA GALERÍA MIKELDI DE BILBAO, 1979.

A medida que voy pintando me pregunto constantemente por el destino de mi trabajo y de mi profesión y no puedo evitar la tensión que me produce la evidencia de mil manipulaciones que acechan al artista y a su libertad de expresión.

Nuestra producción artística no se ajusta a los clásicos procesos de producción de otras mercancías. Lo hacemos en régimen de producción artesanal e individualizada creando un producto no demandado por las necesidades vitales del consumo social.

Se trata de un producto elaborado desde una actitud que intenta transmitir una explicación del mundo en cualquiera de sus dimensiones. Constituye para el artista un grupo social cuya producción surge en función de definir la conciencia del ser humano a través de la historia como un testimonio impregnado de las más diversas vivencias y posicionamientos.

El trabajo realizado por el artista es un trabajo que no se paga con los mismos criterios que son pagados los demás trabajos. Eso de que todo hombre tiene derecho a vivir del producto de su pasado aquí no se cumple. Sólo una íntima parte de los trabajadores del campo artístico llegan a ganarse el pan por medio de la venta del esfuerzo de su trabajo.

Quienes ofrecen una versión de la vida que pueda servir a los sectores sociales privilegiados para justificar su situación de clases dominantes y para rodearse de adornos culturales suelen tener más facilidades en la obtención del reconocimiento y de la demanda. Los artistas como yo, por el contrario, siempre hemos estado rodeados de expresivos silenciamientos. Las motivaciones de mi expresión estética observan connotaciones de interpretación del tiempo histórico y del momento en que se mueve mi pueblo.

Por eso me preocupa muy seriamente la consecución del reconocimiento de la profesión como ente con capacidad de intervención en las entidades autonómicas. Soy consciente de que en este país nunca ha existido interés hacia las cosas del arte y de la cultura por parte de los que tienen en sus manos un poder económico y político o institucional.

Sé que hemos heredado una Euzkadi culturalmente subdesarrollada y que por lo tanto no va a ser fácil salir de este marco de pobreza y hasta de costumbre en admitirlo como un hecho normal. También conozco a las corrientes ideológicas de unos sectores del nacionalismo vasco que con sus extremismos y con su anticomunismo hacia todo lo que implica la recuperación del "Gernika" de Picasso están frenando lamentablemente la creación de una nueva y poderosa dinámica que complete y estimule las formas del poder autonómico de Euzkadi.

Estamos ante las aspiraciones de amplios ámbitos del campo artístico cultural por incidir en la reconstrucción de la personalidad nacional del pueblo vasco desde una actitud profesional ajustada a la nueva situación histórica inaugurando un auténtico renacimiento artístico.

He vivido una vida profesional con la intensidad que proporciona el compromiso con las fuerzas de la humanidad impulsoras de los cambios aquí y en todos los pueblos de la tierra. Durante la larga noche de la lucha durante el franquismo es posible que pusiera un exceso de idealización y de esperanza en los días que ahora estamos. Pero el grado de frustración que ha suscitado la manera en que se ha salido del franquismo y se transita hacia la democracia no creo que en el mundo artístico sea igual a la que existe en el medio general del país.

En el caso de los artistas se ha dado la circunstancia de que la lucha de los partidos por el poder se ha trasladado mecánicamente las divisiones y los enfrentamientos al interior del marco de las afinidades culturales y de las problemáticas profesionales comunes. Los partidos políticos han creado modos de representación artística y cultural en las instituciones teóricamente encargadas de velar los intereses de los trabajadores del arte. Los valores y las categorías que especifican la vida y las aspiraciones del sector quedan relegados y, en su lugar, funcionan las primacías en orden a los votos obtenidos por cada formación política.

Así los procesos democráticos de participación directa del mundo profesional con su identidad e independencia cultural han sido sustituidos por la institucionalización del dirigismo a través de los intermediarios y de los comisarios designados por los partidos políticos. La invasión del medio profesional por los que en nombre de la democracia utilizan este campo como trampolín de sus ambiciones personales o partidistas no hace sino acentuar mi preocupación acerca de la explotación de nuestra área de competencias.

Dado que esta preocupación es consustancial al sentido que orienta mi disposición a la creatividad estética me parece necesario acompañar a esta exposición de mis pinturas unos extractos de textos que siguen teniendo mucha vigencia, sobre todo, ahora que hay que ir materializando la letra y el espíritu del estatuto vasco de

autonomía. Son textos que tocan varios temas que pertenecen a la problemática de la política general de las artes plásticas que el autogobierno de Euzkadi tendrá que abordar teniendo en cuenta la opinión de los mismos artistas y su directa colaboración.

Entiendo que en este momento el tema eje de todos los temas que transcribo abreviadamente es el de la recuperación del “Gernika” de Picasso para Gernika por la actividad profesional que exige la creación de un centro cultural con sus museos, etc., en esta ciudad mártir –posible ciudad símbolo- de la cultura y de la resistencia.

Todas las partes entrecomilladas pertenecen a las notas que el 9 de junio de 1978 dirijo al Consejo General Vasco a petición del Sr. Maturana como responsable de la Consejería de Cultura.

“SOBRE LA RECUPERACIÓN DEL “GERNIKA” DE PICASSO, LA CREACIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE EUZKADI, DEL MUSEO INTERNACIONAL Y DEMÁS CENTROS DE DOCUMENTACIÓN Y CULTURA EN GERNIKA”

“Creación inmediata de una comisión mixta que represente al arte y a la cultura vascos por medio de sus conocidos exponentes de sancionadora responsabilidad nacional e internacional, por medio del poder vasco institucionalizado C. G. V., y, por medio de la comisión del pueblo de Gernika”.

“Esta comisión mixta investida de la máxima representatividad de Euzkadi debe constituirse en la parte esencial de la comisión que representa al gobierno español y que decida el tratamiento que ha de darse al proceso de recuperación del “Gernika”.

“Esta comisión mixta de Euzkadi puede ser a su vez el ineludible y eficaz instrumento capaz de acometer con una elevada inspiración profesional la construcción del museo nacional del arte vascos, del museo vivo de la investigación y del intercambio artístico cultural entre los pueblos, del museo internacional de arte y documentación testimonial de la solidaridad frente a las formas de sometimiento fascistas en Gernika sobre los pueblos de España o sobre cualquier pueblo de la tierra”.

“En la hora de reconstrucción de la identidad vasca que corresponde al momento históricos de hoy, la puesta en marcha de estos centros culturales en la ciudad sagrada de los vascos y junto al “Gernika” de Picasso ejercerá una importantísima influencia en el desarrollo de la unificación nacional de Euzkadi”.

“Una Euzkadi que tienda a adquirir su verdadera dimensión nacional vasca tomando todo el pulso de su actual vida industrial y recuperando todo lo que históricamente le pertenece estar en condiciones de eliminar divisorias entre el vasco de ayer y el vasco de hoy. Estos centros forman parte de las dimensiones que la nueva Euzkadi necesita y puede contener”.

“La petición que estamos preparando un grupo de grabadores acerca de la creación del centro de calcografía nacional vasca por el C. G. V. puede ser ya no uno de los departamentos que empiecen a configurar el museo nacional de Euzkadi en Gernika”.

El “Gernika” de Picasso según el Estatuto Vasco y la Constitución constituye inequívocamente materia de entidad autonómica vasca, representa una cuestión de intereses parlamentario y, para Euzkadi, incuestionable motivo de negación con el gobierno central. El partido del Gobierno no puede excluir ni a Euzkadi ni apropiarse a espaldas de las fuerzas políticas históricas de la democracia de cuanto el “Gernika” y el lugar d su emplazamiento representan cultural, histórica y moralmente.

Hemos llegado a la fase en que hay que construir el edificio que ha de albergar al “Gernika” con recursos suficientes y los mejores profesionales como corresponde a la dignidad que el caso requiere.

El “Gernika” en Gernika supone para Euzkadi la posibilidad de ofrecer desde el ejercicio de su propia personalidad nacional una imagen real de lo que es el país vasco (sic.)

A Gernika vendrán muchos miles de visitantes de los más diversos lugares de la tierra. Ello nos impondrá que la idea del museo nacional de Euzkadi se lleve rápidamente a la realidad convirtiéndola en un auténtico museo antropológico vasco que recoja la historia, la artesanía, el arte y las expresiones de la cultura de nuestro pueblo. En este museo antropológico tendrían cabida todo tipo de muestras que documenten la fisonomía de pasada y presente de Euzkadi por medio de los primitivos útiles e instrumentos de trabajo y a través de las mismas máquinas de la civilización industrial. Las realizaciones más avanzadas del arte y la cultura contemporáneas se encontrarían junto a las formas más antiguas esculpidas, talladas, modeladas, pintadas o forjadas.

Por otra parte con el “Gernika” en Gernika, Euzkadi puede aspirar a construir un museo internacional que recogiera toda la obra de la resistencia al fascismo del pueblo vasco, de los pueblos del estado español y, de los que mostraron su solidaridad a través de las expresiones artísticas y culturales. Gernika, sólo Gernika puede acoger ese inmenso patrimonio que aún permanece disperso y que sin embargo constituye una reveladora aportación histórica al humanismo y a los lenguajes estéticos a escala de motivación cultural universal. Sin el Gernika no tendríamos capacidad de convocatoria para hallar la colaboración que haga posible la existencia de este museo de tanta transcendencia testimonial como de valor cultural.

El desarrollo de una actividad profundamente renovadora y de empuje suficiente como para sacarnos a una sociedad democrática y moderna depende en gran medida de que el “Gernika” de Picasso sea emplazado en Gernika. Con el “Gernika”, Euzkadi se juega una parte fundamental de su futuro artístico y cultural. La atención que polarizaría el mural de Picasso sobre Gernika y Euzkadi obligaría a las fuerzas políticas a prestar mayor atención al mundo de la cultura. No solamente serviría de estímulo el hecho de saber que nos miran los ojos del mundo internacional, es que esa observación impediría que las estrecheces de ciertos sectores del nacionalismo y del centralismo no minimizaran este tipo de problemas.

La articulación de una auténtica política nacional vasca que supere los exclusivismos nacionalistas, las imposiciones centralistas y las intervenciones de los poderes fácticos desde los medios públicos y privados dependerá de que el “Gernika” esté en Gernika rodeado de un centro cultural con sus museos, departamentos de archivo, investigación, talleres, etc.

Yo diría que si Euzkadi consigue que los demás pueblos de España, le concedan la administración del “Gernika” se habría ganado también la batalla por un museo que no existe todavía y que sin embargo se viene pidiendo desde siempre. El museo de arte moderno que se pide con renovada insistencia no es otra cosa que el museo de las nacionalidades y regiones del estado español, el museo que exprese por fin el hecho plurinacional de España, la verdadera diversidad y riqueza de la unidad española.

El artista habrá de llevar la iniciativa en todo lo relacionado con el desarrollo artístico y profesional favoreciendo el establecimiento de mecanismos mixtos de participación entre las instituciones oficiales, privadas y la suya propia con su carácter profesional e independiente. De lo contrario el reparto de los cargos públicos como de los favores de las fuerzas fácticas y mayoritarias se canalizarán siguiendo una política hegemónica sustitutiva de los procesos más elementales de la democracia.

Los artistas poseemos un arma de gran poder movilizador. Un arma que puede destronar a quien intente impedir la impetuosa aspiración de la cultura vasca a irrumpir en la vida de las libertades nacionales de Euzkadi emanadas del estatuto. Este arma está hecha de la tremenda necesidad que tiene el artista vasco de dar a conocer su obra y su opinión, de salir del mundo de opresión que le ha rodeado durante generaciones y sabe que el “Gernika” en Gernika supone la apertura de Euzkadi hacia el mundo de la proyección pública del país vasco (sic.), del estado y del internacional sin las dependencias, las discriminaciones, las manipulaciones, o los sometimientos de todas las especies que hemos tenido que soportar.

La creación del museo antropológico vasco aparece como un punto de partida importantemente decisivo para situar los niveles de función del artista de acuerdo con las nuevas coordenadas históricas de Euzkadi. El museo antropológico y el museo internacional no se pueden concebir sin la obra y sin la activa colaboración de los artistas plásticos. Esta misma reivindicación del “Gernika” a Gernika y la construcción del centro cultural con su museo nació fue tomando cuerpo del espíritu de la lucha profesional por perfilar una concepción nacional vasca que genere una amplia actividad democrática cultural, una salida hacia la consideración pública de nuestros valores. El movimiento de la escuela vasca como expresión de la resistencia del arte vasco al franquismo acuñó en sus asambleas de hace cerca de diez años la reivindicación del “Gernika” que ahora debe convertirse en realidad.

El artista no tiene por qué esperar a que desde arriba cuenten con él para emprender la construcción de un museo que requiere la presencia de su obra, de sus consejos profesionales y de su movilización personal y colectiva. El artista debe recuperar la conciencia de que tiene un poder moral y social que ha de usar para convencer a los que mandan. Y, naturalmente, las razones que más convencen son aquéllas que mueven la actividad profesional a la búsqueda de las condiciones que hagan posible el renacimiento del arte vasco.

Pienso que la obra para el museo antropológico o nacional de Euzkadi habría que recogerla iniciando su construcción a partir de la obra y no de proyectos abstractos ni de un determinado edificio. El régimen de propiedad de la misma podría ser del autor como es habitual en muchos museos. Esta obra recopilada por una representación de los propios artistas sería mostrada al público en exposiciones que circularían por el país como fase inicial del museo antropológico que se ve obligado al éxodo en tanto se construyen en Gernika las instalaciones que lo acojan. Con motivo de estas exposiciones se promoverían campañas de información explicativas de la trascendencia que tiene para el desarrollo del arte vasco la recuperación del “Gernika” y la creación del centro cultural de Gernika.

La actividad por la recuperación del “Gernika” y la puesta en pie de los museos vivos con sus talleres, etc., habría de realizarse procurando incorporar a ella a todos los artistas sin discriminación alguna aunque la obra que se seleccione para el museo deba ser rigurosamente elegida de entre los autores que garanticen una personalidad y una calidad de alto nivel. La unidad del sector plástico habrá de ser forjada en las exposiciones paralelas que suscita la actividad de la creación del centro y de la recuperación del “Gernika”: por ejemplo, alentando las exposiciones comarcales, provinciales o generales del país vasco (sic.) que no serían selectivas, sino informativas y descubridoras de los valores.

d) ENTREVISTAS

IGNACIO CHILLIDA

Museo Chillida-Leku, Hernani (Guipúzcoa), 15 de abril de 2008

¿Por qué decidiste abandonar tus estudios de Ciencias Biológicas para adentrarte en el mundo del grabado?

Fue en gran parte propiciado por mi habilidad manual. Te contaré. En casa éramos muchos hermanos, 8 hermanos, y siempre hay uno que es más habilidoso que los demás o que es igual de habilidoso pero está más dispuesto. Y en casa yo era el habilidoso. A parte de todo eso, estuve haciendo fotografía y me interesaba un poco un camino por ahí. Mi madre, que es muy lista, viendo mis graves problemas con los estudios -que no los llevaba muy bien, la verdad es que estaba bastante decepcionado- comenzó a hablarme del mundo del grabado.

Yo empecé a estudiar en Valladolid, que era la zona a la que íbamos todos los de aquí a estudiar y de Valladolid te mandaban a la facultad donde había Biológicas que estaba en Salamanca. Estuve dos años en Salamanca y cuando se abrió Lejona empezó a haber aquí Biológicas e hice el cambio de matrícula y me fui a Bilbao. Después de un año de estar en Bilbao, no llevaba nada bien el asunto. Me interesaba la biología pero por el mundo, digamos de los animales, en fin, una cosa muy romántica. De hecho, los veranos me solía ir a Suiza a trabajar con biólogos por el campo que era lo que a mí me gustaba. Sin embargo, la química y todo eso me espantaba. Con lo cual, tenía un grave problema porque biológicas eran unos estudios tremendos de teórica. Entonces, mi madre, que me veía muy agobiado, me empezó a hablar de lo interesante que podría ser que yo aprendiera grabado. De lo interesante que sería para mi padre, ya que tenía que viajar cada dos por tres al extranjero para hacer grabados y era muy incómodo para él. Y por ese camino dejé Biológicas y me fui a Madrid a estudiar con Dimitri porque, además de ser amigo de mi padre, de Lucio Muñoz, etc., y de toda la gente que estaba interesada en hacer grabados, tenía su propio taller, aunque mi padre nunca había estampado con él porque lo hacía todo en la galería Maeght de París.

¿Cómo se encontraba la enseñanza de grabado en el País Vasco? ¿Se impartía en Escuelas de Artes y Oficios o en la Universidad de Bellas Artes?

No había nada, ni Escuelas de Artes y Oficios, ni Facultades. Hubo una Escuela de Artes y Oficios en Vitoria en la cual, yo creo que sí que se enseñaba grabado, pero cuando yo empecé no había absolutamente nada. De hecho, el único taller de grabado que ha habido durante muchísimos años en el País Vasco ha sido el mío. Luego, a raíz de que yo empecé a dar clases en Vitoria, en Deba, en Bilbao, y en muchos sitios, pues algunos de mis alumnos montaron talleres o siguieron por otros caminos. Aunque no todos, necesariamente, pasaron por mi taller. Pero no había nada, no sólo no había aquí sino prácticamente no había nada en toda España porque había muy contados talleres en Madrid, en Barcelona, en Valencia y en Granada.

¿Manteníais relación con otros talleres?

Sí, claro. Porque nos conocíamos todos. Por ejemplo, en Madrid, toda la gente que luego abríamos talleres habíamos pasado por allí y con muchos coincidí. Por ejemplo, Fernando Bellver, que es un artista conocido que le gustaba mucho el grabado como técnica, montó un taller en Madrid.

¿A qué talleres acudes para aprender las técnicas del grabado? ¿Quiénes son tus maestros? ¿Cuánto tiempo trabajas junto a ellos y qué artistas acudían al taller?

Como te he dicho anteriormente, me fui a Madrid al taller de Dimitri porque mi padre le conocía. En aquel tiempo todos los artistas amigos de mi padre hacían su obra gráfica en su taller. Mi padre nunca hizo obra gráfica en España porque lo hacía todo en la galería Maeght de París. Él tenía amistad con ellos y habló con Dimitri para ver qué le parecía que yo acudiese a su taller para aprender junto a él. Por su estudio pasaba todo el mundo que hacía grabado en Madrid. Por ejemplo, allí coincidí mucho con Fernando Bellver. También, coincidí con José Luis Verdes -que era un artista conocido entonces-, con Mari Puri Herrero -de aquí porque como aquí no había talleres ni nada, tenía que ir a estampar al taller de Dimitri-, con Lucio Muñoz, etc. En fin, que toda la gente que hacía grabado en aquel entonces pasaba por Dimitri porque era, prácticamente, el único que estampaba en Madrid. Había otro taller,

pero el que más trabajo tenía era él. En Madrid era el taller que estaba mejor montado para hacer grabados. Y yo allí estuve un año y medio hasta que tuve que ir a hacer la mili.

Junto a Dimitri aprendí todas las técnicas del grabado. Aprendí a hacer las técnicas sobre la marcha. La manera de enseñarme era mandarme hacer copias. Él me pedía hacer una técnica en concreto, por ejemplo, una resina, pero yo aprendía viéndole trabajar a él. Luego, también aprendía viendo trabajar a todos los artistas que pasaban por allí. Por ejemplo Miguel Rodríguez Acosta, director de la Fundación que lleva su nombre en Granada, pasaba muchísimo por el taller y así yo iba viendo cómo trabajaba. No sólo me hacía copiar Dureros, Goyas, Rembrandts, etc., me daba láminas y en cada una de ellas tenía que aplicar una técnica diferente. De esta manera, yo iba aprendiendo sobre la marcha. ¿Y por qué copias? Primero porque te sujeta mucho al tema y segundo porque yo nunca he sido artista. Al menos no me considero como tal y de esa manera, mientras iba realizando trabajos, aprendía técnicas complejas. Hice cantidad de cosas.

¿Cuántos alumnos estabais?

No había ningún alumno. Yo era un privilegiado. Estaban Dimitri, que sobre todo se dedicaba a hacer las planchas, y dos estampadores, pero alumnos no había porque no era una escuela, era un taller. A mí me dejó estar allí por amistad con mi padre. También estuvo mucho tiempo como yo el artista Bellver. Estábamos allí y, de alguna manera, también trabajábamos porque a medida que ibas aprendiendo, me iba dando mayores responsabilidades. Por ejemplo, si venía José Luís, le tenía que preparar la plancha, hacerle la resina, etc. De este modo, yo fui trabajando con todos los artistas que venían por allí.

¿Pasaron artistas vascos?

Pues yo por allí, a parte de a Mari Puri Herrero, no conocí a ningún otro. Algunos artistas vascos pasaron por el taller Grupo Quince. Pasaron todos los artistas vascos que hicieron grabado: Andrés Nagel, Vicente Amezttoy, Marta Cárdenas, Ramón Zurriarain y Carlos Sanz. Marta [Cárdenas], de vez en cuando, también pasaba por el taller de Dimitri, pero fundamentalmente ese grupo de artistas - que eran muy amigos y estaban muy unidos entre ellos - pasaron fundamentalmente por grupo Quince. Allí estaba Don Herbert, entre otros. No acudían al de Dimitri porque era más clásico. Acudían otro tipo de artistas: Antoñito [López], y muchos otros.

Después de estar en el taller de Dimitri me fui directo a la mili y luego, nada más terminarla, me casé con Mónica y ya nos fuimos los dos a Barcelona para continuar ampliando nuestros conocimientos.

¿Cuándo montas tu propio taller en San Sebastián?

Lo monto desde el principio, en el año 1976-77. Desde que empecé con Dimitri, yo ya monté en San Sebastián mi propio taller, antes de irme a París. Durante ese tiempo le dejé mi taller a una persona, de la que ahora mismo no recuerdo su nombre, para que estampara obra de algunos artistas mientras yo estaba fuera. El taller lo monté en mi propia casa en el Alto de Miracruz. En esa misma casa estaba mi vivienda y en los bajos dos estudios: el mío y el de mi padre. Estaba el taller de forja de mi padre- que aparece en las fotografías con luz cenital-, mi taller de grabado y mi vivienda arriba. Era todo parte de la misma casa.

¿De dónde trajisteis las máquinas y las herramientas?

Una la compré en Barcelona porque era igual a una con la que trabajé en el taller 74 de Puig-Gros y Ferrer. Como la que compré en la Ciudad Condal tenía dos, cuando monté el taller. La otra vino de París, después de trabajar en Fequet et Baudier. Era una máquina de xilografía, no era una máquina de grabado calcográfico, sino de xilografía. A pesar de que nuestro taller era fundamentalmente un taller calcográfico, también realizábamos xilografías. Dentro de las artes gráficas hay diversas técnicas: una es la xilografía y otra el grabado calcográfico. La xilografía se hace con tacos de madera. En realidad esta máquina se usaba antiguamente, no para hacer grabados, sino para hacer ilustraciones de libros que se hacían en madera. Por ejemplo, cuando ves en las películas del Oeste al impresor con un batín, siempre es una máquina de este tipo. Es una máquina que tiene unos raíles de los que sale un cuerpo donde colocas el papel de periódico, en ese caso, y tiene una serie de letras. Luego vuelves a meter todo dentro y con una palanca grande realizas la estampación. Es una máquina de tipografía con la que se hacen las xilografías, ya que las planchas de madera siguen manteniendo las mismas planchas de madera que las letras de la tipografía. Esto es lo más parecido a lo que inventó Gutenberg para la imprenta. Porque entonces se hacía todo con

madera y luego se inventaron los tipos de aluminio y demás. Todo eso era la composición para hacer un texto. Lo más fácil era acompañarlo con una madera, con un dibujo, etc. Por ese motivo, se usaban las máquinas de este tipo. Por otro lado, el tórculo lo compramos en Barcelona porque era el que usan normalmente en Barcelona. A pesar de que trabajan con dos tipos, éste es el más conocido. Se llama Rives y son muy buenos. Y el otro era el que usaba Dimitri, y por eso lo compré. Luego tengo otros enormes. En fin había bastante maquinaria.

A Barcelona acudimos mi mujer y yo para trabajar, en concreto, con Joan Barberá que era el grabador de Miró. Miró iba menos que mi padre a París. En un principio también iba a París pero luego, como contactó con Barberá, dejó de ir porque le era mucho más cómodo que tener que estar desplazándose a París. Aunque Miró siguió yendo, igual que mi padre, durante mucho tiempo Saint Paul de Vence, al taller de verano de la Fundación Maeght. Tanto mi padre como Miró iban sobre todo a realizar allí los grabados de gran tamaño que requerían de unas prensas enormes. En verano mi padre acudía allí conmigo para que trabajase con él. Luego, yo me traje a mi taller una prensa de esas. Había tres prensas en total. Una se quedó en Saint Paul de Vence, otra en la editorial Arte de Maeght y la otra la tenemos actualmente en Legazpia (Guipúzcoa) porque la he dejado allí para un espacio de Chillida Leku que todavía no está inaugurado, pero que estamos haciendo. Yo, el grabado, actualmente, lo tengo un poco parado, por no decir parado del todo. Algunas de mis máquinas las he llevado a Legazpia para ese lugar que va a consistir en un espacio donde el papel, la gráfica y el hierro se van a interrelacionar. Es un doble tema el de la industria y el del arte, el artista. Se une el hierro y el papel porque es la antigua papelería. Hay una relación muy directa con el papel también y ahí está la grandeza. Hicieron estas prensas para que Miró hiciera sus obras en color y luego nosotros compramos una.

En Barcelona estuvimos como un año o dos y aprendimos lo mismo que en el taller de Dimitri porque lo bueno de acudir a distintos talleres es que en ninguno se trabaja igual. En el grabado cada persona tiene sus propias maneras, sobre todo de hacer las planchas. En la estampación, ocurre lo mismo. Pero eso no sólo pasa en el grabado, ocurre lo mismo cuando el escultor trabaja el hierro. Cada uno lo hace a su manera y según sus necesidades. Lo bueno es conocer la mayor parte de ellas y luego aplicar en cada caso lo que más te convenga. Tú encuentras la que más te va a ti. Por ejemplo, en el taller de Dimitri se usaban sólo el zinc como material para hacer las planchas y, sin embargo, en París sólo se usaba el cobre y en Barcelona las dos. Depende de cada persona y depende de muchas cuestiones. Por ejemplo, en aquellos años, el material para hacer grabado era escasisimo, era muy complicado conseguir buen material, buenas tintas, buen papel secante... Todo eso era complicadísimo. Te tenías que apuntar en las casa de papel con muchísimo tiempo de antelación para que te hicieran papel secante como de 75 x 50 cm., que es ridículo, es un tamaño muy pequeño, miserable. Era un lujo conseguir papel secante de un tamaño de poco más de 60 cm.

¿De dónde sacabais esos soportes?

De París. Como mi padre trabajaba en Maeght, nos mandaban por transportista los materiales que necesitábamos a la frontera. Era complicadísimo poder pasar las cosas. Debido a que Maeght era una industria muy fuerte, tenía acceso a cualquier tipo de material. Por ese motivo, todos los proveedores nos mandaban los materiales -el papel, la tinta, el cobre, los secantes, etc.- a un almacén que Maeght tenía cerca de Bayona. Lo pasábamos por la frontera de contrabando. Íbamos con un furgoneta con los niños para ver la manera de hacerlo lo más discretamente posible.

¿Mari Puri Herrero, también montó un taller de grabado, no?

Mari Puri montó un taller pero a título absolutamente personal. Era para ella, tenía sus cositas y luego me lo traía a mí para estampar. Lo mismo ocurrió con Nagel. Este grupo de artistas, que anteriormente te he comentado que acudían a estampar sus obras al Grupo Quince, compraron un tórculo -un Azañón, ese que te he dicho que a mí no me gustaba mucho- y estuvieron usándolo para experimentar ellos. Pero lo abandonaron porque la estampación es una cosa muy trabajosa y difícil y, por ese motivo, lo dejaron. Andrés [Nagel], que era el alumno más aventajado que salió de aquella promoción, en cuanto abrí yo mi taller empezó a venir.

¿En qué año comienzas a estamparle a tu padre sus grabados?

Más o menos entre mi estancia en el taller de Dimitri en Madrid y en el de Barcelona. Yo creo que el primero lo hice en Dimitri y luego ya le hice una mano en Barcelona y en Faquet et Baudier también le hice algo

¿Qué puedes contarme de tu experiencia en el Taller Dutrou?

Fue el grabador de Maeght y por lo mismo que fui a Dimitri, mi padre habló con Maeght y nos acogió a mi mujer y a mí para aprender. Nos cogió, a pesar de que sabía que le estábamos quitando el trabajo de mi padre porque, evidentemente, mi padre iba a estampar sus obras en mi taller.

¿En qué fecha realizó tu padre su primer grabado?

En el 56 aparecieron dos xilografías publicadas en la revista *Derrière le Miroir*. Eso eran felicitaciones de navidad que hacía para Maeght que posteriormente las enviaba a su gente próxima a la galería, artistas, compradores, etc. Algunas las hizo mi *aita* por su propia cuenta. Las estampaba en la imprenta Echeverría de San Sebastián. Eran para él y se las enviaba a sus conocidos, lo mismo que seguimos haciendo aquí en el Museo. Eran para uso familiar.

¿Por qué crees que a tu padre le interesó el mundo del arte gráfico?

Él empezó en el año 1959. Hasta entonces no había tenido oportunidad de conocer el mundo del grabado. El conocía el dibujo, etc., las técnicas más sencillas a las que tenía acceso. Pero a partir de que entra en Maeght, el director le comenzó a proponer hacer grabados. Mi padre entró en Maeght en 1954 pero desde mucho antes Maeght ya realizaba grabados. Cuando uno entra en esa organización y le empiezan a proponer hacer tanto felicitaciones de navidad, como los libros de *Derrière le Miroir*, lógicamente va ampliando mucho su horizonte. Para él era absolutamente fundamental, de hecho no paró en toda su vida en hacer grabado. El último grabado que hicimos fue en el año 2000 cuando el pobre no estaba muy bien, sobre todo para firmar. Él era muy reticente a firma sus grabados y le tenía que hacer la bola cantidad para que firmara. Sobre todo con los libros -un libro de muchísimos ejemplares y muchos grabados, que son ciento y pico ejemplares por cada grabado- nos tirábamos un montón de tiempo para firmarlos. Como eran miles de firmas, no se las podía poner todas seguidas. Íbamos, poco a poco, haciendo una especie de ritual. Le ponía en su taller o en el mío depende, con todas las comodidades - con un aperitivo- y así, poco a poco, íbamos tranquilamente firmando las que buenamente podíamos ese día, hasta que nos aburríamos y luego, al cabo de dos días, otra vez. Pero siempre le costaba mucho. A él y a todos los artistas porque es un peñazo ir una a una firmando y numerando cada obra.

¿Él se implicaba en todo el proceso? ¿Conocía las técnicas?

A pesar de que él conocía las técnicas, no le interesaban especialmente. Lo que le interesaba era lo que daban las técnicas, pero no la técnica en sí. La técnica es lo mismo que si tú para hacer cualquier cosa tienes que conocer lo que hay detrás.

¿Cómo trabaja un artista con un grabador. Por ejemplo, en el caso de tu padre, cómo trabajaba contigo?

Muy fácilmente. Es una cuestión de ponerte de acuerdo. Yo con mi padre, al igual que todos los demás, lo primero que hago es hablar, hablar bastante porque para un grabador es fundamental conocer al artista y para el artista es fundamental conocer al grabador. Pero eso no se cumple muchas veces. Este es uno de los problemas graves del grabado. Hay artistas que no están metidos en este mundo. Son artistas que no lo conocen, o que lo conocen muy circunstancialmente porque tan sólo han hecho un grabado, o dos, o tres, pero en un gran espacio de tiempo no han hecho nada. Todo eso es contraproducente. Lo ideal es que tú trabajes en el grabado de una forma continuada. Al igual que hizo mi padre, que desde que comenzó a interesarse por el mundo del grabado -porque descubrió una serie de talleres y demás- trabajó en él de una manera continuada. No lo dejó durante toda su vida. Lo mismo que ocurrió con otras disciplinas: escultura, dibujo, etc.

¿Tu padre mostró alguna preferencia especial por una técnica en concreto?

Mi padre estaba abierto a todo, lo que pasa es que, evidentemente, había cosas que no le gustaban. Intentar lo intentamos. Hay cosas que no le han interesado porque luego el resultado no le parecía correcto. No porque estuviese mal. Por ejemplo, intentamos hacer cosas en color. Bueno, en color, color, intentamos muy poco, pero sí que tratamos de introducir el color rojo en sus grabados. Pero no le acababa de convencer. Y eso que estaban muy bien. Sin embargo, nunca las llegamos a estampar. Se quedaron por ahí como pruebas. Y al igual que ocurrió con el color, lo mismo sucedió con alguna técnica diferente. Lo que pasa es que la técnica es técnica y nada más.

¿Cómo trabaja el técnico con el artista?

Primero el grabador se tiene que interesar por cómo es la obra del artista con el que va a trabajar para saber de qué manera tú puedes ayudarlo. Luego, él te tiene que explicar qué es lo que quiere hacer concretamente. Algunos lo saben, pero otros no tienen ni idea. Mi padre claro que tenía idea. Después de todo el tiempo que llevaba trabajando con Dutrou -desde el año 1959 hasta el 1977 en que empezó a trabajar conmigo, pues estuvo muchos años haciendo grabados- sabía perfectamente lo que perseguía, otra cosa es que no supiera por qué medio hacerlo. Nos sentábamos y hablábamos. Por ejemplo, en algunas ocasiones quería realizar algo parecido a lo que ya había hecho anteriormente, otras quería obtener una textura muy concreta porque a él le interesaba mucho el tema de la materia: las texturas, los papeles y todo eso. Entonces íbamos hablando de todo eso y cuando nos poníamos de acuerdo comenzábamos a trabajar. A él, como te digo, la técnica no le interesaba demasiado. No tenía ningún interés especial por conocer la técnica. Así como Mari Puri, por ejemplo, u otros sí que les interesaban particularmente dominar las técnicas porque las conocían y las sabían aplicar. El caso de Mari Puri era especial, pero había muchos otros. El caso de Gabi [Gabriel Ramos Uranga] era otro ejemplo. Ellos mismos se conseguían las tintas, hacían papeles,... Se metían en muchos líos por culpa de la técnica, ya que para ellos era importantísimo. Para mi padre, en cambio, la técnica no le importaba especialmente, sino lo que se conseguía con ella. Eso se llama ser un pintor-grabador y mi padre no lo era. Mi padre era un escultor que hacía grabados, lo cual era importantísimo. Él siempre lo dijo que para él, su obra gráfica era fundamental, tan importante como cualquier otra de sus facetas.

En relación con lo que estás comentando. ¿Consideras que la obra gráfica de tu padre es una consecuencia de su trabajo escultórico o por el contrario se trata de un complemento?

Su obra gráfica siempre ha sido independiente de sus creaciones escultóricas, lo que pasa es que hay puntos, momentos, que son bastante similares. De hecho, hay muchas cosas que luego fueron estudios que se hizo para las esculturas. Además, normalmente, el grabado junto con el dibujo van por delante de la escultura. La obra gráfica nunca se debe considerar como un boceto de la escultura. Esa es la misma historia que pasaba con la propia escultura. Mira, esta semana pasada, se ha inaugurado una exposición en Alicante a la cual ha ido mucha obra pública en pequeño formato, y la gente cuando la ve piensa que eso es lo que hizo él para luego hacerlo en mayor tamaño. Pero no es así para nada. Él lo hace en miniatura porque le interesaba un tema que lo iba desarrollando durante mucho tiempo a través de series. Por eso, él hacía una con una forma determinado, y luego otra parecida porque perseguía algo. Lo último era el monumento a gran escala pero todo lo anterior lo había olvidado hacía tiempo, o sea, que no es era una maqueta, sino que ellos en sí mismos eran una obra. De hecho, si te fijas, te das cuenta que sí que tienen que ver en cuanto a que encierran la misma esencia, pero a él no le interesaba en absoluto ese otro ya, ese otro, ya se había acabado, era prehistoria. Era ridículo pretender hacerlo igual en otra escala, por muchos factores. Sobre todo por los materiales, por la técnica,... Para empezar, es imposible pretender hacer una escultura de hormigón con unas series de curvaturas porque, además, a él lo que le interesaba era precisamente lo que estaba viviendo en ese momento. No se fijaba en el momento anterior, en el que hizo la otra obra porque las ganas y las inquietudes habían cambiado.

Con el grabado ocurre exactamente lo mismo. Normalmente, cuando él hacía su obra gráfica no tenían nada que ver ni estéticamente, ni nada, con ningún otro proyecto. Lo que pasa es que sus códigos internos eran los mismos. Hay cosas que pueden coincidir y así puedes comprobar que ciertas obras son de una época determinada. Así, con la obra gráfica, con la escultura y con todo, tú puedes apreciar que hay pasos, a lo largo del tiempo, y que todos se entremezclan, pero son absolutamente independientes. Pero sí que observas que en la época en la que hacía estos grabados era la misma en la que hacía esas esculturas, o esos dibujos porque todo estaba interrelacionado.

¿Tu padre se hacía sus propias herramientas de trabajo?

Para hacer sus grabados se hacía sus propias herramientas porque empleaba una técnica muy sencilla que consistía en barnizar la plancha con unos barnices muy especiales. Para conseguir un tono negro esparcíamos la resina, en vez de con un pincel -que es lo habitual-, raspando. Se debe tener en cuenta que no es lo mismo la idea del límite que hace una línea o la que hace un pincel -que realiza un brochazo-, que el que hace uno que coge y empieza a rascar y va haciendo un límite muy exacto a lo que desea hacer, no tan exacto como lo harías con una regla. Esto último se ajusta mucho a lo que pretendía conseguir. No quería realizar una línea recta. A mí eso me vino ya por herencia de Dutrou porque yo sabía que le gustaban los barnices secos. Por este motivo se hacía unas herramientas con unas puntas especiales. Dependiendo del resultado que quisiese conseguir en ese momento, iba levantando el barniz y así las formas negras las conseguía rascando, siguiendo todo el contorno, de manera que todos los ángulos

estaban muy precisos. Además, el barniz que le gustaba se abría, se craquelaba, con lo cual las líneas no eran tan exactas.

Sucedía lo mismo con los dibujos, donde el trazo no era continuo, sino que los hacía a trompicones. En el grabado se notaba que el trazo de los bordes no era continuo, sino que presentaba unas dentelladas, logrando unos más agudos y otros más planos. Por este motivo, se hacía sus propias herramientas de hueso, metal, madera, etc., para que rascara mejor. Sobre una plancha muy grande iba rascando el barniz que luego era negro

¿Él conocía todo el proceso del desarrollo de un grabado: el tipo de papel, el corte, el entintado...?

Sí, porque a lo largo de los años él ya había realizado cosas similares y él me decía, por ejemplo, que le gustaría volver a obtener el resultado que en su día obtuvo al realizar una aguatina. Lo que pasa es que eso era muy poco concreto porque luego empezábamos a hacerlo y el resultado variaba. A él lo que gustaba era experimentar. Por ejemplo, con muchas mezclas de aguatinas. Nosotros éramos conocidos porque hacíamos unos negros muy especiales, no era un negro plano, sino que había diferentes gamas. Había mallas y mucha cosa dentro para que eso respirara como la piel de las esculturas, exactamente igual. A él le gustaba que sus obras respirasen como la piedra o como sus esculturas de acero corten o el grano que se consigue en la fragua o una vez que se ha pasado la gruñidora. Él conocía perfectamente todo el proceso, lo que pasa es que no lo hacía él. Pero al trabajar juntos él podía controlar muy bien todo lo que se hacía. Por eso comenzó toda la historia porque era muy cómodo para él trabajar aquí porque en París no podía controlar cada paso, en cambio, conmigo sí. Todas las mañanas pasaba por mi taller.

¿Qué puedes contarme del Taller Fequet et Baudier?

Es parte de la estructura de Maeght. En la estructura de Maeght había el taller Morsang de Robert Dutrou que antes de llamarse así se llamaba Maeght, sin más, lo que pasa es que al separarse montó su propio taller pero seguía trabajando con Maeght. Antes era conocido como el grabador de Maeght para luego pasar a tener su propio nombre: Morsang, que era el nombre de su mujer y no sé qué pero seguía trabajando con Maeght. Es lo mismo que en mi caso que era mi taller, no era el taller de mi padre. Dentro de la estructura de Maeght había lo que eran los grabados normales y luego Fequet et Baudier era otro taller, fuera de Maeght, donde fundamentalmente se hacían xilografías. Tenían todo ese tipo de máquinas que yo las compré porque estuve trabajando allí con ellas. De hecho, acudí a Fequet et Baudier para conocer cómo se trabajaba con esta máquina en concreto. Cuando Maeght quería trabajar con la técnica xilográfica, acudían a ese taller. De esa forma, todos los libros de arte que se hacían mediante la técnica de la xilografía, se hacían allí. Yo fui a trabajar con estos dos grabadores, que eran unos magníficos profesionales, se dedicaban exclusivamente a los grabados en madera y a los textos de los libros de artistas. Todos esos libros que hizo mi padre, que hizo Miró, que hicieron todos, con Maeght, la tipografía se realizaban en estos talleres. Los editaba Maeght.

Maeght tenía por un lado el taller de París y por otro lado el de Saint Paul de Vence, que era un taller circunstancial en el que sólo se trabajaba en verano. Al menos, sólo iban a trabajar los artistas, que yo sepa, en verano que era cuando Robert Dutrou iba a trabajar allí. Había un tórculo grande y era un sitio amabilísimo para trabajar, donde se reunían los artistas. Mi padre iba a trabajar, normalmente en agosto, y allí coincidía con Miró y vivíamos con Maeght, en la misma casa. Eran unos encuentros muy bonitos. Vivíamos todos juntos en las casitas de la fundación. Estabas trabajando al tiempo que lo estabas pasando bien.

En relación a los libros de artista, ¿Cómo los realizaba?

A mí, en concreto, lo más interesante de la gráfica me parecen los libros de artista. El primero que realicé junto a él fue el de Emil M. Cioran denominado *Ce maudit moi*. Eso fundamentalmente era porque había un señor, que por medio de su galerista, se ponía en contacto con mi padre porque estaba interesado en hacer un libro con él. Los editaba Maeght con quien mi padre trabajó hasta que falleció en el año 1981. A partir de ese momento, dejó de trabajar con él porque hasta entonces era absolutamente fiel a él. Fue una relación muy especial, una amistad de muchísimo tiempo, casi nunca firmaron contratos ni nada. En realidad Maeght decía que era su hijo porque era el más joven dentro de la galería, con diferencia, y a mi padre le tenía un gran cariño y mi padre a él. Cuando Maeght murió, mi padre se sintió liberado de su compromiso.

Los editores le proponían a mi padre hacer algún tipo de trabajo por medio de una carta. En el caso de Martín Heidegger fue por medio de una exposición de mi padre donde Heidegger se interesó mucho por él y por lo que hacía y entonces sus editores se pusieron en contacto con mi padre. Y por su puesto mi padre estuvo encantado de trabajar junto a él. Con respecto a Jorge Guillén, fue una relación de amistad porque se conocieron en Harvard y se hicieron

muy amigos y entonces Jorge Guillén le propuso hacer algo. Y era muy gracioso por Guillén le decía a mi padre: “te advierto que yo también tengo muy buena caligrafía”. Como retándole, ¿no?, ya que la caligrafía de mi padre era preciosa.

¿Cómo trabajaban?

Normalmente, a mi padre le mandaban un texto, que al autor, leyendo cosas de mi padre y demás, le había servido de inspiración para redactarlo. Otras veces, ocurría al contrario, le mandaban el texto a mi padre y, si a él le llenaba de alguna manera, comenzaba a trabajar. Lo del libro me parece interesantísimo porque aún muchas cosas: no sólo la gráfica, sino que es como si haces una cosa mucho más importante. Primero lo que intentaba mi padre era por medio del conocimiento de esa persona. Estudiaba profundamente todo lo que ese autor había escrito para llegar a encontrar un punto donde se unieran los dos por algún motivo. Por ejemplo, en Guillén el punto lo encontré en *lo profundo es el aire* donde hizo una serie de esculturas enormes porque encontró el camino que le unía a él, no sólo por la amistad, que la tuvieron, sino por la obra que hacían ambos dos. Ese nexo lo buscaba siempre en todo el mundo con el que trabajaba, independientemente que fuera un texto u otro, y le llevaba un tiempo enorme el realizar los libros. Él siempre hacía grabado constantemente, sin ningún motivo en concreto. Lo mismo que dibujaba, lo mismo que hacía esculturas. Las hacía sin ningún tema, ni nada, sino porque le iban saliendo a medida que iba haciendo. Por eso mismo, hay una relación entre todo ello porque en el tiempo coinciden porque estaba haciendo esculturas, a la vez que estaba dibujando, al tiempo que hacía un grabado. Lógicamente existía un camino paralelo pero cada cosa en su manera. Él no estaba esperando a que nadie le viniera a decir que hiciera nada. Él nunca, que yo sepa, nunca hicimos ningún libro porque él iniciara la historia. Al igual que ocurría con los monumentos, iban saliendo porque venía alguien de una ciudad y le decía que le gustaría que hiciera algo y entonces se ponía a ello. No es que fuera buscando ciudades para hacer monumentos, sino que a él le llegaban las cosas. Él mientras tanto, seguía su camino sin ninguna historia. Cuando alguien le decía que hiciera algo, él siempre decía que haría algo y cuando lo concluyese, si le gustaba bien y, si no, sin problema, se lo quedaría él porque no estaba atado a nada. Él era libre.

¿Puede decirse que tu padre comenzó a hacer obra gráfica porque económicamente veía una salida más rentable?

A mi padre el mercado le daba igual. Nunca le preocupó lo más mínimo. Nunca pensó en la rentabilidad económica que le pudiese proporcionar el hacer grabados. De hecho, a él le parecía una estupidez que las serigrafías fuesen más baratas. Él no entendía por qué en el mercado hay esa cosa de que los grabados son más caro, la litografía más barata, la xilografía más o menos como la litografía, la serigrafía un poco menos que la xilografía y la serigrafía mucho más barata. A él eso no le importaba para nada porque él trabajaba lo mismo en todas ellas. El hecho de que fuese más barata permitía llegar a un público más amplio, a él le parecía muy democrático. Por ejemplo, para hacer toda la obra pública -aparte de que él hacía obra pública por motivos muy propios: por su relación con la escultura, con la naturaleza, con el urbanismo, y tantas cosas, pero uno de sus fundamentos era que lo que quería era ampliar el número de dueños- él decía que lo que es de uno es casi de nadie.

¿De cuántos ejemplares constaba la tirada?

Normalmente hacíamos 50 ejemplares, 60, depende. Pero libros se hacían unos 100 más las pruebas. En el grabado sólo puedes hacer un número determinado de tiradas, aunque por diversos métodos (lacerado, etc.). Puedes conseguir hacer más con buena calidad. Pero él no tenía interés en hacer más porque económicamente no le importaba un carajo.

¿Titulaba las obras?

Las primeras obras, algunos en francés y otros en castellano. Los títulos los ponía él, no la editorial. A partir de 1962 comienza a poner títulos en euskera a sus piezas. Cuando terminábamos un grabado comenzábamos a buscar en el diccionario de euskera. Buscábamos alguna palabra que tuviera relación con lo que había hecho. Él buscaba, yo no buscaba nada pero le ayudaba. Durante toda su vida fue una lucha constante el poder aprender euskera. Fue una batalla durísima. En su estudio tenía cantidad de papeles donde realizaba anotaciones, también aparecían listas de verbos en euskera porque daba clases. Los títulos, a partir de esa época, los ponía siempre en euskera buscándolos muy meticulosamente en el diccionario.

A lo largo de su trayectoria artística, gracias a sus grabados obtuvo importantes galardones. ¿Consideras que el hecho de que tu padre hiciera obra gráfica supuso un fuerte estímulo para que los artistas vascos se adentraran en esta disciplina?

Le dieron cantidad de premios. No lo sé, tengo mis dudas. Por mi experiencia del taller te puedo decir que aquí entonces, y supongo que ahora pasa lo mismo, no hay ningún interés por la obra gráfica. Yo creo que los artistas de aquí, excepto unas cuentas honrosas excepciones, lo único que hacían era esperar a que alguien viniera y les pidiera algo. Entonces era cuando hacían algún grabado bien para la Kutxa o para cualquier otra institución pública, o para alguna galería.

¿Qué galerías vascas se interesaban en aquellos años por obra gráfica?

La que más funcionaba era El Pez que era la que trabajó con todo el grupo del que hemos hablado antes (Andrés Nagel, Vicente Amezttoy, Marta Cárdenas, Ramón Zurriarain, Carlos Sanz) que acudían al taller del Grupo Quince para estampar sus obras. Yo mismo hice muchas ediciones que me dediqué a vender por suscripciones con el fin de dar a conocer mi taller. Me puse en contacto con todos los artistas que andaban por aquí: artistas de Guipúzcoa, de Vizcaya, amigos y de donde se me ocurría. Fueron muy pocos, poquísimos, los que vinieron. Yo trabajé con los siguientes artistas: Andrés Nagel, Vicente Amezttoy, Amable Arias, Marta Cárdenas, José Luis Zumeta, Carlos Sanz, Rafael Ruiz Balerdi, Gonzalo Chillida y Ramón Zurriarain. Con todos ellos hice una edición de grabados, a principios del ochenta. Era más que nada por dar a conocer el taller y para que así, los que quisieran, empezaran a trabajar conmigo y a interesarse por el mundo del grabado. El problema es que no continuaban con esta práctica. Yo les hacía todo y les pagaba un dinero, les compraba la edición y yo la distribuía. A pesar de que el mercado era pobre, esta iniciativa funcionó muy bien. Sin embargo, el problema era que ellos, una vez que habíamos hecho eso, no volvían por el taller. Regresaban únicamente cuando tenían unas cosas similares, por ejemplo si una galería se había puesto en contacto con ellos para que hiciesen una serie de grabados. Todos, excepto Nagel, hicieron grabado de una forma circunstancial. Nagel, en cambio, desde el primer año que vino al taller, por el 69, continuó viniendo de forma asidua. Yo no le conocía, sabía de su obra, pero con él personalmente nunca había tratado. Desde entonces se convirtió en uno de mis mejores amigos. Nagel continuó trabajando y trabajando y trabajando. La manera en la que trabajaba con él era igual a como lo hacía con mi padre: nos sentábamos a hablar, yo previamente analizaba su obra, y cuando nos habíamos entendido comenzábamos a trabajar.

¿Entre los artistas que trabajaron en tu taller, hubo alguno que se limitó a entregarte el dibujo que quería representar sin participar en el proceso de estampación?

No, con los artistas que yo contacté, estuvieron en el taller el tiempo que tenían que estar. El problema es que eso necesita de un aprendizaje y de una continuidad y eso rara vez sucedió. Finalmente, el resultado que tú puedes conseguir trabajando de esa manera es muy pobre. Nagel, por ejemplo, al llevar muchos años de profesión, controla mucho. Sin embargo, uno que hace ahora un grabado y hace otro al cabo de diez años lo poco que aprendió entonces, ya no tiene ni idea.

En el País Vasco ¿qué artistas han tenido una continuidad?

Muy pocos. Mari Puri [Herrero]; Gabi Ramos Uranga; Bonifacio, que se fue a Cuenca; Andrés [Nagel], muchísimo; mis hermanos porque son mis hermanos y tenían el taller a mano; mucho, con Adrián Ferreño y muchos otros porque vino muchísima gente, pero, así de verdad, que fuera un trabajo continuado muy pocos. A Baroja [Juan Luís Baroja Collet] yo le conocí en Deba cuando comenzó la segunda escuela que coincidió cuando yo monté el taller de grabado. Con Agustín nunca he trabajado, aunque con mi padre tuvo una gran amistad.

Deba es una escuela artesanal más que artística. Se llamaba Escuela de Enseñanza Artesanales. Yo monté el taller y con Gabi [Gabriel Ramos Uranga] fuimos a Deba. Baroja era el responsable del taller cuando no estábamos nosotros, el que estaba con los alumnos. Así estuvimos algunos años. Pasaron bastantes alumnos. También he hecho talleres, en Vitoria, en Bilbao y en muchos sitios. De un grupo muy grande de alumnos, interés especial, muy pocos. Otra cosa es que tú a todos les des lo mismo, pero quienes han sacado partido de verdad de todo eso han sido muy pocos.

¿Se sigue valorando como un arte menor?

Pues posiblemente sí, pero también por culpa de lo que se ha hecho con el grabado. Porque se han hecho muchas chapuzas. Aquí y en Barcelona, en Madrid. Una cosa es que llegue a mucha gente y a unos precios estupendos, lo cual es algo muy bueno y otra cosa es que revendan chapuzas, que se hagan poco profesionalmente. Hubo un tiempo en que se abrieron talleres como tiendas de caramelos. Porque se puso de moda, pero eran talleres donde había un mal estampador, un mal técnico y un mal artistas, entonces se hacían verdaderas diabluras y eso no es bueno para la apreciación que tenía la gente del grabado porque, aunque cumple una misión específica, siempre debe tener la mejor calidad posible.

¿Quiénes trabajaban como técnicos en vuestro taller?

Yo y mi mujer. Alguna vez me ayudó un cuñado. He tenido gente, depende de la cantidad de trabajo he necesitado más manos. Por ejemplo, Baroja o gente de la escuela de Deba pero eso era para cosas muy concretas: porque eran planchas muy grandes, por ejemplo. Mari Puri hizo todo conmigo, a partir de la primera vez que trabajo conmigo, lo hizo siempre.

Si había una institución que quería algo en concreto, yo llegaba a unos acuerdos económicos con esa institución. Cada uno llegaba a unos acuerdos independientemente. Yo trabajé con mucho de ellos que no tenían ni un duro pero yo trabajé con muchos porque me gustaba mi oficio pero nunca llegué a cobrarles nada. Hice cosas con el Museo de Bilbao cuando estuvo Miguel [Zugaza Miranda].

También hicimos una película Andrés Nagel y yo con todas las técnicas. La rodó la chica de Zumeta. Lo hicimos para la exposición de la calle Garibay que era mucho más grande que la sala de Bilbao.

Las galerías no se interesaban mucho por la obra gráfica. Hice algo con galerías de Madrid y de Sevilla y a muchos artistas de por aquí los intentaba meter en esas galerías. Les ponía en contacto con editores de fuera.

CARMEN ERDOCIA

Algorta (Vizcaya), 3 de junio de 2008

¿Cuándo conoces a Gabriel Ramos Uranga?

A finales de 1968 principios de 1969. En unos pocos meses nos casamos. Yo le conozco en Madrid, él ya había realizado sus primeros grabados, las abstracciones de las manos, en Cuenca. Me conoce a mí y realiza los aguafuertes de mi cabeza en Cuenca.

¿Qué estudios universitarios realiza?

Primero estudia Aparejador en Barcelona y posteriormente cursa tres años de Arquitectura en Madrid. Mientras tanto, acude como alumno libre a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando donde cursa la asignatura de técnica mural y procedimientos. En ese momento, 1968-1969, también acude al Círculo de Bellas Artes de Madrid donde coincide con Ucelay, que por aquel entonces estaba bastante mayor. Se puede decir que desde que tiene uso de razón ya está con el pincel en la mano.

¿En qué momento decide sumergirse en el mundo del grabado y dónde aprende las técnicas?

Gabi aprende a grabar porque Fernando Zóbel le invita a ir a Cuenca donde tiene montado su taller de grabado, dirigido por Antonio Lorenzo. El encuentro tiene lugar, en octubre de 1967, en una exposición de su obra celebrada en la galería Illescas de Bilbao. Fernando era una persona muy considerada en Madrid. Era un mecenas, un amante del arte que tenía grandes colecciones de grabados, entre otros, poseía estampas de Durero. En esa época, era muy difícil tener acceso a esas obras y nosotros en su casa podíamos observarlas. Gabi acude a Cuenca a aprender las técnicas del grabado en 1968.

Bonifacio también estaba trabajando en Cuenca. La diferencia con Gabi es que éste, una vez que aprende las técnicas, regresa al País Vasco, mientras que Bonifacio se queda en Cuenca.

¿Qué técnicas aprende?

Allí se inicia en el grabado calcográfico, que es en el que más experimenta hasta el final de su vida. El último día de su vida hizo unos caballos. Dentro del grabado calcográfico, en los últimos cinco años de su vida, también realiza aguatinas. Él hace, sobre todo, mucho aguafuerte y buril. Yo destacaría mucho en Gabi el buril. Es una técnica que él la aprende por libre con joyeros de Eibar.

¿En que año acude a Eibar para conocer el trabajo de los joyeros?

La primera estampación en buril está fechada en 1975, así que él aprendería la técnica del buril en 1973 ó 1974.

En aquel momento ¿cuál era la situación del grabado en el País Vasco? ¿Existían escuelas o talleres donde aprender las técnicas?

No había nada, ni Escuela de Bellas Artes, ni nada. En aquel tiempo, 1964, para él fue fundamental acudir al Círculo de Bellas Artes de Madrid donde hizo muchísimos dibujos del natural. Durante los dos o tres años que estuvo acudiendo, al tiempo que estudiaba Arquitectura y acudía la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, utilizaba la tinta china con pincel y plumilla. Gabi nunca empleó lápiz, sino tinta china.

¿Cuándo vuelve de Cuenca y monta su propio taller?

En 1971. Una vez que me conoce a mí, Gabi vuelve a Cuenca a realizar los aguafuertes de mi cabeza. En el regreso de Cuenca a Arminza (Vizcaya) pasamos por Madrid, y en el taller Azañón compramos un tórculo para estampación calcográfica. Gabi lo rectificó. Mandó hacer una pletina más grande para los grabados de gran tamaño realizados con la técnica del buril. Actualmente, lo he donado al Museo de Bellas Artes de Bilbao. De Arminza,

trasladamos el taller a Las Arenas y, posteriormente, aunque nos fuimos a vivir a Algorta, el taller continuó estando en Las Arenas. No era únicamente un estudio de grabado, también pintaba.

¿Tuvo algún ayudante?

No. Trabajábamos fundamentalmente él y yo.

¿Abrió su taller para que quien quisiera conociese las técnicas del grabado?

No, era un taller privado. No tenía espíritu didáctico.

¿Por qué se interesó por unas técnicas y no por otras?

Él buscaba las técnicas. Investigaba en ellas continuamente.

¿Qué tipo de papel empleaba y de dónde lo obtenía?

En los años 70, el papel lo obtenía de los talleres Marcoida que era el papelerero de Cuenca. Posteriormente, utilizó el papel Eskulan que se realizaba aquí. Esos papeles tenían la huella de nuestro taller: Marrazarri. Cuando empezamos a trabajar en el grabado, en el País Vasco no había ningún tipo de papel. En España se empleaba el papel Guarro. Nosotros empleábamos papeles de importación: de Italia, el papel Fabriano, que empleábamos para pintura; para grabado, usábamos el papel BFK Rives o el Arches, de Francia; y algunos artesanales, como el que nos facilitaba el papelerero de Marcoida, que era el que se usaba en Cuenca. Al principio los teníamos que comprar en Biarritz o en París. Luego, ya había un suministrador en Barcelona.

¿Titulaba las obras?

Los títulos los daba él mismo. Sin embargo, los títulos genéricos que aparecen en el catálogo (*Retrato, Composición, Paisaje*) no los puso él.

¿Qué tipo de planchas empleaba?

Sobre todo de cobre. Empleó muy pocas veces el hierro porque la línea no es tan nítida como el cobre, que es un material más noble y de otra pureza.

¿De cuántos ejemplares constaba cada tirada?

Sus planchas aguantaban muchas ediciones por cómo estaban grabadas. Por ejemplo, sus buriles porque el buril aguanta mucho. También hay muchas planchas sin editar porque se hizo mucho. Ahora, todo se edita con el sello de la calcografía nacional porque él fue un hombre muy honesto.

¿Manteniáis contacto con otros talleres de grabado de ámbito nacional? ¿Y con el resto de artistas vascos que realizaban grabado?

No. Era un taller muy intimista creado para su propia investigación. Sin embargo, a pesar del carácter intimista de Gabi, también era un hombre muy abierto, muy universal. Pero no teníamos relación con el resto de talleres, ni con artistas. Vivíamos en Arminza de una manera aislada.

¿En los temas que trataba, imitaba la realidad?

No imita la realidad. Él la interpreta. No hace una copia del natural. La gente cree que él es un clásico y nada más lejos de la realidad. Por ejemplo, cuando realiza los desnudos, no los toma como modelos, sino como una abstracción del modelo. No dibuja mi cuerpo, sino que busca la luz.

¿Por qué lenguaje artístico se inclinaba más por la abstracción o por la figuración?

Siempre ha estado a caballo. Tanto en sus pinturas como en sus grabados siempre hay fugas. Incluso en las obras de formas más abigarradas, siempre hay huecos por donde escapar. Por ejemplo, en sus dibujos de toros, que pintó del natural, ya hay abstracción. Le confirió un tratamiento casi humano a la cabeza del toro.

¿Cuál era su procedimiento de trabajo? ¿Realizaba bocetos previos?

Algunas veces trasladó algunos dibujos al grabado, pero muy pocos. Él no era de bocetos. Él arriesgaba más de esa manera, se concentraba mejor. Por ejemplo, en sus dibujos no le gustaba emplear lápices para no borrar.

En las exposiciones que realizaba ¿exponía conjuntamente su obra gráfica y pictórica?

No, siempre por separado: exposiciones de pintura o de grabado. A la hora de trabajar también separaba. Cuando grababa no pintaba y al revés. Pero siempre dibujaba. Todas esas técnicas se relacionan.

Él qué se consideraba más ¿un grabador o un pintor?

Sobre todo un pintor. Era un amante del arte en todas sus manifestaciones: música, danza, teatro, etc.

Participó en el movimiento de Escuela Vasca. ¿Se implicó en la problemática político-social de aquellos años, al igual que hicieran otros grupos como Estampa Popular?

No era un agitador de aquellos movimientos, pero si le pedían que participara con su obra lo hacía.

¿Realizó algún cartel, alguna portada de un libro, felicitaciones de navidad?

Realizó el libro de Kosme de Barañano, uno naranja. Era un diseñador nato. Le encantaba el diseño, de hecho, tenía su propio logotipo.

¿Tenía un público concreto que compraba su obra gráfica?

Sí.

¿Realizó algún viaje en concreto que le sirviese como aprendizaje?

Antes de conocerme a mí, fue a París.

¿Por qué años más tarde, en 1986, decidisteis montar un taller de litografía?

Porque dimos con unas máquinas.

JAVIER VIAR

Museo de Bellas Artes de Bilbao, 4 de junio de 2008

¿Por qué comienza Rafael Ruiz Balerdi a interesarse por la práctica del grabado?

Rafael Ruiz Balerdi era un hombre que usaba mucho el dibujo como punto de partida de sus cuadros. Era un hombre muy obsesionado por la línea, por lo que era el dibujo, por el grafismo. Aunque era un gran colorista, pocas veces usó la mancha del color sin estar perfilada por el dibujo. Incluso en las últimas etapas, en las que dibujaba directamente sobre el lienzo, en los cuadros que hacía, se nota un poco esa propensión que tiene hacia el perfil, aunque un poco menos que en sus cuadros iniciales. Con esto te quiero decir que era normal que usara el grabado porque el grabado, y sobre todo el aguafuerte, es algo que está hecho con dibujo. Balerdi tiene cuadros que están sombreados hasta conseguir el negro, a base de rayas, hasta ese punto llegaba su grafomanía. De eso, al grabado hay un paso porque, al fin y al cabo, el grabado es una sombra que consigues a través de una red más o menos tupida de líneas. Lo que pasa es que yo creo que no le interesó la técnica del grabado por sí misma. Balerdi era un gran técnico con el óleo y la acuarela, pero todos los procedimientos que pudieran ser como más sofisticados, podríamos decir, de crear, no creo que le gustasen demasiado. Era un pintor que le gustaba ser directo y todo lo que fuese interpuesto, en ese sentido, o labores que tuviesen un proceso muy interpuesto, como puede ser el grabado, no le atraían y, de hecho, tiene muy poco grabado.

¿Dónde aprendió la técnica?

En el taller de Dimitri en Madrid. El dato lo recojo en mi libro. El problema es que cuando yo realizo ese trabajo, los datos no puedo cotejarlo con Balerdi porque tenía lagunas inmensas de memoria.

¿Su interés por el grabado pudo deberse a la amistad que mantenía con Eduardo Chillida quien para esa época ya había realizado abundante obra gráfica?

Yo creo que no hay que atribuir una relación tan concreta. Chillida le influye mucho en todo, desde el principio. Concretamente, en relación al grabado, yo creo que Balerdi realiza grabados por influencia, a lo mejor, de Leopoldo Zugaza. Yo tengo la impresión de que los primeros grabados que hace Balerdi son grabados que están en la órbita de Zugaza. Los primeros que hace los edita Leopoldo, con lo que es muy probable que sea el propio Zugaza el que le incite a adentrarse en dicha técnica. A Chillida le conoce desde hace mucho tiempo, desde 1952, y desde 1959, venía haciendo grabados y los primeros grabados de Balerdi datan de 1972.

Las obras de Balerdi se estampan en los talleres Marcoida de Madrid, en Bilbao le estampa algunos Mari Puri Herrero y en la Escuela de Arte de Deba. ¿Por qué acude a estampar su obra a dichos talleres? El que se encargaba de elegir el taller donde se iban a estampar las obras era el editor, Leopoldo Zugaza. En ese sentido, Balerdi hacía lo que le dijese Leopoldo Zugaza. De hecho, él no conocía la técnica de los grabados. Estos grabados tienen el genio de dibujante de Balerdi.

¿Qué relación guarda su obra pictórica con el grabado? ¿Consideraba la obra gráfica como una disciplina complementaria de su actividad pictórica o son dos disciplinas independientes?

Estos grabados son todos dibujos. Emplea dibujos que ya tenía, no es que hiciese dibujos expresamente para trasladarlos al grabado. Se trata de dibujos que ya tenía hechos y los traslada directamente al grabado. A mí me da la impresión de que el único dibujo pensado expresamente para ser un grabado fue el aguafuerte, denominado en el catálogo, *Formas V*. Por ejemplo, para realizar el aguafuerte *Formas III* emplea un dibujo que procede de las investigaciones que, desde 1965 a 1972, venía realizando donde estaba trabajando en los cuadros *Venecia*, en los *Gigantes* y en el *Gran Jardín*. En cuanto al aguafuerte *Formas VI* viene de la influencia de Palazuelo.

¿Titulaba las obras?

La titulamos al hacer el libro entre él y yo. Algunas son títulos genéricos como *Homenaje* o *Formas*.

¿Cuál era su procedimiento de trabajo?

A la hora de realizar un grabado, escogía un dibujo que anteriormente ya había realizado y, posteriormente, lo trasladaba a la pancha.

¿Se trataba de dibujos que había realizado recientemente o que procedían de épocas anteriores?

Es muy difícil saber en qué momento realizaba los dibujos porque no los fechaba o los fechaba años después de realizarlos cuando se le ocurrían, los regalaba o le encargaban.

¿Qué clase de metal utilizaba para las panchas?

Creo que de cobre. Las planchas no las tiene el Museo. Las últimas que estampó Ignacio Chillida las tenía él. Tenía que habérselas devuelto a su viuda Jacqueline pero como hubo un lío con la herencia, a lo mejor se las entregó a los hermanos. Yo la última vez que las he visto las tenía Ignacio Chillida. Y con respecto a las primeras, no sé dónde están. Desde luego, nadie que yo conozca las tiene. No las tiene Mari Puri, ni las tiene la familia, ni las tenía él cuando comencé a trabajar en el libro en el años 1989-90.

¿Qué le atrajo de la disciplina del grabado, el experimentar en nuevas técnicas?

Yo creo que el grabado le interesó muy poco. Él era muy experimental y le gustaba todas las novedades, pero a mí me da la impresión de que esta disciplina no le llamó mucho la atención. Como grafomaniaco que era, el grabado sí que era una manera más de desarrollar el dibujo, de desarrollar ese rasgo, ese sombreado por medio de líneas. Hay cuadros que están hechos así. Hay cuadros que son ya previamente técnicas de grabado absolutamente.

¿De cuántos ejemplares constaban las tiradas?

Si se coge un grabado, debería de verse, aunque Balerdi, a lo mejor, no lo pusiese.

¿Qué papeles escogía para realizar los grabados?

De eso también se encargaría Leopoldo porque Rafa no tenía conocimientos sobre el grabado. Así como Mari Puri o Ramos Uranga eran una gente profundamente conocedora del mundo del grabado: elegían papel, tenían su tórculo, tenían sus rarezas sobre cómo estampar, habían investigado muy bien a todos los grabadores antiguos, etc., en definitiva, eran artistas que se habían interesado por el grabado en sí mismo, sin embargo, Balerdi no. Leopoldo le encargó que realizase una serie y Balerdi lo hizo. Después, si te deas cuenta, hizo cosas muy aleatoriamente, por encargo de la Caja Laboral, por ejemplo.

¿También realizó algún cartel?

Sí, alguno no, muchos. Que yo sepa en el libro recojo algunos cuantos. Por, ejemplo el cartel en Homenaje al Padre Barandiarán en Lazkao. Esos carteles los tiene el Museo. Yo hace poco he regalado un cartel serigráfico que hizo para la exposición del 64 en Madrid, en la Galería Kreisler y luego hizo otro cartel para el Festival de Cine de San Sebastián.

Al igual que hiciera Chillida, ¿Balerdi realizó pegatinas a favor de alguna reivindicación social?

Él financió con su dinero las pegatinas de Chillida. Él editó las pegatinas de la central nuclear: “No a Lemoniz”.

¿Hizo alguna felicitación de Navidad?

No. Esas pijadas no le iban nada. No era un pintor de los que hacía esas cosas. Él entraba al dibujo como quien hace obras absolutas. Tonterías de caricaturas o de dibujos al margen no hacía nunca. Así como guardaba todo, nosotros en el Museo tenemos más de 3.000 dibujos.

Retomando la pregunta de por qué en un momento determinado se interesó por el grabado. ¿Pudo deberse a la idea de que al tratarse de una obra seriada, el arte podría llegar a más gente, lo que se ha denominado “democratización del arte” o más bien era una manera de obtener un rendimiento económico de dicha obra?

Ni por una cosa, ni por otra. En todo caso sería más por lo primero. Él era una persona que trabajó en muchísimos movimientos populares. Desde la expansión del euskera hasta el no a la central nuclear, movimientos políticos, etc. Él sí que tenía una sensibilidad muy fuerte hacia los movimientos populares: agrupaciones de vecinos, etc. Pero que concretamente pensara que los grabados eran una manera de democratizar el arte, no creo. Él creía que sus cuadros tenían que verse, andar de un lado para otro. De hecho, los prestaba sin parar, sin ningún cuidado, para cualquier clase de exposiciones. En aquel tiempo, se hacían muchas exposiciones populares, en toda fiesta que se preciara en Bergara, en Mondragón, en Alsasua, en Durango, en Elorrio, o donde fuese, se denominaban Semanas Culturales que coincidían con las fiestas de los pueblos.

¿A dichas Semanas Culturales se solía llevar obra gráfica?

Chillida solía llevar grabados. Los demás normalmente llevaban pinturas o esculturas. Se debe tener en cuenta que para los artistas de aquí era mucho más fácil hacer un óleo que hacer un grabado porque al no haber talleres, para ellos era muy complicado aprender la técnica. Bonifacio hizo grabado porque se fue a Cuenca y allí aprendió grabado con Antonio Lorenzo.

¿En aquél tiempo, los años 70, existían en el País Vasco galerías interesadas en la adquisición de obra gráfica?

Sí, muchas. Aquí en Bilbao había una galería, la Galería Dach, que además de estampar difundía muchos grabados. Estaba la Galería Ederti, ubicada en la calle Urquijo de Bilbao. También se interesó por esta disciplina Leopoldo Zugaza que fue un gran difusor del grabado. La galería Mikeldi también intervino de alguna forma, porque a través de esta galería, Leopoldo editó los grabados, así que Mikeldi también intervino de alguna forma en la difusión de los grabados. En realidad allí hubo un lío bastante gordo, en aquel momento, porque Ibarrola parece que boicoteó la salida de los grabados de Leopoldo Zugaza. Ibarrola hizo alguna perrería que no recuerdo cuál fue. Estando como estaba Ibarrola muy unido a la Galería Mikeldi, pues no sé cómo quedaría eso al final. Pero, en principio, sí que emanaba desde Mikeldi parte de la propaganda de esa edición porque yo cuando empiezo a conocer eso, que fue precisamente en el año 1972, año en que comienzo a escribir y a coleccionar, recuerdo todas estas cosas que te estoy contando.

¿Existía un público receptivo a comprar obra gráfica?

Sí, claro. Los años setenta fueron unos años de mucha euforia económica y aquí se empezaron a comprar cosas. Se compraban óleos y, por supuesto, muchos grabados.

¿Qué precio tenían en aquella época un grabado de Balerdi?

Pues, me has pillado.

¿Quién fijaba el precio, el propio editor?

Sí, Leopoldo. Date cuenta que lo que ocurre ahora, con todo ese proceso formalizado que tienen las galerías -que establecen entre ellas subastas, donde los precios están muy codificados-, los artistas de aquella época no tenían mercado. Vendían en la órbita del País Vasco y, sobre todo, en Bilbao porque en otros sitios casi no se compraba, el mercado estaba aquí. Aunque había grupos de gente aficionada, amigos, etc., no existía un mercado formal. A pesar de que había galerías, ninguna tenía artistas exclusivos, ni ninguna tenía la capacidad para realizar ediciones. La Galería Maeght de París le editaba a Chillida pero aquí no existía ninguna galería, ni la Galería Barandiarán de San Sebastián, ni El Pez. En Bilbao sucedía lo mismo, ni Mikeldi, ni Lúzaro, posterior, o Grises que había sido anterior, ni la de Otaño, ni la Sala Estudio.

¿Y un porcentaje se llevaba el editor y otro tanto el artista?

Pues, en el caso de los grabados editados por Leopoldo, yo no sé si el artista se llevó algo. Néstor Basterretxea está todavía esperando a que le pague algo. Era todo magá por hombro. Se hacían cosas pero como muy de franco tirador. Leopoldo Zugaza fue un hombre muy activo y una de las personalidades de difusión cultural, o como quieras llamarle ahora, animador cultural, más fuerte de su época. Yo creo que en el País Vasco fue una de las personas más importantes, paralelamente a las galerías porque él no funcionaba con galerías, sino que lo hacía desde su casa o desde su librería. Quien te puede contar cosas sobre Zugaza es José Julián Baquedano porque le ayudaba mucho en esa época, Baquedano trabaja en el Museo como subdirector.

JOSÉ JULIÁN BAQUEDANO
Museo de Bellas Artes de Bilbao, 4 de junio de 2008

¿De qué manera colaboras con el promotor cultural y editor de obra gráfica Leopoldo Zugaza?

Yo, como amigo, le ayudaba a hacer los envíos y estaba todo el día con él.

¿Por qué Leopoldo Zugaza comienza a interesarse por la obra gráfica?

De toda la vida. Yo me acuerdo que se suscribió a una revista francesa que se llamaba *Nouvelles de l'estampe*. Él hizo por suscripción mensual una primera colección de grabados que se denominó *24 artistas presentan su obra gráfica*.

¿Quiénes eran los 24 artistas?

Empezaba Arri, el segundo era Ibarrola, luego era Carmelo Ortiz de Elguea, Balerdi, etc., un montón.

¿En qué año se realizó?

Empezó en mayo de 1972 y acabó en abril de 1976.

¿Era el propio Zugaza el que elegía a los artistas que debían conformar parte de la colección o era los artistas los que acudían a él?

Era Leopoldo el que los elegía.

Sin embargo, entre los artistas que configuraban la colección había algunos, como Balerdi, que nunca habían realizado obra gráfica, ¿no?

Sí. Muchos de ellos no eran artistas grabadores.

¿Dónde se editaban las obras?

Muchas cosas de obra gráfica se editaban donde Arri [Adolfo Martín Callejo], que era muy amigo de Ibarrola, y que tenía un taller de serigrafía. Los aguafuertes se editaban en la Escuela de Arte de Deba.

¿Te refieres a la Escuela de Deba que surgió una vez fracasado el proyecto de Oteiza?

Sí.

Es decir, que ya no era la Escuela Experimental de Arte de Deba, sino el Centro de Enseñanzas Artesanales.

Eso es.

También tengo entendido que algunos grabados se estamparon en los talleres Marcoida de Madrid.

Sí, pero eso corresponde a la otra serie. Eso fue una serie mensual de grabados que cada uno valía 350 pesetas. Lo que se hacía era cobrar al mes por el recibo y luego se enviaban, a los suscriptores, unos rollos que contenían el grabado. En la serie de *24 artistas vascos presentan su obra gráfica* la edición era de 300 ejemplares. Se llegaban a vender casi todos.

¿El artista qué porcentaje de dinero recibía?

No lo sé.

¿Cuál crees que fue la razón por la que muchos artistas, que no habían realizado hasta ahora grabados, accedieron a colaborar? ¿Quizás por sacarle una rentabilidad económica?

No lo sé. Yo creo que era una manera de darse a conocer.

¿Los artistas trabajaban directamente sobre la plancha?

Algunos. Otros simplemente entregaban el dibujo al estampador para que éste lo pasara a la plancha.

¿Recuerdas los nombres de los artistas a los que les dibujaban la plancha?

No lo sé. Eso, si se acordase, te podría decir Leopoldo.

Dentro de ese grupo de artistas ¿se encontraban artistas grabadores como Eduardo Chillida, Mari Puri Herrero, Gabriel Ramos Uranga, Bonifacio Alfonso, o miembros de Estampa Popular de Vizcaya?

Chillida y Bonifacio no estaba. Mari Puri y Ramos Uranga, sí. Mari Dapena y Dionisio Blanco tampoco estaban. Luego surgió la Galería Ederti de Bilbao, pero que no tenía nada que ver con la editorial que se llamaba igual y que creó Leopoldo. La editora de grabados se llamaba Ederti. No tenía nada que ver con la galería que se abrió en el año 1974.

¿Era el propio Zugaza, como editor, el que elegía los talleres donde debían estamparse las obras?

Yo creo que no, que eso dependía de los artistas. Aunque no te lo puedo decir con seguridad. Lo cierto es que había muy pocos talleres.

En el caso de que se tratase de artistas grabadores como Mari Puri Herrero o Gabriel Ramos Uranga, ¿ellos se estampaban su propias obras en sus talleres?

Sí.

En la otra serie de grabados. ¿Qué artistas figuraban?

Son seis artistas y cada uno de ellos presenta cinco grabados en cada carpeta. Esos artistas eran: Néstor Basterretxea, Balerdi, Carmelo Ortiz de Elguea, Yraola, Baragaña y José Luis Zumeta.

¿La tirada, de cuántos ejemplares constaba?

No recuerdo, pero yo creo que no superaban los 75 ejemplares. No eran 300 ejemplares como la colección anterior. Pero en esta ocasión, el tamaño de los grabados era mucho más grande.

¿En qué talleres se estamparon estas obras?

Parte se estampó en el taller Marcoida de Madrid. Parte en el taller de Vicente Larrea, la obra de Carmelo Ortiz de Elguea. Los aguafuertes de Balerdi, también se estamparon en Madrid.

¿El escultor Vicente Larrea tenía un taller de grabado?

No, como tenía experiencia en estampación, puso en su taller un tórculo para estampar. Él editó por su cuenta un grabado suyo.

¿Qué técnicas empleaban los artistas anteriormente mencionados?

Había de todo: aguafuerte, serigrafía, litografía y linóleo.

En el caso de estos seis artistas, ¿Todos ellos dibujaron la plancha?

Sí. Por ejemplo, Zumeta, xilografía aunque creo que también hizo serigrafía; Balerdi, aguafuertes; Yraola, xilografía; Baragaña, también xilografía; Carmelo, aguafuertes y Néstor, serigrafía.

¿Durante cuánto tiempo estuvo Leopoldo Zugaza editando obra gráfica?

La primera serie que editó fue *24 artistas vascos presentan su obra gráfica* y continuó editando durante cuatro años más. Posteriormente, fundó una revista que se llamaba *Gaiak* y una editorial que publicaba libros, tanto en castellano como en euskera. El proyecto editorial lo tuvo que dejar porque le nombraron, en el año 1977, asesor de la Caja de Ahorros Vizcaína.

Las Cajas de Ahorros también editaron serie de grabados, ¿no?

No me acuerdo. Yo he trabajado en la Caja de Ahorros de la competencia.

¿Cuál era el precio de las 6 carpetas?

Creo recordar que 3.000 pesetas. Date cuenta que en la época aquella, en el año 74, era bastante dinero. Sin embargo, la carpeta de 24 artistas, que era por suscripción, tan sólo costaba 350 pesetas. Se vendieron todos.

¿Esos artistas creaban un dibujo pensado expresamente para convertirse en un grabado o empleaban una obra anterior que después trasladaban al grabado?

Creaban un dibujo expresamente para que fuese un grabado. No es la trampa de hacer una serigrafía o una litografía de un dibujo preexistente. Estaba pensado expresamente para que fuese un grabado. Así trabajaron todos.

Sin embargo, el caso de Rafael Ruiz Balerdi fue diferente. Él empleaba un dibujo ya existente que posteriormente lo empleaba para realizar un grabado.

El caso de Rafa es muy particular. Él para hacer la plancha empleaba un dibujo preexistente sobre el que después realizaba variaciones. El resto trabajaba como te he indicado. Zumeta y Carmelo hicieron unos *guaches*. Baragaña hizo unos dibujos, me acuerdo que eran San Ignacio de Loyola y Unamuno. Néstor Basterretxea sí que tenía unas ceras en las cuales se basó para hacer los grabados. En general, no había una obra preexistente.

¿Ellos estampaban las obras?

No, salvo en el caso de Yraola. En el caso de las serigrafías de Basterretxea, se estamparon en los talleres Marcoida de Madrid.

¿Leopoldo Zugaza tenía relación, a parte de con el taller de Marcoida, con otros talleres de Madrid como el de Dimitri o el Equipo Quince?

Con el Dimitri que estaba en Palma de Mallorca, sí. Había dos Dimitris.

¿Había un público receptivo que se interesaba por adquirir obra gráfica?

Yo me acuerdo que, a principio de los 70, en la Galería Mikeldi, sí que había una especie de estanterías donde había obra gráfica para vender. Estaban metidos en una especie de revistero gigante cubiertos por plásticos. Sobre todo había obra gráfica de Agustín Ibarrola. Vendían muchos grabados. En la Galería Aritza, más tarde.

¿Los artistas que estamos comentando también realizaban carteles?

Sí, sobre todo Zumeta. Ibarrola también hizo muchos carteles. En el caso de Zumeta, hizo algunos carteles para conciertos de Mikel Laboa. También realizó carátulas de discos. Balerdi también hizo algunos carteles.

GAIZKA VILLATE DAPENA
Villasana de Mena (Burgos), 5 de junio de 2008

¿En qué año realiza tu madre, María Francisca Dapena, el primer grabado?

Lo desconozco.

¿Dónde aprendió las técnicas del grabado?

En la cárcel se hizo muy amiga de una pintora de Valencia que también estaba presa por un tema de política. Se llamaba Jacinta Ripollés, pero firmaba como Ripollés. Era viuda de un grabador que murió joven.

¿Acudió a algún taller?

No creo que acudiese a ningún taller.

¿Cuáles fueron las razones por las que se interesó por el mundo del grabado: porque era una manera de que su obra llegase a más gente, por razones económicas, ...?

Porque lo veía como un medio de difusión política, de lucha contra el franquismo. En un momento en que las imprentas estaban confiscadas, se censuraba todo, incluidas las exposiciones de arte, como la que se iba a celebrar en San Sebastián con la obra de José Ortega. Mi madre empleaba su arte como una herramienta política para luchar contra el régimen. Toda su familia había sido represaliada por el régimen. Mi abuelo materno estuvo, desde 1938 a 1943, en la cárcel por Republicano. Mi padre, durante la Guerra Civil Española, pasó 8 años en un batallón disciplinario. Era un tema que les tocaba muy de cerca. Tenían mucho odio acumulado.

¿Qué técnicas empleaba?

Xilografía y linóleo.

¿Cuál era la temática?

Temática social: motivos de pescadores, obreros metalúrgicos y maternidades que era un símbolo de la esperanza en el futuro.

¿Qué tipo de soportes utilizaba y de dónde los obtenía?

Las maderas para realizar las xilografías las compraba.

¿Dónde estampa sus grabados?

Al ser todo clandestino, realizaba técnicas de impresión manuales muy primarias. No tenía tórculo, tenía una prensa en casa que constaba de 2 rodillos. No era una impresión de buena calidad. Recuerdo que al morir Etxebarrieta, primer muerto de ETA, realizó un grabado de una foto de él que la gente se lo quitaba de las manos.

Al tiempo que realizaba obra gráfica, ¿también hacía pinturas o esculturas?

A la vez que hacía grabados, también pintaba al óleo y dibujaba.

¿Existía una relación entre ellas? ¿Empleaba la misma temática?

El contenido de la obra era siempre diferente.

¿Sus grabados eran independientes del resto de su producción artística o los empleaba como meros bocetos de su producción pictórica o escultórica?

Cada disciplina era siempre independiente. Nunca hizo una escultura para convertirla en grabado.

¿Cuál era su procedimiento de trabajo? ¿Realizaba bocetos previos?

Primero realizaba un boceto y luego lo trasladaba al grabado. Dibujaba el contorno de las figuras. No se inspiraba del natural, las imágenes fluían en el interior de su cabeza. Sí que recuerdo que fotografiaba los motivos. Acudía a la ría y fotografiaba a los jubilados apoyados en el muelle. De ahí cogía figuras y después las idealizaba. Exageraba algunas partes de la anatomía. Por ejemplo, agrandaba el calzado o las piernas con el fin de simbolizar la fuerza del obrero.

¿De cuántos ejemplares constaba cada tirada?

Eran tiradas de 30 ó 50 copias.

¿Firmaba los grabados?

Sí.

¿Les ponía títulos?

Creo que no.

¿A qué clase de público iban dirigidos?

A gente de clase obrera, simpatizantes de la causa.

¿A qué precios se vendían?

A precios irrisorios, muchos los regalaba. Mi madre no quería hacer negocio.

En relación a su participación en Estampa Popular, ¿cuál fue su relación con el resto de integrantes?

A Agustín Ibarrola le conoce en 1955 en las exposiciones itinerantes que realizaban por los pueblos. La relación con el resto de integrantes de Estampa Popular, tanto artistas como poetas, era muy estrecha. La amistad con Agustín Ibarrola se rompe por discrepancias políticas a principios de los años setenta. En 1970 el PC tuvo una escisión importante. A raíz de la Primavera de Praga, Europa se divide. Hay una parte que justifica la ocupación soviética de Praga y otra que la rechaza por la represión. Como consecuencia de ello, se crean dos partidos comunistas en la clandestinidad. Unos siguen la doctrina de Berlinger quien manifiesta que no se deben de justificar todas las actuaciones. Surge el tema del eurocomunismo, etc.

¿Entre los integrantes de Estampa Popular se intercambiaban obra?

Sí, en casa tengo un cuadro de Ibarrola precioso. Se trata de un caserío. También se intercambió obra con Dionisio Blanco y con Ismael Fidalgo.

¿Cuál fue su grado de implicación con el Partido Comunista?

Ideológicamente era una comunista convencida. No pertenecía al partido porque en aquella época no existían los partidos políticos. Mi madre nunca dejó de ser comunista. Se leyó toda la filosofía marxista de la época. Hasta sus últimos días, sus libros de cabecera fueron los de Marx y Proust.

¿Tuvo una participación activa con el Movimiento obrero: acudía a huelgas?

Sí.

¿Realizó algún tipo de obra artística durante el tiempo que estuvo presa en la cárcel de Alcalá de Henares (1962-1964)?

Sí, los materiales los conseguía con miles de premisos. Obtuvo gubias y el material sobre el que grabar. Realizó linóleos, óleos y xilografías. En la cárcel también impartía clases al resto de las presas. A excepción de 8 ó 10, que eran presas políticas, el resto eran presas comunes (prostitutas, ladronas, etc.).

¿Qué temática empleaba?

Maternidades. También realizó alguna tarjeta navideña con motivos religiosos en las que aparecía la imagen de la Virgen o del Niño Jesús. Hay que pensar que por realizar este tipo de obras conseguía permisos carcelarios.

Por otro lado, mi madre, al igual que Ibarrola, realizó una obra en homenaje al asesinato de Julián Grimau. Se trató de un óleo realizado sobre una tela basta en donde aparecía la figura de un hombre que yacía muerto sobre un monte. Es probable que, al igual que Ibarrola, lo realizase estando presa. También, realizó un grabado de Franco bajo palio, después, el grabado lo pintó por encima, en el año 1961 ó 62, e hizo a boli dibujos del Consejo de Guerra.

¿Sacó de la cárcel alguna obra de manera clandestina?

Creo que sacó de forma clandestina un lienzo que está dividido por la mitad. Es la obra que usó como portada de su libro de memorias *Señor juez: soy presa de Franco*, en el que aparecen las cabezas de las presas cubiertas por un capuchón. Es muy probable que fuesen vestidas con el uniforme de la cárcel que consistía en una bata de color azul celeste. La cabeza la llevarían cubiertas para protegerse del frío.

¿Cómo repercutió su estancia en la cárcel en su obra posterior?

Continuó con el realismo social. Quizás, hubiese una depuración. Se volvió un poco más alegre. Su obra está marcada por un pesimismo. Hay pocas sonrisas, no hay lugar para la ironía, a pesar de que hay mucho color. Comienza a emplear el color tras salir de la cárcel. Antes empleaba saturaciones muy bajas de color.

En relación a su estancia en París, en 1967, donde realiza algunos grabados con fines políticos. ¿qué puedes contarme?

Acude a París para mantener contactos con el Partido Comunista. También realizó una exposición con su obra. Realizó sus grabados en el taller del pintor santanderino Ceballos, que estaba exiliado en París por pertenecer al PC. Se aloja en su casa. Contacta con él por mediación de Sol Panera. Sus grabados, de denuncia social, eran la herramienta que mi madre utilizaba para difundir por París lo que estaba sucediendo en España.

¿Trajo las planchas consigo?

Por miedo a ser capturada en la frontera con ellas, no creo que las trajese. De hecho, creo que mi madre, en aquellos años, destruyó planchas.

Con la llegada de la democracia, ¿continuó realizando grabados?

Yo creo que dejó de grabar a finales de los 70. Con la llegada de la democracia, en el año 1983, fue concejala de cultura del PSOE en el pueblo burgalés donde residía: Villasana de Mena. Sin embargo, tan sólo desempeñó el cargo 4 meses porque no le gustaban cómo se estaban llevando a cabo las cosas.

Por último, a lo largo de su producción artística, ¿realizó algún cartel, portada de algún libro o de algún disco?

Portada de discos en los años sesenta no porque la industria discográfica surge en los setenta. Algún cartel puede que sí.

SOL PANERA

Galería Aritza, Bilbao, 5 de junio de 2008

¿A qué artistas se les consideran artistas grabadores?

No se debe considerar grabadores a aquellos artistas que producen un dibujo coloreado, sino a aquellos que siguen todo el proceso. Por ejemplo, Lucio Muñoz deja un año su trabajo para centrarse en la técnica del grabado.

Tengo entendido que tú aprendiste la técnica del grabado con María Francisca Dapena ¿sabe dónde las aprendió ella?

Aprendió con Ibarrola.

¿Cómo estampabais?

Las estampaciones las hacíamos estampando manualmente, con cuchara, sin tórculo. Después Ibarrola se compró uno.

¿Conoces las razones por las que los miembros de Estampa Popular se interesaron por el mundo del grabado: porque era una manera de que su obra llegase a más gente, por razones económicas, ...?

Como difusión política cumplían una labor solidaria. Con la venta de los grabados obtenían dinero para financiar a los huelguistas. Otras de las razones era el abaratamiento del producto y porque, como trabajo artesano, tiene sus valores personales.

¿Qué técnicas empleaban?

Xilografía y linóleo.

¿A qué público iban dirigidos?

Temáticamente iban dirigidos a la clase obrera. Sin embargo, recuerdo como un día en una de las exposiciones que realizamos, un obrero de una fábrica comentó que, a pesar de que le gustaban mucho las obras que realizaba Ibarrola, jamás la colgaría en el salón de su casa porque era como introducir en su casa los problemas de la fábrica. Había otra clase de sector social que también las compraba porque como objeto artístico era barato y a su vez era una manera de solidarizarse.

¿Qué tipo de soportes utilizaban y de dónde los obtenían?

Las planchas de madera se compraban en las tiendas.

¿La tirada de cuántos ejemplares constaba?

A pesar de que Agustín ponía que eran tiradas de 500 ejemplares, no era cierto. A lo mejor, debido al sistema tan rudimentario que usaba, tan sólo eran 2. Además, 500 ejemplares nunca se habrían hecho, aunque estamparan con un tórculo, porque no se hubiesen vendido.

¿A qué precios se vendían?

En los años setenta, a 100 pesetas cada estampa, y después cada cuatro o cinco años se cambiaba el precio.

¿Hubo alguna galería que le ayudaba a divulgar su obra?

Ellos eran al mismo tiempo estampadores y divulgadores. Mikeldi fue la única galería que les apoyó y que podía llegar a gente de otro estrato social. Se hicieron exposiciones de grabados que se vendían al mismo tiempo.

Al tiempo que realizaba obra gráfica, ¿también hacía pinturas o esculturas?

Sí.

¿Sus grabados eran independientes del resto de su producción artística o los empleaba como meros bocetos de sus pinturas o esculturas?

Es muy posible que los dibujos, luego se trasladasen al grabado o a la obra al óleo. Ellos le daban más importancia a un óleo.

¿Cuál fue el grado de implicación de estos artistas en el Movimiento de Escuela Vasca?

Tendencia politizada de Vizcaya ajena a los artistas Guipuzcoanos. Posturas encontradas entre realismo y abstracción. En realidad, el Movimiento de Escuela Vasca tiene que ver con aglutinar a todos los artistas con objetivos políticos.

Tu participación en el movimiento de Estampa Popular tiene que ver con la segunda fase. Una vez que los artistas salen de la cárcel y se intenta volver a poner en marcha el movimiento a través de muestras itinerantes por los pueblos. Explicame, por favor, esa experiencia.

Tras acabar los estudios de música, en 1962, aprendo pintura en Bilbao con “El Ruso” (le llamaban así porque fue un niño de la guerra que estudió en la Academia de Bellas Artes de Moscú). Y poco después, comencé a realizar las exposiciones por medio de las asociaciones de vecinos por toda la provincia. Allí aprendo a grabar con Mari Dapena. Nuestra experiencia duró desde 1965 a 1971. Acudíamos por los pueblos mostrando la obra gráfica. Normalmente, sólo mostrábamos obra gráfica porque era fácil de transportar. La podías transportar tú y exponerla con facilidad porque te permitía quitarla con rapidez en caso de que viniese la policía.

¿Dónde exponíais?

Nos relacionábamos con los movimientos populares, con las asociaciones de vecinos, etc. Acudíamos a las fiestas de los pueblos y exponíamos en los locales que nos cedían las asociaciones, en los centros culturales de los barrios, etc. Solíamos acudir mucho a las fiestas que organizaba el PC. Recuerdo que en Baracaldo celebramos otra exposición a parte de los Encuentros de Pamplona -por cierto, la única provincia que decide por asamblea qué artistas van a acudir, es Vizcaya, Mari Dapena no acude porque no es elegida-, en donde coincidimos con el grupo de teatro *Cómicos de la risa* que representaba una obra de Antonio Buero Vallejo. Todo era muy militante.

¿Qué artistas conformabais ese colectivo?

En un primer momento, los artistas que conformábamos el grupo éramos gente muy vinculada al PC. Después, en algún pueblo, como en Eibar, acudimos junto a los artistas que conformaban la asamblea. Éramos Adolfo Martín Callejo (Arri), los miembros de Estampa Popular: Agustín Ibarrola y Mari Dapena. Dionisio Blanco no formaba parte porque no realizaba grabados. También poetas, músicos, gente del teatro. Sobre todo éramos gente afín al PC. Tras la exposición se recitaban poemas. Me gustaría dejar claro que en estos actos, que eran culturales, no había mítines políticos. Ofrecíamos un servicio cultural con contenido pero al margen de ninguna otra cosa. A partir de 1969, comienzan a participar en estas actividades alumnos provenientes de la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Hasta entonces, tanto mi generación como la de Mari Puri Herrero, debíamos ir a estudiar Bellas Artes a Madrid. En 1972 se crea la de Bilbao. Esos artistas comienzan a exponer junto a nosotros. En ese momento, con la llegada de los jóvenes estudiantes, se dejan de exponer grabados para exponer exclusivamente óleo.

¿Cuál era la temática de las obras que se exponían?

Realismo social.

¿Cuál fue la causa de la ruptura?

Porque algunos artistas consideraban que su profesión se veía ensombrecida por la actividad militante.

¿En qué año abrió María Francisca Dapena la Galería Arteta de Santurce?

Creo que en 1969 ó 1970. La crea Mari Dapena con la filosofía comunista de que económicamente todos aporten lo que puedan. No había dinero. La gente que estábamos más cerca de ella intentamos que fuera un colectivo, pero siempre hay alguien que se responsabiliza de todo. La idea era crear un espacio expositivo fijo descentralizado de Bilbao.

¿Junto a qué otros artistas?

Era un colectivo.

¿Se exponían grabados?

La galería no tenía nada que ver con el grabado. Tenía que ver con otros artistas, incluso con los alumnos de Bellas Artes de Bilbao. Tenía que ver con profesionales de las artes plásticas que se iban a autogestionar. Era una idea utópica que no funcionó. Recuerdo que Mari realizó una exposición con los alumnos que estaban en Bellas Artes en Madrid.

¿Cuánto tiempo permaneció abierta?

No llegó al año. Se realizaron tan sólo 3 ó 4 exposiciones. Recuerdo que las dos primeras fueron exposiciones colectivas. La idea era ir presentando a los artistas en varias fases. En aquel tiempo, 1970, Mari Dapena, por razones políticas, ya estaba enfadada con Ibarrola y, a raíz de lo ocurrido con la galería, ella se tuvo que hacer cargo de todas las deudas. Se quedó muy decepcionada con el ambiente cultural. De hecho, la familia se trasladó a vivir al campo, a Oña. Fue una manera de autoaislamiento.

DANIEL CASTILLEJO

Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Artium, Vitoria, 25 de junio de 2008

¿Cómo era la situación del mercado de obra gráfica en la década de los sesenta y setenta? ¿Existían galerías interesadas en la adquisición y difusión del grabado?

Que yo recuerde había muy pocas galerías o prácticamente ninguna. Yo creo que la primera galería data de los años sesenta y fue una galería, que no recuerdo el nombre, pero que estaba dedicada un poco a los artistas más bien de la Escuela de Benjamín Palencia y así. Se encontraba en la calle San Prudencio. Después, la siguiente galería que yo recuerdo de esa época, ya son los años sesenta. La galería se llamaba Tartalo Arte, que estaba en la calle Sancho El Sabio. No recuerdo que hicieran nada de grabado, lo que sí recuerdo es haber visto pintura un poco más avanzada y luego, otra pequeña galería que duró hasta los primeros años ochenta, de la que ahora tampoco recuerdo su nombre.

Lo que sí recuerdo, porque lo he estudiado, es cómo se encontraba el mercado del arte no sólo en Vitoria, sino un poco en general. Fueron unos años de muchísima venta de obras. Se vendían exposiciones enteras, de muchísimos artistas y de muchísimos estilos y, sobre todo, de todos aquellos relacionados con la Escuela Vasca. La Escuela Vasca fue la época dorada, fue un periodo muy intenso porque acaba de surgir, a mediados de los años sesenta, y entonces los artistas eran la vanguardia del arte contemporáneo.

Que yo recuerde en los años setenta sí que había en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao un departamento dedicado al arte del grabado y los artistas que comentas -tanto Ramos Uranga, Mari Puri Herrero, Chillida, etc.- eran todos muy conocidos dentro del mundo del arte gráfico. De esa época, yo recuerdo que en Vitoria, en algunas de las salas institucionales que hay, la primera obra gráfica que yo recuerdo muy potente y muy interesante se produjo en el año 1975 ó 76. La realizó un artista que se llama Miguel González San Román que hizo unas enormes serigrafías de tamaño natural que representaban cuerpos desnudos. La exposición ocupó dos salas institucionales, una era la Sala Independencia de la Caja Provincial y la otra la Sala Luis de Ajuria de la Caja Municipal. De aquí, de los artistas que comenzaron a hacer trabajos, nunca, recuerdo yo, hasta entrados los años ochenta, que hicieran obra gráfica de grabado calcográfico, aunque sí que se extendió muchísimo la serigrafía. Por ejemplo, Juncal Ballestín comenzó a usar mucho la serigrafía e incluso la diputación Foral de Álava comenzó a hacer carpetas de grupos de artistas donde todo eran serigrafías o litografías.

¿Te refieres a los años setenta?

Sí, al año 1978, más o menos.

¿Existían talleres donde los artistas podían realizar ese tipo de obras?

Miguel González de San Román, con el cual puedes hablar, realizó grabados serigráficos con una serie de materiales que le prestaban o le dejaban una serie de industrias serigráficas que había aquí, pero nunca realizó grabados calcográficos. Yo no recuerdo, hasta los ochenta, a ningún artista alavés que hiciera grabado calcográfico. Los primeros talleres que se abrieron fueron en el año 85 u 86 con unos cursos que vino a dar Ignacio Chillida aquí, a la Diputación, al Museo de Bellas Artes y algunos artistas que igual muy puntualmente hacían grabado. Pero yo, que estuve trabajando en el Museo, del año 1976 en adelante, no recuerdo a ningún artista alavés que estuviese haciendo grabado calcográfico.

Pero en la Facultad de Bellas sí que existía un departamento de grabado donde los estudiantes podían aprender las técnicas de grabado, ¿no?

Claro, además era muy importante. Tenía alumnos muy militantes del grabado. Recuerdo que había un tórculo y muchas planchas.

También estaba la Escuela Experimental de Arte de Deba donde Agustín Ibarrola se encargaba de la sección de grabado.

Sí, ¿y has visto la colección de grabados que posee el museo? ¿Hay algún artista alavés?

Sí, está Carmelo Ortiz de Elguea

En el caso de Carmelo, no hay una continuidad en el grabado. Aquí está Laurentino Allende que es el único artista que siguió un poco con el tema del grabado. Hubo, como hace cinco o cuatro años, algún taller aquí de grabado.

En relación a lo que me comentabas de que en los setenta algunos artistas comienzan a hacer serigrafías, ¿Dónde aprenden la técnica?

Yo creo que la mayor parte provienen de Bellas Artes. Pero de San Román me acuerdo perfectamente de aquella exposición y Juncal Bellestín también comenzó a hacer obra gráfica a finales de los setenta.

Y estos artistas que me mencionas ¿continuaron realizando grabados?

No, no creo. San Román realizó prácticamente una instalación. Fue una obra que, aunque era todo serigrafía, era más un especie de experimentación, de instalación. Con respecto a Juncal, creo que ha hecho más cosas, pero generalmente hace objetos ahora y pinturas.

¿Aquí existía un público receptivo que deseaba adquirir obra gráfica?

Sí, pero ya en los años ochenta. La Diputación comenzó a realizar una serie de carpetas. Pero es que en Vitoria el público receptivo ha sido, en general, muy escaso. Tanto con el grabado como con el arte contemporáneo en general.

¿En aquellos años las Cajas de Ahorros se interesaban por la obra gráfica?

Yo creo que mucho más tarde. Sobre todo a partir de los ochenta para realizar alguna cosa especial. Yo, cuando trabajaba en la Sala América, a todos los artistas que pasaban les pedía una obra gráfica, una obra seriada que podía ser desde litografía, serigrafía, grabado e incluso escultura.

Fíjate, ahora estoy pensando, que aquí hay una gran tradición de obra gráfica con lo de Fournier, la litografía. Sin embargo, ninguno de los artistas que trabajaron aquí, que fueron muchos y muy variados, en los años sesenta y setenta, desde Rafael Lafuente, que se dedicaban a hacer originales para litografías que trabajaban para Fournier, o Javier Ortiz de Guinea, o así, no creo que hayan hecho grabados.

¿O sea que esos artistas eran empleados de la fábrica de Naipes Fournier?

Así es. Conocían perfectamente las técnicas y tenían todos los medios a su alcance.

Sin embargo, luego todos esos conocimientos no los trasladan a sus obras de arte.

No, no les interesa como obra artística. Este tema de la fábrica de naipes es muy curioso porque la gran entidad, la gran empresa de artes gráficas en España, en aquella época, estaba aquí. Todos aquellos artistas que eran pintores o buenos dibujantes y trabajaban para Fournier, me resulta muy curioso que luego no aplicasen esas técnicas en sus propias producciones artísticas. Quizás fuese porque no le daban valor.

Quizás tuviesen la percepción de que el grabado se trataba de una obra de inferior categoría.

Podría ser. Yo creo que por desconocimiento, tal vez. Pensar una jerarquía de tipo artístico: la pintura, el dibujo, la obra gráfica. Al no tener mercado apenas, igual no supieron, o no quisieron, o no se dieron cuenta de que aquello pudiera ser una forma de difusión de la obra. Era una mente muy estrecha, en ese sentido, una mente muy cerrada, muy hacia la obra original, etc. También puede ser que lo de Fournier confundiera de alguna forma a los artistas porque le dieran un valor mucho más industrial al tener que realizar miles de ejemplares.

¿Ellos allí trabajaban como artistas o como un trabajador más?

Como un trabajador más, como un empleado como otro cualquiera de la fábrica. Lo que pasa es que luego eran artistas y muchos fueron grandes pintores. Algunos, dentro del panorama alavés, fueron pintores importantes como Rafael Lafuente que luego daba clases de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios. Así, los diseños de las cartas, de las figuras tan geométricas, los hacían ellos. De todo ello te podría hablar Javier Ortiz de Guinea, que es una persona que ha trabajado hasta hace muy poco en Fournier. Aunque es un pintor de corte clásico, es un hombre muy locuaz. Quizás esté equivocado y algunos hicieron algunos intentos. Sobre todo conocían la técnica litográfica. El Museo de Naipes de aquí tiene las máquinas litográficas que luego Lauren [Laurentino Allende] ha utilizado para hacer cursos.

¿Artium se interesa por la adquisición de obra gráfica, posee un gabinete de estampas?

Sí, claro. No tenemos un gabinete de estampas porque no tenemos los medios ni el personal. Pero la colección permanente, evidentemente, compra obra gráfica. Compramos habitualmente, pero no tanto por ser un grabado, sino por tratarse de obra que nos interesa.

MARI PURI HERRERO

Museo de Bellas Artes de Bilbao, 26 de septiembre de 2008

Algunos autores le han relacionado con el movimiento de Estampa Popular. Tal es el caso de Ana María Guach o del artista Agustín Ibarrola ¿Qué hay de cierto en tal afirmación? Sin embargo, otros, como Miguel Zugaza se oponen a tal implicación.

Nada. Es falso. Del aspecto técnico del que habla Agustín Ibarrola, que ellos hacían en blanco y negro y yo hacía con tonos, no es otra diferencia que ellos hacían xilografía, que es grabado en madera. Se quita la materia y lo de dentro queda blanco. Arriba se le pasa un rodillo y se estampa lo de arriba. La xilografía, con ese mismo principio, en vez de madera usaban linóleo. La idea de Estampa Popular, además del contenido propagandístico-político, querían que fuera barata para poder vender mucho, y además era una manera de estampar fácil. Consistía en pasar un rodillo, estampar y ya está. Yo, en cambio, lo que hacía eran aguafuertes. Aunque, como aparece en el catálogo de grabados, yo empecé con linóleos. Pero, en seguida comprendí que lo que me interesaba era el aguafuerte. El aguafuerte es más laborioso. Es una técnica posterior. Históricamente, la xilografía, es decir, el grabado en madera está unido a los primeros bloques de letras, a la imprenta. En cambio, el aguafuerte se hace en chapa de metal con ácidos y lo que quita el ácido es lo que luego vas a introducir la tinta y limpias la superficie. Es al revés. Con lo cual, esa superficie que limpias, como también por procedimientos distintos puede dar distintos grises, es una técnica que te proporciona muchos más matices. Ahora bien, la xilografía también tiene su encanto. A mí también me gusta, muchas veces, la escasez de medios porque tiene mucho encanto.

Sin embargo, a mí lo que nunca me interesó fue el arte como tema propagandístico. Lo que ocurrió fue que mi primera exposición se produjo en abril del 1963. La pintura que se hacía entonces, mejor dicho que se imponía entonces, era un tipo de pintura mayoritariamente de flores, de cursiladas, de horrores. Mis cuadros, en cambio, eran distintos a eso. Aunque no quiero decir que fuese única. Pero entonces no se lleva hacer lo que yo hacía. De hecho, en mi primera exposición hubo tal revuelo alrededor por toda esa gente que andaba alrededor del PC. Porque, en aquel tiempo, el PC tenía un poco el monopolio de la cultura no del régimen. Eran los que tenían los libros, etc., y se movían en secreto. Pues toda esa gente que se movía alrededor de eso vino mucho por la sala Illescas, que es donde yo empecé a exponer, y se produjo un gran interés el día de la inauguración. Yo en aquel entonces apenas tenía 21 años. Fue tal el revuelo, y teniendo en cuenta que Bilbao en aquel entonces era un pueblo, que el día de la inauguración se presentó en la sala la Brigada Político Social y clausura la muestra. Me interrogaron. Recuerdo que había dibujos míos en los que las figuras tenían los brazos en alto. Yo siempre he hecho las escenas bastante intuitivamente. Y vinieron allí a preguntarme qué hacían esos hombres con los brazos en alto.

¿En esa primera exposición ya mostrabas grabados?

Sí. Tenía grabados, dibujos y pinturas. Entonces me clausuraron. Estoy de acuerdo con lo que dice Miguel Zugaza con respecto a que se trataba de un momento político-cultural en el que sufríamos todos. Al día siguiente ya me dejaron abrir. Pero, no sé por qué tonterías algunos autores me han vinculado con Estampa Popular porque yo nunca estuve. Nunca he entendido el arte como algo que tuviera que ser propagandístico de una manera directa. No es que el arte no tenga que decir nada, o que a la gente no le llegue, sino que le llega lo que le llega y yo digo lo que digo o lo que me sale. No por poner un eslogan llega más. Eso nunca lo he entendido.

Por ese motivo nunca he participado en ninguna exposición de Estampa Popular. Luego, Ibarrola ya sé que dice que yo por miedo no participé porque a él le metieron en la cárcel. Pero no hay más que ver los grabados que yo hago. Yo comencé a hacer mis primeros linóleos en el 60. Entonces aquí no había ni tórculos, ni nada. En esos años yo estaba en Madrid.

Me gustaría que me hablaras de tu periodo de formación. Comenzaste a introducirte en el mundo artístico de la mano de Ascensio Martiarena en San Sebastián. ¿No es así?

Sí porque yo, de muy pequeña, veraneaba en tres lugares diferentes. Junio y julio en Asúa, agosto en San Sebastián y en septiembre íbamos a casa de mi abuela materna a Arceniega. Después ya veraneábamos los tres meses en San Sebastián. Yo durante todo el curso estaba interna en Zalla. Un horror. Yo era muy mala estudiante, me pasaba todo el tiempo dibujando. Entonces durante el verano aprovechaba el tiempo para hacer lo que más me gustaba: dibujar. La verdad es que Ascensio fue muy buen maestro. Estuve acudiendo a su estudio varios veranos. Alrededor de los 16, 17 o 18 años. Me enseñaba una cosa que yo creo que todos los que hemos andado por ahí nos acordamos: que dibujara las piernas en movimiento, andando. Era un ejercicio muy curioso porque te daba el sentido

del equilibrio. Al dibujar los pies o las piernas te dabas cuenta de si andaba o de si se caía. Era una manera muy buena de ver las cosas, de darte cuenta sin tener a nadie delante. Debía observar a la gente por la calle. Allí lo que más hice fueron dibujos a lápiz, luego ya dibujé yo más por mi cuenta. Pero él nos hablaba mucho de pintura.

¿Y en qué año te trasladas a Madrid y comienzas a introducirte en el mundo del grabado de la mano de Dimitri Papagueorguiu que te introduce en la técnica del linóleo y con Enrique Ortiz que te enseña el aguafuerte?

Yo salí muy pronto del internado porque no me gustaba nada. Me daban taquicardias y lo pasaba muy mal. Entonces mi padre dijo que saliese de allí e hiciese lo que más me gustaba que era pintar. Entonces, creo que fue con 16 años me trasladé a Madrid, era el año 1958. Para mí supuso todo un descubrimiento porque aquí el ambiente cultural era muy pobre. Yo me di cuenta, en el Colegio Mayor donde estaba, que lo que ocurría en Madrid era que gente de otros sitios con inquietudes iban a Madrid. No es que los madrileños tuviesen más ideas, sino que la gente que quería husmear en el arte acudía a Madrid. Yo allí acudí a talleres de grabado.

¿Qué motivó tu interés por la técnica del grabado?

Los libros que tenía mi padre me encantaban. Lo que más me gustaban de ellos eran sus estampas y ese tono de imagen que te dice cosas me atraía mucho. Yo me metí en el grabado por ese interés que me daban las estampas de los libros. Para mí tenían un misterio terrible.

¿Entonces tu interés por el grabado viene desde el principio?

Así es. Lo que pasa es que al comienzo yo no distinguía entre un dibujo o un grabado. Pero esa magia que para mí tenían esos libros, que muchos de ellos todavía conservo, eran libros de historia, de santos, etc. Había uno que me encantaba, no sé quién de los sucesivos hijos y nietos lo acabó rompiendo, eran las *Fábulas de Sanmaniego y fábulas de Esopo* con unos grabados al acero. Era un libro precioso, todas las fábulas tenía unas estampas que parece que las estoy viendo. A mí aquello me atraía extraordinariamente. Luego cuando en Madrid comencé a introducirme más en lo que era el mundo del arte y del dibujo, ya el grabado me saltaba a la vista. Cuando veo los grabados de Goya ya hablas de otro tema, vas escalando peldaños, y entonces pensé que yo tenía que hacer grabado.

Sin embargo, antes de acudir a los talleres de grabado comienzas dando clases de dibujo y modelado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. ¿No es así?

Sí. Allí dibujábamos muchos desnudos del natural y luego estuve primero en el taller de Dimitri Papagueorguiu donde aprendí linóleo. El de Dimitri fue un poco el primer taller de grabado que se pone en Madrid por aquellos años. Y posteriormente con Enrique Ortiz que fue cuando yo me introduje más en el aguafuerte. Enrique era un hombre muy amante del aguafuerte y de los ácidos. Dimitri también hacía litografía y entonces se dispersaba más. Pero con Enrique, aparte de que me hice muy amiga de él y seguimos siendo muy amigos, conectamos mucho por ese gusto por el ácido y por la estampa y por los papeles para el grabado y todo eso.

¿Cuánto tiempo permaneces en ambos talleres?

En el de Dimitri menos, yo creo que fue algo así como un año. Me parece que fue sobre el año 59 o 60. Luego con Enrique estuve mucho más tiempo. Durante mucho tiempo estuve yendo y viniendo de Madrid a Bilbao. Cuando comencé a exponer en 1963 había temporadas que iba y volvía. Pero luego ya decidí ir a Holanda.

Posteriormente en 1966 acudes becada por la Diputación de Vizcaya y por el Gobierno holandés a Ámsterdam para estudiar pintura y grabado en el departamento de grabado de la Rijksakademie. En el Printenkabinet (sala de estampas) del Rijkmuseum tienes ocasión de ver de cerca los grabados de Rembrandt, Durero y otros muchos autores importantes ¿Qué supuso para ti esa estancia?

Muchísimo. Me acuerdo que por un festival de cine documental aquí en Bilbao, en 1964 más o menos, pude ver un documental sobre Rembrandt y entonces viendo los grabados y la pintura me dí cuenta de que tenía que ir a Holanda. Vas un poco siguiendo el rastro de las cosas. Por supuesto Goya me entusiasmó, también Picasso. Yo empiezo entonces a pensar en los pintores grabadores. Es decir, no me interesa el grabado únicamente como experimento, de hecho, mi técnica siempre ha sido lo más directa posible.

Es decir, que no empleas el grabado como complemento de la pintura, sino como una disciplina independiente

Sí, no me interesaba el grabado como para hacer experimentos, sino que es la técnica que mejor te sirve y la empleas. Entonces me surgió la idea del pintor-grabador, que me parecía que tenía un toque distinto -hay que pensar en Goya, en Rembrandt en Lucas van Leyden, etc. - y me di cuenta que en Holanda, y en los Países Bajos, también, había mucha tradición de pintores-grabadores. Entonces me interesó muchísimo todo ese mundo y es cuando me decido a ir a allí. Solicité una beca a la Diputación de Vizcaya para ir a estudiar a Ámsterdam y me la concedieron, aunque lo cierto es que era una ayuda pequeñísima. Entonces allí conseguí una del Gobierno holandés. Para mí mi estancia en Ámsterdam fue importantísima. Estuve en la Escuela de Bellas Artes (Rijksakademie) y fue realmente importantísimo porque toda la pintura holandesa - si tu te fijas, son muy pulcros- hasta los peores pintores tienen un dominio de su oficio que es maravilloso. Por ejemplo, aprendí muy bien a preparar lienzos y, después, he enseñado aquí a mucha gente a prepararlos. Es decir, tenían un amor por el oficio que es muy bonito. Eso se observaba, por ejemplo, en cómo tenían el propio taller de grabado, por ejemplo, la mesa y el tórculo, al terminar tu trabajo, lo tenías que dejar perfectamente limpio.

En la Rijksakademie primero comencé estudiando pintura pero pronto me pasé al taller de grabado porque me parecía más interesante tal y como lo planteaban allí. Además de grabado, también me apunté al departamento de técnicas, de procedimientos que llamarían aquí, que es donde yo aprendí a preparar lienzos. Eso a mí me ayudó muchísimo porque realmente era un departamento que te enseñaba mucho. Me llevaba muy bien con el profesor. Hacía café para él y me daba a mí sola. ¡Una vergüenza!

¿Cuántos alumnos estabais matriculados en el taller de grabado?

En el taller de grabado media docena o así. Allí hablábamos en inglés porque una era japonesa, otro de Indonesia, un americano,... y, como el holandés es tan complicado, nos entendíamos en inglés que es un idioma que en Holanda lo habla mucha gente. Para mí ir a Holanda fue importantísimo, además de por aprender el oficio, porque en aquel momento en Ámsterdam en el Liceum Museum había una exposición enorme de Pop americano. Es decir, yo descubrí en Holanda algo que ahora es muy normal oírlo pero que entonces era absolutamente disparatado decirlo en cualquier lado: que no hay un corte entre la tradición y lo moderno. Los holandeses son gente que conserva muchísimo la tradición y, sin embargo, son los más modernos, los más avanzados de mentalidad. Para mí aquello fue todo un descubrimiento porque, por ejemplo, yo he sido siempre mucho de ir a museos, en aquel momento yo fui muchísimo al Prado. Sin embargo, en aquel tiempo, entre pintores no estaba muy bien visto el ir a un museo de aquel tipo porque si eras moderno, debías de ser moderno.

¿En aquella época tuviste relación con los artistas del grupo El Paso?

Eran mucho mayores que yo. Yo los ví en Madrid, cuando yo estuve allí era cuando el grupo El Paso empezaba a exponer pero no tuve relación con ellos porque eran una generación bastante mayor que yo, pero sí que los veo allí. El ir a Madrid ya es un primer paso porque aquí en Bilbao exponían gente como Valdemi. Aquí la gente lo pasó muy mal, sufrían mucho con la situación que había.

Ese periodo de liberación que supuso tu estancia en Holanda se refleja en la temática de tus grabados: los hombres sometidos a su triste destino son sustituidos por gente elegantemente ataviada, aparece constantemente el recuerdo infantil de los gigantes asomándose por la ventana, etc., las escenas se vuelven más alegres... ¿De qué forma tu estancia en Holanda se reflejó en tu obra?

Sí, porque en Holanda otro pintor que conozco, que también es un pintor-grabador bueno, es Belga inglés, es Ensor. Yo estuve yendo mucho a Bélgica, Amberes y a Ostende a ver la obra de Ensor que me interesa muchísimo. Esa idea de pintor-grabador fue la que me llevó allí. Y, además, tal y como yo lo veo, es una categoría distinta porque hay pintores como, por ejemplo, Francis Bacon que no tocó una plancha en su vida, porque no es un pintor-grabador. Otro caso es el de Eduardo Chillida que no era sólo escultor, sino escultor-grabador porque él tocaba sus planchas, seguía todo el proceso. Le gustaban las planchas, le gustaba el ácido, le gustaban las tintas. Hoy en día, en el mundo actual del comercio del arte, se está viendo mucho el grabado como una segunda marca, por lo que muchos galeristas o los propios pintores acuden a un taller de grabado llevando un dibujo y se lo hacen. Sin embargo, el pintor-grabador es otra cosa, le gusta coger sus planchas y trabajar en ellas.

¿En aquellos años existía un mercado del arte en torno a la obra seriada?

Para nada. Aquí cero. Yo me he dado cuenta, hace ya tiempo, de que la gente cuando le hablas te da muy poco tiempo para expresarte. Entonces te pones a explicarles lo que es el grabado, como te dejan muy poco tiempo, en seguida te dicen que ya lo han entendido y que lo dejes. Al contarles que hay una plancha y después la estampas, piensan que ocurre lo mismo que con la imprenta, por eso no se tenía en cuenta. Ahora, sin embargo, se ha avanzado mucho gracias a la Escuela de Bellas Artes, a la apertura de talleres, a la aparición de coleccionistas de grabado, etc. Pero en aquella época nada de nada.

Posteriormente, a la vuelta de tu estancia en Holanda, en 1967, abres tu propio taller en Las Arenas. ¿De dónde adquiriste las máquinas y los materiales: papeles, planchas, tintas, etc.? ¿Era un taller para estampar tus propios grabados o estaba abierto a más artistas interesados en aprender la técnica?

Tuve que encargar un tórculo en Bilbao que me lo hicieron artesanalmente para mí. Le expliqué una vez a un ingeniero cómo era el tórculo: que consistía en dos rodillos y que parecía un pequeño tren de laminación. Entonces me dio la dirección del que había hecho el tren de laminación de aceros de Elorrio y es el que me lo hizo. Es un tórculo fantástico que todavía conservo. Posteriormente, le encargaron alguno más cuando estaba Leopoldo Zugaza en la Caja de Ahorros Vizcaína, me parece que un par de ellos.

Con respecto a la obtención de materiales, era difícilísimo adquirirlos. Utilizaba, por ejemplo, el zinc que entonces se utilizaba en la imprenta para hacer las planchas de fotograbado y el cobre lo compraba en Madrid pero era complicado. Entonces hice mucho zinc, después, en Bilbao, me dieron la dirección de una fábrica que tenía cobre y ya empecé a conseguirlo. El papel en España era mucho peor que ahora y cuando querías uno bueno lo tenías que traer de Francia, el papel Arches. Ahora, en cambio, el Guarro Super Alfa, han mejorado muchísimo pero antes para hacer grabado era malísimo. Las tintas también las traía de París. Cada vez que iba a París traía un montón de material porque aquí no había nada, era una época en la que no se conocían esos materiales. En Madrid, en cambio, la gente podía adquirir algo más, pero aquí nada.

Con respecto a si por mi taller pasaron más artistas, lo cierto es que lo abrí para mí, lo que pasa es que Marta Cárdenas, sí que trabajó en mi taller. Ha hecho grabados muy bonitos, serigrafías, también. Fue de manera ocasional, de repente, Marta comenzó a hacer grabados y le ofrecí trabajar en mi casa. Esto ocurrió alrededor del año 1968. Al principio discutí mucho con ella porque yo le decía que tenía que hacer el bisel a la plancha o tenía que desengrasar y todo eso a ella le parecían preciosismos absurdos. Ella pensaba que en el tiempo que perdía realizando aquellas tareas podía hacer dos o tres dibujos. Con el tiempo fue entendiendo la importancia que tenían aquellos trabajos. Posteriormente, yo estampé una serie de grabados que tenía Julio Caro Baroja de su tío Ricardo Baroja sin estampar y estampé unas planchas de él, pero fueron cosas muy esporádicas.

Junto a Gabriel Ramos Uranga también estampaste alguna serie de grabados, ¿no?

Sí, yo a Gabi le conocí en Madrid cuando expuse en la galería Seiquer y, después, le volví a encontrar porque Leopoldo Zugaza editó, en 1973, una serie de grabados que los estampaba Gabi. Entonces cuando estampó mi plancha, fui a ver lo que tenía en su taller de Arminza. Después tuve mucha relación con él cuando yo ya fui a vivir a Lejona y él vivía en Las Arenas.

En los viajes que realizabas a París, ¿tuviste alguna relación con la Fundación Maeght a través de Eduardo Chillida?

No, para nada. Yo a Chillida le conocí a principios de los ochenta. Cuando yo voy a París voy a ver museos y estampas y cosas de esas. En Ámsterdam sí que iba muchísimo porque me dijeron de la escuela que se podía ir en el Rijksmuseum al gabinete de estampas. Era una gozada porque te viene un señor, como si fuera un cocinero, a preguntarte qué grabados deseas mirar. Por ejemplo, si querías Durero, te traía una carpeta llena de grabados de Durero. Yo iba muchísimo a ver allí. Podías tener en la mano grabados de Rembrandt.

¿Y con Bonifacio Alfonso tuviste algún tipo de relación?

Sí, tuve relación pero menos, a través de Gabi. Tengo buena relación con él.

¿Pero existe algún tipo de relación especial entre vosotros como artistas-grabadores? ¿Os facilitabais materiales? ¿Acudíais a los respectivos talleres?

No. Con Gabi sí que tuve más relación. Él estaba bastante en mi casa y yo iba, de vez en cuando, a la suya.

Retomando el tema de cómo se encontraba en aquel tiempo el mercado del arte ¿Cómo era el grabado que se hacía en aquella época en Madrid?

Sí, el tipo de grabado que se hacía en aquella época en Madrid, me refiero al grabado oficial el que se llevaba a los premios de grabado, era un grabado que daba mucha importancia el entrapado (barnizas la plancha, la rascas y lo metes al ácido, donde has rascado entra el ácido. Luego lo sacas, limpias el barniz, metes la tinta y con una tarlatana lo limpias) que era una manera de hacer trampa. Ahora ya no se le llama entrapado, pero antes era muy importante porque era como una artesanía y lo que hacían era trampearlo. No estaba en la plancha aquello. Sí que es verdad que a la hora de estampar estás interpretando un poco lo que hay en la plancha porque cambia mucho. Yo, por ejemplo, suelo estampar mis propios grabados. No hago la ediciones, hago ediciones cortas como de treinta ejemplares y estampo de cinco en cinco o de seis en seis. Voy apuntando en un cuaderno las que hago. Si tengo un encargo de treinta planchas voy donde Ignacio Chillida, aunque ya no puedo ir porque se ha retirado. Yo le llevaba un ejemplar mío para que viera exactamente lo que quería, le daba la interpretación y luego él me entendía muy bien lo que yo quería. Me interpretaba muy bien, en alguna ocasión, no necesité ni llevarle un ejemplar porque ya sabía perfectamente lo que yo quería.

Pero, a finales de los cincuenta en Madrid, lo oficial del grabado, toda aquella gente que iba donde Dimitri o donde Enrique, no hacían eso. Te hacían unos entrapados con unas plumas y unas cosas que aquello no estaba en la plancha, pero consideraban que aquello era un arte del grabado.

¿Existe algún tipo de relación entre tu pintura y tu grabado?

Absolutamente. Ahí es donde se expresa la idea que tengo yo de lo que es un pintor-grabador.

¿Alguna vez has empleado un grabado y lo has pasado a pintura o viceversa?

Sí. Es curioso porque la pintura aporta algo al grabado que el grabado no tiene y al revés ocurre lo mismo, por eso está muy bien complementarlos.

¿Cuál es tu forma de trabajar, realizas un dibujo previo en forma de boceto o trabajas de manera espontánea?

Pues alguna vez sí que he realizado un boceto previo, pero la mayor parte de las veces he trabajado directamente sobre la plancha. Lo mismo que me pongo a dibujar sobre una hoja, me pongo sobre la plancha. De esta manera, el mismo grabado te va siguiendo. Además el propio grabado tiene algo muy bonito que es el azar. Tú al dibujar en la plancha te vas imaginando cómo va ser el resultado final, pero igual te lo estás imaginando de un manera que no es realmente como va salir porque, a lo mejor, te has pasado con los tiempos de la mordida o te has quedado corta y sale otra tonalidad. Es un poco trabajar *a la limón* entre el azar y tú. No hay que dejar todo el azar pero cuentas con él.

Con respecto al contexto político-social por el que atravesaba el País Vasco en aquel tiempo. ¿Participaste en alguna exposición colectiva de arte vasco?

Se debe tener en cuenta que en aquellos años había una especie de unión muy voluntarista de estar en todas las movidas. Yo no formé parte del grupo Emen porque no estaba, me encontraba en Holanda.

También te diré que yo siempre he sido muy independiente. Es una cosa curiosa porque responde bastante a mi generación. La generación mayor que yo, la de Ibarrola, eran mucho de manifiestos y de grupos. En cambio, entre ellos, estaban más bien a la gresca. Sin embargo, la mía hemos sido gente con muy buena relación personal pero no comunicados, ni en forma de grupos, ni con manifiestos. Por ejemplo, yo tengo muy buena relación con Marta Cárdenas y con Andrés Nagel, con Juanjo Azkerreta, etc.

¿Cuál es tu fuente de inspiración: la realidad que te rodea, los sueños, los recuerdos infantiles, la naturaleza o de todo un poco?

Sí, para mí siempre ha sido así. La realidad no es la realidad visual, la realidad visual es sólo una parte de la realidad pero es tan real como lo que puedes llamar irreal. Como te diría yo, esa comodidad de que te levantas a la mañana y te tomas un café, lees el periódico, das un paseo, etc. Todo eso se va acumulando en la cabeza y todo eso es lo que hace una realidad.

¿Es cierto que durante tu estancia en Ámsterdam las habitaciones que pintas son recuerdos infantiles de la casa de tu abuela materna en Arceniega?

Sí, es que yo tuve de pequeña un sobresalto en la casa de mis abuelos, en verano, con el balcón abierto. Yo debía de ser muy pequeña porque me acuerdo que la cama era muy pequeña. De repente, me desperté y eran los gigantes que pasaban justo por el balcón y vi esas cabezas por el balcón de mi habitación. A pesar de que me asustó también tuvo algo de magia. Es curioso porque mi hijo dice que a él también le pasó, con lo cual yo no sé si es cierto o es de oírmelo contar a mí. La cuestión es que yo ahora dudo de si me ha pasado a mí. Es una imagen impactante de una habitación vacía, de noche, y, de repente, en la ventana aparecen dos cabezas grotescas.

Observando los personajes que aparecen en tus grabados te das cuenta de que te atrae mucho el mundo mágico del carnaval: los gigantes, el parapipa, las marionetas, las máscaras,...

En mí ejerció mucha influencia lo que vi de Ensor en Holanda. A mí me gustaba Solana, ahora ya no me interesa tanto porque son más feas las máscaras, son como de plástico y así. Pero, en aquellos años, cuando veías la obra de Solana, los carnavales entonces aquí estaban prohibidos, ya te imaginabas que los carnavales tenían que ser una cosa fuerte. Yo los vi en Holanda y eran tremendos. Los vi en la zona católica y eran un desmadre total. Entonces esa locura en toda la ciudad me llamó mucho la atención.

Me llama la atención la gente tan variopinta que aparecen en tus grabados: soldados con sus uniformes, hombres ataviados con turbantes y túnicas, monjes budistas, personajes bíblicos, hombres con pajarita y bombín,...

No sé muy bien. Estuve hace cinco años o así en Marruecos, que me encantó, estuve en Marrakech donde hay una plaza, que es increíble, donde la gente cuenta historias y se le pone todo el mundo alrededor o tocan la flauta y sale la cobra. Yo miraba todo aquello y tenía la sensación de que ya lo había vivido antes y, pensando en ello, me di cuenta de que era la gente que aparecía en los cuentos.

Ahora soy más receptiva a las cosas cuando trabajo, aunque siempre me gusta que me vengan las cosas solas. No me gusta teledirigirme. El tema de los soldados y todo eso se debe a lo aterrorizada que estuvo mi infancia, veías muchos soldados. Lo de los monjes budistas está influenciado por todas las estampas japonesas que yo había visto en las ilustraciones de los libros. Tampoco le pongo mucho control.

Y los títulos tan sugerentes ¿de dónde los sacas: son refranes, fábulas, tienen un contenido moralizante?

Eso me viene solo, no son mensajes para nadie, son para mí. Cuando estoy dibujando o haciéndolo me viene a la cabeza y lo hago, pero no por nada. Incluso con las exposiciones, que ahora hay mucha costumbre de titularlas, yo hace muchos años que las titulaba. Ahora es cuando se me está secando la inspiración para eso.

¿Qué puedes contarme de la realización del libro de poemas de San Juan de la Cruz?

Esa fue para mí una experiencia maravillosa. Ese fue un encargo que me hicieron. El método que seguí para hacerlo no fue otro que leer y leer su poesía. Me ponía delante de sus poesías y comenzaba a dibujar. Por ejemplo, con una de las estampas me puse a leer y releer y me puse a dibujar y, de repente, me di cuenta que me había salido una escena del árbol del paraíso, del manzano y todo eso. Era una interpretación mía de una poesía, que como todo en San Juan de la Cruz es muy hermético, y su interpretación era esa. ¡Es increíble! Disfruté muchísimo haciendo esos grabados. El método fue leer y leer.

Me las estampó Dimitri porque eran 125 ejemplares y yo no suelo hacer tiradas tan grandes. Pero siempre las pruebas definitivas las llevo yo.

Si analizamos tu producción gráfica de los años sesenta y setenta se trata de obras figurativas, sin embargo hay dos realizadas en 1972 denominadas Barrio y Ciudad que presentan formas abstractas ¿A qué se debe ese cambio?

Eso yo lo hice cuando me casé, en 1969, nos fuimos a vivir a París, del 60 al 70. En 1970 como ya había nacido mi hijo Roque, nos fuimos a vivir a las afueras de la ciudad a una zona más tranquila, cerca de un bosque. Al coger el tren para ir hacia las afueras veías todos los edificios que construyeron de protección oficial, que eran como colmenas. Y esos grabados vienen de esas imágenes. En el medio de los edificios superpuestos dibujo una cara porque al tiempo que estás viendo eso te viene una cara a la cabeza. En la mente todo se mezcla.

En todo caso también te diré una cosa. En mi generación, que no es nada de grupos ni de cosas de esas, es una realidad que la generación anterior a la nuestra (los de El Paso y todos esos) hicieron mucha guerra para conseguir la abstracción. Sin embargo, la generación nuestra vimos la abstracción con normalidad y entonces casi todos somos figurativos, excepto algunos como Andrés Nagel. Pero la figuración para nosotros está totalmente aceptada y asimilada. Muchas veces, ahora, por ejemplo, como estoy viviendo en el campo todo lo que hago es muy vegetal y, en muchas ocasiones, las formas son completamente abstracto, si lo quieres ver así. Pero se debe a que es un movimiento de la propia naturaleza. En la generación nuestra no hay nada contra la abstracción. Hay obras en las que perfectamente las formas son abstractas. La conquista de la abstracción, nuestra generación lo vivió como algo completamente superado.

Otro grabado que me ha llamado la atención ha sido un azúcar en el que, de una manera muy esquemática, dibujas la cara de una niña que realizaste en 1979 en Eibar. ¿Por qué allí?

Sí, porque eso fue un curso que dimos Gabi y yo porque tenían el problema en la escuela de armería de Eibar, donde había habido gente muy buena para tallar las culatas de las escopetas. Era el oficio del damasquinado que se realizaba con buril. Sin embargo, el oficio estaba desapareciendo. Entonces se le ocurrió a Juan San Martín que toda esa gente que tenía esa habilidad, como ya no iba a tener una salida en el mercado laboral y la técnica era bastante similar a la del grabado, podían dar un curso de grabado. De ahí ha salido Baroja Collet. Era el mejor del curso con diferencia. Esos son los que luego han seguido en la Escuela de Deba que salió del curso ese que duró unos quince días.

Si observamos el análisis que hacen diferentes autores acerca de tu estilo cada uno te clasifica en una corriente diferente: simbolista, expresionista, realista mágica, impresionista, humanismo existencialista,... ¿Con cuál te sientes más identificada?

Señal de que no tengo ninguno. La definición que da de mí Fernando Huici como impresionista mental me gustó por las connotaciones que tiene el valor de la luz para los impresionistas. Pero a mí también me ha interesado mucho el expresionismo. Prefiero no tener ningún estilo porque te limita. Como te digo, la realidad para mí es una cosa bastante inabarcable.

¿Cómo surge la idea de hacer los libros?

Pues porque me entran en esa idea de la estampa. Lo de realizar el libro de poemas de San Juan de la Cruz me viene de fuera y también me viene de fuera el realizar un libro sobre Bilbao con los poemas de Blas de Otero, aunque nunca se hizo. Conservo la carta que me mandó en la que me señala unos cuantos poemas.

Me gusta la idea del grabado como estampa porque yo creo, aunque se está ahora contaminando todo con la globalización, que es la idea más europea del grabado: la estampa. Es la idea que tiene Picasso, que por eso me gusta tanto a mí porque es un pintor-grabador de estampa. El grabado americano es más símil cuadro (de tamaño, de colores,...). Me gustaría hacer todavía más libros porque me gustaría reforzar esa idea de la estampa.

¿Con qué técnica te identificas más?

Con el aguafuerte. Es la técnica con la que siempre me he sentido más cómoda, con ligeras variaciones. El aguafuerte y la aguatinta. En algunas ocasiones he utilizado el azúcar. Ahora también he hecho serigrafías. Litografías he hecho como media docena de ellas. También unos cuantos linóleos. Pero donde más a gusto me encuentro es en el aguafuerte porque me parece como más pictórico, andas con el pincel, con el barniz. Tiene algo más de alquimia. A mí me da la sensación que tanto en grabado como en pintura es difícil aprender la técnica, dominarla, saber cuál es la que te conviene, cuál es tu lenguaje. Tu técnica es tu lenguaje. Pero si al final la técnica es

demasiado evidente, pues es como cuando el lenguaje es demasiado evidente, que al final aburre. Se convierte en artesanía y eso a mí no me interesa nada.

¿Consideras que hoy en día la idea que el público tiene acerca del grabado ha cambiado o se le sigue valorando como un “arte menor”?

Sí. La gente se entera más de lo que es un grabado. Hay un mayor interés por el grabado, hay incluso aficionados. Es decir, ha cambiado radicalmente.

¿En aquellos años tu obra gráfica se vendía?

Sí. Hombre, como en todo, hay rachas mejores y peores, pero yo siempre he vendido todo.

¿Qué era Gráficas Ellacuría?

Era una imprenta de Bilbao, propiedad de Tomás Ellacuría. Era una imprenta increíble ubicada en la calle Buenos Aires. Allí hacíamos muchos catálogos para las exposiciones. Los propietarios de la sala Illescas, que era de las más vanguardistas que había en Bilbao en los años sesenta, le mandaba a Gráficas Ellacuría que hiciera los catálogos. Tomás era un hombre muy amante de andar con los artistas, acogía a todos los perseguidos. Por ejemplo, a los que se salían de cura les ofrecía un trabajo. Era un sitio increíble al que iban pintores, escritores y demás artistas. Era un sitio maravilloso. A pesar de que Tomás se murió el año pasado, la imprenta desapareció hace tiempo. Él me estampó el calendario que yo realicé porque era un hombre que era capaz de tenerte la máquina parada para que tú corrigieras, por ejemplo, si tenías que calzar un negro. Era un impresor de esos como los viejos impresores que mostraban ese amor por la tinta.

Tengo entendido que en el año 2006 has donado tus planchas de grabado al Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Sí, una práctica muy habitual que hay con las planchas es cuando se han agotado o cuando has hecho la tirada, la rayas. Sin embargo, a mí hacer eso me da pena. Por eso se me ocurrió ir donando las planchas al museo con el compromiso de que no se utilicen, salvo que sea para una demostración. De esa manera, puede servir para estudio. Así, las planchas que voy teniendo canceladas, las voy depositando en el museo porque sino yo ya, por lo que veo, al final acaba todo en el mercado.

También has realizado carteles de exposiciones

Sí. He realizado unos pocos linóleos. Por ejemplo para una exposición que celebré en la galería Decar, del 17 de septiembre de 1971 al 24 de noviembre de 1971, ubicada en la calle Rodríguez Arias de Bilbao. En el 72 realicé otro para la galería Illescas y en el 72 para Mikeldi.

¿Y felicitaciones de navidad?

Sí, pero en los años sesenta. Eran para regalar a familiares y amigos porque entonces pasabas un grabado porque no sabías qué hacer con ellos. Tuve un encargo de un profesor para mandar a Alemania, pero aquello fue muy esporádico, muy de aquellos años.

No has empleado mucho el color en tus grabados. Has preferido el blanco y negro

Sí. Alguna vez los he coloreado pero en pocas ocasiones.

Te ha interesado mucho el tema del ser humano: sólo o en compañía.

Sí el ser humano siempre me ha interesado muchísimo. Cuando realizo paisajes lo meto.

También me ha llamado la atención la serie que hace del viaje a El Burgo de Osma

Sí, aquello era la España negra. He estado después y ha cambiado muchísimo. Con la entrada en Europa los pueblos se empiezan a parecer a Italia con árboles, las casas se pintan de colores, pero todavía me acuerdo de las mujeres con carretilla, vestidas de negros, llevando las maletas a los autobuses para ir por los pueblos. Era terrible, pero afortunadamente todo eso ha cambiado.

Siempre llevas contigo un bloc de notas

Sí, todo lo que dibujo sale por algún lado porque del dibujo sale todo, del grabado, de la pintura, todo.

MARTA CÁRDENAS

San Sebastián, 3 de octubre de 2008

¿Por qué motivo decides adentrarte en el mundo artístico?

Comencé, en 1958, dando clases de dibujo en la Asociación Artística Guipuzcoana con Don Jesús Gallego. Yo empecé a pintar a raíz de un problema personal porque en el colegio, desconozco cuál fue la causa, me quedé sin amigas muy pronto, a los trece años. Me sentía terriblemente sola y pasé un año muy malo de muchísima soledad y sufrimiento porque el no tener amigas en el colegio es una vergüenza. En esas edades la cuadrilla tiene una importancia tremenda. Para que no se supiera nada, los domingos me iba sola por ahí. A lo mejor me cogía el autobús de Rentaría y me sentaba en un parque a ver cómo era el baile. Entonces me empezó a apetecer muchísimo el escribir y pintar. No sé si empecé a escribir antes que a pintar. Y era tal la necesidad que, cuando yo iba al baile de Rentaría y miraba a la gente, yo lo veía todo como escrito y luego lo escribía en cuadernos y en papeles que buscaba. Eso me empezó a dar algo más de seguridad en mí misma y una razón para vivir y seguir adelante. Eso se convirtió enseguida en pintura porque en mi familia había una tradición muy fuerte de afición y de interés por la pintura de una manera activa. Mi abuelo, que era arquitecto, dibujaba y pintaba sin parar. Un tío abuelo se había dedicado a la pintura por completo, un primo de mi padre era pintor y exponía en galerías de Madrid. Mi padre también pintaba muy bien, pero no lo practicaba como sus hermanos, sino que al ser cirujano les dibujaba a sus ayudantes en una pizarra cómo iba a ser la operación, por lo que dibujaba el cuerpo humano muy bien. En mi casa había una gran facilidad para el dibujo. Mi padre también era un pequeño coleccionista. En casa teníamos cuadros de Ricardo Baroja, de Regoyos, Berruete, Benjamín Palencia, Ugarte, etc. Y todo eso impregnaba mucho mi vida. Mi padre nos llevaba al Museo de San Telmo, al Prado, etc. Por ese motivo, cuando yo empecé a estar sola, fue muy natural el ponerme a pintar. Además Menchu Gal se hizo amiga de la familia porque mi padre le operó. Ella nos hizo un retrato a las tres hermanas y yo, que tenía doce años, viéndole pintar, estaba fascinada. Cuando yo me puse a pintar fue un frenesí. La pintura me invadió y me colmó hasta arriba.

Me comentabas al principio que tu formación académica comienza en la Asociación Artística Guipuzcoana y luego acudes a Madrid ¿No es así?

Así es. Una profesora de literatura, Elvira Gailurralde me recomendó que acudiera a la Asociación porque era un centro cultural muy interesante donde, además de impartirse clases de pintura, se realizaban conferencias. Allí comencé con Jesús Gallego que era un profesor de dibujo extraordinario. Su método de enseñanza era ponerse a dibujar al mismo tiempo que tú, sin darte cuenta de quién era el profesor. Lo que hacía era coger borrachos de la Parte Vieja de San Sebastián, ya que en aquel tiempo no estaba permitido realizar desnudos, y le daba un dinero a cambio de posar para nosotros. Eran apuntes de ocho minutos, más o menos, y mientras tanto, en unas hojas de forrar cajones, teníamos que dibujar, a toda velocidad, a carboncillo, las diferentes posturas. Allí acudí los tres meses de verano. Para mí fue fundamental el acudir a la Asociación porque comencé a dibujar como profesional.

Posteriormente, decides ampliar tus conocimientos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. ¿Cómo fue aquella experiencia?

El primer año me estuve preparando para ingresar y no me admitieron. Fui a una academia a realizar dibujos de estatuas pero no me gustaba. Para poder ingresar tenía que pasar ese examen que tenía unas reglas muy estrictas que yo odiaba. Debido a que realicé un dibujo muy libre me suspendieron. Al año siguiente lo pasé porque lo realicé más al gusto de esos señores. En 1963 comienzo las clases en la escuela. Yo tuve muy mala suerte porque había muy malos profesores. Era gente que hacía muchos años que ya no pintaban. Por ejemplo, de los cuatro años que hice pintura, tres me tocó con un profesor que se llamaba Toledo que las únicas correcciones que me hizo fueron un día que me dijo que no me lo tomara tan a pecho porque me iba a acabar casando y abandonando la pintura. Siempre pintábamos unos bodegones muy aburridos.

¿Había la posibilidad de recibir clases de grabado en la escuela?

Sí, había grabado opcional. Yo creo que sí, pero yo no lo hice. Las asignaturas eran todas obligatorias, luego, si querías quedarte más tiempo, podías hacer grabado o mural. Pero yo no quería hacer esas cosas porque buscaba la manera de pintar por mi cuenta. Yo me buscaba estudios. Unas veces, los alquilaba con unas amigas,

hasta que encontré un estudio que me dejaron unos parientes. Era una especie de desván, sin agua ni luz eléctrica, pero con luz natural que me permitía pintar allí.

Sin embargo, al acabar la escuela en 1968, sí que te interesas por el grabado por lo que acudes al taller de Mari Puri Herrero en Las Arenas (Vizcaya). ¿Qué me puedes contar de aquella experiencia?

En un principio Mari Puri me invitó a su casa, pero luego me instalé en la casa de una tía mía en Bilbao. Yo estuve trabajando con Mari Puri como dos o tres meses o, quizás menos, uno o dos.

¿Por qué te interesas por el grabado?

Porque me había hecho amiga de Mari Puri. La conocí en una galería de Bilbao y me pareció interesante el mundo del grabado. Yo había hecho antes un poquito de litografía en Perugia porque fui al curso de verano. Es una universidad de verano para extranjeros y yo me apunté al curso de litografía, pero hice muy poco. Realmente me adentro en el mundo del grabado de la mano de Mari Puri Herrero.

¿Con Mari Puri Herrero realizaste aguafuertes?

Sí, pasaba una cosa: yo estaba completamente equivocada de que cuanto más difícil mejor, de que iba a aprender más cuanto más difícil. Estaba con ella todo el día hasta la noche. Nos pasábamos todo el tiempo hablando de pintura y grabando. Trabajábamos al tiempo con varias planchas, pero como soy tan bruta, en vez de buscar la técnica que más le iba a mi carácter, quizás, iba a lo que menos le iba. Realizaba el aguafuerte clásico a la manera de Rembrandt. Sin embargo, Mari Puri me insistía en que usara las aguatinas porque me iban mucho más porque me gustaba mucho el claroscuro, pero yo me negaba porque pensaba que primero tenía que aprender el procedimiento del aguafuerte. Todo ese proceso, en realidad, no fue positivo para mí porque me di cuenta de que era un mundo duro, difícil y que me llevaba mucho tiempo, cuando lo que yo quería era pintar. Por eso, nunca he sido grabadora en realidad. A partir de entonces, yo ya me di cuenta de que no podía ser grabadora como Mari Puri.

Es decir, que tú no te consideras una artista-grabadora, ¿no?

No. Yo soy pintora. Todo el grabado que he hecho lo he realizado con técnicos, nunca lo he hecho sola porque yo ya me daba cuenta de que o te dedicas muchísimo al grabado o no puedes llegar a ser un grabador auténtico. Por ejemplo, a mí, Lucio Muñoz, que se dedicó a grabar cuando tenía cuarenta años, me comentó que si yo realmente quería grabar me tenía que pasar dos o tres años sin pintar, metida en un taller todo el día y grabando. Yo no quise ni oír hablar de tener que pasarme todo ese tiempo sin pintar porque me parecía que interrumpía mi recorrido. Yo vivo la pintura como un recorrido personal, como un diálogo entre yo y la pintura que nos va haciendo crecer.

Entonces cuando tú haces grabado ¿estás pensando en pintura?

No. Por eso, ahí estaba la dificultad. Yo cuando trabajo con un estampador permanezco junto a él todo el proceso. Lo que no me gusta es esa gente que entrega el dibujo y ya se olvida. Hay otra gente que hace otra cosa intermedia que, por ejemplo, te graba una plancha pero luego para hacer las pruebas y para estampar se marcha. A mí me gusta estar en todo el proceso. Hay muchas veces que yo he estado pasando las hojas a los estampadores para ver cómo estampaban y ayudándoles.

Tú realizas tu propia plancha y luego permaneces en el taller controlando cómo trabaja el estampador, ¿no?

Sí, pero es que hay dos aspectos: uno realizar la plancha y otra morderla. Lo mismo con la litografía y con todo. Por ejemplo, en la serigrafía hay varias maneras de hacerla. Tú puedes hacer el acetato de cada color y se lo das al serigrafo, siempre procuras estar allí, entonces él lo trabaja. Hay un proceso medio químico que pasa todo eso a la pantalla de serigrafía. A mí me gusta mucho estar delante para ver cómo está quedando, ver las primeras pruebas, comprobar junto a ellos cómo están quedando los colores y luego estar con ellos todo el tiempo, a medida que se va estampando porque de no hacerlo así, me da la sensación de que hay algo que se me va a pasar.

Durante el tiempo que trabajaste junto a Mari Puri Herrero ¿cuántos grabados realizaste?

Unos cinco o seis. Y esos sí que me los hice yo todos. Yo mordía y hacía todo, siempre bajo sus supervisión.

¿De qué material eran las planchas?

Pequeñas planchas de zinc.

¿Y el papel?

El papel que tenía ella. En este momento no recuerdo.

¿Empleabas color?

No, porque yo creo que, sobre todo con el aguafuerte, con el grabado calcográfico, no puedes empezar con el color porque el color introduce problemas técnicos serios. En el entintado los colores se ensucian porque el zinc, al contacto con el color, desprende un óxido que ensucia y es muy difícil el limpiar bien las planchas. Todo esto dificulta mucho el grabado. Tienes que empezar con el blanco y el negro.

¿De cuántos ejemplares constaban las tiradas?

Con Mari Puri no hice tiradas, lo que hacía era aprender. Yo hacía pruebas de estado y luego cuando ya lo consideraba definitivo se hacía un “Bon à tirer” pensando en una posible tirada.

¿Cuál fue la primera exposición en la que introdujiste obra gráfica?

No sé si fue en Madrid o en San Sebastián, en 1977 o por ahí. En 1975 yo estuve grabando en Grupo Quince en Madrid.

Antes de introducirnos en el Grupo Quince, continuando con tu estancia en el taller de Mari Puri, ésta me comentó cómo “discutíais” porque no te gustaba nada seguir los procedimientos del grabado, ya que te resultaban muy pesados. ¿Te agobiaba el proceso porque te daba la sensación que te quitaba tiempo para dibujar?

Claro. No era tanto una cuestión de que el proceso fuese algo muy técnico sino de que era indirecto. Es decir, que, desde que tienes una idea y empiezas a hacerla y hasta que ya lo ves hecho, puede pasar una semana. Y durante todo ese tiempo, yo he podido hacer un montón de dibujos. Para mí hay cosas tediosas y nada creativas como limar y pulir los bordes de la plancha para que no corten el papel. En esa labor pierdes un montón de tiempo. También tienes que estar mucho tiempo desengrasando la plancha. Hay muchísimo proceso técnico intermedio. Por eso, como no le iba a mi carácter, yo no he sido grabadora.

Posteriormente, en 1969 acudes a París, becada por el Gobierno francés, para ampliar tus estudios en la Academia de Bellas Artes. ¿Qué puedes contarme de aquella estancia en la capital francesa?

Sí. Yo lo que quería hacer allí era hacer grabado. Había estado con Purifica, que es como le llamamos los amigos, aprendiendo lo único que sabía de grabado. Pero, claro, teniéndole a ella al lado era fácil, pero yo sola no sabía. Yo llegué a París en 1969, pocos meses después de todo lo ocurrido en mayo de 1968. Y resulta que todo lo del 68 había brotado de la Escuela de Bellas Artes, por lo que la escuela estaba desmantelada, los profesores no acudían a dar clases, etc. Cuando yo acudí al taller de grabado, tan sólo había un chico mejicano como alumno. Yo me encontré con que allí estaban las cubetas, los tórculos y todo, pero yo solita tenía que hacer las cosas. Entonces, este mejicano me contó dónde podía comprar las planchas para poder trabajar. Para mí fue una experiencia horrorosa porque hice como treinta o cuarenta o más pruebas de estado, de un dibujo pequeñito porque pensé que me resultaría más fácil, pero nunca me gustaba. Al estar yo sola, no tenía a ningún profesor a mi lado que me pudiese orientar. En realidad, te voy a decir, que a mí todas esas técnicas no me iban. Muchos años después, como veinte años más tarde, Dimitri Papagueorgui me dijo que a mí lo que me iba era la tinta al azúcar que es como dibujar sobre la plancha de una manera directa.

¿Cuánto tiempo permaneciste en esas condiciones en la escuela?

Un mes. Al ver que yo no podía con aquello lo abandoné y me dediqué a hacer lo que había que hacer en París: ver exposiciones, ir a conferencias, ver cine que aquí no se veía. La historia del cine, muchísimo cine vanguardista. Allí conocí personalmente a Cortazar y me hice muy amiga de él.

¿Tu forma de trabajar era copiar del natural?

Sí, al mismo tiempo yo pintaba mucho en casa y lo que hacía era pintar rincones de interiores porque era lo que me gustaba. Pintaba muchas puertas, ventanas, pero, sobre todo, me empezaron a gustar muchísimo las manillas de las puertas, los cerrojos.

A la hora de pintar ¿considerabas imprescindible tener siempre un modelo presente?

Sí. Mientras he pintado figurativo, hasta hace diez años, todo lo he hecho con modelo.

Para trabajar ¿empleabas muchos los bloc de notas?

Sí, iba siempre con bloc. El bloc es una costumbre que nace desde el principio. Cuando mi familia descubrió mi afición a la pintura, mi padre entusiasmado me regaló un bloc, lápices y una caja de acuarelas. Mi padre era un entusiasta de los blocs, mi abuelo siempre llevaba un cuadernito de bolsillo y yo he seguido esa tradición. Los cursos que doy, muchas veces, son sobre cuadernos.

Volviendo a los motivos iconográficos, a pesar de que pintabas motivos interiores también hay grabados de la época en que trabajaste con Mari Puri Herrero en los que pintaste una casa. ¿No es así?

Sí, pero estaba hecha desde la ventana de su casa, así que nada. Eso no cuenta. En un momento determinado, hacia 1978, empecé a pintar paisaje y cosas de exteriores pero con un lápiz de colores. En mis inicios iba al campo a pintar. Luego hasta los 22 años o así, cuando volvía de Madrid, también me iba al monte a pintar. Pero, después, consideré que eso de pintar paisajes era antiguo y, como me gustaban mucho los interiores, me dediqué a hacer interiores.

¿También trasladabas al grabado este tipo de iconografía?

No, en el grabado no porque esto me duró poco. Centrándonos únicamente en el grabado, en el 68 estuve con Mari Puri, después lo de París no se puede ni contar, posteriormente, hasta el 74, ya no volví a retomar la técnica del grabado. Es decir, desde el 69 hasta el 74 no hice nada de grabado. Me dedico a pintar óleos dentro de casa, interiores y, también, lo que se veía por las ventanas. En 1970, como hacía cosas con blocs, empiezo a dibujar mucho con lápiz carbón en papel de cuaderno y empiezo a hacer cada vez más dibujos al aire libre. Por ejemplo, durante el tiempo que estuve en Zumárraga dando clases, hacía muchas cosas de tipo fabril. En Rentarías, donde me fui a vivir porque también di clases, también hice muchas cosas de tipo fabril. Me iba al puerto de Pasajes y dibujaba tuercas, tornillos, grúas y cajas de mercancías (cajas de pescado). Siempre eran dibujos del natural y, al mismo tiempo, pintaba interiores dentro de casa pero lo que más me apetecía era dibujar. En 1974 me fui a Madrid a trabajar con el Grupo Quince y estuve haciendo, todas esas cosas que estuve realizando por mi cuenta: cajas fabriles. Pero no hice mucho, no llegaron a ser tiradas porque eran como cosas experimentales. Es decir, yo a partir de los dibujos que hacía, los trasladaba al grabado.

¿Con el Grupo Quince qué técnica empleaste?

Aguafuerte con resina.

¿Quién fue tu profesor?

Allí no había profesor, había técnicos que estampaban. Yo iba con mi dibujo y lo trasladaba a la plancha e iba haciendo, por ejemplo, las reservas, o todo aquello que me iban diciendo. En el tiempo en que yo estuve, Antonio Lorenzo ya no estaba de director. Yo le veía mucho a Antonio pero ya no era el director.

¿Quiénes eran los estampadores?

A lo largo de ese tiempo, hubo bastantes personas. Yo trabajé con Don Herbert una litografía que no llegamos a hacer la tirada porque era mi primer tanteo en esa técnica. Luego hice con Rosa Villadiu, también hice algún grabado, sobre todo resina. Después, apareció por allí el argentino Óscar Manesi. En aquel tiempo, en 1975, yo me casé y me fui a Canadá porque Luís estaba de profesor en una universidad.

¿Cuánto tiempo permaneces en Canadá y cómo influye esa estancia en tu obra?

Tres inviernos. Yo voy y vengo de Madrid a Canadá. Lo que ocurría es que en Canadá hacía 20 grados bajo cero y a mí, que me gustaba mucho pintar del natural, tuve que renunciar a ello porque ya no me podía poner a dibujar al aire libre. En Canadá yo comencé a hacer fotos. Me apunté a un curso y comencé a hacer dibujos a partir de las fotografías. Algo que estaba muy en contra de mi sensibilidad pero no tenía otra opción. Para poder hacer en el dibujo algo más personal, únicamente hacía en fotografía contactos muy pequeñitos y, a partir de esas pruebas, yo hacía el dibujo.

¿Qué fotografiabas?

La nieve, cosas en la nieve, escalones, vallas, etc. Luego, muchos años más tarde, he vuelto a pintar en la nieve.

Cuando regresas a Madrid y acudes al Grupo Quince ¿continúas trabajando sobre estos mismos temas?

Sí, yo trasladaba esos clichés pequeños al grabado.

Entre tus dibujos y tu obra gráfica ¿siempre ha existido una relación?

Sí, pero hubo un momento, que ya verás, en el que no pasé de los dibujos a los grabados. Eso vino más tarde, fue cuando fui directa al grabado pero sin dejar de ser yo en mi manera de trabajar. Por eso te digo que Dimitri me descubrió la técnica gráfica que más le iba a mi personalidad: el azúcar. Por eso te digo que, si en París hubiese dado con un profesor como Dimitri, ya lo hubiese podido empezar a hacer siendo yo. Entonces hubiese sido grabadora, hubiese hecho grabados como churros porque me hubiese encantado, hubiese ido rapidísima, saltándome todo ese proceso tan complicado. Pero no fue posible, para cuando yo descubrí el azúcar ,era demasiado tarde.

¿Dimitri también solía acudir al Grupo Quince?

No, él tenía su propio taller en Madrid y trabajaba por su cuenta.

En 1979 realizas un grabado cuya temática son unas palmeras. Se titula Estoril

Sí, esa resina la estampé con el Grupo Quince. Me basé en un dibujo que realicé en Estoril y que, después, pasé al grabado.

¿Editabais los grabados?

Sí, se hacían unas ediciones que se vendían muy bien. Me pidieron muchos grabados porque había un interés. Interesaban a los artistas, iban a las exposiciones y gustaban.

¿De cuántos ejemplares constaban las tiradas?

Eso no lo sé, supongo que de 100 ó 75 ejemplares.

¿Con cuántos artistas coincidiste en el Grupo Quince?

Con muchísimos. Era muy interesante porque el Grupo Quince tenía una vida enorme. Allí estaba Canogar, Antonio Lorenzo, Cuasante -que era un profesor de la Escuela de Bellas Artes de Madrid y que es un pintor muy interesante-, Vicente Ameztoy, etc.

¿Coincidiste con artistas vascos?

Con Vicente Ameztoy sí, pero Andrés Nagel todavía no había aparecido por allí. Vascos, en realidad, no había. Bonifacio Alfonso, que estaba en Cuenca, es muy probable que pasara por allí pero no coincidió conmigo. Yo estaba todo el tiempo con María Corral, Carmen Jiménez y José Ayllón. Éste último era el director artístico, era un crítico que sabía muchísimo de pintura.

¿Ellos te encargaban grabados?

Sí, yo llevaba unos cuantos dibujos y ellos me sugerían cuál coger para pasarlo al grabado.

¿En aquel tiempo la técnica del grabado estaba difundida?

No, lo que ocurre es que el Grupo Quince fue una cosa especialísima.

¿Cuánto tiempo trabajaste en el taller del Grupo Quince?

Depende, si estaba dedicada a un grabado pasaba el tiempo que hiciera falta, acudía todos los días. Interrumpía mi pintura hasta que acababa con el grabado. Yo pintaba muchos interiores, pero en lugar de pintar únicamente una manilla, igual pintaba toda la estancia de la habitación con los reflejos de los cristales y, al mismo tiempo, estaba haciendo las cosas de Canadá cuando iba a grabar. Posteriormente, en 1980, pasó una cosa. Yo continuaba pintando interiores pero ya había notado que sentía una atracción especial por el exterior, por el paisaje, puesto que estaba haciendo lo de Estoril, lo de la nieve, etc., pero siempre en pequeño formato. Sin embargo, cuando yo pintaba cuadros era en interiores. Para dibujar, en cambio, me iba fuera. Lo que sucedió fue que, en el año 1979, leí un libro maravilloso de John Rignault sobre los impresionistas. Me gustó tanto que busqué su dirección de Nueva York y le escribí. Durante un tiempo, mantuve una correspondencia maravillosa con él. Tras permanecer un par de meses en Estocolmo, en 1979, donde me puse muy enferma del corazón, al llegar a Madrid, me puse a pintar al aire libre. En ese momento, ya dejé los interiores. En ese momento, me operaron del corazón y a la vuelta de mi intervención, el paisaje me daba la vida. Comencé a realizar únicamente paisajes. Me iba con todos los materiales a pintar al aire libre. Pasé del formato pequeño al grande, lo que para mí fue un follón porque para pintar en formato grande se requiere una rapidez tremenda. Cuando pintas en una sesión, el formato grande te pide mucho tiempo y trabajo y, si estas mucho tiempo delante de un paisaje, el paisaje cambia. Este cambio se produjo en 1979 y, a partir de ese momento, estuve pintando del natural hasta 1997. Yo empecé a hacer muchas cosas del natural pero necesitaba hacer cosas vivas porque me agilizaban mucho la mano. Coincidió que, en ese momento, cambiamos de casa, hasta entonces vivíamos en el campo, cerca de El Escorial, y nos fuimos al centro. En el cambio de casa, se me ocurrió, para no dejar de pintar, ir al zoo. Convencí a la directora para que me dejase entrar gratis todos los días para poder hacer apuntes. Eso me comprometía a ir al zoo todos los días, también dibujaba a niños en los columpios. En el zoo, primero cogía a los animales quietos, dormidos, pero encontré que el que se movieran era muy apetitoso y con apenas dos pinceladas los dibujaba dormido. Sin embargo, al hacerlos quietos luego debía de sombrearlos.

El movimiento de los animales me llevó a sintetizar muchísimo y esto me favorecía mucho para el paisaje. En el campo, iba a pintar a una dehesa donde había muchas vacas. En ese momento, aparece el pincel para dibujar. Es un pincel que tiene dentro tinta, o que me permite dibujar muy bien.

Retomando el tema del grabado ¿en qué momento te recomienda Dimitri que trabajes con la técnica del azúcar?

Por esta época, le enseñé mis apuntes a Dimitri en su taller de Madrid y le comento que, a pesar de que me encanta el grabado, no acabo de conectar con él. En cuanto ve mis trabajos me dice que lo que debo de hacer es grabar al azúcar. Entonces empecé a hacer un montón de grabados así, tanto de animales como de paisajes. Me iba con las planchas, que metía en una caja de zapatos bajitos con las que hacía como una especie de estuches para el grabado, al campo.

¿De dónde sacabas las planchas?

Se las compraba a Dimitri. Después iba donde Óscar Manesi, que montó un taller por su cuenta una vez que desapareció el Grupo Quince. A partir de ese momento, empecé a trasladar todos esos dibujos que yo hacía al grabado. Descubrí una cosa que tiene mucho que ver con el grabado. Yo pintaba en negro sobre un papel en blanco, pero entonces me di cuenta que podía pintar sobre un papel negro con barras de pastel blanco. Así, descubrí la manera de hacer eso en grabado. Es decir, hacer una resina en una plancha que ya está preparada para morder. Entonces yo me iba al campo y la reservaba con una barra de labios blanca, que emplean los payasos para maquillarse. Yo llevaba la plancha con la resina y, donde quería que hubiese blanco, le daba con la barra. Y para mí, siguiendo esta manera de trabajar, me era facilísimo hacer grabados en el sitio. Me hacía unos cuantos para luego escoger el que me hubiera salido mejor. Siguiendo este procedimiento hice una serie de grabados, encargados por el Gobierno Vasco, como felicitación de navidad, en 1983.

Durante la década de los sesenta y setenta ¿realizaste algún cartel?

No, creo que fueron posteriores. Hice uno para el Festival de Cine de Cortos de Bilbao. Creo que fue a principios de los ochenta porque mantenía un tema industrial que era una especie de torre de descarga de mineral y luego lo puse con el cielo. Yo creo que lo hice con una resina negra.

CLARA GANGUTIA
Madrid, 12 de noviembre de 2008

¿Por qué te empiezas a interesar por el mundo del arte y cómo fue tu aprendizaje artístico?

A mí desde muy pequeña me ha gustado dibujar, tener un papel y hacer cosas porque para mí eso era lo más divertido. Como desde muy joven me gustaba dibujar y me dieron un premio infantil, mi padre decidió que tenía que ingresar en la escuela muy joven, la edad mínima eran dieciséis años. Mi padre me sacó del colegio y me puso a estudiar de libre el bachillerato y me llevó, en 1963, a la Academia Peña de Madrid que era muy tradicional y tenía cierta fama. Estuve asistiendo a esa academia desde los once hasta los dieciséis años. Hacíamos dibujo de mancha, de academia y, posteriormente, comencé a pintar bodegones.

De alguna manera, aquello me dio una base y cuando comencé en Bellas Artes de San Fernando, con tal sólo dieciséis años, ya llevaba mucho aprendido. Allí coincidí con Antonio López que era profesor del curso de preparación. Yo creo que ahí vi muy claro que a mí me apetecía realizar figuración. Al conocer a Antonio, que tenía una fuerza tremenda y comunicaba mucho, me decidí a tirar por ahí. Eso es lo que he hecho prácticamente siempre, nunca me ha dado por la abstracción porque siempre me he encontrado muy cómoda en la figuración.

Finalmente, no terminé Bellas Artes porque, a los diecisiete años, cogí un estudio con tres compañeros y empecé a trabajar ya en serio. En el mes de abril de 1974 realicé mi primera exposición individual en la Galería Egam. Fue una exposición sólo de dibujos.

¿Cómo te adentras en el mundo del grabado?

Yo me había matriculado en Bellas Artes en la clase de grabado pero era un desastre de clase. Había que ser muy espabilado y, como yo era muy tímida, pues, no me sirvió de nada. Era una clase opcional que la daba Aparicio, un señor que no aparecía nunca por clase. Para mí el tener que estar dando la tabarra a los compañeros que dominaban la técnica se me daba muy mal. Me entregaron una plancha que no sabía cómo se preparaba y a la semana dejé de asistir a las clases porque nadie te explicaba nada.

Más tarde, al poco tiempo de realizar la exposición de Egam me encontré con Marta Cárdenas. De alguna manera, Marta fue la que me introdujo en el mundo de la gráfica porque uno de los que llevaban el Grupo Quince se interesó por mi obra. El Grupo Quince era una galería y un taller, ubicado en la calle Fortuny. Se trataba de un centro que, en aquel momento, tenía mucho prestigio porque trabajaban los mejores artistas. Lo llevaba una especie de sociedad, entre ellos estaban María Corral y Pepe Ayllón. Éste último fue uno de los descubridores y quienes levantaron el grupo El Paso. Pepe Ayllón, gracias a Marta, que le habló de mí, se interesó por mi obra, me compró varios dibujos y me propuso hacer unas litografías en el Grupo Quince. Marta, que estaba haciendo una litografía allí, me animó a hacerlo porque me dijo que era muy fácil de realizar, ya que era como dibujar en una piedra. Y así es como realicé mis dos primeras litografías en el Grupo.

A mí el grabado me seguía dando miedo por esa parte técnica que desconocía. Pero cuando Marta me comentó que las litografías eran muy fáciles de realizar, me animé a hacerlo. Las litografías me las dirigió Don Herbert que trabajaba como estampador. Él ayudaba a los artistas, que un momento dado, estaban despistados.

Después te vas a Roma pensionada por el Ministerio de Asuntos Exteriores en la Academia de Bellas Artes donde coincides con Eduardo López Arigita, que estaba becado para estudiar grabado calcográfico, y te enseña la técnica del aguafuerte ¿Qué me puedes contar de aquella experiencia?

En el mes de septiembre de ese mismo año, acudo a Roma con una beca de pintura, pero el chico que tenía la beca de grabado, Eduardo López Arigita -que había sido profesor agregado de grabado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y era licenciado en Arquitectura y en Bellas Artes-, después de unos meses de permanecer en Roma, me animó a que realizase una plancha. En el taller de grabado había de todo: planchas, tórculo, papeles, etc. Era una maravilla de taller. Así yo comencé a introducirme en el mundo del grabado. Hice la primera plancha. Se tituló *Hernani* y aparece mi hermana Elvira sentada con Hernani al fondo. La verdad es que descubrí el mundo del grabado porque yo necesitaba que me lo explicasen un poco. Como te he dicho antes, yo en la Escuela todo eso no lo hubiera podido hacer porque nadie te prestaba atención, como luego me la prestó Eduardo. Con él trabajé muy a gusto y muy tranquilamente y me salió una plancha que a mí me gusta mucho.

Luego en Roma realicé otro grabado que salió peor, pero lo importante fue que yo ya fui viendo que aquello tenía muchas posibilidades. Sin embargo, al volver de Roma, que volví antes de tiempo por un jaleo de tipo político

que hubo en la Academia, me volvió a llamar Pepe Ayllón para que hiciese un grabado con el que hice una tirada corta pero que no le gustó a Pepe. No me lo estamparon en el Grupo Quince, lo estampé yo.

¿Qué grabado era?

El grabado se denominaba *Sepu* que era un edificio extraño de Zaragoza. Los almacenes Sepu. Lo edité yo con una amiga estampadora que me hizo una tirada corta. Lo expuse, por ejemplo, en Arteder en Bilbao.

¿Por qué no le gustó?

Porque al volver de Roma yo caí en desgracia con Pepe Ayllón porque era un hombre muy caprichoso y muy de entusiasmarse. Era un hombre que lo mismo se entusiasmaba muchísimo con alguien que no te hacía ni caso. Yo conocí en el Grupo Quince por primera vez a Andrés Nagel y a Vicente Amezttoy porque él me los presentó. Amezttoy estaba realizando una litografía preciosa que era una especie de meta con cosas extrañas de tonos muy suaves. Estuve pensando en quedármela a cambio de otra obra, pero luego ya me fui a Roma. Ésta fue la primera noticia que yo tuve de estos pintores porque él era muy entusiasta de todo lo que se hacía en el País Vasco. Conmigo al principio se portó de maravilla: hice una litografía, me compró dibujos, me buscó clientes y tuvo como una especie de enloquecimiento conmigo, pero cuando vio que me iba a Roma le sentó fatal porque para él esa beca era una cosa decadente, horrible porque el que va allí se convierte en un fósil. Sin embargo, yo decidí ir. Sin embargo, como volví antes de tiempo y como rebotada, a él mi decisión le sentó fatal porque no le tuve en cuenta. La cosa con él se torció, no le gustó el grabado y así es como se acabó la historia del Grupo Quince.

¿El grabado Hernani se llegó a editar?

No, fue un grabado que yo lo tenía para mí. Tenía sólo las pruebas que había hecho en Roma. En aquel tiempo, yo andaba muy metida en la Asociación de Artistas Plásticos (APSA) que tenía una suscripción de socios. Todos los meses o todos los años se editan una serie de grabados y por ese dinero de la suscripción te mandan un grabado. Había que regalarles la plancha. Me pidieron si yo quería participar y acepté. Entonces les regalé la plancha e hice una tirada, en la Calcografía Nacional, de 300 ejemplares. Las tiradas tenían que ser muy grandes. Eso fue una donación que yo les hice. Yo me quedé con las pruebas de artista y la plancha está en la Calcografía Nacional.

¿Con qué tipo de planchas trabajabas?

Con zinc. Con cobre he trabajado después.

¿Qué tipo de papel te gustaba emplear?

Yo me dejaba guiar por los expertos. En Italia Eduardo compraba papel Fabriano que era muy bueno, muy absorbente, un papel muy bonito. Usaba el que me aconsejaba el estampador. Yo no he sido una experta en papeles. En eso no he sido muy exigente. Lo que me importaba era que la estampación fuera buena.

¿Coloreabas los grabados?

En una de las litografías sí, en la que aparece mi hermana Elvira. Se hace la piedra de dibujo importante y luego otra con el color. En ese grabado sólo coloré de azul el cielo. Luego, en esos años, no volví a emplear el color.

¿Con qué estampadores trabajaste?

En el grabado *Hernani* fuimos Eduardo y yo. Las litografías que realicé con el Grupo Quince me las estampó Don Herbert y el grabado *Sepu* lo estampó Eduarda Aparicio, que era una amiga mía grabadora y me hizo una tirada de unos veinte ejemplares. Luego, de ese mismo grabado he hecho una reedición el año pasado porque tenía la plancha por ahí. Habían pasado un montón de años, tenía una cosa en primer plano que no me gustaba y corté la plancha y le añadí otra de color. He hecho una nueva edición en un taller de Madrid de una plancha del 75.

¿Te acercaste a Cuenca?

No. Durante esos años trabajé en el Grupo Quince.

¿Por qué te comienza a interesar el mundo del grabado?

Porque me encontraba muy cómoda con la técnica. Me gusta mucho dibujar sobre la plancha, en el aguafuerte las mordidas de los ácidos, las resinas, etc. Es un mundo muy atractivo, si sabes sacarle partido. A mí me gusta, sobre todo, realizar el grabado porque en el mundo del grabado hay mucha gente que dice que graba y no graba porque lo que hace es entregarle un boceto al estampador y ya está. A mí me gusta controlar todo el proceso.

¿Te consideras una artista grabadora?

Sí. Ha habido etapas largas en las que no he grabado, a lo mejor han pasado dos o tres años sin grabar o desde el 75 al 79, pero yo sí que me considero grabadora. Desde barnizar la plancha hasta todo el proceso, excepto estampar porque reconozco que es un trabajo muy pesado.

¿Has tenido algún tipo de relación con Mari Puri Herrero?

No, solamente que me gustaban sus grabados porque yo había visto una exposición suya en la Galería Seiquer de Madrid, en la calle Santa Catalina, que se dedicaba al grabado. A ella la conocí años más tarde en Arteder, en Bilbao, en 1981.

¿Con qué técnica te sientes más identificada?

Al trabajar la litografía a veces te sorprende más el resultado porque tú estás dibujando sobre la piedra y ves una cosa y luego cuando se stampa el resultado es un poco más inesperado. Eso se debe a que ahí juega mucho el estampador, si carga mucho de tinta, y también el color de papel. La piedra tiene un color muy agradable como un gris caliente y cuando lo estampas en el papel es otra cosa que lo que tú has hecho.

A su vez, el grabado me parece que puede ser lo contrario. Ya una vez que aprendes a calcular el tiempo de los ácidos parece que lo controlas más, la cuestión de las resinas. Es casi más parecido a pintar.

¿Cuando realizabas grabados dejabas de pintar?

No, nunca he dejado la pintura.

¿Alguna vez has empleado un dibujo para pasarlo al grabado o viceversa?

Sí, en los últimos años sí. Al principio también, unas de las litografías del Grupo Quince, la de la calle de Rentaría, está basada en un dibujo que era muy parecido. En el dibujo aparece una figura que no suprimo en la litografía. Así que a veces repites los motivos, primero porque dibujar sobre la piedra o sobre la plancha es difícil al principio porque, si te equivocas, no puedes rectificar. Por eso, si es algo que ya tienes muy claro es más fácil. A veces haces un calco a modo de boceto.

¿Cuál es tu forma de trabajar?

En un principio no hacía bocetos, pero luego me di cuenta de que era más sencillo trabajar con bocetos, ya que si te equivocas no puedes rectificar. De hecho, en la litografía de Elvira me equivoqué al representar a mi hermana, entonces vino Don Herbert y me sugirió que raspase la piedra, así que la figura se quedó como camuflada en la hierba. Me acuerdo que Don, que no hablaba mucho castellano, me decía que parecía un “ghost” (fantasma, en inglés) porque era una cosa que no podía desaparecer del todo, ya que era imposible de borrar.

Es decir, que lo primero que haces es un boceto sobre papel que luego calcas en la plancha o en la piedra.

Si, cojo un papel y después un calco. Para la litografía no sé si he llegado a emplear calcos porque es una técnica muy complicada, ya que la piedra no se puede engrasar porque luego sale en el papel.

Tengo entendido que te han influenciado artistas como Antonio López, Amalia Avia, Carmen Laffon o el norteamericano Andrew Wyeth.

Sí, conocí a esos artistas a través de Antonio López porque, mientras estudiábamos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, nos llevaba a visitar el Museo de Arte Contemporáneos que estaba en la Biblioteca Nacional y, también, nos llevó al almacén de la Galería Juana Mordó. En aquel tiempo, era una de las galerías más prestigiosas de Madrid en la que exponían los artistas del grupo El Paso y el propio Antonio.

¿En aquellos momentos cómo se encontraba el mercado del grabado?

Había muy buenas galerías como Egam que, al principio, cuando se abrió, estaba dedicada a la obra sobre papel: dibujos y gráfica. Yo allí pude ver exposiciones de Lucio Muñoz o de Carmen Laffon, por ejemplo. La galería Seiquer de Madrid era una galería muy pequeña que te mostraba muy bien lo que era el mundo del grabado, en ella expuso mucha gente como Mari Puri. Por otro lado, estaba el Grupo Quince, además de tener su propio taller, también tenía una salita de exposiciones y un almacén que funcionaba como oficina y donde se encontraba toda la obra a la venta, además los artistas editaban sus grabados.

¿Quién fijaba los precios: vosotros como artistas o los responsables del grupo?

Nos poníamos de acuerdo. Por ejemplo, como yo era jovencita y estaba recién salida del cascarón, pues mis grabados estaban muy bien de precio. A lo mejor Lucio Muñoz o Amadeo Gabino tenían precios mucho más elevados.

¿Tú te quedabas con el dinero obtenido de la venta o tenías que entregar un porcentaje al Grupo Quince?

En el momento en que te editaban la obra había dos posibilidades: te compraban la plancha y te quedabas con las pruebas de artista o se cobra por ejemplares vendidos y de lo obtenido te quedas con una parte, que suele ser o la mitad o la tercera parte. Cuando yo trabajé con el Grupo Quince creo recordar que me quedaba con la tercera parte. Ahora es más habitual que encarguen una plancha y te la paguen. Después, la galería o el editor fijan el precio para darle salida en el mercado.

¿El público estaba interesado en adquirir obra gráfica?

Pues yo creo que sí.

Tu obra ha sido catalogada por algunos autores como naturalista, realista fantástica e incluso como surrealista ¿con qué estilo artístico te sientes más identificada?

Yo, dentro de la figuración, no soy ni una hiperrealista, como dicen a veces, ni tampoco una surrealista fantástica ni nada de eso. Sé lo que no me considero, lo que no sé muy bien es qué es lo que soy.

¿Y por qué algunos autores observan en ti ciertos rasgos surrealistas?

Porque en algunos cuadros de la época de Roma y posteriores, hay algo de surrealismo, un poco tímido. Yo soy una persona que reconoce mucho sus influencias, por eso yo sé quiénes me han influenciado mucho: el caso de Antonio López, de Jesús [Ibáñez] y también de mi amigo Fernando Rodrigo. A él la cuestión surrealista le atraía muchísimo y a mí, de alguna manera, pues también me influyó. Pero era un surrealismo del que se podía prescindir porque lo que yo pretendo es que los cuadros transmitan un cierto misterio, las cosas no son exactamente lo que se está viendo. Por ese motivo, no me gusta que se me catalogue como hiperrealista porque para mí ese tipo de obras no encierran ningún misterio. Me gusta que, aunque represente una calle, la gente perciba otras cosas. Pero no me gusta explicar mucho mis cuadros porque sino pierden interés, Me gusta dejar que sea el propio espectador el que los interprete. El resultado de una obra es una cosa y lo que lo motiva, muchas veces, es otra.

¿A que se debe el interés que muestras por la arquitectura, por la representación de edificios muy geométricos?

Porque la arquitectura es algo que siempre me ha gustado, algo en lo que me he fijado muchísimo. Siempre me han atraído mucho los edificios muy geométricos. Cuando yo era una cría me llamaban la atención los edificios modernos pero a la vez viejos. A veces había una cosa un poco siniestra, pero a la vez era algo moderno, nuevo.

También me gustaba representar ese paisaje un poco informe de las ciudades del País Vasco en las que aparecían muchas cosas mezcladas: las fábricas, la naturaleza, etc. Esa mezcla de arquitectura y naturaleza maltratada pero que luego, de nuevo, recupera otra vez terreno porque, luego, esas fábricas se llenan de vegetación. Todo eso me gusta. Empecé a trabajar mucho sobre cosas del País Vasco porque es un paisaje en el que caben muchas cosas en un espacio muy pequeño y eso me atraía mucho. Hay montes, hay fábricas, rublos, el río, el tren,... pasan muchas cosas en un espacio muy concentrado.

¿Los personajes que incorporas en tus obras siempre tienen que ver con tu entorno más cercano?

Sí, me gusta porque a veces es la clave del cuadro. Aunque no tenga mucha importancia, el personaje es lo que le da sentido a todo lo demás. Las figuras que aparecen son mis hermanas (Elvira, María Eugenia) o mi marido (Jesús) o mis hijos. Ahora introduzco a gente más anónima pero los pinto como habitantes de un lugar, la gente que puebla ese lugar.

¿Cuál es el sentido que quieres transmitir?

Definir tanto lo que quieres hacer es muy complicado.

Algunos autores han querido percibir en tus obras el enfrentamiento del hombre, generalmente un solo hombre, con un entorno inanimado (arquitecturas) que lo absorbe. ¿Es ese el mensaje que deseas transmitir al espectador?

Bueno, eso es una interpretación más. Pero, muchas veces, lo que yo hago está relacionado con recuerdos o con el personaje en cuestión que, a lo mejor, tiene una relación con ese paisaje que tampoco quieres aclarar o contar demasiado.

Es decir, que la idea de la soledad del hombre frente a la inmensidad de la naturaleza no es la idea que deseas transmitir.

No, esa ha sido más bien una idea romántica de la naturaleza, más parecida un poco a la de las láminas que los grabadores románticos querían sugerir cuando mostraban, por ejemplo, vistas del Vesuvio. A mí siempre me ha atraído mucho el pintor alemán Friedrich. Más que la idea de la soledad del hombre, es un poco el asombro que te produce la contemplación del mundo.

En el año 1972, con la obra Jaizkibel, abandonas el estilo natural y comienzas a pintar a partir de fotografías y recuerdos ¿A qué se debe ese cambio en la forma de trabajar?

Sí, para mí, a partir de entonces, las fotos serán fundamentales. Tengo cajas llenas de fotografías. En el curso de Antonio López no usé para nada las fotografías, porque él oficialmente siempre ha dicho que nunca se debe pintar de foto porque había que pintar del natural y si esta lloviendo mejor. Yo eso lo intenté hacer desde mi estudio, pero era un poco aburrido porque enseguida se me acababan los temas. Luego me fui a casa de una amiga que vivía en un barrio de Madrid cerca de una escuela que tenía un jardín. Desde la ventana estuve pintando un cuadro pero seguía sin gustarme trabajar así. Para mi manera de pintar, que era muy lenta, yo notaba que esa forma de trabajar no me servía. Incluso, en esos tres veranos (de los 17 a los 20 años), que yo pasé junto con mi familia en Hernani, en una casa que alquilábamos en el campo, empecé a pintar del natural dos cuadros. Me subía al monte con el caballete pero, de repente, se ponía a llover, entonces el cuadro se me mojaba. Total, que allí decidí empezar a hacer fotos.

Para mí esos veranos en Hernani supusieron un reencuentro con mis raíces vascas porque nosotros desde muy pequeños nos fuimos a vivir a Madrid. A pesar de que todos los veranos los pasábamos en San Sebastián, la estancia en esa casa de Hernani, cerca de un caserío en el campo, fue otra cosa. Ahí comencé a elaborar mi mundo porque las cosas que haces en la juventud son las que más permanecen, a las que vuelves. Para muchos artistas lo primero que hacen es lo mejor, lo más novedosos y eso hace que, muchas veces, vuelvan sobre ello. Yo pienso que

ahora me está ocurriendo un poco eso. Según vas cumpliendo años, te gusta volver sobre ese mundo en el que más te reconoces, en el que más a gusto te sientes.

¿Los grabados de los que hemos hablado también estaban hechos en base a las fotografías que tomabas?

Sí. También todos los dibujos de la exposición de Egam la base son fotografías. No son fotos proyectadas porque ahora con los sistemas que hay puedes hacer lo que quieras. Yo cogía, a lo mejor, una foto que me gustaba, al principio, como yo no tenía ni cámara cogía las fotos familiares que había por casa y me gustaban, luego ya comencé a hacerlas yo. Pero, al final lo mejor es olvidarse de la foto.

Entonces tus obras son una mezcla entre las fotografías que tomas como base y tu propia imaginación.

Eso es. La foto es en lo que te basas al principio porque yo necesito partir de algo. Nunca he sido buena para inventarme cosas. Soy dependiente de que algo me motive. Mi imaginario está repleto de recuerdos, de cosas que veo de pasada y de viajes, a lo mejor, que no vas a volver a repetir. Muchas veces represento escenas que definen un viaje o una situación determinada, o lo que he sentido al pasar por un lugar.

¿Por qué el año 1974, en el que expones tus dibujos en la galería Egam, comentas que es el final de una etapa y el principio de otra?

Se cierra una etapa, en parte, porque de nuevo empecé a pintar. Durante un año lo había dejado porque para preparar la exposición de dibujos había pintado muy poco. El cuadro *Jaizquibel* lo había pintado antes (1972) y fue donde encontré la forma de pintar con la que yo me encontraba a gusto: a base de fotografías. Pero eso se paró cuando comencé a dibujar y después de eso empecé a pintar otra vez. Para mí fue como redescubrir la pintura y, a partir de entonces, siempre he pintado mucho más que he dibujado. En parte, el ponerme a pintar como lo hice se debe a la influencia que ejerció en mí, en ese aspecto, mi marido Jesús. Se notó en mi forma de pintar, técnicamente sobre todo.

BONIFACIO ALFONSO

San Sebastián, 7 de enero de 2009

¿En qué momento comienzas a interesarte por el mundo del arte?

Yo desde siempre había dibujado, desde que era pequeño, cuando estuve interno en la Escuela de Bidania ya pintaba.

Desde 1947 hasta 1955, aproximadamente, compartes tu afición por la pintura con múltiples oficios que desempeñas para ayudar económicamente a tu familia -botones de un hotel, pinche de cocina, aprendiz de herrero, ebanista, lavadero, pescador, recadero, camarero, pintor de brocha gorda, rotulista, limpiabotas, batería de jazz, novillero-, hasta que en 1955, ganas el Primer Premio de Pintura de San Sebastián por Cristo Cubista y decides inscribirte en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián, de la que posteriormente te expulsaron. ¿Por qué motivo?

Porque todo era muy estricto. Cobreros Uranga, que fue quien me echó, nos entregaba unas hojas para que dibujásemos en las que teníamos que dejar cinco centímetros de margen arriba y otros cinco abajo y yo cogía, por ejemplo, el *Discóbolo*, de Mirón, por ejemplo, y dibujaba el brazo y el plato y en otra hoja las piernas y así lo iba realizando a trozos. La otra forma de realizarlo me resultaba muy aburrida pero Uranga no entendía por qué lo realizaba así, me decía que daba mala imagen al resto de alumnos y como no le hacía caso me dijo que al día siguiente no volviese por la escuela.

Te expulsaron porque no te ceñías a las reglas académicas ¿Cuánto tiempo estuviste en la Escuela?

Más de un año, pero al final me harté así que no me importó en absoluto que me echara. Sin embargo, me apenó mucho que todos aquellos dibujos que realicé en la escuela, mi madre los tirase cuando me fui a Bilbao.

Entre los diversos oficios que desempeñaste me interesa tu trabajo como publicista en diversas empresas tanto de San Sebastián como de Bilbao. ¿Se puede considerar como un primer acercamiento al arte gráfico? He leído en alguna entrevista tuya que la Imprenta Industrial de Bilbao te dio la oportunidad de instruirte en el dominio de los utensilios de las artes gráficas. Me gustaría que me hablases de ese oficio en el que dibujabas desde portadas discográficas hasta etiquetas para latas de conservas.

Muchas de esas cosas las trabajaba por mi cuenta y lo hacía para la empresa Discos Columbia de San Sebastián. Anteriormente, yo trabajaba en Gráficas Nerecán pero me harté tanto que decidí marcharme.

¿En Nerecán llegaste a coincidir con Rafael Ruiz Balerdi?

Exactamente. Nosotros allí hacíamos los dibujos de las etiquetas (por ejemplo, de chocolate), carteles, etc. No se trataba de hacer copias, sino que nosotros dibujábamos lo que nos parecía que se podría ajustar al producto que debíamos de publicitar. Nos entregaban un sobre con el encargo y empezábamos a realizar bocetos. Allí estuve 4 ó 5 años hasta que decidí dejarlo. Rafa continuó más tiempo. Recuerdo que por aquel entonces ya sufría ataques epilépticos.

Posteriormente trabajaste en Publicidad Eiffel

Sí. Era otra empresa de artes gráficas de San Sebastián que estaba ubicada en el Boulevard. Y después estuve en la empresa Iongraff de Andoain como encargado de la sección de dibujo. Allí hacía las etiquetas de los tornos en las que aparecían la marca de la máquina, la velocidad, etc.

¿Por qué razón decides abandonar esos trabajos?

Porque a mí trabajar sujeto a un horario fijo no me gustaba nada. Eso de entrar todos los días a las 8 ó 9 de la mañana se me hacía muy duro y siempre le decía a algún amigo mío para que me fichase.

Sin embargo, tu primer grabado no lo realizaste hasta conocer a Fernando Zóbel e irte a Cuenca en 1968.

Así es. Yo no hice grabados antes porque desconocía la técnica, sin embargo, me gustaban mucho. En una exposición que se realizó en la Galería Grises de Bilbao, que dirigía José Luis Merino, presentó su obra gráfica Antonio Lorenzo y me gustó tanto que decidí comprarle a Merino un grabado que se lo fui pagando a plazos.

Antes de adentrarnos en tu etapa en Cuenca, me gustaría saber ¿qué es eso del carné de Actividades Diversas que obtuviste en 1957 tras matricularte en el Conservatorio?

A mí desde siempre me había gustado mucho el jazz, pero para poder tocar la batería en el Torombo, que era un bar que estaba en la calle San Martín de San Sebastián, necesitaba obtener ese carné. El Torombo fue de los primeros bares en Donosti en los que se podía escuchar jazz, aunque los domingos la gente prefería bailar pasodobles. Así que para sacarme el título me tuve que apuntar con todos los chavales a clases de solfeo. Pasaba mucha vergüenza porque los chavales tenían entre 7 y 10 años.

Pese a que desempeñaste todas esas actividades ¿nunca dejaste de pintar?

No. Recuerdo que cuando me concedieron el Primer Premio de Pintura con el *Cristo Cubista* mi abuelo me decía que si eso era un Cristo ahora entendía porque andaba el arte como andaba.

En aquel tiempo, ¿te sentías más atraído por la abstracción que por la figuración?

Sí.

¿Te consideras un artista autodidacta?

En realidad aprendí junto a Julito García Sanz que era discípulo de Olasagasti. Julito habrá hecho por lo menos 10.000 kilómetros de la barandilla de la Concha. La hace clavada. Éramos muy amigos, él fue el que me regaló mi primera caja de acuarelas. Mi madre me regalaba pinturas en Reyes pero untabas el pincel y como eran tan duras las pastillas era imposible pintar nada.

En el año 1958 decides viajar a París, considerada como la cuna del arte, junto a José María Ortiz y Rafael Ruiz Balerdi para impregnarnos de las corrientes más vanguardistas ¿Cómo fue la experiencia?

También andaba por allí Sistiaga y Zumeta. Por allí andaba todo el mundo, por lo visto ahora los artistas se van a Estados Unidos o a Alemania para conocer las corrientes más innovadoras. Yo en París estuve tres meses pero acabé muy harto de comer carne de caballo y de pasar penurias. Acudíamos a pintar a orillas del Sena. Sistiaga pintaba en el suelo pero a mí me daba vergüenza. Rafa y yo dormíamos en un coche, en un Mini Morris. Allí conocí a Antonio Saura, a Cuixart, a Mompó y a cantidad de pintores que a mí, en aquel tiempo, me parecía que eran increíbles pero luego te das cuenta que son como los demás.

Y a la vuelta de París ¿dónde te instalaste?

Me fui a Madrid pero no di pie con bola. Se supone que el padre de Vicente Ameztoy me iba a dejar una casa pero al final tan sólo estuve un mes porque al padre de Vicente no le hizo ninguna gracia que yo estuviese allí. Recuerdo que llevaba una caja que tuve que dejar en un guarda muebles porque no tenía dónde dejar mis cosas. Y por fin, leí en el periódico que se necesitaban dibujantes proyectistas para la Imprenta Industrial de Bilbao, y como yo ya tenía las dos hijas, pues me pareció que Bilbao era un sitio que estaba próximo a San Sebastián para ir a verlas. En la imprenta yo hacía los dibujos porque luego estaban las chicas que eran “dibujantes de limpio”. Nosotros lo que hacíamos eran los bocetos y los que aprobaban, los realizaban las chicas de una manera muy meticulosa, eran limpiísimas trabajando, no hacían ni una mancha. Lo que realizábamos eran catálogos para maquinarias de máquinas. También teníamos un fotógrafo que sacaba fotos para los prospectos. Nosotros realizábamos los dibujos y luego las máquinas con las rotativas realizaban las tiradas.

¿Y cómo conoces a José Luis Merino, propietario de la Galería Grises?

Porque la que en aquel entonces era mi mujer, Mari Carmen Flores, cogió mis dibujos y se los mostró a Merino, quien al verlos le dijo que me pasase por la galería y así lo hice. Yo entonces era muy tímido. Entonces expuso en la galería Antonio Lorenzo, que fue cuando le compré a Merino un grabado a plazos, y después expuso Fernando Zóbel, quien al ver mis acuarelas, se interesó por mí y me compró dos acuarelas para el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Se acercó a mi casa y me invitó a ir a Cuenca. Allí no había nadie, en la plaza jugábamos a campeonatos de fútbol y después se puso de moda y empezó a llegar gente, pero yo allí me pasé 28 años.

¿Hasta qué año estuviste en Cuenca?

No recuerdo, pero para cuando me concedieron el Premio Nacional de Grabado, en 1993, ya me había ido a vivir a Madrid al estudio de Don Herbert.

Un año antes de irte a Cuenca, en 1967, ganaste un concurso de murales para La Naval con dos murales para barcos y conseguiste trabajo fijo como publicista en la Imprenta Industrial. Sin embargo, decidiste dejarlo todo para irte a Cuenca.

Sí, para Transmediterránea. Mi mujer me preguntaba a ver qué íbamos a hacer en Cuenca y yo le respondía que pasar hambre.

Pero José Luis Merino te consiguió un contrato con la galería madrileña Juana Mordó de 8. 000 pesetas al mes.

Sí, Merino le habló a Juana, que era la dueña de la galería ubicada en la calle Villanueva, de mí. Juana se acercó a Cuenca, Zóbel me la presentó y fue a mi estudio para ver mi obra. El contrato fue verbal, no había nada escrito. Al mes me daba 8. 000 pesetas pero con eso no podía mandar dinero a mis hijas. De vez en cuando, Juana se pasaba por mi estudio. Cuando le interesaba alguna obra la cogía y se la llevaba, pero era tan despistada que a veces me mandaba en un mes dos veces el sueldo.

¿Dónde te instalas en Cuenca?

Me instala Fernando Zóbel en casa de José Guerrero. Luego, Gerardo Rueda le compra el estudio que tenía Antonio Saura, que había pertenecido al escritor César González Ruano. El estudio, ubicado en la calle San Pedro, tenía tres pisos enormes y Saura se lo vende a Rueda con la condición de que yo continué trabajando en él. Allí permanecí tres o cuatro meses más. En total estuve tres o cuatro años, hasta que Flores me encontró un estudio estupendo en la calle Trabuco que todavía conservo.

En Cuenca también estaban muchos de los artistas del grupo El Paso

Sí, pero yo nunca he pertenecido al grupo, aunque tenía mucho contacto con ellos, en especial con Antonio Saura.

Pero sí que te sentías muy próximo a la corriente informalista

Sí, aunque no pertenecía al grupo estaba muy en sintonía con todos ellos.

En Cuenca también estaba Antonio Lorenzo con quien aprendes a grabar

Sí. Él tenía el estudio en la calle San Pedro, abajo lo tenía Zóbel y él en el primero. Fernando Zóbel nos compró un tórculo que instalamos en el taller de Lorenzo para que trabajásemos. Zóbel, que era un hombre con una fortuna inmensa, era muy espléndido. Como yo hasta entonces nunca había realizado un grabado, le dije a Lorenzo que quería aprender desde lo más bajo y él me dijo que cogiese la escoba y empezase a limpiar el estudio.

¿Cuánto tiempo permaneciste trabajando junto a Antonio Lorenzo?

Tres años. Todo lo que yo sé de grabado fue por él, tenía una paciencia infinita. Posteriormente, al cabo de un montón de tiempo yo conseguí comprar un tórculo pero para cuando lo obtuve, trabajé en el que nos compró Zóbel que tenía una pletina muy pequeña y yo ya tenía ganas de hacer planchas grandes. Yo no comprendo cómo no se cayó mi casa porque en ella tenía instalado el tórculo y una máquina de litografía.

El norteamericano Bernard Childs también pasó por Cuenca y os enseñó cómo grababa a Antonio Lorenzo y a ti.

Sí. Lo invitó Fernando Zóbel a Cuenca y allí estuvo con nosotros durante tres meses. Zóbel tenía una casa en la plaza de unos cuantos pisos y en esos pisos invitaba a una serie de pintores.

Además, Zóbel contaba con una colección muy importante de pinturas y de grabados que la ponía a vuestra disposición

Sí, tenía una colección de los norteamericanos Bernard Childs y Leonard Baskin que yo se los pedía para estudiarlos y me los llevaba a casa. Gracias Baskin, a quien le gustaba mucho el mundo de los insectos, yo realicé la colección de los insectos que yo estampé hasta el número 10 y, como me cansé, siguió estampándolos el pintor Pancho Ortuño, que, de esta manera, se sacaba un dinero. A mí me gustaba hacer pruebas pero ya imprimir me aburría. Por eso le dije a Juana, que era quien editó la serie, que yo o estampaba o pintaba.

Zóbel también tenía una colección muy importante de grabadores antiguos como Piero Della Francesca, Rembrandt, Durero, etc. Además, siempre que viajaba al extranjero, a Londres o a Norteamérica, nos traía libros de De Kooning y de toda esa gente, del grupo Cobra.

¿Cómo conoces la obra del grupo Cobra?

A través del grupo El Paso que también tenían obra de los americanos. A Matta, por ejemplo, lo conocí personalmente y nos hicimos muy amigos. Coincidió con él en Madrid, que vino junto a su mujer para exponer en el Círculo de Bellas Artes y después en el Palacio de Cristal. A Piere Alechinsky le conocí personalmente en París trabajando en el taller de Peter Bramsem.

Con respecto a las técnicas, aprendes a trabajar el aguafuerte con Antonio Lorenzo y la litografía ¿con quién?

En un principio estuve trabajando durante mucho tiempo yo sólo con una máquina que compré e instalé en mi estudio de Cuenca. Posteriormente, la doné a una escuela que montaron para jóvenes. En Madrid, trabajé la litografía con el discípulo de Don Herbert, Antonio Gayo, que da la casualidad que es mi vecino. Es un estampador fantástico, también le imprime a artistas como Claudio Bravo.

En 1973 trabajaste en el taller de Gustavo Gili en Barcelona. ¿Cuánto tiempo estuviste y qué técnica aprendiste?

Estuve tres meses o cuatro aprendiendo la técnica litográfica. Allí conocí a Joan Miró que era una persona muy educada y que madrugaba muchísimo. Siempre te decía en catalán que estabas haciendo un buen trabajo. Allí cada artista trabajábamos con un estampador, recuerdo que había un estampador bilbaíno. Los artistas no tocábamos la máquina, íbamos como señoritas, únicamente trabajábamos las piedras. De Barcelona regreso a Cuenca como maestro litógrafo.

De la misma manera, en 1978 acudiste a París al taller de Peter Bramsem ¿Cómo fue la experiencia?

Yo estuve allí más de un año y posteriormente, en 1988, estuve viviendo con una mejicana, Mercedes Iturbe, que me presentó a todo el mundo y con la que viajé por Francia, Italia, Bélgica, Méjico, Marruecos, Cuba, Andalucía, etc. En el taller de Peter Bramsem realicé unas cuantas piedras y fue en ese taller donde conocí a Alechinsky y a un pintor mejicano que era muy bueno.

¿Qué relación tuviste con el Grupo Quince de Madrid?

Las primeras litografías me las estampó Don Herbert que trabajaba como litógrafo para el Grupo Quince. Después Don estuvo en Cuenca durante una semana o dos para enseñarme a estampar con la máquina de litografía que yo había instalado en mi casa.

¿Al tiempo que grababas también pintabas o te dedicabas en exclusividad al grabado?

No, yo nunca mezclaba disciplinas porque si pintas por la mañana y por la tarde grabas, te armas mucho follón. Si me dedicaba a hacer litografías, pues únicamente hacía litografías; si me dedicaba al grabado, sólo hacía grabados y lo mismo ocurría si pintaba. El problema del grabado es que al ser un proceso muy lento (tienes que morder las planchas, etc.), te exige mucho tiempo.

¿Qué tipo de planchas empleabas?

Usaba mucho el zinc, pero el zinc que se empleaba para los trabajos en los tejados porque las planchas estaban muy defectuosas y eran las que a mí me gustaban para estampar: las planchas rayadas. Muchas veces, ponía la plancha con barniz en el suelo de mi taller, que estaba lleno de gravilla, para sacarle defectos porque esas imperfecciones de forma natural no te salen. También he trabajado con planchas de cobre pero, a diferencia del zinc, no se estropea porque es un metal muy duro.

¿Dónde las adquirías?

En las ferreterías donde compras material para los desagües de los tejados. Por ejemplo, en Madrid existía una tienda enorme en la que vendían materiales para grabado donde compraban todos los artistas, pero a mí no me gustaba porque las planchas eran demasiado perfectas, estaban todas lisas.

¿De dónde obtenías los papeles?

De Segundo Santos que era un hombre que vivía en Cuenca. Hacía un papel a mano de maravilla que le compraba todo Zóbel. Sin embargo, el papel que hacía Santos no me gustaba utilizarlo porque al ser un papel tan bueno, el grabado perdía calidad, ya que el papel le ganaba al grabado. A mí lo que me gusta emplear es el papel Guarro corriente. A pesar de que tengo cajones enteros de papel Japonés de gran calidad, no me gusta trabajar con ello. Además, el secar el papel Japonés es muy difícil porque se arruga enseguida. A mí lo que me gusta es un papel que aguante lo que le pongas encima y listo.

Son muy pocos los grabados que tienen color. ¿Por qué lo empleas tan poco?

Porque a mí meter color en los grabados no me gusta. A mí me gusta más el grabado en blanco y negro. Ahora bien, para que le guste más al público tienes que meter algo de colorcillo. Yo el color lo introduzco en la litografía porque es como si realizaras una acuarela.

¿Titulas tus obras?

No, no me gusta ponerles títulos.

¿De cuántos ejemplares consta cada tirada?

De 75 ó 50, según.

¿Qué tamaño te gusta emplear en tus grabados?

He hecho grabados de todas las medidas. En la serie de *Insectos* he llegado a hacer grabados del tamaño de un sello que he empleado en los sobres de las cartas para mandar a amigos.

¿Qué haces con las planchas una vez que terminas la edición?

Las rayo, les hago dos rayas. Una en la parte superior de la plancha y la otra en la inferior.

¿Cuál es tu forma de trabajar el grabado, realizas un boceto previo?

Sí. A veces también empleaba *guaches* que tenía por allí, es decir, que me servía de una obra anterior para pasarla al grabado. Y después, traspasaba ese dibujo a la plancha pero siempre de una manera directa. Nunca empleaba la calca porque a mí lo que me gustan son los fallos, los accidentes que se van produciendo a medida que trabajas.

¿Quiénes estampaban tus obras?

Al principio las estampaba yo mismo, hasta que me cansé de hacerlo. Las pruebas sí que me gustaba hacerlas, pero ya el hacer las ediciones me resultaba muy aburrido. Todavía tengo planchas en Cuenca que ni he editado. Con los que más he trabajado ha sido con Don Herbert y con Gayo, las litografías, y con el Grupo Quince, grabados.

¿Quiénes editaban tus grabados?

Yves Rivière de París, Juana Mordó, Gustavo Gili, el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y Luís Merino.

¿Cómo es tu relación con el editor, qué porcentaje se lleva?

El 50%

En aquel tiempo, finales de los sesenta principios de los setenta, ¿cómo veías que estaba el mercado de obra gráfica? ¿Existía un público interesado en adquirir grabados?

Muy complicado, la gente no se interesaba por el grabado. Ahora parece que cada vez se interesa más, pero antes nada. A mí nunca me ha gustado trabajar con galerías porque los galeristas, como todos, van a lo suyo: a sacar el mayor rendimiento económico. Además, como algunas galerías me han jugado alguna mala pasada, ya no quiero trabajar con ellas porque yo siempre me he confiado mucho. Por ejemplo, nunca he hecho recibos y se han quedado con obras que luego no te devuelven.

En Cuenca ¿qué relación mantuvisteis con el Museo de Arte Abstracto Español?

En el Museo había una sección en la que podías dejar obras para vender. Ésos sí que eran muy rigurosos a la hora de pagarte.

Con respecto a los libros de bibliofilia, el Museo te editó el libro de dibujos taurinos Cuatro orejas y rabo. ¿Te gustaba realizar esa clase de trabajo?

Sí, mucho. A Zóbel el libro le gustó mucho porque él tenía muchos dibujos de toros y cuando veía los míos se quedaba mirándolos y yo se los regalaba a cambio de una buena mariscada. Recuerdo que una vez que vino a exponer a Bilbao, me invitó a comer marisco en el mejor restaurante de Bilbao: La Concordia.

Del mismo modo, en 1975 Gustavo Gili te editó 5 aguafuertes para la carpeta de grabados Norberto El Pata y Pitín

Sí, los compró todos Juana Mordó.

Los seres deformados que representas en ese libro presentan una disposición como en tiras de cómic. ¿A qué se debe ese planteamiento?

Porque *Norberto El Pata y Pitín* está hecho como un tebeo. Los diálogos eran de Trujillo y Franco. Recuerdo que un día me dijo Gustavo Gili que tuviese cuidado porque había estado leyendo los textos de Trujillo y Franco y, como pase mi padre, lo mejor es que escondas las piedras.

Y en 1976 quince aguafuertes para el portafolios Recetas de cocina de Ruperto de Nola, publicado por la editorial francesa Yves Rivière y en 1978 cinco aguafuertes para el libro Serán ceniza, editado por la Galería Carmen

Durango de Valladolid. Ese mismo año, también realizas la portada del libro de relatos de José Luís Merino Le doy galletas para saber dónde le cae la boca. ¿De qué manera te enfrentabas a aquellos trabajos?

Por ejemplo, para realizar el libro *Serán ceniza*, basado en la obra de José Bergamín, leí su obra para inspirarme en ella. Aunque muchas veces, después de haber leído un montón, hacías lo que te daba la gana, sin que tuviese mucha relación con lo que habías leído.

Con respecto a la temática que empleas en tus obras, ¿por qué comienzas a interesarte por el mundo de los insectos?

Porque Zóbel me enseña los grabados de Leonard Bassin sobre insectos, que a mí me entusiasmaron. Me los llevé a casa y me dediqué a verlos un montón de veces, hasta que un día cogí un grabado sobre un escarabajo y comencé a copiarlo. Después, cuando empecé a hacer mis propios insectos los hacía a mi aire, por ejemplo, les faltaba un ala.

Por otro lado, a mí desde siempre me ha interesado muchísimo el mundo de la pesca. Yo iba por toda la orilla del río cogiendo insectos que estaban disecados. Me hice muy amigo del panadero de Cuenca, José Morante, con el que pesqué durante 28 años. Fue él quien me enseñó a pescar a la mosca. Tenía toda la casa llena de bichos. Después, los insectos que iba recogiendo, los ponía, de forma muy ordenada, en cajas. Tenía un armario en el que criaba gusanos para luego poder pescar. Eran unos gusanos blancos que les encantaban a las truchas, pero después esos gusanos se volvían moscas y cada vez que Mari Carmen abría el armario, salían todo moscas. Entonces, como al lado de la casa tenía un taller enorme, trasladé todo allí. Todos esos insectos yo los copiaba para hacer los grabados.

También te interesaste mucho por el mundo de la máscara y por los seres deformados casi monstruosos. ¿Se puede decir que los artistas del grupo Cobra y los expresionistas americanos ejercieron una fuerte influencia sobre tu obra?

Sí, posiblemente sea influencia de toda esa gente, de Alechinsky, de De Kooning, de Jorn. Con éste último yo hice mucha amistad. Le conocí en el taller de Peter Bramsem y también se pasó por Cuenca. Apenas estuvo tres o cuatro días, vino por su amistad con Saura.

Algunos críticos al examinar tu obra han apreciado en ella los siguiente mensajes: la desesperanza del ser humano en la época actual así como la deformación consciente de la naturaleza y de su metamorfosis ¿Qué hay de cierto en todo ello?

Posiblemente, pero cuando haces las cosas te salen de manera natural, luego no te pones a pensar por qué las has hecho así.

Por otro lado, Antonio Saura en el Códice Armenio menciona que tu obra se concreta en el mundo del deseo. “El erotismo traspasado por el imaginario hacia de tu obra uno de los pocos ejemplos válidos del erotismo pictórico actual”. ¿Estás de acuerdo con dicha afirmación?

Saura escribía muy bien, pero en muchas ocasiones yo no le entendía nada.

Los críticos han catalogado tu obra dentro de la corriente informalista, expresionista abstracta, surrealista, ... ¿con qué estilo te sientes más identificado?

No sé, porque hay tantos nombres que yo ya me pierdo. Con todos.

¿Y con qué formas te sientes más cómodo: con la abstracción o con la figuración?

Depende, va por temporadas.

¿Y dentro de qué disciplina gráfica te sientes más a gusto: aguafuertes, litografías, ...?

A mí me gusta todo, lo mismo el aguafuerte que la litografía. Me gusta mucho el grabado por esa sensación de no saber nunca lo que va a suceder. A mí me gusta trabajar con esa incertidumbre. No me gusta trabajar sobre seguro.

¿Has realizado alguna serigrafía?

Sí, pero no me gusta porque cambia muchísimo, o eres un buen serígrafo o no sale bien. Me han hecho algunas cosas pero no me van mucho.

Aunque pasaste mucho tiempo en Cuenca, nunca perdiste el contacto con el País Vasco. ¿Te implicaste en los proyectos artísticos que se estaban gestando allí como el movimiento de Escuela Vasca?

No, a mí nunca me ha gustado pertenecer a un grupo determinado. Desde siempre he sido muy amigo de Zumeta, Balerdi, Chillida, Oteiza. Aprovechaba cualquier ocasión para acercarme a San Sebastián.

¿Además de con Eduardo Chillida, has mantenido contacto con los pintores grabadores vascos como Mari Puri Herrero, Gabriel Ramos Uranga, con los artistas de Estampa Popular o con Andrés Nagel?

Con Gabi sí porque estuvo durante tres meses viviendo en mi casa de Cuenca para aprender a hacer aguafuertes. Con el resto no he tenido relación.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AGIRRE ARRIAGA, I.: *Teorías y prácticas en la educación artística. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2000.

AGIRRE ARRIAGA, I y MARTÍNEZ DE GORRIARÁN, C.: *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad. 1882-1966*, Galería Altxerri, Alberdania, Irún, 1995.

AGIRRE ARRIAGA, I.; GARMENDIA AMIGOT, C.; MARÍNEZ GORRIARÁN, C.: *Ibarrola 1948-1991* [Cat. Exp.], Museo de San Telmo, San Sebastián, 1991.

AGIRRE KEREXETA, I.: “El fenómeno industrial en Euskadi”, *Lurralde. Investigación y espacio*, nº 16, San Sebastián, 1993, pp. 75-86.

ÁGUILA, J. J.: *El TOP. La represión de la libertad (1963-1977)*, Planeta, Barcelona, 2001.

AGUILERA CERNÍ, V.: *Panorama del nuevo arte español*, Guadarrama, Madrid, 1966.

AGUIRIANO, M.: *Artistas vascos entre el realismo y la figuración (1970-1982)*, Museo Municipal, Ayuntamiento de Madrid, 1982.

AGUIRIANO, M.: *El taller calcográfico Hatz* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 1982.

AGUIRRE, J.: “Leopoldo Zugaza: la Cultura y la Vida”. En: *Revista de Estudios Vascos*, nº 51, febrero de 2006, pp. 617-618.

ALDABALDETRECU: “Entrevista con el escritor Mendiburu”, *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, San Sebastián, 7 de abril de 1973, p. 48.

ALFONSO, B. y CARRILLO PICAS, C.: *Bonifacio Alfonso. Obra gráfica completa, 1968-1982*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1982.

ALLENDE ARIAS, F. J.: *El arte en la Caja de Ahorros de Vitoria y Álava*, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, Vitoria, 1996.

ALONSO PIMENTEL, C.: “La pintura y las artes gráficas en el País Vasco entre 1939 y 1975”. En: *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 25, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, 2006, pp. 103-147.

ALONSO, J. M.: “El mundo del trabajo reflejado en el arte (con Agustín Ibarrola). Trabajador en el campo de las ideas”, *Hoja del lunes*, Bilbao, 5 de marzo de 1973, p. 10.

ALUSTIZA, N. y LARRAÑAGA, R.: *El grabado en Eibar. Nuestros grabadores*, Ayuntamiento de Eibar, Ego Ibarra Batzordea, Bilbao, 1996.

ÁLVAREZ, A. M.: “La escuela activa, un nuevo sistema pedagógico. José Antonio Sistiaga, pionero en San Sebastián de su especialidad pictórica”, *Unidad*, San Sebastián, 1 de diciembre de 1965, p. 8.

ÁLVAREZ, Mª S.: “Ugarte. Navegación poética”. En: *Ugarte. Itsas-Burni* [Cat. Exp.], Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, 2009, pp. 49-85.

ÁLVAREZ, Mª S.: “La interrelación de las artes en la obra de Ricardo Ugarte de Zubiarraín. Grabados, cartulinas y poesía visual”, *Liño*, nº 1, Oviedo, 1980, pp. 65-75.

AMEZTOY, M., MOYA, A. y HERRERO, Mª P.: *Euskal Grabatzaileak. Grabadores Vascos* [Cat. Exp.], Museo de Bellas Artes de Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1979.

AMÓN, S.: “Ramos Uranga”. En: *Erakusketa 1979* [Cat. Exp.], Palacio Velázquez, Parque del Retiro de Madrid, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Ministerio de Cultura, Fundación Faustino Orbeagozo, Bilbao, 1979, pp. 51-61.

AMÓN, S.: "Materia, experiencia y acontecimiento natural", *Revista de Occidente*, nº 3, Madrid, enero de 1976, pp. 44-55.

AMÓN, S.: "Chillida/ Martín Heidegger/ Jorge Guillén". En: *Chillida* [Cat. Exp.], Galería Turner, Madrid, 1974, pp. 3-19.

AMÓN, S.: "Conversación con Chillida", *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, 1 de abril de 1974. (www.santiagoamon.net/art.asp?cod=293). (Consultado el día 26/05/2008).

AMÓN, S.: "Néstor Basterrechea y la vieja vanguardia", *Nueva Forma*, nº 74, Madrid, marzo de 1972, pp. 3-28.

AMÓN, S.: *La pintura de Balerdi y el pensamiento vitalista* [Cat. Exp.], Salas Municipales de Cultura de Durango, 1973.

AMÓN, S.: "El arte y el Espacio", *Nueva Forma*, nº 48, Bilbao, enero de 1970, pp. 101-104.

ANGULO BARTUREN, J.: "Perfil biográfico de Agustín Ibarrola". En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Centro Cultural Conde Duque y Palacio de Cristal, Madrid, 1987, pp. 47-63.

ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte vasco de postguerra 1950-1977. De Aránzazu a la Bienal de Venecia)*, L. Haramburu, San Sebastián, 1978.

ARANZASTI, M^a J y SPAGNOLO DE LA TORRE, S.: *Bidaideak. Compañeros de viaje. Balerdi, Goenaga, Mendiburu, Zumeta* [Cat. Exp.], Kubo Kutxa Espacio del Arte, Donostia-San Sebastián, 2003.

AREÁN, C.: "El Grabado actual en España". En: *Goya y Picasso en el grabado español, siglos XVI-XVII-XVIII-XIX y XX* [Cat. Exp.], Kobe (Japón), 1973, pp. 171-174.

AREÁN, C.: *30 años de Arte Español*, Guadarrama, Madrid, 1972.

ARÓSTEGUI BARBIER, J. de: *La pintura vizcaína de la posguerra. Del Grupo del Suizo a la Asociación Artística Vizcaína*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1972.

ARRIBAS, M^a J.: *40 años de Arte Vasco (1937-1977). Historia y documentos*, Erein, San Sebastián, 1979.

ARRIETA ALBERDI, L.: *Estación Europa. La política europeísta del PNV en el exilio (1945-1977)*, Tecnos, Madrid, 2007.

ARRIOLA, P. M^a: *Producción de una ciudad-máquina, Vitoria-Gasteiz*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994.

ASOCIACIÓN PARA EL FOMENTO DE LA ENSEÑANZA Y LA CULTURA DE DEBA: *El testamento de Ostolaza. En qué consiste y a qué se han destinado los recursos dispuestos durante los cinco primeros años (1971-1975)*, Asociación para el Fomento de la Enseñanza y la Cultura de Deba, 1976.

ASOCIACIÓN PARA EL FOMENTO DE LA ENSEÑANZA Y DE LA CULTURA DE DEBA: *Presupuesto para ampliación de la Escuela de Iniciación Profesional con un Taller de Educación estética*, Asociación para el Fomento de la Enseñanza y la Cultura de Deba, 10 de enero de 1970.

ASOCIACIÓN PARA EL FOMENTO DE LA ENSEÑANZA Y DE LA CULTURA: *Acta del reunión del Pleno de la Junta Directiva de la "Asociación para Fomento de la Enseñanza y de la Cultura"*, Asociación para el Fomento de la Enseñanza y la Cultura de Deba, Deba, 20 de febrero de 1970.

BAKEDANO, J. J.: *Mari Puri Herrero. Obra gráfica completa, 1962-1982*, Caja de Ahorros Vizcaína, Departamento de Cultura, Bilbao, 1982.

BALLESTER, J. M^a: *I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado de Segovia* [Cat. Exp.], Fundación Enrique IV de Castilla, Promoción del Patrimonio Cultural, S. A., Segovia, 1974.

- BARANDIARAN, J y NAGEL, A.: *Andrés Nagel. Obra gráfica completa, 1971-1986*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1986.
- BAROJA, J. C.: *Mari Puri Herrero* [Cat. Exp.], Galería Araba, Vitoria, 1978.
- BARRENA, C.: “Agrupaciones, Iniciativas y controversias. El arte gráfico español en el último siglo”. En: *Colección de obra gráfica del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid*, Madrid, 2004, pp. 23-37.
- BARROSO VILLAR, J.: *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*, Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1979.
- BARROSO, A.: *Sacerdotes bajo la atenta mirada del régimen franquista. Los conflictos sociopolíticos de la Iglesia en el País Vasco desde 1960 a 1975*, Instituto Diocesano de Teología y Pastoral-Desclée de Brouwer, Bilbao, 1995.
- BASTERRETXEA, N.: “Carta para catálogo exposición de artistas vascos en México”. En: *Pintura y escultura vasca contemporánea* [Cat. Exp.], Palacio de Bellas Artes de México, 1970.
- BENEGAS, J. M^º y MERINERO, A.: *Ramón Rubial. Reflexiones*, Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 2011.
- BENJAMIN, W.: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.
- BILBAO LARRONDO, L.: “La vivienda en Bilbao: los años sesenta, años de cambio”. En: *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y documentales*, nº 25, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2006, pp. 247-261.
- BONET, J. M.: “Bonifacio o el combate por la expresión”. En: *Bonifacio en los campos de batalla*, Ediciones Exposiciones, Madrid, 2007, pp. 11-20.
- BONET, J. M.: “Eduardo Chillida ante el libro”. En: *Los libros de artista de Chillida*, Biblioteca Nacional de Madrid, 2007, pp. 19-26.
- BONET, J. M.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 18.
- BONET, J. M.: “A propósito de unos dibujos de Ibarrola”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, Bilbao, 1987, p. XXXV-XXXVII.
- BORRAS, P.: “Bonifacio. Pintar la luz, oficio de tinieblas”. En: *Bonifacio en los campos de batalla*, Ediciones Exposición, Madrid, 2007, pp. 21-31.
- BOZAL, V.: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.
- BOZAL, V.: “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”. En: *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, pp. 611-843.
- BOZAL, V.: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Edit. Ciencia Nueva, Madrid, 1966.
- BUESA, M. y ANCHUELO, Á.: *Economía de la secesión: el proyecto nacionalista y el País Vasco*, Ministerio de Hacienda, Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 2004.
- CAHN, J.: *What is an Original Print?*, Print Council of America, Nueva York, 1961.
- CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE GUIPÚZCOA: *El taller calcográfico Hatz* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 1982.
- CALVO SERRALLER, F.: *El realismo en el arte contemporáneo. 1900-1950*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1998.

- CALVO SERRALLER, F.: "Nagel y el zoopraxiscopio". En: *Andrés Nagel (1974-1995)* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia, Kutxa, Bilbao, 1995, pp. 11-19.
- CALVO SERRALLER, F.: *España, medio siglo de arte de vanguardia. 1935-1985*, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.
- CALVO SERRALLER, F.: "Geografía de una visión inolvidable", *El País*, Madrid, 27 de noviembre de 1982, p. 16.
- CAMPO, M.: "Debako Arte Eskola. Una experiencia singular". En: *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 26, Donostia- San Sebastián, 2008, pp. 177-190.
- CÁRDENAS, M.: "La Mano/Medium" En: *Marta Cárdenas. Dibujos, 1960-1995* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1995, pp. 16-19.
- CARRETE PARRONDO, J.: "Gabriel Ramos Uranga, Artista grabador". En: *Gabriel Ramos Uranga. Obra gráfica completa* [Cat. Exp.], Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1996, pp. 11-13.
- CARRETE PARRONDO, J. y GARCÍA QUIRÓS, R. M^a: "La estampa española actual". En: *I Trienal de Arte Gráfico. La estampa contemporánea*, [Cat. Exp.], Caja de Asturias, Gijón, 1995, pp. IX-XIII.
- CARRETE PARRONDO, J.: "Las estampas: un arte minoritario creado para las mayorías", *Revista de Economía*, nº 8, Consejo General de Colegios de Economía de España, Madrid, 1991, pp. 119-121.
- CASTAÑER, X.: *Arte y Arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del Románico al siglo XX*, Nerea, San Sebastián, 2003.
- CASTELLS ARTECHE, M.: "Epílogo". En: *¡Sr. Juez! (soy presa de Franco)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978, pp. 221-228.
- CASTRO DE, J.: *Estampa Popular de Madrid* [Cat. Exp.], Galería Mikeldi, Bilbao, 1970.
- CATALÁN, J.: "La madurez de una economía industrial, 1936-1999". En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 197-222.
- CLARK, R. P.: *The Basques: the Franco years and beyond*, University of Nevada Press, Reno, 1980.
- CLAVERO, B.: *Fueros vascos. Historia en tiempo de Constitución*, Ariel, Barcelona, 1985.
- DAIX, P.: "Chillida en dos dimensiones". En: *Eduardo Chillida. Obra gráfica 1966-1996*, [Cat. Exp.], Centro de Arte Contemporáneo Georges Pompidou, París, 2003.
- DAPENA, M^a F.: *¡Sr. Juez! (soy presa de Franco)*, L. Haranburu, San Sebastián, 1978.
- DE BARAÑANO, K. M^a: "La obra gráfica de Chillida: tensión de la línea, penetración del espacio". En: *Chillida. Dibujos*, Museo Guggenheim Bilbao, 1999, pp. 19-55.
- DE BARAÑANO, K. M^a: *Chillida. 1948-1998* [Cat. Exp.], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999.
- DE BARAÑANO, K. M^a y ERDOCIA, C.: "Explicación técnica". En: *Gabriel Ramos Uranga. Obra gráfica completa* [Cat. Exp.], Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1996, pp. 31-32.
- DE BARAÑANO, K. M^a: "La obra gráfica de Gabriel Ramos Uranga". En: *Gabriel Ramos Uranga. Obra gráfica Completa*, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1996, pp. 17-27.
- DE BARAÑANO, K. M^a: *Chillida-Heidegger-Husserl: el concepto de espacio en la plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco, San Sebastián, 1990.

- DE BARAÑANO, K. M^a: “La obra gráfica”. En: *La obra artística de Eduardo Chillida*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1988, pp. 43-54.
- DE BARAÑANO, K. M^a: “Monólogo plástico de Agustín Ibarrola contra el poder”. En: *Kobie*, nº 5, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1988, pp. 190-232.
- DE BARAÑANO, K. M^a; GONZÁLEZ DE DURANA, J. y JUARISTI, J.: *Arte en el País Vasco*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1987.
- DE BARAÑANO, K. M^a: *Gabriel Ramos Uranga. Obra gráfica completa (1972-1980)*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1983
- DE HARO GARCÍA, N.: *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta* [Tesis Doctoral], Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), Madrid, 2009.
- DE LA TORRE, A y DE LUCAS RAMÍREZ, J.: *La poética de Cuenca: 40 años después, 1964-2000* [Cat. Exp.], Centro Cultural de la Villa, Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- DE NICOLÁS, V.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.
- DE PABLO, S.: “De la Guerra Civil al Estatuto de Guernica. (1937- 1979)”. En: *De Tubal a Aitor. Historia de Vasconia*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2002, pp. 589- 660.
- DE PABLO, S.: “La Dictadura franquista y el exilio”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 89-115.
- DE PABLO, S.: “La Iglesia”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 299-325.
- DE PABLO, S.; MEES, L. y RODRÍGUEZ RANZ, J. A.: *El péndulo patriótico*, Crítica, Barcelona, 1999.
- DE UGALDE, M.: *Hablando con Chillida*, Editorial Txertoa, San Sebastián, 2002.
- DE VIDAL, N.: “Ismael Fidalgo”. En: *Ezkerraldea plastika* [Cat. Exp.], Bilbao (D. L.), Bilbao, 1996.
- DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA: “Grabadores de joyería”. En: *Oficios tradicionales*, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, 2008. (<https://www.gupostseguro.com/fitbak/es/industriales/grabadores/>). (Consultado el día 20/01/2009).
- DOMÍNGUEZ IRIBARREN, F.: *ETA: estrategia organizativa y actuaciones 1978-1992*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1998.
- DUARTE, J.: “Estampa Popular de Córdoba”. En: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, pp. 84-97.
- DUARTE, J.: “Ibarrola, París, Equipo 57...”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Centro Cultural Conde Duque y Palacio de Cristal, Madrid, 1987, pp. 67-69.
- DUQUE, F., SARABIA, M. y ZABALETA, P.: *Bemerkungen zu Kunst- Plastik-Raum. Die Kunst und der Raum. Observaciones relativas al arte - la plástica -el espacio. El arte y el espacio. Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Arte eta espazioa*, Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, 2003.
- ELORZA, A.; GARMENDIA, J. M^a; JÁUREGUI, G. y DOMÍNGUEZ, F.: *La historia de ETA*, Temas de Hoy, Madrid, 2000.
- ERASO, M.: *Diez años de litografía en Arteleku*, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, 2006.

ESCUELA DE ARTE DE DEBA: *Informe general de las actividades y funcionamiento de la Escuela Experimental de Arte durante el año 1972*, Escuela de Arte de Deba, Deba, enero de 1973

ETOR-HOSTOA: “El grabado artístico (I)”. En: *Artes Aplicadas II. Historia Gráfica (XIX-XX). Ilustraciones-Carteles-Cómic*s, *La Enciclopedia Emblemática*. Etor-Hostoa, San Sebastián, 2005, pp. 24-37.

FERNÁNDEZ, A.: “Gotzone Echevarría, directora de la Galería Mikeldi: ‘Siempre estuve al lado de los artistas’”, *Bilbao*, nº 182, Bilbao, mayo de 2004, p. 16.

FERNÁNDEZ, A.: “Antonio Otaño, director de la desaparecida Galería Illescas: ‘Para mí no ha habido más ética que la estética’”, *Bilbao*, nº 180, Bilbao, 24 de marzo de 2004, p. 16.

FLORES KAPEROTXIPI, M.: *Arte Vasco. Pintura, escultura, dibujo y grabado*, Ekin, Buenos Aires, 1954.

FREINET, C.: *La escuela moderna francesa. Una pedagogía moderna del sentido común. Las invariantes pedagógicas*, Morata, Madrid, 1996.

FREINET, C.: *Por una escuela del pueblo*, Laia, Barcelona, 1976.

FREINET, C.: *Los métodos naturales*, Fontanella, Barcelona, 1970.

FREINET, E.: *La trayectoria de Célestine Freinet. La libre expresión en la pedagogía de Freinet*, Gedisa, Barcelona, 1978.

FREINET, E.: *La Escuela Freinet. Los niños en un medio natural*, Laia, Barcelona, 1977.

FUENTES, V.: *Mundo De Buñuel Los*, Akal, Madrid, 2000.

FUNDACIÓN BILBAO BIZKAIA KUTXA: *Obra gráfica en los años 70* [Cat. Exp.], Colegio de Abogados de Bizkaia y Sala Municipal de Exposiciones de Baracaldo, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 2005.

FUSI, J. P.: “Educación y cultura”. En: *Historia de España Menéndez Pidal, La Época de Franco (1939-1975). Sociedad, vida y cultura*. Vol. XLI, Espasa Calpe, Madrid, 2001, pp. 425-492.

FUSI, J. P.: *Un siglo de España. La cultura*, Marcial Pons, Madrid, 1999.

GALERÍA MIKELDI: *Baragaña, Basterretxea, Ortiz de Elguea, Ruiz Balerdi, Yraola, Zumeta, Obra gráfica* [Cat. Exp.], Galería Mikeldi, Bilbao, 1972.

GALLEGO, A.: *Historia del grabado en España*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1990.

GANDARIASBEITIA, M. J.: “Entrevista a Mari Puri Herrero”, *Deia*, Bilbao, 28 de febrero de 1997, p. 17.

GANDÍA CASIMIRO, J.: “Cronología y documentos”. En: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, pp. 13-19.

GANGUTIA, C.: *Clara Gangutia* [Cat. Exp.], Museo Gustavo de Maeztu, Estella-Lizarrá, 2007.

GARCÍA, A.: *Donde la piel se abre al mundo* [Cat. Exp.], Sala Kubo- Kutxa Espacio del Arte, Donostia – San Sebastián, 2006. (<http://andresnagel.com/textos.php?idioma=CAS&id=17>). (Consultado del día 01/04/2011).

GARCÍA CRESPO, M.; MENDIZABAL, A. y VELASCO BARROETABEÑA, R.: *La economía vasca durante el franquismo: crecimiento y crisis de la economía vasca, 1936-1980*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1981.

GARCÍA DÍEZ, J. A.: *El arte en la Caja de Ahorros de Vitoria y Álava*, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, Vitoria, 1996.

GARCÍA-LANDARTE PUERTAS, V.: “Estampa Popular de Vizcaya. El realismo social de los años 60 del País Vasco”. En: *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 25, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, 2006, pp. 393-401.

GARCÍA MARCOS, J. A.: *Salas y Galerías de Arte en San Sebastián. 1878-2005*, Instituto Dr. Camino de Historia Donostiarra, Fundación Kutxa, San Sebastián, 2007.

GARCÍA MARCOS, J. A.: *Historia de una inquietud*, Txertoa, San Sebastián, 2003.

GARCÍA MARCOS, J. A.: *Los miembros de la Asociación Artística de Guipúzcoa en la historia reciente de la plástica vasca*, Asociación Artística de Guipúzcoa, San Sebastián, 1999.

GARCÍA MERINO, L. V.: *La formación de una ciudad industrial. El despegue urbano de Bilbao*, Instituto Vasco de Administración Pública, Oñate, 1987.

GARCÍA-SANZ MARCOTEGUI, A. y MIKELARENA PEÑA, F.: “Evolución de la población y cambios demográficos”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 149-169.

GARMENDIA, J. M^a y GONZÁLEZ PORTILLA, M.: *La posguerra en el País Vasco. Política, acumulación, miseria*, Kriselu, San Sebastián, 1988.

GARRIDO, C.: “El Grupo Quince: pintores que graban y algo más”. En: *Grupo Quince (1972-1975). Colección privada Antonio Lorenzo* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga y Museo del Grabado, Diputación Provincial de Zaragoza, Ediciones de Fuentetodos, 2005, pp. 15-19.

GASTAMINZA, G.: “Deva, hacia una universidad del arte. Propugna una educación estética que desarrolle la sensibilidad. Una escuela experimental que servirá de centro de investigación para el artista vasco”, *La Voz de España*, San Sebastián, 17 de octubre de 1971, p. 15.

GENER, M.: “En colaboración”. En: *Grupo Quince (1972-1975). Colección privada Antonio Lorenzo* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga y Museo del Grabado, Diputación Provincial de Zaragoza, Ediciones de Fuentetodos, Zaragoza, 2005.

GIMÉNEZ PERICÁS, A.: “El realismo, una actitud”. En: *Estampa Popular de Vizcaya* [Cat. Exp.], Asociación Artística Guipuzcoana, Ayuntamiento de San Sebastián, del 9 al 23 de marzo de 1962.

GOLVANO, F.: *En el curso del tiempo. Basterretxea / Ortiz de Elguea* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones Kubo Kutxa, Donostia-San Sebastián, 2008.

GÓMEZ DE LEÓN, I.: “La obra bidimensional del escultor Eduardo Chillida. Temática y técnica”. En: *Goya*, nº 163, Madrid, 1981, pp. 28-34.

GONZÁLEZ DE DURANA, J.: “Industria, estructura y metáfora en la obra plástica de Ibarrola”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, Bilbao, 1987, pp. XIII-XXI.

GONZÁLEZ DE LANGARICA, A.: *La ciudad revolucionaria: industrialización, inmigración, urbanización: Vitoria, 1946-1965*, Elkar, San Sebastián, 2008.

GONZÁLEZ LAVAGNE, J.: “Los libros de artista en Chillida. Una constelación estética”. En: *Los libros de artista de Chillida*, Biblioteca Nacional de Madrid, 2007, pp. 11-17.

GUASCH, A. M^a: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985.

GUASCH, A. M^a: “María Franciska Dapena: un arte social”. En: *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1982, pp. 29-30.

GUASCH, A. M^a: “Agustín Ibarrola: El arte, como instrumento de lucha”, *Egin*, Bilbao, 22 de noviembre de 1977, p. 15.

- GUASCH, A. M^a: “Conversación con Ibarrola”, *Guadalimar*, nº 25, Madrid, octubre de 1977, pp. 37-38.
- GURRUCHAGA, A.: *El código nacionalista vasco durante el franquismo*, Anthropos, Barcelona, 1985.
- HARGUINDEY, Á.: “La pintura también deja cicatrices. Entrevista con Bonifacio”. En: *Bonifacio en los campos de batalla*, Ediciones Exposición, Madrid, 2007, pp. 231-237.
- HAUFE, H.: “Ibarrola, integrante de la pintura social”, *Kobie*, nº V, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1988, pp. 234-237.
- HERRERO, M. P.: *Mari Puri Herrero. Grabados del Comedor a La sala de espera* [Cat. exp.], Galería Tórculo, ARCO. Arte Contemporáneo. Feria Internacional de Madrid, 1983.
- HERRERO, M.: *Derechos Históricos y Constitución*, Taurus, Madrid, 1998.
- HOHL, R.: *Chillida. 1977-1985. Obra gráfica completa*, Vol. II, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1986.
- HONEY, K.: *Pop art*, Taschen Bendikt, Colonia, 2004.
- HUÉRCANOS, J. P.: “Teoría de la vivencia”, *El Mundo*, San Sebastián, 16 de abril de 2000, p. 6.
- HUICI, F.: “Mari Puri Herrero, entre el día y la noche”, *El País*, Madrid, 21 de febrero de 1986, p. 15.
- IBÁÑEZ ORTEGA, N. y ARGANDA DEL REY, J.: *Ramón Ormazabal: biografía de un comunista vasco (1910-1982)*, Latorre Literaria, Madrid, 2005.
- IBARRA GÜELL, P.: *El movimiento obrero en Vizcaya: 1967-1977. Ideología, organización y conflictividad*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1977.
- IBARROLA, A.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.
- IBARROLA, A.: “Apuntes orientados a explicar algunos de los aspectos de mi pintura que considero han sido menos comprendidos”. En: *Ibarrola 1948-1991* [Cat. Exp.], Museo de San Telmo, San Sebastián, 1991, pp. 148-150.
- IBARROLA, A.: “Agustín Ibarrola Goicoechea”. En: *La Gran Enciclopedia Vasca. Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1973, pp. 98-127.
- IBARROLA, A.: *Agustín Ibarrola. Óleos, ceras y grabados* [Cat. Exp], Salas Municipales de Cultura de Durango, 1970.
- INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA: *Arte de España y América* [Cat. Exp.], Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1963.
- JÁUREGUI, G.: *Ideología y estrategia política de ETA. Análisis de su evolución entre 1959 y 1968*. Siglo XXI, Madrid, 1981.
- JIMÉNEZ DE ABERASTURI, J. C.: *De la derrota a la esperanza: políticas vascas durante la Segunda Guerra Mundial (1937-1947)*, Instituto Vasco de Administración Pública, Oñate, 1999.
- KASMIR, S.: *El mito de Mondragón, Cooperativas, política y clase trabajadora en una ciudad del País Vasco*, Txalaparta, Tafalla, 1999.
- LAREAU, C.: “Balerdi o “atreverse al desastre””, *Punto y Hora de Euskal Herria*, Pamplona, 3-9 de noviembre de 1977, p. 25.
- LARRAÑAGA, R. y ALUSTIZA, N.: *El grabado en Eibar. Nuestros grabadores*, Ayuntamiento de Eibar, Ego Ibarra Batzordea, Bilbao, 1996.

- LARRAÑAGA, R.; SAN MARTÍN, J. y CELAYA, P.: *El damasquinado de Eibar*, Patronato del Museo de Eibar, Bilbao, 1981.
- LEYVA, A.: “Estampa Popular: trayecto hacia una utopía”. En: *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)*, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, pp. 37-60, 2006.
- LINZ, J. J.: *Conflicto en Euskadi*, Espasa-Calpe, Madrid, 1986.
- LINZ, J. J.: *Atlas electoral del País Vasco y Navarra*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1981.
- LIPPARD, L. R.: *El pop art*, Thames and Hudson, Londres, 1966; Destino, Barcelona, 1993.
- LLANO GOROSTIZA, M.: *Pintura Vasca*, Neguri Editorial, Bilbao, 1980.
- LLANO GOROSTIZA, M.: *Naipes Españoles*, Induban, Vitoria, 1975.
- LLERA, F. J.: “La transición y la autonomía actual”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 117-144.
- LLERA, F. J.: *Los vascos y la política*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994.
- LLERA, F. J.: *Postfranquismo y fuerzas políticas en Euskadi*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1985.
- LLORENS, T.: *Artistas españoles contemporáneos: la postguerra, documentos y testimonios I*, Servicio de Publicaciones M. E. C., Madrid, 1975.
- LLORENS, T.: “Realismo y Arte Comprometido”. En: *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, nº 4, Valencia, 1963.
- LÓPEZ, R.: *Años en claroscuro. Nuevos movimientos sociales y democratización en Euskadi (1975-1980)*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2011.
- LORENZO ESPINOSA, J. M^a: *Dictadura y dividendo. El discreto negocio de la burguesía vasca (1937-1950)*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1989.
- LORENZO, A.: *Antonio Lorenzo. Obra Gráfica 1959-1992*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1992.
- LUCIE-SMITH, E.: *Andrés Nagel*, Ediciones Polígrafas, Barcelona, 1992.
- LUNA, J. J.: *Clara Gangutia* [Cat. Exp.], Palacio Conde Duque, Caja Madrid, Madrid, 2000.
- LUR: “La pintura vasca a partir de 1966”. En: *Nosotros los vascos*, Arte IV, Lur, Bilbao, 1990, pp. 278-300.
- MAJUELO GIL, E.: *Historia del sindicato LAB. Langile Abertzaleen Batzordeak (1975-2000)*, Txalaparta, Tafalla, 2000.
- MAKAZAGA, L.: “Remigio Mendiburu en su etapa final: la década de los ochenta”, *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 26, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, 2008, pp. 335- 351.
- MAKAZAGA, L. y VADILLO, M.: *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2007.
- MAKAZAGA, L. y VADILLO, M.: *La Escuela Experimental de Arte de Deba: una apertura a la vanguardia*, Debako Ostolaza Kultur Elkarteko, Deba, 2005.
- MALPARTIDA, J.: “Nagel: la imaginación y el espacio”. (<http://andresnagel.com/textos.php?idioma=CAS&id=9>). (Consultado el día 01/04/2011).
- MANZORRO, M.: *A propósito del grabado original. Conceptos fundamentales*, Durero Nueva Sala de Arte, Madrid, 1976.

MARCELLAN, I.: “José Luís Zumeta, pintor”, *Euskonews & Media*, nº 134, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, del 9 al 14 de septiembre de 2001. (www.euskonews.com/0134zkb/elkar13401es.html). (Consultado el día 25/05/2008).

MARCOS REAL, M. J.: *Anuario de Euskal Herria 1981*, Editorial Amigos del Libro Vasco, Bilbao, 1990.

MARÉCHAL, F.: “La estampa auténtica”. En: *Libro de oro del grabado*, Galería Nela Alberca, Madrid, 2000.

MARÍN MEDINA, J.: “El realismo libre de Clara Gangutia”, *El cultural*, 7 de junio de 2006. (www.elcultural.es/versión_papel/ARTE/3486/El_realimo_libre_de_Clara_Gangutia). (Consultado el día 03/05/2011).

MARTÍNEZ, A.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia.

MATA, J. M^a: *El nacionalismo vasco radical. Discurso, organización y expresiones*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1993.

MAZORRA, J.: *Clara Gangutia* [Cat. Exp.], Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura de Madrid, 1987.

MEES, L.: *El profeta pragmático. Aguirre, el primer lehendakari (1939-1960)*, Alberdania, Irún, 2006.

MEES, L.: “La sociedad: poder, economía y cultura”. En: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 327-348.

MENDIZALE: “Sistiaga abrió ayer su exposición en los salones de cultura”, *Gaceta del Norte*, San Sebastián, 11 de mayo de 1967, p. 6.

MONTERO, M.: “La transición y la autonomía vasca”. En: *La transición en el País Vasco y España, Historia y memoria*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1998, pp. 105-113.

MONTES, S.: “Ricardo Ugarte, pintor y escultor”, *Unidad*, San Sebastián, 4 de junio de 1968, p. 15.

MORENO GALVÁN, J. M^a: “Escultores Vascos”, *Triunfo*, nº 541, Madrid, 10 de febrero de 1973, p. 37.

MORENO GALVÁN, J. M^a: *Pintura Española. La última vanguardia*, Magius, Madrid, 1969.

MORENO GAVÁN, J. M^a: “Néstor Basterretxea, 1960”. En: Néstor Basterretxea y Jorge Oteiza [Cat. Exp.], Sala Neblí, Madrid, 1960.

MUÑOZ LÓPEZ, P.: *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura*, Síntesis, Madrid, 2003.

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL DE CUENCA: *Colección de Arte Abstracto Español. Casas Colgadas. Museo Cuenca*. [Cat. Exp.], Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, febrero de 1966.

MORENO GALVÁN, J. M^a: “Escultores Vascos”, *Triunfo*, nº 541, Madrid, 10 de febrero de 1973, p. 37

MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO: “Catalogaciones de obra gráfica”. En: *Guía de Exposiciones*, nº 159, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1991.

NIETO ALCAIDE, V.: “Imágenes de una confrontación”. En: *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)*, [Cat. Exp.], Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2006, pp. 23-35.

NOCHLIN, L.: *El realismo*, Alianza Forma, Madrid, 1991.

OLAIZOLA, A.: “Arte y artistas guipuzcoanos en los años 60: El proyecto de la Escuela Vasca”. En: *Arte y artistas vascos en los años sesenta* [Cat. Exp.], Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1995, pp. 123- 145.

OLMO, L.: *Estampa Popular de Madrid* [Cat. Exp.], Sala de Arte Ateneo Jovellanos de Gijón, del 8 al 22 de diciembre de 1960.

ORTEGA, J.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], Escuela de Capacitación Social de Trabajadores Francisco Aguilar y Paz, Madrid, 1978.

ORTUÑO, P.: “Crece el Museo de Arte Abstracto de Cuenca”, *Guadalimar*, nº 35, Madrid, octubre de 1978, pp. 32-34.

OSTERWOLD, T.: *Pop art*, Taschen Benedikt, Colonia, 2007.

OTEIZA, J.: *Ejercicios Espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*, Hórdago, San Sebastián, 1984.

OTEIZA, J.: “Carta de Oteiza a un escultor navarro: Aizkorbe, nuevo escultor en la Escuela Vasca”. En: *Aizkorbe: escultura, pintura* [Cat. Exp.], Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona, 1976.

OTEIZA, J.: “Un modelo de hombre para el niño en cada país”, prólogo al libro de J. Ubalde Merino: *La psicología entre la física y la ecología*”, Santander, 1973.

OTEIZA, J.: *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Auñamendi, San Sebastián, 1963.

OTXOA, J.: “Ricardo Ugarte: la dimensión poética del arte”, *Enfocarte*, nº 20 (<http://www.enfocarte.com/3.20/ugarte2.html>). (Consultado el día 16/01/2012).

OVIDIO: *Metamorfosis*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

PALACIOS TARDEZ, P.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, pp. 36-37.

PANERA, S.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.

PAPAGUEORGUIU GARCÍA, A.: *Vida y obra de Dimitri Papagueorguiu en las artes de la estampa* [Tesis Doctoral], Departamento de Dibujo I, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

PAPAGUEORGUIU, D.: *Estampa Popular* [Cat. Exp.], IVAM, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.

PAUL-CAVALLIER, J.: *Estampe originale*, Les Éditions de la Tortue, París, 1973.

PAZ, O.: “Chillida: entre el hierro y la luz”. En: *Chillida*, Galería Maeght, París, 1979, pp. 7-17.

PELAY OROZCO, M.: *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978.

PÉREZ HERNANDO, R.: “Composición-descomposición-composición”. En: *Bonifacio (1970-1990)* [Cat. Exp.], Galería Rafael Pérez Hernando, Madrid, 1998.

PÉREZ MADERO, R.: *Zóbel. Obra gráfica completa*, Diputación Provincial de Cuenca. Departamento de Cultura, Cuenca, 1999.

PÉREZ PÉREZ, J. A.: “La transición en el País Vasco (1976-1979)”. En: *Historia del País Vasco. Edad Contemporánea*, Hiria, Bilbao, 2005, pp. 391-410.

PÉREZ, PÉREZ, J. A.: “El Segundo franquismo en el País Vasco (1951-1975)”. En: *Historia del País Vasco. Edad Contemporánea*, Hiria, Bilbao, 2005, pp. 315-388.

- PÉREZ PÉREZ, J. A.: *Los años del acero. La transformación del mundo laboral en el área industrial del Gran Bilbao (1958-1977). Trabajadores, convenios y conflictos*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- PÉREZ-AGOTE, A.: *La reproducción del nacionalismo: el caso vasco*, Centro de Investigaciones Sociológicas-Siglo XXI, Madrid, 1984.
- PINILLA, R.: *La obra de María Francisca Dapena Rico* [Cat. Exp.], Sala de exposiciones de la Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1979.
- PRAT, J. L.: *El arte gráfico en la Fundación Maeght*. [Cat. Exp.], Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1975.
- PRENDEVILLE, B.: *El realismo en la pintura del siglo XX*, Ediciones Destino Thames and Hudson, Singapur, 2001.
- PUIG, A.: “Nagel. El simbolismo de sí mismo”. En: *Andrés Nagel* [Cat. Exp.], Pabellones de Arte Ciudadela, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1979.
- QUERALT, R.: “En busca de una función social del grabado”. En: *Técnicas tradicionales de estampación. 1900-1980*, Museo Municipal de Madrid, Madrid, 1981, pp. 43-50.
- RAMÍREZ, J. A.: *Medios de masas e historia del arte*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1992.
- RAMOS URANGA, G.: *Gabriel Ramos Uranga 1970-1977. Dibujo, grabado y pintura* [Cat. Exp.], Salas Municipales de Cultura de Durango, 1977.
- RESA, A.: “El as de Vitoria sopla velas”, *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, Vitoria, 13 de abril de 2008 (<http://www.elcorreo.com/vizcaya/20080413/alava/Vitoria-sopla-velas-20080413.html>).
- RODRÍGUEZ, A.: “Andrés Nagel: Palabra de artista”. *Andrés Nagel: exposición antológica* [Cat. Exp.], Museo Barjola, Gijón, 2006.
- RODRÍGUEZ, A. A.: “Arte con mayúsculas”. En: *La obra gráfica en las colecciones privadas*, Caja Astur, Oviedo, 2004, pp. 13-17.
- RUBIO MARTÍNEZ, M.: *Ayer y hoy del grabado. Sistemas de estampación: conceptos fundamentales, historia, técnicas*, Tarraco, Tarragona, 1979.
- RUIZ QUINTANO, I.: *Bonifacio*, Ediciones Turner, Madrid, 1992.
- RUIZ ROMERO, R.: “María Franciska Dapena Rico (1924)”. En: *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1982, pp. 3-29.
- RUIZ-GOMEZ, D.: “Un nuevo nombre en nuestra plástica: María P. Herreros”, *Hierro*, Bilbao, 24 de abril de 1963, p. 6.
- SÁENZ DE GORBEA, X.: “Bizkaia años sesenta”. En: *Arte y artistas vascos en los años sesenta*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián, 1995, pp. 147-168.
- SAGER, P.: *Nuevas formas de realismo*, Alianza Forma, Madrid, 1981.
- SAIZ VALDIVIESO, A. C.: “Tomás Ellacuría”, *Bilbao*, nº 181, Bilbao, abril de 2008, p. 30.
- SALA, T.: “La pintura ha sido algo muy natural en mi vida, pinto lo que mi cuerpo me pide, lo que él necesita”, *Euskonews & Media*, nº 202, del 7 al 14 de marzo de 2003. (www.euskonews.com/0202zkb/elkar20201es.html). (Consultado el día 02/10/2009).
- SAN MARTÍN, F. J.: “Agustín Ibarrola: la experimentación que no cesa”. En: *Ibarrola gure etxean. Basuri 1990* [Cat. Exp.], Ayuntamiento de Basauri, Basauri, 1990, pp. 31-34.

- SAN MARTÍN, J.: “Prólogo”. En: *El damasquinado de Eibar*, Patronato del Museo de Eibar, Bilbao, pp. 13-15, 1981, pp. 13-15.
- SAN SEBASTIÁN, K.: *El exilio vasco en América. 1936-1946. La acción del Gobierno*, Txertoa, San Sebastián, 1988.
- SANTAMARÍA, C.: “Niños pintores”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 12 de diciembre de 1965, p. 10.
- SARRIUGARTE, I.: “Sátira y mordacidad formal; herramientas vitales en la escultura del donostiarra Andrés Nagel en los años 80”, *Sancho El Sabio*, nº 28, Vitoria-Gasteiz, 2008, pp. 11-38.
- SAURA, A.: *Bonifacio Alfonso. Óleos, grabados y dibujos*. [Cat. Exp.], Salas Municipales de Cultura, Durango, 1971.
- SCHMALENBACH, W.: *Eduardo Chillida. Dibujos: Manos, 1949-1974*, Vol. II, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1979.
- SEMPERE, E.: *Forma y medida en el arte español actual* [Cat. Exp.], Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1977.
- SERRANO, J.: “Antonio Sistiaga”, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Vitoria, 18 de mayo de 1967, p. 114.
- SISTIAGA, J. A.: “El hombre de mañana en la expresión actual del niño”. En: *Arte y artistas vascos en los años 60* [Cat. Exp.], Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1995, p. 553.
- SISTIAGA, J. A.: *Sistiaga* [Cat. Exp.], Salones de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1967.
- SISTIAGA, J. A.: “El niño, creador fantástico de sus propios juguetes”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 28 de diciembre de 1966, p. 10.
- STERN, A.: *Del dibujo infantil a la semiología de la expresión*, Carena, Valencia, 2009.
- SUERO, E.: “Los últimos damasquinadores de Eibar”, *El País*, Bilbao, 8 de diciembre de 2007, p. 15.
- SULLIVAN, J.: *El nacionalismo vasco radical, 1959-1986*. Alianza, Madrid, 1988.
- TALLER DE AYA [Cat. Exp.], Museo San Telmo, San Sebastián, del 4 al 30 de septiembre de 1981.
- TAMAYO, V.: *La autonomía vasca contemporánea: foralidad y estatutismo (1975-1979)*, Instituto Vasco de Administración Pública, Oñate, 1994.
- TUÑÓN DE LARA, M.: “Un artista en la historia de su pueblo: Agustín Ibarrola”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Centro Cultural Conde Duque, Palacio de Cristal, Madrid, 1986, pp. 29-32.
- TUSELL, J.: *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*, Crítica, Barcelona, 2005.
- UGARTE, L.: *Chillida: dudas y preguntas*, Erein, San Sebastián, 1995.
- UGARTE, R.: “Breve apunte de una estética”. En: *Ugarte*, [Cat. Exp.], Galería Barandiarán, San Sebastián, noviembre de 1967.
- UGARTE, U.: “Entrevista. Ricardo Ugarte de Zurriarain, escultor”, *Como un ángel sentado en manos de un barbero*, 30 de octubre de 2008. (<http://www.comounangelsentado.blogspot.com/2008/10/entrevista-ricardo-ugarte-de-zubiarrain.html>). (Consultado el día 16/01/2012).
- ULLÁN, J. M.: “Andrés Nagel: “Lo menos perdonable en un cuadro es ser aburrido”. Muestra de aguafuertes del joven artista vasco”, *El País*, Madrid, 18 de febrero de 1981, p. 6.
- UNZUETA, P.: “Palabras fuera de contexto”, *El País*, Madrid, 2 de octubre de 1982, p. 2.

- URREÑA, G.: *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1982.
- URQUIJO ARANA, J.: “Entrevista con Agustín Ibarrola”, *Batik*, nº 61, Bilbao, mayo de 1981, pp. 69-73.
- URQUIJO ARANA, J.: “Crónica del País Vasco”. En: *Batik*, nº 53, Barcelona, enero-febrero de 1980, p. 84.
- URRUTIA, V.: *El movimiento vecinal en el área metropolitana del Bilbao*, Instituto Vasco de Administración Pública, Oñate, 1985, pp. 88-103.
- VAN DER KOELEN, M.: *Eduardo Chillida. Catálogo Completo de la obra gráfica. 1959-1972*, Opus I, Chorus-Verlag, München, 1999.
- VAN DER KOELEN, M.: *Eduardo Chillida. Catálogo completo de la obra gráfica*, Opus III, Choros-Verlag, München, 1999.
- VEGA, J.: “El nacimiento del arte gráfico contemporáneo: técnicas tradicionales y estampa original”. En: *100 años de arte gráfico finlandés*, Ministerio de Cultura de Madrid, Madrid, 1992.
- VELA DEL CAMPO, J. Á.: “Conversación con Agustín Ibarrola”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.], Centro Cultural Conde Duque y Palacio de Cristal, Madrid, 1987, pp. 93-99.
- VERGNIOLLE DELALLE, M.: *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*, Publicaciones de la Universitat de València, 2008.
- VIAR, J.: *Balerdi. La experiencia infinita* [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao; Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1993.
- VIÑAS, Á.: *Los pactos secretos de Franco con Estados Unidos*, Grijaldo, Barcelona, 1981.
- VIVAR, S.: “Historia de España 13. De la dictadura a la democracia. Desarrollismo, crisis y transición (1959-1977)”, *Historia 16*, nº XXV, Madrid, febrero de 1983, pp. 61-88.
- VIVES, R.: *Pensar el grabado. Pensar el gravat*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2011.
- VV. AA.: *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)* [Cat. Exp.], Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2006.
- VV. AA.: *Estudios sobre el Estatuto de Autonomía del País Vasco*, Instituto Vasco de Administración Pública, Oñate, 1991, cuatro tomos.
- VV. AA.: *Chillida: 1977/1985 obra gráfica completa- 1956/1986 diseño gráfica*”, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1986.
- VV. AA.: *Cultura para 70.000. Universidad Popular de Recaldeberri*, publicado por la Editorial Nuestra Cultura, Madrid, 1977.
- VV. AA.: *Chillida. Obra gráfica completa*, Galería Iolas-Velasco, Madrid, 1977.
- ZARATE, M. A.: “Vitoria: Transformación y Cambio de un espacio urbano”, *Sancho el Sabio*, Tomo XXV, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria, 1981.
- ZÓBEL, F.: “Debe acabar la incertidumbre laboral del artista español”, *El País*, Madrid, 8 de marzo de 1978, p. 25.
- ZUGAZA MIRANDA, M.: “A la luz de un viaje de iniciación”. En: *Marta Cárdenas. Dibujos, 1960-1995* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1995, pp. 11-14.
- ZUGAZA MIRANDA, M.: “Andrés Nagel. A propósito de una retrospectiva”. En: *Andrés Nagel (1974-1995)* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia, Kutxa, Bilbao, 1995, pp. 21-30.

ZUGAZA MIRANDA, M.: *M. P. Herrero. Dibujos 1959-1992* [Cat. Exp.], Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1992.

ZUGAZA, L.: *El grabado calcográfico en el País Vasco* [Cat. Exp.], Okur Graf 99, Portalea, Eibar, 1999.

ZUGAZA, L.: *Guía colección de pinturas del Museo de Arte e Historia de Durango*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1988.

ZULAIKA, J.: *Tratado estético-ritual vasco*, Primitiva Casa-Baroja, San Sebastián, 1987.

ÍNDICE DE DOCUMENTOS

Documento nº 1.....	389
ARTISTAS PLÁSTICOS Y ALUMNOS DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE BILBAO	
PROGRAMA APROBADO EN ASAMBLEA, BILBAO, 11 DE JUNIO DE 1971	
Documento nº 2.....	394
ESCUELA EXPERIMENTAL DE ARTE	
INFORME DE LA ESCUELA EXPERIMENTAL DE ARTE, OCTUBRE DE 1971	
Documento nº 3.....	396
ESCUELA EXPERIMENTAL DE ARTE	
INFORME GENERAL DE LAS ACTIVIDADES Y FUNCIONAMIENTO DE LA ESCUELA	
EXPERIMENTAL DE ARTE DURANTE EL AÑO 1972	
Documento nº 4.....	399
TALLER-ESCUELA DE S. PEDRO DE AYA	
PUBLICADO CON MOTIVO DE LA EXPOSICIÓN CELEBRADA EN EL MUSEO DE SAN TELMO DE	
SAN SEBASTIÁN, DEL 4 AL 30 DE SEPTIEMBRE DE 1981	
Documento nº 5.....	400
COMISIÓN PROVISIONAL COORDINADORA	
MEMORIA DEL CENTRO CULTURAL Y MUSEO DE PRODUCCIÓN, SAN SEBASTIÁN, 10 DE ABRIL	
DE 1977	
Documento nº 6.....	403
FERNANDO ZÓBEL	
PRIMER CATÁLOGO DEL MUSEO. “COLECCIÓN DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL.	
CASAS COLGADAS. MUSEO. CUENCA”, 1966	
Documento nº 7.....	405
JOSÉ ORTEGA	
DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS	
PUBLICADA CON MOTIVO DE SU EXPOSICIÓN INDIVIDUAL CELEBRADA EN LA SALA ALFIL	
DE MADRID, 1957	

Documento nº 8.....	406
DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS DE ESTAMPA POPULAR DE MADRID. SUSCRITA POR EL GRUPO FUNDACIONAL EN 1959	
Documento nº 9.....	407
TOMÁS LLORENS TEXTO PROGRAMÁTICO DE LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE ESTAMPA POPULAR DE VALENCIA, 1964	
Documento nº 10.....	408
AGUSTÍN IBARROLA SOBRE ESTAMPA POPULAR, LO VASCO Y EL NACIONALISMO, BILBAO, 1978	
Documento nº 11.....	414
JOSÉ MARÍA LASO PRIETO “LA TERTULIA BILBAÍNA DE LA CAFETERÍA <i>LA CONCORDIA</i> ”	
Documento nº 12.....	418
VIDAL DE NICOLÁS TEXTO PARA LA EXPOSICIÓN DE ESTAMPA POPULAR DE VIZCAYA ORGANIZADA POR LA ASOCIACIÓN ARTÍSTICA GUIPUZCOANA EN LOS SALONES MUNICIPALES DEL AYUNTAMIENTO DE SAN SEBASTIÁN, DEL 9 AL 23 DE MARZO DE 1962	
Documento nº 13.....	419
RAFAEL ALBERTI TEXTO DE PRESENTACIÓN DEL CATÁLOGO DE LA GALERÍA EPONA DE PARÍS, 1963	
Documento nº 14.....	420
AGUSTÍN IBARROLA TEXTO DE PRESENTACIÓN DEL CATÁLOGO DE LA GALERÍA MIKELDI DE BILBAO, 1979	

ÍNDICE DE ENTREVISTAS

Entrevista nº 1.....	423
IGNACIO CHILLIDA	
MUSEO CHILLIDA-LEKU, HERNANI (GUIPÚZCOA), 15 DE OCTUBRE DE 2008	
Entrevista nº 2.....	432
CARMEN ERDOCIA	
ALGORTA (VIZCAYA), 3 DE JUNIO DE 2008	
Entrevista nº 3.....	435
JAVIER VIAR	
MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO, 4 DE JUNIO DE 2008	
Entrevista nº 4.....	439
JOSÉ JULIÁN BAQUEDANO	
MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO, 4 DE JUNIO DE 2008	
Entrevista nº 5.....	442
GAIZKA VILLATE DAPENA	
VILLASANA DE MENA (BURGOS), 5 DE JUNIO DE 2008	
Entrevista nº 6.....	446
SOL PANERA	
GALERÍA ARITZA (BILBAO), 5 DE JUNIO DE 2008	
Entrevista nº 7.....	449
DANIEL CASTILLEJO	
CENTRO MUSEO VASCO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, ARTIUM (VITORIA-GASTEIZ), 25 DE JUNIO DE 2008	
Entrevista nº 8.....	452
MARI PURI HERRERO,	
MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO, 26 DE SEPTIEMBRE DE 2008	
Entrevista nº 9.....	461
MARTA CÁRDENAS	
SAN SEBASTIÁN, 3 DE OCTUBRE DE 2008	

Entrevista nº 10.....468

CLARA GANGUTIA

MADRID, 12 DE NOVIEMBRE DE 2008

Entrevista nº 11.....474

BONIFACIO ALFONSO

SAN SEBASTIÁN, 7 DE ENERO DE 2009