

V. EL GRUPO SEVILLA DE GRABADORES

V.- EL GRUPO SEVILLA DE GRABADORES

V.1. *El ambiente artístico de la ciudad*

Sevilla aparece en los inicios de los años sesenta como una ciudad encerrada en sí misma, marginada de las corrientes artísticas internacionales e incluso nacionales a gran distancia de lo que en pasada década viene sucediendo en capitales como Madrid o Barcelona. Y esto sucede tanto en el terreno del mercado del arte como en la incorporación de las vanguardias, aspectos interrelacionados, puesto que es sabido que este último propicia el desarrollo del primero. Gaya Nuño dice qué:

"La renovación vanguardista resultó menos eficaz en Andalucía y en Levante, pudiendo advertirse que capitales de arte de todo tiempo como Sevilla o Valencia se apartaban de esta tendencia nueva, acaso por devoción mal entendida a sus tradiciones". (1)

El problema no corresponde solamente a esta época, se remonta mas allá, puesto que Sevilla no se sumó tampoco a las novedades que se sucedieron en las artes a principios de siglo, siguiendo aferradas a viejos moldes naturalistas. Bonet Correa dice que no se supieron recoger las sugerencias de una vanguardia con solución de continuidad que prendió en otros terrenos ajenos a la plástica, como sucedió con el ultraísmo en literatura (2).

Esta cerrazón artística se afianzó después de la guerra, ya que al no haber existido antes un movimiento plástico e ideológicamente comprometido, no hubo ruptura y se continuó cultivando un figurativismo costumbrista, heredado de Gustavo Bararisis,

Gonzalo Bilbao y García Ramos, por un lado, y un arte de motivo religioso y de exaltación de la cruzada por otro.

Formalmente, "Los principios del impresionismo; y, en especial, el desarrollo del binomio luz-color y las remoras románticas parecieron valores inmutables" (3).

A esto hay que unir la hostilidad de las autoridades, la crítica y los representantes académicos que se oponían tajantemente a dar acabida a cualquier pensamiento moderno, considerándolo inmediatamente como atentado contra las buenas costumbres y la moralidad.

La tarea que se imponía a las jóvenes generaciones de artistas, que abandonaban la Escuela de Bellas Artes era ardua si lo que pretendían era salirse de los cánones aceptados e introducir nuevos aires en la plástica de la ciudad.

Los años cincuenta, años de formación de los integrantes del Grupo Sevilla, se correspondieron con avances tímidos, pero que prepararon el camino para la década siguiente, que va a ser cuando aparezcan por primera vez las nuevas corrientes: realismo social y arte abstracto, aunque la ciudad se abra definitivamente en los años setenta. Todavía no existían en Sevilla galerías de arte capitalista en el sentido de las que haya ahora y la iniciativa parte de centros como el Ateneo y de las exposiciones de Otoño y Primavera, en las que no hace falta decirlo se premiaban siempre obras figurativas al estilo del gusto imperante. Estaba también el Club La Rábida, que iba a ser sede de los acontecimientos más importantes del momento. En su sala se presentaron los grupos 49, la Joven Escuela Sevillana y Libélula. También tuvo lugar la exposición de "Cuatro Pintores Españoles (Vázquez

Díaz, Benjamín Palencia, Rafael Zabaleta y Godofredo Ortega Muñoz)", que fué según Bonet Correa "un revulsivo contra el naturalismo lumínico-cromático dominante las academias sevillanas", y añade que el que más influyó de todos ellos fué Ortega Muñoz "cuyos paisajes de sorda paleta y contenido lirismo produjeron onda impresión sobre los pintores sevillanos que más tarde harían un realismo de matiz populista, remozando su latente regionalismo" (4).

Los grupos que surgieron en la época lo hicieron por oposición a la oficialidad y como apoyo mutuo para realizar exposiciones, ya que sus obras eran rechazadas en las exposiciones de otoño. El primero en surgir es el Grupo 49, que presentó una exposición que tuvo muy buena acogida por parte de la crítica, lo cual no es de extrañar porque a parte de preocupaciones constructivas y de esquematización de formas, no pasaron de un figurativismo costumbrista en absoluto avanzado (5). Lo que si revisite más importancia para nosotros es la presentación en el Club La Rábida del Segundo Salón de la Joven Escuela Sevilla, porque ahí se encuentra el germen de lo que va a ser el expresionismo del Grupo Sevilla. Los expositores fueron Santiago del Campo, Francisco Cortijo, Carmen Laffón, Antonio Martín Cartaya, José Luis Mauri, José Morales, Francisco Picón, Diego Ruiz Cortés, Emilio García Ortiz y J. Ramón Laffita. La crítica se volvió en contra de ellos, porque por primera vez utilizaban un lenguaje alejado de la tradición sevillana. Muchos de estos artistas abandonarían pronto esta manera de hacer, pero otros como Francisco Cortijo la llevarán hasta sus últimas consecuencias. No es extraño por tanto, que Juan Lacomba diga que lo que los más jóvenes

conocieron más tarde como progresistas, venía revestido de realismo social. (6).

Estos jóvenes que se presentaron en la exposición de la Joven Escuela iban a ser los que en los años sesenta definieron los realismos sevillanos: uno crítico, y otro íntimo, más poético y vivencial, basado más en lo sensible que en lo razonable, dedicado a plasmar las cosas queridas de cada uno.

Por último, señalar que en 1.955 aparece *Libélula*, una reunión de pintores con un estilo afín pero que estaba lejos de formar una asociación con manifiestos o declaraciones de grupo. Participaron Anibal, Cortijo, Manzano, Mari Luz, Picón, Romero, Rojas, Santiago del Campo y Servando Crespo.

Pero no era solamente en el ambiente plástico de la ciudad donde se vislumbraban cambios, ya que como sucedía en el resto de España; el campo de las letras estaba sufriendo un cambio. Así en Sevilla hay que señalar la labor de un grupo de jóvenes que reunidos alrededor de la Revista *Capela* creación de Bernardo Victor Carande, fueron muy activos y además hacían mucho teatro leído, (era lo más barato) en la Universidad. Colaboraban Roberto Mesa, Julio Gonzalez Campo, Alarcón y Sopeña, y Cortijo y en ocasiones Romero, que eran los ilustradores de la revista.

Con la llegada de los años sesenta hay que señalar tres hechos importantes. En primer lugar la labor del Grupo Sevilla, que supone que por primera vez los artistas se adscriban a un arte de compromiso, puesto que a diferencia de lo que había sucedido en el resto de España, no se había dado a principios de siglo. Como señala Enrique Valdivieso, la temática social solo estuvo presente en algunas obras de José Jimenez Aranda, como las

tituladas "A buscar fortuna" que trataba sobre la emigración o en "Una desgracia" que trata sobre un accidente laboral, lo incluyó en algunas escenas de campesinos de Gonzalo Bilbao (7). El segundo logro de la década va a ser que la ciudad por primera vez se abra a la abstracción que practican Pérez Aguilera, Barbadillo, Burguillos, Gordillo, Rueda, Delgado ..., aunque muchos de ellos dadas la resistencias decidan abandonar la ciudad en busca de mayor comprensión para su obra. En tercer y último lugar destacar la importancia que tuvo la aparición del Estudio A y de la galería de arte La Pasarela, esta última considerada como la primera galería comercial de la ciudad, que trajo por primera vez obras de artistas de la vanguardia española contemporánea (Millares, Saura, Tapies, Zobel, Equipo Crónica, Isabel Quintanilla...)

V.2. Los integrantes del Grupo Sevillano

Los tres artistas que en un principio forman parte del Grupo Sevilla, son: Francisco Cortijo (Sevilla 1.936), Francisco Cuadrado (Sevilla 1.939), y Cristobal Aguilar (Sevilla, 1.939). Pertenecen los tres a la misma generación si tenemos en cuenta, además de la fecha de nacimiento, todo lo que les une, como es una formación artística homogénea, las relaciones personales entre ellos, la misma experiencia generacional con las vivencias de los mismos acontecimientos y un lenguaje artístico común, por lo menos al comienzo de sus carreras. Además, algo interesante para comprender las inquietudes sociales de estos artistas es el origen humilde de todos ellos (el padre de Cortijo era barbero, el de

Cristobal carpintero y el de Cuadrado trabajaba en la Fábrica de Artillería).

Como solía ser corriente en esos años, se iniciaron tempranamente en la Escuela de Artes y Oficios, para pasar posteriormente a la Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría (Cortijo ingresó a los 13 años después de conseguir un permiso especial, Cristobal a los 14 y Cuadrado a los 17). La suya fué por tanto una formación académica, ya que en la Escuela se trataba de educar a los alumnos con la mirada puesta en la pintura de los museos, pretendiendo que todos pudieran hacer gala de un virtuosismo pictórico puesto al servicio de las ideas cristianas. El peso del barroco era notorio, ahí están Zurbarán, Murillo y Valdés Leal como ejemplos a seguir. El contacto con la pintura moderna era muy limitado porque si bien en la biblioteca de dicho centro, existían libros de Picasso y de los impresionistas, el tiempo dedicado a su lectura estaba limitado a dos horas diarias, como cuenta Paco Cuadrado, bibliotecario durante algún tiempo. Esta es una de las razones de que para adquirir conocimiento de lo que se hacía fuera, los artistas más inquietos decidieran abandonar la ciudad.

Respecto a los años pasados en la Escuela, Cristobal reconoce que la base académica que adquirió le resultó imprescindible, para tomándola luego como punto de partida, poder elaborar un estilo propio, Cortijo en cambio declara que:

"a parte de nacer pobre, que es algo que hace daño a quién le ocurre, tuve la desgracia de entrar en la Escuela de Bellas Artes"... "Ahí me encontré con unos señores que, carente de las menores inquietudes se dedicaban a ense

ñar"... "Al terminar la Escuela tenía 18 años y un título en el bolsillo que no me ha servido para nada". (8)

Cuadrado, que no llegó a acabar los estudios de Bellas Artes influenciado por Cortijo, que pensaba que lo que debían hacer era investigar por su cuenta, considera que tantos años de aprendizaje le han sido útiles, aunque las enseñanzas estuvieran mal orientadas y que el haber estado tanto tiempo copiando estampas le haya podido perjudicar. (9). Las únicas palabras de agradecimiento son para Miguel Pérez Aguilera, a quién Cristobal considera su maestro. Pese a todo lo dicho, la huella que les habría de dejar la Escuela les iba a acompañar a lo largo de su carrera, y buena prueba de ello será el perfeccionismo a la hora de ejecutar la obra y la adscripción a una estética realista.

La falta de información hizo que el grupo funcionara más a nivel visceral, desde el punto de vista político que a nivel cultural. Por ello no se plantearon, como lo había hecho Ortega, como alternativa la abstracción y sí en todo caso, como alternativa a la pintura sevillana del momento. A diferencia del grupo de Madrid, cuyos miembros eran más experimentados y más culturizados, los integrantes del Grupo Sevilla, confiensen que el arte y la teoría del momento no la conocían en absoluto, y que sus lecturas que más relación tenían con su labor, se encontraban más cerca de Gorky, Miguel Hernandez (que ese momento estaba prohibido) y Antonio Machado.

Otro nexo de unión entre los miembros del grupo era su militancia política en el Partido Comunista de España, el más activo en la clandestinidad en la lucha antifranquista. A diferencia de lo que cabía esperar, el partido no asumió nunca la labor de

estos artistas, ni en Sevilla ni en el resto de España. No fué considerada como una actividad profesional englobada dentro de la política general del partido, sino más bién como una actividad marginal de algunos artistas comunistas. Aunque en el Grupo Sevilla todos sus miembros militaban en el partido, para poder pertenecer a la Estampa Popular no era indispensable y así sucedió en el resto de los grupos. Aunque sí es cierto que todos sus miembros sentían simpatía más o menos intensa por las mismas ideas.

Cortijo, que acaba la escuela a los 18 años, comienza su carrera tempranamente participando en exposiciones (Del SEU en 1.953 y 54, de Otoño, en 1.954 y en el Club La Rábida con Santiago del Campo en 1.955). Trabaja también en cerámica y haciendo los murales de la Central Depuradora de Aguas de la zona gaditana junto a Santiago del Campo, con quién mantiene una relación formal muy intensa. En estos sus primeros trabajos está el germen de lo que va a ser su labor en Estampa Popular: por un lado el cariz marcadamente expresionista de su pintura, y por otro, la recuperación del trabajo artesanal, muestra de lo cual son sus trabajo en barro.

Cansado del inmovilismo de la pintura sevillana y de las pocas oportunidades que se le ofrecen, decide marchar a Madrid a probar suerte y posteriormente a París (10).

Mientras tanto Cuadrado y Crsitobal trabajan junto a Soto en un estudio de la calle San Vicente, hasta que en el verano de 1.960 se crea en París el Grupo Sevilla de Estampa Popular.

Antes de entrar a analizar la trayectoria artística del Grupo, vamos a aclarar, que no es cierto como se ha dicho que en

Sevilla, al existir un grupo de realistas sociales muy cohesionado, éste pronto adoptó el vehículo de grabados y se unió al movimiento surgido en Madrid.(11)

V.3.- Trayectoria artística. Exposiciones.

El Grupo Sevilla de Estampa Popular se gesta en París en el verano de 1.960 a instancia de José García Ortega, Francisco Cortijo, que se encontraba trabajando allí desde hace dos años, por su doble faceta de comunista y de pintor entró en contacto con Ortega y con otros intelectuales exiliados del partido. Este le comentó la experiencia que él junto con el grupo de Madrid, venían realizando desde un par de años antes, y le sugirió la creación de una formación en Sevilla, ya que Cortijo pensaba regresar a España por un doble motivo, para continuar la lucha política "veníamos con la peregrina idea de ayudar a derrotar a la Dictadura", y porque París no había resultado ser lo que esperaba

"Nos fuimos a París creyendo que aquello era el paraíso para los artistas. Tremendo error. Ahí donde estuvimos dos años, la burocracia capitalista nos obligaba a trabajar en lo que fuera para poder vivir".(12)

No es de extrañar por tanto que Cortijo acogiera con agrado la idea y empezara a pensar en articular un grupo. Enseguida le vinieron a la cabeza los nombres de Cristobal y Cuadrado. Ahora distanciado de aquella experiencia, recuerda con una sonrisa como les llamó y les dijo que se pasaran por París, ya que ellos

venían de Bélgica de un campamento de trabajo, porque tenía unos proyectos "muy interesantes". Una vez reunidos, rápidamente se pusieron de acuerdo y José Ortega les enseñó la técnica del linóleo. En realidad lo que les enseñó fué un tapon de corcho entintado y estampado y como lo podían hacer sin prensa; por frotación del papel sobre la plancha con un objeto duro. De esta manera tan sencilla es como trabajaron en un primer momento hasta que consiguieron una prensa de tornillo. En septiembre regresó Paco Cuadrado a Sevilla y algo más tarde Cristobal y Cortijo y empezaron a trabajar con la idea de montar una primera exposición. Comenzaron con muchísimo ánimo pensando en crear un grupo que aglutinara a muchísimos más artistas. "Cuando estábamos en París, Cristobal y yo compramos cincuenta gubias... para todos lo que nosotros quisieran venir".(13). Aunque la verdad es que este entusiasmo inicial se vendrá abajo demasiado pronto, al comenzar los problemas, que llevarán al grupo a una temprana disolución. A su regreso a España empiezan a trabajar intensamente en el estudio que Cortijo tiene en su domicilio en la Barriada de Los Pájaritos, para poder presentar una exposición elaborada y que tuviera calidad. Trabajan cada uno en sus propios grabados; pero todos dentro de una misma idea y una temática similar. Al principio se discutía mucho, se debatían los temas, el modo de hacerlo, si era o no un trabajo digno y si servía o no para poder enseñárselo a las gentes y también se seleccionaban las obras entre todos, rechazandose muchas de ellas. Fruto de esta labor, presentan la primera exposición en la galería Velazquez en 1.961 (del 29 de Enero al 4 de Febrero), aprovechando el éxito que poco tiempo antes había tenido una exposi-

ción de pintura presentada por Cortijo a su llegada de París. Cortijo y Cristobal ya habían expuesto antes pero no así Paco Cuadrado, para quién esta fué su primera exposición. Junto a ellos expusieron Duque y Olmo, en realidad Segundo Castro y Alejandro Mesa del Grupo Córdoba, que lo hacían bajo seudónimo al encontrarse en Sevilla realizando el servicio militar. En el catálogo el siguiente texto firmado por el Grupo Sevilla:

"Un grupo de pintores, todos jóvenes; hemos tenido la necesidad de agruparnos bajo un mismo nombre hacía una orientación artística bien definida, el realismo. Pretendemos representar parte de la sociedad, más cercana a nuestra sensibilidad, a la gente que ha construido el mundo, la belleza y todo cuanto en él nos rodea."(14)

Empiezan por tanto los problemas, ya que además, antes de ser colgada en la galería la exposición pasó censura. Tuvieron que presentar todos los grabados al delegado de Información y Turismo, que les suprimió todos los títulos que tenían carácter marcadamente intencional, y también censuró varios grabados entre ellos estampas que representaban niños trabajando, trenes cargado de emigrantes para Alemania y trabajadores jugando a las cartas, aduciendo lo erróneo de su orientación, pues esas cosas no pasaban en España, y sugiriéndoles que pintaran buenas cafeterías y campos de futbol, en vez de tabernas y campesinos doblados en los campos de trigo.

Las tiradas de los grabados al principio fueron muy reducidas, de veinte ejemplares por estampa, debido fundamentalmente a la dificultad de conseguir compradores, pese que a los precios de esta muestra oscilaban entre las 100 y las 500 pesetas. La exposición obtuvo mucho éxito y vendieron todo, sobre todo a univer

sitario, escritores, y también a obreros con mayor grado de concienciación política. Era arriesgado entrar en la exposición con un policía en la puerta dispuesto a llevarse a casa un grabado de unos jóvenes comunistas. El dueño de la galería, acostumbrado a realizar exposiciones de artistas consagrados en Sevilla (no en vano la galería Velázquez era la única de carácter comercial),

asombrado del éxito de una muestra de pintores tan jóvenes decidió prorrogarla.

Pero además de los riesgos que comportaba el asumir una postura política de oposición, estaba la realidad económica, y es que el grabado no daba para comer. Por ello no pudo llevarse a cabo una experiencia más radical que todos tenían en mente como era la de trabajar en un taller comunal al modo de lo que habían hecho los grabadores mejicanos, los cuales, parte de las ganancias las dejaban para el taller y otra parte la repartían entre ellos. Evidentemente Sevilla en estos años no era Méjico tras el proceso revolucionario; donde los artistas apoyados por el gobierno tuvieron mucho que decir. No se pudo hacer un trasvase de aquella experiencia y cada uno trabajó por su cuenta paralelamente pintando para poder subsistir, sobre todo Cortijo, que además de estar casado era el más ambicioso de los tres.

Las intenciones que les habían llevado a mostrar las estampas son según ellos mismos dicen:

"representar Sevilla de una forma nunca vista por los pintores. Una Sevilla que existe indudablemente, dándole nosotros una forma realista para que todo el mundo la entienda" y realizar "la primera exposición auténticamente rea

lista que se celebra en Sevilla". (15)

Enseguida van a surgir la diferencia de opinión entre los miembros del grupo, a la hora de la elección de los locales para exponer y de la línea que había que imprimirle al grupo. Cristobal opinaba como el grupo de Madrid, que las exposiciones debían de ser más populistas, que había que llevarlas por las barriadas y las fábricas. Paco Cortijo por su parte, pensaba que con los grabados no se hacía ni mucho menos la revolución, y que esa manera de proceder era engañar a la gente. Lo que había que hacer, según él, era que la gente lo viera y Estampa se hiciera de verdad popular.

"Yo tenía la idea de que las exposiciones había que hacerlas en galerías. Ese nuevo arte, o lo que fuera, que en realidad era propaganda, había que llevarlo a los sitios habituales donde se vendía el arte, porque lo otro, si que era llevarlo a los sitios donde todos el mundo estaba convencido. (16)

La segunda exposición la realizaron en la Galería Prisma de Madrid (del 26 de Junio al 12 de Julio), también en 1.961. Esta vez solamente exponían Cortijo, Cuadrado y Cristobal. En el catálogo había un texto de Julián Marcos:

"Lo que estos hombres hacen es importante. Lo que intentan se ha intentado pocas veces en España. Quieren que todos los españoles puedan tener algún día en su casa un grabado. Para ello están trabajando, creen y yo creo con ellos que el arte es para todos o no es nada. Trabajan solos, con dificultades, pasando frío o calor, prácticamente

a como lo hacen los hombres que están en sus grabados. Son claros como sus pinturas, por todo lo cual, conmigo cuentan desde ahora".

Entre 1.961 y 1.962, tuvo también lugar un intento de exposición en Bilbao, invitados por Ibarrola, Dapena y el círculo de artistas que poco tiempo después se constituirían en Estampa Popular del País Vasco. Esta muestra, se la llevaron entera, requiriendo los grabados un día antes de la inauguración. No va a ser

este el único caso, pues lo mismo sucederá en 1.962 cuando en Bilbao intenten exponer los grabadores vizcainos, que solamente podrán organizar una exposición en San Sebastián y se tendrán que conformar con participar en muestras colectivas. Un caso similar sucederá en 1.964 cuando el grupo valenciano intente realizar una exposición en el Casino de Cullera. (17)

Las dificultades que se iban presentando les llevaron a funcionar independientemente de las galerías en un intento de buscarse otros medios de financiación, y para ello decidieron tirar tres carpetas de grabados que se vendían por suscripción, con seis estampaciones cada una. Estas estampas aunaban texto e imagen. Se eligieron poemas en base a los cuales se realizaban las estampaciones. Los poemas eran de Julián Marcos, Julia Uceda, Antonio Machado, Miguel Hernández, Marino Viguera y otros. Los poemas pertenecían a una literatura que estaba en la misma onda que las ideas de Estampa Popular, era literatura social, que habla del mundo del trabajo, del campo, de la mujer, de la vejez, de la desesperanza; en fin, de la dureza de la vida y de lo que cuesta ganarse el pan de cada día.

Al mismo tiempo comenzaron las colaboraciones con otros grupos para realizar exposiciones en el extranjero y en el resto de España. En la Maison de la Pensée Française se organizó en 1.961 una muestra de arte de vanguardia y compromiso en la que participaron dos grupos de Estampa Popular de Madrid y Sevilla, además de los muchos artistas españoles.

También colaboraron en la exposición que se celebró en la galería Quijote en Madrid en Noviembre de 1.962, en la que exponen con los grupos de Madrid, País Vasco y Córdoba. Y en este mismo año volver a colaborar con el núcleo madrileño en una muestra en Munich.

Cristobal junto con Adan y Francisco Alvarez, fué seleccionado por mediación del Partido Comunista para ir a Helsinki al festival por la paz, un encuentro de jóvenes de todo el mundo; para el cual Picasso realizó varios dibujos.(18)

Por mediación de José Ortega la obra de Estampa Popular llegó también a París (galería Epona) y a Dinamarca (galería Henning Larson).

Como Grupo Sevilla, no organizaron nada más debido a las divergencias surgidas en el seno del grupo. Cortijo estaba cansado, no creía en lo que estaba haciendo, y junto con Paco Cuadrado se fué a trabajar al taller que tenía en Alcalá de Guadaíra. Allí graban, pintan y hacen cerámica que es algo que a Cortijo le ha interesado siempre, por considerar que eso sí que es verdaderamente popular y además por que le supone un reto la dificultad que encuentra en la realización de este trabajo. La cerámica se considera por su valor popular en el sentido de tradición y artesanía, pero no hubiera podido incluirse como una

realización de la *Estampa Popular* porque dadas las condiciones en que trabajaban el producto se encarecía mucho. (19)

A los problemas que tenía el grupo, vino a sumarse la detención de Paco Cuadrado en 1.964, que pasó seis meses en la cárcel de Sevilla. Cuando salió se fué a vivir a Alcalá de Guadaíra. Estaba muy vigilado y necesitaba desconectarse del grupo y dedicarse a pintar y a vivir. En el año 1.967, para escapar de la cárcel, salió para Barcelona, donde vuelve a ser detenido, pero esta vez durante un período de 4 años, hasta que en 1.972 regresó a Sevilla. Cuando regresa definitivamente no queda ni rastro de lo que había sucedido 10 años antes.

Al salir de la cárcel en 1.965, Cuadrado empezó de pintor profesional, exponiendo en las galerías (en Sevilla en La Pasarela, en Barcelona en Vayreda, en Huelva etc..). Las obras que expuso eran cuadros pintados en la cárcel en los tableros que le introducían desde fuera, no sin problemas por parte de las autoridades de la prisión. Los temas seguían siendo sociales, obtenidos de su más inmediato entorno, presos comiendo, presos charlando... Mientras estuvo detenido, sus compañeros le ayudaron a vender los grabados, haciendo lista de los posibles compradores y yendo con las carpetas, (que habían confeccionado haciendo tiradas de sus grabados), debajo del brazo, de casa en casa. A todos asombraba el caso, en parte análogo de Agustín Ibarrola, que estando detenido era ayudado, pero no por el resto de sus compañeros que era lo habitual, sino por la alta burguesía que era quién le compraba las obras. Hay que buscar la explicación en que Ibarrola fué un fenómeno nacionalista en el País Vasco, algo que no

existía en Andalucía.

Paco Cuadrado regresó de Barcelona en los años 70, y lo hizo con la idea de que todos esos años de cárcel le tenían que servir para algo, y a partir de ese momento inició un recorrido por barrios obreros de distintas ciudades de España y del extranjero, llevando sus grabados y acompañándolos de conferencias y coloquios, labor en la que se mantuvo hasta que con la llegada de la democracia se volvió estéril. En realidad, Cuadrado no se desvinculó nunca de los postulados de la Estampa Popular, aunque a partir del año 1.964 hubiera comenzado a actuar en solitario. Y no se desvinculó porque los llevó hasta sus últimas consecuencias. Sus pinturas versaban sobre lo mismo que sus grabados y también el modo de realizarlas, la línea por encima de todo, el color sobrio, el gusto por el detalle, todo dentro de la misma línea expresionista influencia de Cortijo. Cuadrado reconoce que al salir de la Escuela totalmente desorientado, y basta que fuera un joven con inquietudes para que se dejara llevar por Cortijo, que tenía las cosas mucho más claras. De él le viene la influencia expresionista y también ideas de como se construye un cuadro, ideas de composición y de color, de modo que sus cuadros y grabados se asemejaban mucho durante bastante tiempo a los de Cortijo. Cristóbal más seguro de sí mismo y más formado, pese a carecer de experiencia, se escapó de la influencia de Cortijo en mayor medida que él.

Durante el segundo período de cárcel, Francisco Cuadrado se dedicó fundamentalmente a grabar. Sus grabados fueron sacados de la cárcel por mediación de la fundación Maegh de Saint Paul de Vence y se llevaron a Bruselas para realizar una exposición

en la galería Eve en 1.978. Al salir inicia una nueva etapa, animado por el deseo de poner en práctica lo aprendido hasta el momento; tratando de volcar su experiencia en cuantas exposiciones había celebrado hasta el momento, sin otra ayuda que la que suponía la confianza en la venta de sus grabados. Es lo que Antonio Burgo denomina "misiones pedagógicas" (20), que le llevarán de las barriadas de Sevilla (San Jerónimo, La Macarena, El Planitar), a galerías, colegios y a cualquier lugar en el que pueda exponer, en toda España, y más tarde en el extranjero, en los centros de emigración española. Estas exposiciones estaban acompañadas de charlas coloquios que bajo el enunciado "hasta que punto inciden en el pueblo los recursos empleados en la manipulación de los sentimientos humanos: violencia en los medios de comunicación, trabajo alienado, falta de instalaciones en centros culturales en las barriadas y pueblos", servían para discutir aspectos relativos al arte, y en muchas ocasiones de verdadera excusa para charlas y debates políticos. Los linóleos a la venta oscilaban entre las 200 y las 3.500 pesetas los más caros, ya que las tiradas eran normalmente de 60 o 100 ejemplares a excepción de las ediciones populares, que podían ir de 250 a 500 ejemplares.

Paco Cuadrado pudo seguir tantos años realizando esta labor gracias a la disponibilidad de la obra seriada, puesto que de cualquier otro modo no le hubiera sido posible. También gracias a la aceptación que tenían las exposiciones, como puede comprobarse en los cuadernos que colocaban en todos los lugares a los que acudía para que la gente opinara sobre lo que había visto. También en las ventas, que le permitieron vivir sin pro

blemas durante todos estos años. La gente participaba con entusiasmo en los coloquios, en los que se discutían los motivos por los que la clase trabajadora era insensible al arte la mayoría de las veces, la necesidad de acortar las distancias entre el trabajo manual e intelectual, las causas por las que el poder no pintó nunca a la clase trabajadora, la necesidad o no de experiencias como la que él estaba realizando etc.. También se daban explicaciones de la técnica del grabado o se hablaba de arte abstracto o de cualquier otro tema relacionado con el arte a requerimiento del público ya que las charlas eran espontáneas y están dirigidas por los intereses del público al que el artista se acomodaba.

Su labor era la de dar conciencia con el grabado, como el político lo daba con su panfleto, por lo que en muchas ocasiones le obligaban a presentar por anticipado el programa que contenía lo que se iba a tratar a las autoridades correspondientes; que podían ser, desde el cura hasta el cacique de turno, quienes muchas veces le denegaron el permiso correspondiente. En Sevilla, además de en centros parroquiales y obreros de las barriadas, presentó obras en la librería Montparnasse (1.972) y en el Colegio Ramón y Cajal (1.973). Este mismo año, expone en la librería Antonio Machado de Madrid, que regentaba Ricardo Zamorano, miembro del grupo de Madrid quién le consideró un nostálgico por continuar todavía con la labor de la Estampa Popular en solitario. Expone también en Granada en la Escuela de Artes y Oficios, en el Ateneo Jovellanos de Gijón y en la galería Trazos de Santander. Durante los años 75-76 las exposiciones se suceden en Sevilla, (galería Vida), Cataluña, Algeciras (galería Carteia), y

en León, Ponferrada y Astorga (Caja de Ahorros y Monte de Piedad), hasta llegar a 1.977 en que su obra sale al extranjero, a Italia y a los centros de emigración de Suiza (locales de la ATEES de Lausana) y Bélgica, donde el público estaba formado por una pequeña parte de la emigración, la más culta e inquieta.

Paco Cuadrado, siguió con sus "Misiones Pedagógicas" hasta que dieron de sí todo cuanto podían. Esperó a que el hecho se produjese, hasta que la gente dejó de interesarse por su labor, para darse cuenta de que ahí se acababa una etapa, la única por la que hasta el momento había atravesado su arte. Fué muy duro darse cuenta de que cada vez asistía menos gente a sus charlas-coloquio, o que incluso estaban deseando que se acabaran porque a continuación había un mitin u otro acto cualquiera. Su experiencia de cárcel y de represión, le llevó al convencimiento de que el arte debía de seguir por ese camino y esto le hizo volverse intransigente. "Las vanguardias le llegaban antes al artista menos politizado, y yo que he sido un pintor militante, estoy pagando las consecuencias y pasando el sarampión de lo que antes no pude hacer" (21). Por otra parte, llevaba veinte años haciendo linóleo y ya no le sacaba más partido. Es consciente de que se sostuvo mucho tiempo gracias a la solidaridad, porque era un pintor represaliado y había que ayudarle. Cuando esto se acaba y la solidaridad ya no funciona, lo que debe funcionar es el que la obra se sostenga por sí misma y ahí es cuando empieza su etapa más dura como pintor.

Volviendo al año 1.962 1.963, hemos visto como el núcleo primitivo del Grupo Sevilla se había desarticulado. Cuadrado se

había marchado a trabajar con Cortijo hasta su detención. Este, dadas las diferencias que habían surgido entre Cristóbal y él, debido al método a seguir y a las escasas satisfacciones personales que esa manera de trabajar le aportaba, decidió abandonarlo todo y dedicarse a su pintura. Para Cristóbal, todavía seguían siendo válidas las motivaciones anteriores y decidió organizar otro grupo que aglutinara artistas de ideología similar, y que se movieran en ambientes parecidos, en las tertulias que organizaban críticos, escritores y artistas. Este nuevo grupo, menos disciplinado que el anterior y más variopinto, desapareció tempranamente en 1.964. Estuvo compuesto por el escultor Nicomedes Díaz Piquero, los pintores Pedro Guerrero, Claudio Díaz y Rafael Villanueva y por Manuel Baraldés y Enrique Acosta. Este último muy joven (tenía 15 años) y muy bien dotado para el dibujo, entró en contacto con el grupo por la oportunidad que le ofrecían de adquirir experiencia, puesto que les acompañaba a tomar apuntes por Sevilla, actividad que realizaban a menudo. Las exposiciones se redujeron esta vez al ámbito sevillano, salvo las colaboraciones que Cristóbal siguió manteniendo con el grupo de Madrid, siempre que se lo pedían.

A Cristóbal no le había interesado nunca vender su obra y de hecho, en la primera formación, era el que menos vendió. Ni tan siquiera tenía en cuenta la numeración de los grabados, de los que podía hacer uno o dos ejemplares únicamente. Convencido de la falsedad de la mercantilización del arte, nunca expuso en galerías comerciales con ánimo de lucro, y se dedicó a realizar las obras por satisfacción personal, convencido de que lo que estaba haciendo podía ser un servicio público. Así, el nuevo gru-

po se asentó sobre estas bases y las muestras que organizaron fueron solamente eso, muestras sin ventas y además siempre en locales públicos y en barriadas. Continuaron en la línea de los temas populares extraídos de hechos del acontecer cotidiano que recogían en sus apuntes, en base a los que trabajaban casi siempre. También continuaron con la misma técnica del linóleo y del grabado en madera, que Cristóbal había sido el único en realizar anteriormente.

Nicomedes, compañero de promoción de Cristóbal tenía la idea de que había que animar el panorama cultural de la ciudad en vez de marcharse fuera en busca de oportunidades y por ello, paralelamente a la actividad primera del Grupo Sevilla, comenzó organizando reuniones de artistas plásticos, escritores y críticos, para que entraran en contacto diferentes personas con las mismas inquietudes y se promocionaran nuevas actividades en Sevilla. Fruto de estas reuniones, se llegó a la conclusión de realizar una exposición itinerante por los bares y tabernas en que se solían realizar estas tertulias, que cambiara cada mes, y que incluyera esculturas, pinturas o grabados además de textos de los jóvenes escritores del círculo. Participaron en él, Alfonso Grosso, Manolo Barrios, A. Fernández Malo, Julio Manuel de la Rosa, Marino Viguera, García Gómez, José Antonio Gil, Manuel Baraldés, Arturo Reinoso, Carmen Laffón y muchas personas más que se unían esporádicamente. Esta actividad no se llegó a realizar debido a la proposición de Marino Viguera de redactar un manifiesto antifranquista, que dividió las opiniones del grupo, entre los que pensaban que esto habría limitado las posibilidades de acción, y los que consideraban que era una forma clara de posicionamiento

moral. Lo que sí se llegó a realizar fué una exposición homenaje a Francisco Cortijo y a Carmen Laffón, pero cuando tocaba el turno de realizar una a Nicomedes se cerró la bodeguita Salazar por prescripción gubernativa durante quince días, lo que acabó definitivamente por disolver la tertulia. Continuaba la represión oficial contra cualquier intento que realizaran estos jóvenes artistas, e incluso estuvieron a punto de suspender una exposición de dibujos de Nicomedes en el Ateneo en 1.964, porque había empezado a colaborar con la nueva formación de Estampa Popular, pese a que eran dibujos naturalistas realizados por las calles de Sevilla, en los que no se podía encontrar ninguna alusión política por mucho que la censura se empeñara en ello.

Cristóbal, que fué el aglutinador de este nuevo grupo, invitó a Rafael Villanueva a colaborar con ellos. Por aquél tiempo, después de haber regresado por un viaje por Suiza, Italia y Francia, Villanueva se encontraba más cerca de la abstracción, y fué el único que colaboró con pinturas y no con grabados, aunque eso sí, adaptándolas a un lenguaje de expresionismo social.

El nuevo grupo realizó exposiciones en la Barriada de Torreblanca, el Cerro del Aguila y Dos Hermanas, y en Universidad, en las Facultades de Filosofía y Letras, en 1.963 y de Derecho, en enero de 1.964. La muestra de filosofía y letras la organizó Agustín García Calvo, como homenaje a Antonio Machado. Para el catálogo de la exposición de Derecho, eligieron un texto de la encíclica de Juan XXIII, *Pacim in Terris*:

"Todo ser humano, tiene el derecho natural al debido respeto a su persona, a la buena reputación, a la libertad para buscar la verdad, para manifestar y defender sus

ideas, para cultivar cualquier arte dentro de los límites del orden moral y del bien común"(22)

Otros proyectos no llegaron a cuajar, como una exposición que pensaba celebrarse en Suecia en un intercambio cultural con artistas de ese país, coordinada por Alfonso Grosso.

El grupo se disolvió en 1.964 y con esto la Estampa sevillana desapareció, para quedar solamente la labor individual de Paco Cuadrado como testigo de lo que esta había sido.

V.4 Análisis de la obra

Valeriano Bozal, distingue tres maneras de hacer en el seno de la obra de Estampa Popular.(23): el realismo épico, el ingenuísmo y el *expresionismo social*.

En cuanto al primero de ellos, consiste fundamentalmente en la representación de grupos de trabajadores en lucha, exaltando la contestación. Las composiciones recuerdan mucho a las obras de Ramón Pujol y de Aureliano Arteta por las formas pujantes y vigorosas, las líneas diagonales y potentes, dentro de una línea de monumentalidad, que enlaza con la grandiosidad de la pintura moderan. Dentro de esta tendencia se sitúa la labor de Agustín Ibarrola, María Dapena y Alejandro Mesa.

El ingenuísmo que practica Francisco Alvarez y ocasionalmente Manuel Calvo, hace referencia a la confusión creada por identificar los términos popular e inhabilidad técnica. De ahí resultan unos personajes que bajo una mirada más romántica que real, son demasiado inocentes e ingenuos.

El tercer grupo, que es el que más nos interesa, es el denominado expresionismo social. Se incluyen en él, además de los

grabadores del Grupo Sevilla, el resto de los artistas de Madrid, Córdoba y Cataluña. Consiste en adoptar una posición frente a la realidad que vaya más allá de la adoptada por el naturalismo, que se queda en lo superficial y no llega hasta el fondo de la realidad. Para profundizar, el realismo se sirve de todos los recursos que el expresionismo puede ofrecerle. No se puede reducir la figuración a la mera apariencia y la obra a la reproducción de lo verosímil, pues esto ya lo había realizado el naturalismo pictórico, que se olvidó del aspecto crítico. La única manera de superar la mera reproducción es representando la realidad. Que sea esta la que promueva el realismo y no al contrario.(24) Hay que mostrar las causas y orígenes de lo que acontece realmente en circunstancias concretas, y hay que hacerlo de una manera sencilla y contundente, que sea testimonio directo. Para esto nada mejor que el expresionismo. Además, como señala Valeriano Bozal, el expresionismo forma parte del patrimonio común comprobado histórica y socialmente y esto supone un paso adelante para facilitar la comprensión.(25)

El llamado expresionismo social utiliza las formas distorsionadas para acentuar el dramatismo de las escenas y lograr efectos extremados. A mayor expresividad, mayor distorsión y mayor efectismo. Así se hace más evidente la injusticia social, pues el expresionismo lo muestra en mayor grado que el realismo y esto es así porque tiene una carga subjetiva y sentimental mucho mayor de la que posee el realismo. Si por una parte esto es útil para conseguir los fines propuestos, por otra, la exageración y la reiteración de estas formas pueden derivar en cansancio y agotamiento del lenguaje.

La rebeldía gesticulante del expresionismo tiñe las escenas

de emoción, y por este camino se puede buscar un primer parentesco con el expresionismo alemán y europeo de principios de siglo, patente en artistas como Munch, Kokoscha o Kirchner. Pero existe una diferencia que está no tanto en la manera de manifestar la rebeldía y el descontento, sino en lo que esto significa. El grito de aquellos artistas era contra todo y era individual y anárquico. Lo único para lo que servía era para un desahogo personal y momentáneo. Era muestra de un pesimismo exacerbado, que no encontraba una solución. Contrariamente, lo que el realismo social quiere es gritar, pero para denunciar un problema que tiene unas causas concretas. Es una situación y no el autor en cuanto a individuo lo que se expresa en la obra con mayor intensidad. La actividad artística se programa desde el punto de vista de un compromiso político y no de una manera de pintar.

"Al actuar con intensidad expresionista al servicio de unas vivencias extraplásticas, parece buena parte del expresionismo asumir un programa que lo aparte de la libertad habitual en toda tendencia y lo acerque a la codificación propia de cualquier movimiento estudiadamente coordinado".(26)

Al plantearse este problema, se está buscando una solución, pero no una solución a nivel individual, sino una solución común, y lo que es más importante hay que buscarla en el seno mismo de la sociedad, no marginándose de ella. Para lograrlo se aprovechan de los recursos que le brinda el expresionismo; pero hay más equilibrio. No es la expresión que aflora espontáneamente, sino que es un elemento previamente elegido.

"La ideología realista aprovecha los efectos de este plantea

miento subjetivo para ofrecer uno general, evitando los motivos singulares y acudiendo a los generales y objetivos, que permiten la censura y el ataque".(27)

Otra cuestión diferente es que se logre esta tan buscada objetividad utilizando un lenguaje que básicamente se acerca al espectador por medio de recursos sentimentales y acudiendo a argumentos de solidaridad y de clase. Este lenguaje es el que utilizan los grabadores del Grupo Sevilla, por influencia de José Ortega, y porque los mismos miembros como Cortijo ya se movían en él con anterioridad a su incorporación a la Estampa Popular.

En la temática del Grupo Sevilla, existen también una relación intensa con José Ortega. Fundamentalmente; el tema base es el que hace referencia al mundo rural. Ortega era de una familia campesina y el campo lo interpretaba porque lo conocía y lo sentía. Pero además de por sentimiento del artista, el tema va a estar definido por la imposición de la propia realidad, que condiciona a los artistas, y esta realidad no es otra que la que el campo evidencia con mayor fuerza: la mala calidad de vida; la falta de cultura y el subdesarrollo. Por otra parte, la situación del campesinado era un problema del que se estaba ocupando con bastante profusión la literatura social del momento. En Andalucía y también en Castilla, las formas de vida del campesinado ponían de manifiesto el desigual desarrollo de las diferentes regiones de España, y dentro de estas mismas su diferencia con las condiciones de vida de los medios urbanos y rural. Ahí es donde se encuentra la conciencia de pueblo oprimido, de pueblo económicamente explotado y culturalmente alienado, por sus características de economía patriarcal, latifundista y con un régimen de propie

dad de la tierra que ha dado lugar a la persistencia del subdesarrollo. Esto se vió más claro en los años 60, cuando a otras regiones de España les llegó la hora del subdesarrollo industrial, a la par que el campo andaluz se iba convirtiendo en una bolsa de capitalismo marginado o periférico, a causa de la escasez de inversiones, de la emigración masiva, del analfabetismo y del bajo nivel de empleo, en su mayoría eventual. La emigración será motivo de representación en las estampas del Grupo Sevilla, en las que aparecen constantemente viejos, que son, además de los más indefensos, los que quedan cuando la mano de obra joven tiene que salir de su tierra. En consonancia con este problema, está el de la representación de los trabajadores de la ciudad, los obreros industriales, que será el fundamental de los artistas del País Vasco, por responder más exactamente a la realidad socioeconómica de esa región. En palabras de Agustín Ibarrola:

"Aquí aparece en primer plano la clase obrera industrial, mientras que los otros sitúan al campesinado o a una especie de personaje sociológico perteneciente a un suburbio ciudadano identificado no siempre con la emigración y el chabolismo".(28)

En realidad son dos maneras de concebir el mismo problema y asunto de fondo: el hombre en su trabajo cotidiano, que es su dimensión auténtica según Vida: de Nicolás:

"El ancho meridiano de nuestro suelo.... está ya recorrido por hombres que abandonaron hace tiempo el folklore y la zampoña lírica, para asomar su duro pelaje humano a la realidad..., es necesario que se vea y se oiga al hombre en su dimensión auténtica: en la de su trabajo cotidiano,

en sus grandezas y limitaciones objetivas".(29)

Este acudir a problemas regionales concretos, no era la única manera de evidenciar los problemas, y buena muestra de ello son las estampas que presentamos de varios artistas de los Grupos de Madrid y Cataluña. Se puede testimoniar la angustia y la desesperación sin hacer referencia a ningún tipo humano definido socialmente, como lo hace Ricardo Zamorano (grabado nº 4), o poner de manifiesto la represión, la soledad y el aislamiento, como se aprecia en las figuras de J.A.Alcacer (grabado nº 2), que presenta conexiones con el mundo despersonalizado de Juan Genovés o de Rafael Canogar. Otros temas son la privación de libertad (grabado nº 6 de José Ortega), como constante a lo largo de la historia, o el colonialismo económico (grabado nº 3), que le sirve a Ricardo Zamorano para denunciar la diferencia económica que hay en el mundo entre ricos y pobres. La crítica a la burguesía como estamento, que lo único en que piensa es en poder vivir desahogadamente y adquirir una posición cómoda, aunque sea a costa de la explotación de otras personas; queda patente en la imagen de Marín (grabado nº 15) y de Artigas (grabado nº 22). También el ocuparse de los grupos marginados concretos es otra constante, como lo hace Esther Boix en "La fregona" (grabado nº 21), que supone una crítica de la marginación social de la mujer, como tal, y por formar parte, en este caso, de la clase trabajadora más humilde. La violencia, otra constante de la humanidad, consecuencia de la intolerancia ideológica como vemos en el grabado de Rafols Casamada (nº 16), o del abuso del poder, que se ve en la estampa de Artigau (nº 20). Y otro problema, la alienación de la gente en una sociedad cuyo único móvil es el

dinero, que aparece en el grabado de Narotzky (grabado nº 18). Frente a tanta crítica hay también alusiones a la fraternidad, incitaciones al cooperativismo y a la ayuda mutua (grabado de Calatayud nº 19).

A diferencia de estas imágenes, los grabados del Grupo Sevilla, en los que casi siempre (fundamentalmente en los realizados para las dos primeras exposiciones) se hace referencia a tipos concretos: campesinos andaluces. Existe pues una diferencia clara entre la crítica ejercida a través de los grabados de los artistas de los grupos de Madrid o Cataluña, que es más perspicaz, penetrante e inteligente, y los grabados del Grupo Sevilla, que se quedan más en lo tópico y típico, más cercanos al costumbrismo.

Otra diferencia apreciable es el lenguaje, que aunque siempre realista, es más naturalista y descriptivo en las imágenes del Grupo Sevilla. Los grabados comentados anteriormente son más directos y efectivos, y denotan con más claridad la diferencia en la ejecución, según el artista que los haya realizado. El estilo es más variado, las imágenes poseen mayor viveza. En los grabados de Cristóbal, Cuadrado y Cortijo se nota el trabajo casi en equipo, y las influencias mutuas, por lo arquetípico y prototípico de los modelos.

Un caso aparte lo constituyen los grabados del grupo valenciano, claramente diferenciados del resto (nº 13, 12 y 15) en la manera de hacer. Poseen unas características, como son la acentuación del planismo, (que les acerca a la técnica cartelística), la inclusión de personajes históricos y la repetición de figuras, que los sitúa más cerca del pop.

En todos los grabados de Estampa Popular lo que está claro

es la importancia que los artistas conceden a la figura humana, que es el elemento principal de todas las composiciones. La diferenciación entre los grupos se pone de manifiesto a la hora de insertar estos personajes en un ambiente. Para los artistas sevillanos es fundamental y por ello describen con todo lujo de detalle los ambientes. En las otras Estampas la figura acapara toda la atención y no necesita un entorno que la defina y la rodee. Aquí entramos en otro aspecto de los grabadores del Grupo Sevilla. El gusto por el detalle, por el trabajo minucioso, por el preciosismo del que carecen el resto de las realizaciones de los demás artistas puede tener dos motivaciones: en primer lugar, es una característica que afecta a todos los artistas realistas sevillanos en mayor o menor grado, fruto de la formación académica recibida en la Escuela Superior de Bellas Artes; en segundo lugar, las motivaciones hacen referencia a la técnica del linóleo, ya que al ser éste un material pobre en matices, se ha querido suplir esta carencia no dejando ni un solo espacio vacío. Ejemplo de esto son los grabados de Paco Cuadrado, como "el sillerero" y "la recogida de algodón" (nº 35 y 36). En el primero de ellos, parece como si la madera y la paja de la silla hubieran contagiado toda la composición, y las casas, la figura y la calle fueran también de madera, hechas de pequeñas astillas que, confieren esa dureza a la composición. En la segunda imagen, el propio tema se extiende a los personajes, el pañuelo de la figura de la derecha es una prolongación del motivo vegetal del primer plano. Este horror vacui, en el primer caso contribuye a una intensificación del expresionismo, mientras que en el segundo, pone de manifiesto el gusto ornamental, el placer buscado en lo decorativo. Son escapes

y concesiones a la estética en las que se aprecia como puede aflorar lo que el artista considera bello, frente a la severidad de las imágenes.

Esto no quiere decir que lo que graban deba de considerarse como una adscripción a la estética de lo feo. Lo que sucede es que para ello el esfuerzo, el cansancio o el sudor, representados así patéticamente pueden resultar bellos. Además, se aprecian estas obras un contenido humano y sentimental, puesto que los personajes oponen a la desesperación su dignidad como persona, aunque la expresión de su gestos y miradas dejen traslucir una sensación de pérdida irremediable, y se interrogan ante la pobreza que les circunda. El individuo desaparece en la compleja red de lo prototípico y social, en un proceso que podríamos llamar de abstracción, como consecuencia del cual, los rasgos de los personajes están muy simplificados. Los objetos expresan el mundo de la pobreza, del subdesarrollo y de la sencillez. El pan, la jarra de vino, las sillas y mesas de madera, la hoz, están descritos desde la experiencia de su trato y consumo, en un ambiente que es la tierra con que se relacionan.

Se deja sentir un cariño en todo lo que se retrata. Por ello hay una pizca de lirismo en la concepción del campo. En Cristobal y Cortijo se nota más. En los grabados números 25, 28 y 30, se refleja la quietud, el silencio, los momentos de descanso en el trabajo, y la actitud contemplativa de los personajes. Este lirismo está relacionado con la concepción del campo como entorno sin contaminar, alejado de la rapidez y locura de la vida urbana. Es un canto a las gentes y a la tierra que trabajan concebido todo ello como categoría esencial. No hay nada elaborado, compleja o industrialmente, todo es artesanal, como si esto signi

ficara que es más auténtico. Esto es también un ingrediente fundamental en la obra de José Duarte. Sus figuras, (nº 10) campesinas fundamentalmente, están envueltas en su ropajes, aisladas, silenciosas, significado de una profunda y sentida intimidad.

Las figuras de las estampas del Grupo Sevilla, están absor-ta y hieráticas, incluso cuando se relacionan (nº 50 y 51). Parece como si se encontraran más en calma cuando están en contacto con la tierra. Los interiores agobian, y los pocos que aparecen son, o para significar privación de libertad (40 y 41) o para recordar el poco espacio que queda para la esperanza (nº 31),^{como} en este grabado de Paco Cuadrado,^{en que} el espacio constriñe a la figura. Pese a todo, no se desprende un sentido negativo y pesimista, ya que los artistas creen en la posibilidad de un futuro mejor. Los personajes, a medida que avanza el tiempo, reflejan una actitud vital más optimista, aparece la sonrisa, la representaciones ganan en amabilidad (nº 52 y 53), y hay incluso un cambio de temas, como en las maternidades de Paco Cuadrado (nº 78 y 80).-

(30)

Paco Cuadrado, es el que más concreta los temas, la protesta activa (69), la célula (nº 73), haciendo referencia directa a la situación política y a problemas sociales concretos, como el grabado relativo a los sucesos de Carmona, que tuvieron lugar en 1.973 por la carencia de agua (nº 74). En cambio Cortijo, lo que pretende es no concretar demasiado. Tomaba como modelo a su mujer o a alguna persona cercana y la retrataba en diferentes actitudes, que reflejaran personas en sus actividades diarias. Quería tratar sobre el mundo del trabajo en general y no hacer un arte de propaganda. El mismo se califica como el menos pro -

pagandístico de los tres.(31).

Alfonso Grosso (32), califica a Cortijo y a Cristobal como realistas críticos, porque ofrecen objetivamente el testimonio de su tiempo "y porque dan la medida de lo que se puede conseguir cuando se sabe armonizar el sentimiento y la razón, única fórmula según Brecht para el arte en nuestro momento histórico". A Cuadrado lo incluye dentro del realismo populista, al afirmar que sus obras no reflejan la dinámica del pueblo, sino que se sitúan ante una realidad subjetiva más preocupada por el pueblo en su inmovilismo que en su desarrollo sociológico.

Lo que si es evidente, es que la obra de Pacó Cuadrado se encuentra más cerca del costumbrismo. Hay imágenes como la de la Plaza de los Parados (nº 77) o La Recogida de Algodón (nº 79), que si no se tienen presentes las intenciones del autor, podrían resultar unas escenas incluso placenteras, en las que no existe la denuncia, como los cuadros de Brueghel. Ahora bien, lo que hace falta es saber leer para comprender que por ejemplo, la escena de la recogida del algodón, significa la realidad de toda una familia, niños incluidos que tienen que aprovechar el momento en que hay cosecha para poder ganarse el pan.

Un elemento común a todos los grabados y que es el primordial, es la línea. La línea, que tiene carácter dinámico, es la que transmite vida a la composición, y es también la que recorre la carne nervada de los personajes, que se alargan hasta aparecer muchas veces desproporcionados respecto a los objetos que les rodean. Aquí se pone de manifiesto la raíz dibujística de sus autores, en ese dibujo descarnado y esquemático. Hay que decir, que esto viene impuesto por el material, el linóleo, que al relegar el

color a un segundo plano, descarga toda la responsabilidad sobre la línea, que por sí sola tiene que dar testimonio de ese expresionismo. Aunque también puede contribuir a ello el fuerte contraste marcado por el blanco y el negro, en ausencia de cualquier otro color. Aún cuando se hace uso del color, es siempre dentro de una gama sobria de tonos oscuros, como los cuadros de Rafael Villanueva (nº 57-62), que acusan a la vez una influencia clarísima de la pintura sudamericana (nº 62). Y es que tan expresionista es el uso de colores chillones como lo hacía Munch, como todo lo contrario. Esta pobreza de medios se puede paliar abusando de la línea, y esto a la vez que acentúa la expresión, recarga las obras y las barroquiza. Los contrastes entre el blanco y el negro se ponen de manifiesto más claramente en los linóleos estampados con prensa, ya que ésta confiere uniformidad en la intensidad del color. Así se eliminan las sombras, puesto que en estos grabados no existen ni luces ni sombras, o lo que es lo mismo, hay una luz uniforme que confiere a las obras intemporalidad. De esta manera están estampadas las carpetas que vendían por suscripción (nº 25-32) y prácticamente todos los linóleos de Paco Cuadrado y de Paco Cortijo. Cristóbal en cambio, prefería que hubiera medias tintas, que los tonos de grises estuvieran más matizados. Por ello, prefería estampar manualmente y que la diferencia de presión se encargara de conseguir el efecto deseado. También por este motivo acudió innumerables veces al grabado sobre madera, pues ésta es más rica en posibilidades, dada su textura. Como ejemplo la figura número 63, donde las vetas de la madera, indican mejor que cualquier otro recurso el efecto de unas rejas, tras las que se encuentran el poeta Miguel Hernán-

dez. Y aún se ve más claramente la textura de la madera en la figura número 65, en la que casi tan importante como el tema son esos círculos concéntricos, resultado de las propiedades expresivas de la madera (nº 33).

El linóleo es una técnica prácticamente plana, cuyo resultado son estampas a dos dimensiones.

La perspectiva no logra conferir la tercera dimensión a las composiciones, en la que los personajes parecen encontrarse en el mismo primer plano que los fondos. Estos fallos de perspectiva son premeditados en muchas ocasiones (nº 69), lo cual no contribuye sino al efectismo (nº 43) y aunado al expresionismo de los rostros, a la teatralidad (nº 54). En muchos casos (nº 29, 31 y 37), la perspectiva es lineal. Las líneas muy marcadas confluyen hacia un mismo punto, pero no logran dar sensación de profundidad en las composiciones y las escenas se escalonan en altura y no hacia el fondo de la composición (nº 38 y 75).

Estas características impuestas por el material, si que pretenden relacionar las Estampas con las obras populares, que desconocían los avances técnicos. Por ello muchas veces, las figuras parecen muñecos y da la impresión de que están realizadas de manera poco hábil. En este proceso de cosificación solamente se adquiere movilidad y emoción por la expresión de los rostros, que denotan lo conscientes que son los personajes de la gravedad del papel que les ha tocado desempeñar. El material también ayuda a la consecución del patetismo, al prestarse a esos trazos largos y gruesos que llenan las composiciones.

Podemos establecer una relación con el regionalismo, porque hay una exaltación de los caracteres particularizados por la geo

grafía. También se puede establecer un cierto parentesco con la obra de Rafael Zabaleta, tanto por la utilización de la línea en sus composiciones, como porque él también quiso utilizar una ecografía popular andaluza, aunque en su caso con un sentido idealista, que lo alejaba del drama y de cualquier atisbo de crítica.

Si pensamos en un parentesco más intenso, es inevitable acudir a la literatura y recordar a Miguel Hernández. La visión de la realidad que expresa es análoga a la del Grupo Sevilla al hacer el retrato de una tierra que da vida y desesperación al mismo tiempo.

Tampoco podemos olvidar, esta vez desde el campo de la plástica a Ortega Muñoz, a sus severos bodegones y a sus campos, concebidos sobriamente a los que las estampas de Cristóbal deben mucho, sobre todo a la hora de tratar el paisaje.

Por último hacer referencia a Bernard Buffet, por la similitud en el tratamiento de la línea, en la ordenación y en el rigor de las composiciones (nº 26).

No existe prácticamente otra evolución en la obra del Grupo Sevilla, que la que supone pasar de lo arquetípico a un estilo más personal. En el caso de Cristóbal fue abandonar la temática campesina para pasar a retratar a aquellas personas que le han influido y de las que es deudor. Paco Cuadrado evolucionó dentro de la misma manera de hacer, hacia una concepción más minuciosa de la obra, más trabajada donde hay medias tintas, luces, sombras y sensación de volumen. Cortijo no tuvo tiempo de evolucionar en el linóleo dada la prontitud con que abandonó el grupo por ello los avances los realizará en el marco de su obra de caballete y sus grabados posteriores.

V.5 Balance de una experiencia y trayectorias posteriores.

Para el arte sevillano del momento *Estampa Popular* supuso la primera y única tentativa colectiva de salirse de los cánones académicos. El resto de las iniciativas habidas hasta el momento no habían estado tan organizadas. La importancia del grupo, estriba en segundo lugar, en que por fin el arte de la ciudad salía de los estrechos límites del localismo y del provincianismo y conectaba con los movimientos artísticos vigentes en el resto de España. Una vez dado este paso a medidados de la década, irrumpirá la abstracción y en los años 70 y 80 Sevilla se incorporará definitivamente a la modernidad. En tercer lugar supuso que por primera vez hubiera una corriente expresionista y contestataria, que antes no había existido cuando era común en el resto de España. El arte sevillano fue siempre conformista y burgués y no planteó nunca ningún problema ni plástico ni de contenidos hasta ese momento. En cuarto lugar, el arte del grabado salió favorecido. A partir de entonces fueron múltiples las muestras colectivas de artistas dedicadas al grabado. Como ejemplo la que tuvo lugar en la galería Damas en 1.973, que fue concebida para mostrar qué era el grabado y cómo se hacía, con talleres para que todo el mundo que quisiese pudiese comprobarlo.

Por otra parte, vamos a ver que supuso para los artistas ésta experiencia. Para Cristóbal y Cuadrado, era algo necesario, dadas las condiciones socio-políticas existentes. Era una necesidad que debían cumplir como artistas para tranquilidad de sus conciencias. Ahora bien, vista la experiencia con la distancia que dan los años, solamente Cristóbal sigue defendiéndola, consi -

derando que fue algo útil y no solamente para los propios artistas. Sigue fiel a sus ideas, no exponiendo en locales comerciales, y sigue pintando óleos y grabando, sobre todo litografías. Pero lo que más le interesa es pintar el campo, la tierra sin figuras humanas, el paisaje y a ser posible los valles de la tierra de Ronda, que es donde se refugia cada vez que puede. El color de la tierra. amarillos, verdes y azules brillantes.

Cuadrado, si bien no se arrepiente de haber trabajado un tiempo a la sombra de Cortijo, "es absolutamente lógico que al principio recibas influencias de uno y de otro, sobre todo si es gente con más experiencia en el terreno artístico y con una personalidad más fuerte", ni de los años perdidos, en los que no avanzó en el terreno de la investigación plástica, opina que la experiencia le limitó desde el punto de vista artístico, pues llegó un momento en que el lenguaje quedó atrasado. "¿Que me ha perjudicado?. He vivido de otro modo. En la cárcel he aprendido otras cosas. Lo que si tengo claro es que no aprendí arte, y tengo un vacío cultural que ahora tengo que recuperar"(34). Ha tenido que revisar sus conceptos de la pintura, porque de ser un pintor militante a no tener ningún interés en la política activa, ha sufrido periodos de crisis de identidad, que ahora trata de superar dejando que en esta nueva etapa, la pintura hable por sí misma. Pretende ofrecer un rflejo de la vida cotidiana y de unas relaciones humanas que el sistema de producción está machacando. Esto es lo que le ha llevado a pintar una Sevilla que la piqueta se está cargando poco a poco. (25). Pasó un año pintando el corral de las Vírgenes, que está prácticamente abandonado, para recalcar que existe un patrimonio y una cultura popu-

lar que se ha ido transmitiendo por generaciones y que lamentablemente se está perdiendo. Ahora ha ido más lejos y prescinde incluso de mensajes como éste. No le interesa la narración, prescinde del discurso previo y del lenguaje hablado, en unas pinturas que podían ser calificadas como de realismo intimista (36).

Por su parte Francisco Cortijo opina, que si *Estampa Popular* no fue lo suficientemente importante fue porque le faltó calidad y porque era vanguardia política y no artística. Era una forma de lucha y sirvió de consuelo entre los mismos militantes, al darse cuenta de que había un grupo de personas luchando por los mismos ideales.

"Debiera de haber tenido valor como vanguardia o movimiento de apertura y al contrario, lo que hacía era restringirnos. ¡Lo bien que se podían haber acercado los contenidos con una plástica de verdad avanzada!, pero nos estábamos quedando con algo cada vez más estereotipado" (37).

Tras *Estampa Popular* no abandonó el grabado, aunque si el linóleo. Dejó de un lado la vertiente tremendista para pasar a cultivar un expresionismo cada vez más sarcástico e irónico. La figura humana es lo que más le interesa, sus amigos, su mujer, sus padres, siempre utiliza personajes que le son inmediatos, a través de los cuales se identifica con una ciudad: Sevilla. Los personajes aparecen aislados, como absortos, hieráticos. Ana Guasch, considera su pintura como metarrealista, dominada por el diálogo vacío-realidad, que en la búsqueda de lo absoluto niega el espacio plástico (38). Sigue siendo una pintura triste, sin esperanza. Aunque no pretende realizar una pintura de testimonio se le ha considerado el padre del realismo social sevillano y

maestro de generaciones posteriores. Ultimamente ha introducido un colorido más alegre en su pintura, aunque sigue incidiendo sobre los mismos contenidos.

Los artistas que participaron en la segunda etapa, insisten en que nunca fueron miembros de Estampa Popular, sino que únicamente colaboraron cuando Cristóbal, que fue el centro de la nueva fase, se lo pidió invitándoles a las exposiciones. Manolo Baraldés es de todos ellos el que más conscientemente asumió la importancia que podía suponer ser un grabador popular que encauzara su labor de una manera desinteresada y didáctica. Quizás esto sea así por su militancia en el Partido Comunista.

Nicomedes, que venía practicando una escultura de carácter naturalista popular, no es de extrañar que aceptara integrarse en la formación. No obstante, esto no era suficiente y pronto se vio restringido por algo que no era lo suyo. Su modo de hacer estaba en la escultura, en una temática más amplia y en un lenguaje menos limitado. Esto, unido a problemas personales por la falta de taller y a que se negaba a aceptar un compromiso a todos los niveles, que en su opinión se le estaba exigiendo, le decidió a abandonar su colaboración.

Otro tanto les sucedió a Rafael Villanueva, a Pedro Guerrero y a Claudio Díaz. Cada uno tenía su camino en el mundo de la pintura. Villanueva practicaba un expresionismo abstracto después de haber superado la etapa de expresionismo figurativo, que consideraba fuera de lugar. Por otro lado nunca creyó en el vehículo del grabado como expresión personal y no lo utilizó. Colaboró con pinturas anteriores a su evolución hacia la abstracción, anteriores a 1.958, pues es en ese año cuando decide que

debe salir del angosto panorama sevillano y empezar a respirar Europa. Claudio desde Madrid, y ahora de nuevo desde Sevilla se dedica fundamentalmente a la pintura, aunque ha colaborado con el grupo Ibiza 15 aglutinado en torno al grabado pero sin ninguna ideología expresa. Lo que le interesa es plasmar en los lienzos las emociones que le produce su entorno, las cosas sencillas de cada día. Enrique Acosta se acercó a la Estampa más por curiosidad y por la oportunidad que se le ofrecía de introducirse en el mundo del arte. No volvió a hacer grabado, y hoy vive como Baraldés dedicado al diseño gráfico, aunque ninguno de ellos ha abandonado la pintura, que cultivan para ellos mismos. En resumen, ninguno de estos artistas consideran el aspecto social del arte como fundamental. Para ellos es algo más personal, no es una cuestión de militancia. A esta apatía vino a sumarse el hecho de que Cristóbal abandonó Sevilla en 1.965 para marcharse a Ronda. Al desaparecer el que había sido el aglutinador del grupo, cada uno sigue su camino y eso constituyó el fin de Estampa Popular.

NOTAS

- 1.- Gaya Nuño, J.A. "Arte del siglo XX". *Ars. Hispaniae* Vol. XXII. Ed. Plus Ultra. Madrid (1.977). pág. 36.
- 2.- Bonet Correa. "Los Andaluces". Ed. Istmo. Madrid (1.980). pág. 585.
- 3.- Guasch, Ana y Lacomba, Juan. "Cuarenta años de pintura en Sevilla 1.940-1.980". Caja de Ahorros San Fernando. Sevilla (1.981). pág. 9.
- 4.- Bonet Correa. *Opus cit.* pág. 583.
- 5.- Guasch, Ana. *Opus cit.* pág. 21- 22.
- 6.- Lacomba, Juan. *Opus cit.* pág. 61.
- 7.- Valdivieso, Enrique. "Pintura Sevillana del Siglo XIX". Sevilla (1.981). pág. 102 y 121.
- 8.- Lorente, Manuel. "De la brocha de enjabonar a los mejores pinceles". ABC. 6-XI-77.
- 9.- Cortijo le convence, como a otros, para que abandone la Escuela y se traslade a San Fernando en Madrid. Pero al llegar no hay plazas y decide volver a Sevilla para sostener la beca. A la vuelta se encuentra incómodo y comienza a boicotear las clases de Miguel Pérez Aguilera, pintando a la manera expresionista de Cortijo. Pérez Aguilera no lo podía tolerar, le echar de clase y entonces decide abandonar la Escuela.
- 10.- La experiencia de Cortijo en Madrid se puede seguir en la revista *Capela*, de Enero de 1.957, donde Víctor Carande cuenta a través de las cartas de aquél, su peregrinar sin

éxito de pensión en pensión y con la carpeta debajo del brazo en busca de intelectuales que le pudieran ayudar.

- 11.- Aguilera Cerni, Vicente. "Panorama del nuevo arte español". Ed. Guadarrama. Madrid (1.966). pág. 108.
- 12.-Lorente, Manuel "De la brocha de enjabonar a los mejores pinceles". ABC. 6-XI-77.
- 13.-Lorente, Manuel. "El Grupo Sevilla muestra de la vibración artística de la ciudad". Sevilla. Febrero (1.961).
- 14.-Texto del catálogo de la exposición de la galería Velazquez.
- 15.-Lorente, Manuel. "El Grupo Sevilla muestra de la vibración artística de la ciudad". Sevilla. Febrero (1.961).
- 16.-Entrevista personal con el artista. Julio (1.986).
- 17.-Marcos, Julián. Catálogo de la exposición de la galería Prisma. Madrid (1.981).
- 17.-Llorens, Tomás. " Vanguardia y política en la dictadura franquista: la década de los 60". "España vanguardia artística y realidad social 1.936-1.976". Gustavo Gili S.A. Barcelona (1.976). pág. 160.
- 18.- En esta ocasión, los miembros del grupo no pudieron participar en todos los actos debido a la presencia de la policía española aunque si participaron con sus nombres en la muestra de arte.
- 19.-Trabajaban de noche para que el humo del horno se confundiera con el de las panaderías, y eso cuando tenían leña. A la mañana podía quedar una única pieza de toda la hornada.
- 20.-Burgos, Antonio. "Las misiones pedagógicas de Paco Cuadrado". Triunfo. (1.974).
- 21.-Entrevista personal con el artista. Primavera (1.986).

- 22.-Catálogo de la exposición del club de derecho. Sevilla (1.964).
- 23.-Bozal, Valeriano. "História del arte en España". Vol. II. Ed. Istmo (1.977). pág.177.
- 24.-Moreno Galván, J.M. La última vanguardia. Ed. Magius. Madrid (1.968). pág. 167.
- 25.-Bozal, Valeriano. "El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo". Ed. Ciencia Nueva. Madrid (1.966). pág. 199.
- 26.-Arean, Carlos. "La pintura expresionista en España". Ibérico Europea Ed. Madrid (1.984). pág. 21.
- 27.-Bozal, Valeriano. "El realismo entre el... Opus cit" pág. 83.
- 28.-Guasch, Ana. "Conversación con Ibarrola". Rev. Guadalimar. Año 3. nº 25. Octubre (1.977).
- 29.-Vidal de Nicolas. Catálogo de la exposición del grupo de Bilbao en el Ayuntamiento de San Sebastián (1.962).
- 30.-En este caso se corresponde con un cambio de situación del artista. Paco Cuadrado, ha salido de la carcel y ha tenido un hijo, lo que se refleja en la actitud con la que desde ahora va a mirar al mundo, y su obra es lógicamente el reflejo de esa nueva etapa.
- 31.-Entrevista personal con el artista. Julio 1.986.
- 32.-Alfonso Grosso. Catálogo de la Exposición 10 pintores sevillanos y el escultor Nicomedes. Sevilla 1.964.
- 33.-No es una talla directa, sino un procedimiento más sofisticado, ya que se ha utilizado la técnica del repujado. Esta técnica inglesa consiste en golpear sobre un punzón, que es el que vá horadando la madera.
- 34.-Entrevista personal con el artista. Primavera 1.986.

35.-Llorente, Manuel "Paco Cuadrado de la protesta a las raíces del pueblo" ABC 4.5.78.

36.-Guasch, Ana María "Realismo y realismos en Sevilla" Rev.-Tekné nº 1 1.985.

37.-Entrevista personal con el artista. Julio 1.986

38.-Guasch, Ana *Opus cit.*

VI. CRISIS DE ESTAMPA POPULAR

VI.- CRISIS DE ESTAMPA POPULAR

VI.1.- Crítica

Las causas de la crisis y desaparición de la Estampa Popular obedecen a motivos dispares y mientras que por una parte, eran ajenas al mismo, por otra eran inherentes a la formación y necesitaban una solución desde dentro.

Al decir que estaban impuestas, estamos haciendo referencia a la dificultad de desenvolverse debido a la represión, clausuras de las exposiciones, encarcelamientos.... El Poder podía transigir con aquellos movimientos plásticos que ejercían una crítica más velada y sutil, pero no con un pretendido movimiento de masas accionado por artistas comunistas.

Por otra parte, los problemas planteados en el seno del grupo son varios y en conexión entre sí y hacen referencia a la crisis del lenguaje, al populismo, a la calidad, a la adecuación a la realidad etc.

Para empezar diremos que no fueron capaces de encontrar un canal de divulgación propio, ajeno a las galerías comerciales, que les cerraron sus puertas a menudo. Por otra parte, el elegir locales alternativos planteaba también sus problemas, pues exponer en locales de barrios y de asociaciones populares, era una postura que propiciaba el proteccionismo y el paternalismo. Como dice Paco Cuadrado (1) "Ibamos a llevarle al pobrecito obrero los grabados, pero ¿dónde?, no le vamos a decir que vaya al museo, no. Se los vamos a llevar a casa". Habían corrido el riesgo de hacer un arte para pobres y muchas veces habían caído en ello.

No habían conseguido hacer una cultura para todos y su labor didáctica había resultado labor de concienciación política, no encaminada a enseñar a apreciar y a valorar el arte. Se había caído en el panfleto, y el afán de popularidad había pasado a convertirse en populismo, más oportunista que efectivo. Al volver voluntariamente a formas simples de expresión para evitar un producto demasiado intelectualizado y tratar de eludir la barrera entre pueblo y élite cultural, habían sacrificado la calidad utilizando recursos y un lenguaje excesivamente limitado. Habían abusado del miserabilismo, de la deformación de los personajes y de los demás recursos expresionistas, impregnando las obras de sentimentalismo. El pretendido objetivismo se convierte en subjetivismo y para intentar convencer y acercarse al espectador, se utiliza muchas veces la vía sentimental y no la racional.

De esta manera, el arte de la Estampa Popular no salió en muchas ocasiones de los estrechos límites de lo local y provinciano. Las formas reiteradas machaconamente, los temas convertidos en tópicos; son muestra de la fosilización de un estilo que necesitaba una renovación urgente para sobrevivir.

El estilo esclerotizado se aparta del arte vanguardista aunque sin pretenderlo; este realismo presenta contactos con el reaccionalismo histórico, a pesar de la finalidad que pretendía fuera otra (2).

También hay que decir que el realismo entra en crisis en todo el arte occidental a partir de 1.962-64 por lo que la dificultad a salvar se presenta por vía doble en este caso.

Por último, lo que había nacido fruto de unas necesidades concretas se había ido desvinculando de la sociedad a la que

pretendía satisfacer. La sociedad española de los años 60 era una sociedad dinámica, que estaba viviendo los primeros efectos del desarrollismo, y a esto respondían con un estilo cada vez más oxidado. la sociedad no era solamente campesinos pobres, esto podía constituir una realidad definida en ciertos lugares de España como Andalucía y parte de Castilla, pero no podía hacerse extensivo a todo el país. Las clases inferiores siempre han tenido otros problemas e inquietudes que la de educarse artísticamente, y a partir de la inserción de España en las sociedades consumistas, está claro que sus aspiraciones son poder tener acceso a los bienes de consumo y ahí no queda lugar para la protesta. Esto destinaba a la Estampa a que sus obras no tuvieran proyección salvo en ambientes reducidos, obreros especializados con cierta cultura, estudiantes, profesionales liberales...., en definitiva, pequeños burgueses con mala conciencia. Aquí está el mayor fracaso del grupo: la afuncionalidad de las obras ya que no llegaron al público para el que estaban destinadas.

Para finalizar diremos que el adoptar un lenguaje vinculado a la tradición pictórica del realismo, perdieron la oportunidad de aprovecharse del desarrollo técnico de la comunicación de masas, lo cual podría haber supuesto una renovación desde el interior del grupo. Al dedicarse a realizar grabados con técnica casi artesanal perpetuaron la tradición de realizar cuadros para colgar en la pared, dando lugar a una "cultura politizada pero en definitiva, cultura tradicional". (3)

VI.2 Alternativas a Estampa Popular

Tras la disolución de las Estampas Populares la problemática por ellas planteada no desaparece por completo, sino que es recogida en parte, por movimientos posteriores.

De un lado, el movimiento conceptual pretendía devenir en práctica social transformadora y cuestionar desde la vanguardia la práctica artística y la situación del arte como algo clasista y mercantilista (4). Problematiza la condición de la obra de arte y coincide con el realismo social en el intento de prescindir de los canales de divulgación convencionales, en la desmitificación del arte y del artista en que el valor de uso de la obra prime sobre el de cambio. Pero fuera de estas ideas ambas prácticas artísticas no tiene nada en común, ya que el arte conceptual plasma estas ideas en proyectos, fotos, actos, happenings etc., con lo que relegan el vehículo tradicional de expresión - el cuadro o el grabado -.

A medida que avanza la década de los setenta

"se pospone la inteligibilidad de la obra artística por parte de las masas populares... y se pone el acento en la transformación de la institución artística... al tiempo que el arte y el artista se independizan del contenidismo y de la supeditación inmediata a unas directrices políticas muy determinadas" (5).

Quienes se mueven por un camino paralelo a la Estampa Popular serán los artistas encuadrados en la Cronica de la Realidad y otros que trabajan individualmente y que podríamos englobar bajo el epígrafe del realismo crítico, calificativo que

utilizamos para diferenciarlo del social en que el primero no tiene como base los problemas y las diferencias explícitas de las clases sociales.

Si hemos dicho que se relaciona con la Estampa Popular lo afirmamos en base a que se plantean la función del arte y del artista como algo esencial, y a que utilizan un lenguaje realista, si bien, después de haberse despojado de todos los convencionalismos del realismo social. Dentro de esta tendencia, podemos englobar al Equipo Crónica formado en Valencia en 1.964 por Rafael Solbes, Manuel Valdés y J.A. Toledo, este último separado del grupo en 1.965. Ya hemos aludido anteriormente a su formación paralela a la de la Estampa Popular valenciana y a como surgió de los mismos presupuestos ideológicos. Dentro de esta misma línea también se encuentra la labor del grupo Realidad que nace en 1.966 en Valencia formado por Ballester y Cardells, también a Eduardo Arroyo, que había iniciado su carrera en París junto Aillaud y Recalcati y a Juan Genovés, a Canogar y a Somoza que se mueven cerca de la corriente del reportaje social.

Tanto el Equipo Crónica como Eduardo Arroyo van a plantearse la relación entre arte y política y a desmitificar mitos de la historia y de la cultura, tanto del pasado como del presente. Sus preocupaciones abarcarán las relaciones de la pintura con todo lo relacionable con ella, como son las instituciones culturales, el poder, el museo, la historia de la pintura etc.. Ambos explotan las posibilidades iconográfica de la pintura, Arroyo para parodiar y criticar hechos concretos y el Equipo Crónica, más culturizado, basándose en hechos ya mediatizados por los medios de comunicación.

El Equipo piensa que una sociedad de masas se satisface con un lenguaje de masas; lo que quiere decir que van a dar cabida a métodos industriales. En este punto superan la pretensión artesanal de Estampa Popular, que ya hemos visto no estaba a la altura de las necesidades de la sociedad española. En aras del objetivismo, el Equipo trabaja como un ente único, sin firmas personales y utilizando datos objetivos para lograr asimismo resultados objetivos. El utilizar la iconografía de los más-media, supone el acierto de que el utilizar medios de visualización conocidos por todos, es la única manera de que la actividad artística salga del microcosmo a que se ve reducida.

Sus obras son de tintas planas y gamas de color reducidas y en ellas se mezclan imágenes del arte clásico junto a otras de los medios de masas, comic y publicidad. Se valen de los recursos como de la fragmentación de las imágenes y las deformaciones mecánicas para conseguir que la obra sea un objeto significativo autónomo, que funcione con independencia del autor. También utilizan el montaje en serie de dos maneras: analítica, cuando asocian imágenes de diversos estados de una acción en relación con su desarrollo temporal, o narrativa, cuando asocian aspectos de un mismo tema independientemente de su secuencia temporal. Otras obras poseen una actitud de provocación en las que juega un papel importante el factor sorpresa. En esta provocación se busca una transformación en las conciencias colectivas y no en las individuales (6).

Lo mismo pretende Genovés que entiende la sociedad como el grupo social más amplio, que es a la vez el protagonista de sus obras. Refleja los componentes sociales de la sociedad moderna

que es el grupo piloto y lo hace por medio de instantaneas de episodios rápidos, herencia de la técnica fotográfica. En estas escenas sucesivas el contenido destaca sobre el color; que pasa a un segundo plano, pues sus composiciones son casi siempre monocromas. Sus temas son la incomunicación, el desamparo, la opresión, temas que presentan un panorama desolador, sin salidas. Es negativo y pesimista, algo que no tenía cabida en las imágenes de la Estampa popular.

Rafael Canogar también toma la sociedad en su conjunto para demostrar su alineación, pero sin hacer una crítica directa, ya que entiende que el espectador es el que a la vista de la obra tiene que ser el que condene la situación. Sus obras tratan de implicar al espectador de una manera más sutil a como lo había hecho el realismo social anterior.

NOTAS

- 1.- *Entrevista personal con el artista. Primavera de 1.986.*
- 2.- *Aguilera Cerni, Vicente: "Iniciación al Arte Español post-guerra". Ed.: Península. Barcelona (1.970). pág.116*
- 3.- *Bozal Fernandez, Valerino: "La imagen de la posguerra". "España, vanguardia artística y realidad social" 1.936-1.976. Ed.: Gustavo Gili S.A. Barcelona (1.976). pág.108*
- 4.- *Marchan Fiz, Simon: "Los años 70 entre los nuevos medios y la recuperación pictórica". España vanguardia artística y realidad social. 1.936-1.976. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona (1.976). pág.177-178.*
- 5.- *Suarez, Alicia y Vidal, Mercé: "De la década prodigiosa al sueño ha terminado" "El descrédito de las vanguardias artísticas". Varios. Ed.Blume Barcelona (1.980). pág.90-114.*
- 6.- *Llorens, Tomás: "El Equipo Crónica". Ed.Gustavo Gili S.A. Barcelona (1.972). pág.16*

VII. CONCLUSION

VII.- CONCLUSION

Lo primero que hay que tener en cuenta a la hora de realizar una valoración de la actividad del grupo, es no restringirnos y mirarlos solamente desde el punto de vista plástico (lo que por otra parte, hemos realizado en la crítica anterior), ya que no fué solamente eso. Es mas, a la primera conclusión a la que hay que llegar, es que la estética era menos urgente y fundamental para ellos que el tomar una postura ética de compromiso. La unión de sus miembros se realizó, antes que para resolver problemas artísticos, para ofrecer una respuesta clara y contundente a una situación social determinada.

Sin dejar de lado la importancia que para la plástica de los años sesenta tuvo el plantearse como una alternativa el informalismo y el normativismo, tuvo más interes por oponerse a una estética realista promovida por el poder, ñona y desprovista de todo contenido. Se constituyó como una corriente desmitificadora de tabús impuestos a la fuerza, pero no por el mero placer de destruirlos, sino para construir una nueva moral.

Otro hecho que no debemos olvidar es que las condiciones sociopolíticas del momento en que Estampa Popular desarrolló sus actividades no son ni mucho menos las actuales y por lo tanto vista desde la óptica de hoy se tiende a ser más crítico y poner énfasis en lo que no resultó, olvidando la necesidad histórica que asumieron.

Se puede valorar el movimiento por haber contribuido a rescatar del olvido a la técnica del grabado, por haber sido el primer movimiento organizado coherentemente de realismo social en

nuestro país y por ser testimonio vivo de lo que se realizaba en aquella época. No cabe duda de que lo que hacían lo hacían en serio y honradamente.

Por otra parte, si bien el grupo con el tiempo se reveló inoperante, sirvió para que cada uno se expresara y respondiera a esa necesidad de sincerarse consigo mismo. También tuvo utilidad al servir de palanca de lanzamiento a algunos artistas jóvenes e idealistas, que como los Grupo Sevilla, se introdujeron por medio del grupo en el oficio de artistas.

Por último, poner de manifiesto que si bien casi siempre que se hace arte se toma partido de una u otra forma, lo que no suele suceder es que sirva al propósito de provocar cambios en otros terrenos que no sean en el puramente artístico.

DOCUMENTOS

CATALOGO DE LA EXPOSICION DEL GRUPO SEVILLA EN LA GALERIA
VELAZQUEZ. 1.961.

Un grupo de pintores, todos jóvenes, hemos tenido la necesidad de agruparnos bajo un mismo nombre hacía una orientación artística bien definida, el realismo.

Pretendemos representar parte de la sociedad más cercana a nuestra sensibilidad, a la gente que ha construido el mundo, la belleza y todo cuanto en él nos rodea.

Al hombre que trabaja.

EL GRUPO SEVILLA

CATALOGO DE LA EXPOSICION DEL GRUPO SEVILLA EN LA GALERIA
PRISMA DE MADRID. 1.961.

Lo que estos hombres hacen es importante. Lo que intentan se ha intentado muy pocas veces en Sepaña. Quieren que todos los españoles puedan tener algún día en su casa un grabado.

Para ello están trabajando, creen y yo creo con ellos, que el arte es para todos o no es nada. Trabajan solos, con dificultades; pasando frío o calor, prácticamente como lo hacen los hombres que están en sus grabados. Son claros como sus pinturas, por todo lo cual conmigo cuentan desde ahora.

JULIAN MARCOS

CATALOGO DE LA EXPOSICION DE LA ESTAMPA POPULAR DE
CORDOBA EN LA GALERIA NUEVA CARTEYA. CORDOBA 1.961.

El arte aparece hoy con un privilegio de las grandes ciudades y de una determinada minoría de personas. Nosotros al hacer esta exposición aquí, queremos reivindicar el valor popular que el arte parece haber perdido en su tráfico actual. Consideramos que lo popular en arte viene determinado por el contacto que el artista toma de la realidad creada por la relación de los hombres entre sí, a través del trabajo, identificándose con los problemas de la mayoría - los trabajadores -, yá que estos problemas están en la base de todo progreso. Todo lo que nazca al margen de esta realidad no puede ser válido para el hombre que tiene planteada la lucha por mejorar su condición humana.

EL GRUPO DE CORDOBA DE ESTAMPA POPULAR

MANIFIESTO SOBRE EL REALISMO. MADRID 1962.

1.- Ante la confusa situación del arte y su función en el mundo contemporáneo, es necesario precisar el objeto, sentido y función del realismo. Estabamos acostumbrados a considerar una mancha o una grafía violenta como una rebelión y una protesta sin negar su condición de tales, cabe decir ahora que fundamentaban una rebelión abstracta, ante todo y contra todo. También, una rebelión irracional, absoluta, no crítica. Pero los tiempos son otros y es ya el momento de que analicemos las situaciones que impelían a esas posturas. Tal es la labor que el arte realista ha de emprender. Ello sólo se consigue con la confrontación pública y la discusión de sus fines.

2.- El carácter abstracto de esa protesta informal, ante la que el arte realista se encuentra y que históricamente hereda, hizo que la rebelión deviniese conformismo y el arte un puro objeto estético. Pero ninguna obra de arte, ningún estilo, ni un sólo movimiento o tendencia pueden ser considerados como entidades aisladas y autosuficientes. Todos se originan, desarrollan y entienden, nacen y mueren, dentro de una estructura cultural, ideológica, significativa, histórica, que les explica, les proporciona una perspectiva y un horizonte. Precisamente porque el sentido del momento histórico en que nos encontramos aparece en las obras, éstas pueden ser abordadas significativamente. La comprensión significativa y racional de las obras y su medio ha de sustituir -gracias al arte realista- el pseudoprofundo y esotérico vocabulario típico de la protesta informal. Su abstracción permitía toda suerte de sugerencias, nuestra concreción exige un lenguaje directo y, comparativamente, seco, totalmente desprovisto de adornos. Es el mismo lenguaje que las imágenes realistas nos ofrecen.

3.- El realismo no es, exclusivamente, una obra de arte

o una tendencia, es un modo de entender al mundo y al hombre. Por lo cual, el arte realista no nace además o frente a otras tendencias estilísticas, sino frente a todas aquellas que hacen gala de una posición idealista ante la realidad histórica. Se especifica y distingue no por características formales, ni, aún, por peculiaridades significativas superficiales, sino por razones esenciales y definitivas.

4.- Frente a la admisión fatalista de un ideal, esencia o entidad absoluta que determina (y explica) la contextura de nuestro medio y su historia, el arte realista se reduce a lo mundano y verificable, explica el medio desde sí mismo, la historia a partir de sus elementos y estructura. No admite, siquiera, la existencia de un ser o esencia detrás de las apariencias. Sustituye la esencia por el sentido, y las imágenes que ahora presentamos expresan ese sentido, indican su trayectoria, señalan su destino. Enfrentado a la concepción idealista aún dominante, lo hace, en ocasiones, crítica y polémicamente. Su testimonio, su crónica de la realidad, no lo es de un contexto amorfo o invariable. Patentiza los caminos de la variación y el cambio. Presupone la posibilidad de tal cambio exponiendo la manera de llevarlo a cabo. Por ello, las obras realistas no son mero testimonio o crónica, no se limitan al juicio irracional o fatalista, sino que, en recuerdo de un pensamiento ya clásico, racionalizan el medio, afirman que lo real es racional y razonable. El realismo añade algo al reflejo superficial. Introduce los acontecimientos, los objetos, los personajes de sus imágenes en una estructura más amplia, de la que participan y a la que contribuyen. Cuando nuestros pintores hablan de un hombre, es éste o aquel en su contexto, perfilando sus condicionamientos, racionalizando su situación. Lejos de lanzarnos sobre una realidad doliente pero absurda, nos indican las razones de la dolencia concreta, histórica, que el espectador es capaz de corregir y anular.

La figuración es aquí imprescindible, pero no toda o de cualquier manera, pues, a lo largo de la historia, la figuración ha servido para trascender la imagen terrena, dotándola de unas notas definitorias que la idealizaban, transformándola en una apariencia que descubría un ser profundo e ignoto. Pudiendo decirse así que el arte era la negación de lo real. Tampoco reducir la figuración a la apariencia y la obra a la reproducción de lo verosímil puede satisfacernos, pues esta labor, que el naturalismo ejecutó con mayor acierto que nadie, dejaba el hueco, como vacío, que el ideal llenaba antes. Ha sido preciso llenar ese vacío de sentido para asistir al advenimiento del realismo.

5.- Mas el sentido que define nuestra historia no es algo dado, etéreo o sutil, que merced a una habilidad técnica y formal trasladáramos al papel, el lienzo o el bronce. Es, por el contrario, conquistado diariamente, debatido y problematizado de continuo a través de las distintas formas de nuestra actividad. El arte es una de ellas y no un método que por igual pudiéramos aplicar en todas partes. En unas sociedades adquiere distinta fisonomía que en otras. Descubrir el modo coherente y adecuado, el más acorde con nuestro medio, es lo que pretendemos con la confrontación pública y la discusión.

6.- En nuestro país, el realismo no llega a su destinatario natural, aquel sector del público que puede emprender la realización del sentido histórico racional, una vez que ha adquirido conciencia de su estado en la situación general. Las razones que motivan que el realismo no llegue a su público son: la existencia de una distribución comercial que lo selecciona entre las llamadas clases acomodadas, las cuales, ancladas en una visión fatalista y esencialista de la realidad histórica, se oponen a la citada realización del sentido y, lógicamente, al arte realista mismo; por otra parte -segunda

razón-, éste no se suele configurar con los elementos estético-formales que ese público estima, elementos que han modelado su gusto y su estimación del arte a través de los movimientos y tendencias idealistas precedentes y presentes.

Con ello, el realismo se mueve en dos niveles complementarios. El primero es el del conocimiento de la realidad. El segundo, su prolongación en la práctica, pues el sentido indica la dirección en que lo real se proyecta. Este es su compromiso, su manera de tomar partido. Así forma la conciencia, no sólo del artista, sino del que contempla la obra, del público. Este adquiere conciencia de su situación y sus intereses en el medio real, de la dirección en que ha de encaminarse su actividad.

7.- Ante la situación del realismo en nuestro país, existen dos posibilidades para su desarrollo: o bien tratar de saltar las barreras que le impiden llegar a ese público, o bien plegarse al reducido ámbito del arte en nuestro país y plantear críticamente la exposición del sentido de la realidad, haciendo ver la situación real y mostrando sus causas a través de la imagen. Finalmente, puede hacer ambas cosas. Para ello ha de unirse y adquirir una potencia y cohesión de que ahora carece, aclarando su destino y su función.

ESTAMPA POPULAR. REVISTA INSULA. Nº 169. Marzo 63.

Sé que una crítica minuciosa encontraría en los grabados expuestos motivos que darían pie a una serie de objeciones. (Y añadiría: me alegro de ello). Sé que hay un cierto "populismo". No importa. Sé que casi todos los grabados se parecen mucho entre sí. Tampoco importa. Lo importante, y aun lo fundamental, es otra cosa. Cuando leo la crítica del señor Sánchez-Camargo, en la cual pide a nuestros pintores que graben flores y otros motivos "en los cuales descansa la vista y el espíritu", y cuando me doy cuenta de todo lo que se resume en este singular lamento, pienso que se ha alcanzado un objetivo nada desdeñable. Sin duda, quines integran "Estampa Popular" -de la misma manera que los que escribimos, tendrán que replantearse a la corta o a la larga y quizá sea mejor a la corta que a la larga- una serie de cuestiones. Habrá que buscarle toda su dimensión y todo su alcance a lo que hemos dado en denominar "realismo social", para que un día no lo encontremos convertido en una simple etiqueta. Habrá que someterse a sucesivos períodos de autocrítica revitalizadora. Habrá que revisar y filtrar. Sí: pero, de momento, ahí está "Estampa Popular". Con todas las objeciones que se le quiera poner nadie puede dudar de esto: se trata de algo vivo y verdadero, cuya autenticidad radical es la misma que un día informo la obra de un Goya o un Gutiérrez Solana (Me refiero, naturalmente, a las objeciones "desde dentro". Los reparos a la manera del señor Sánchez-Camargo deben ser tomados por nuestros pintores como un aplauso o, si se prefiere, como un buen augurio).

CATALOGO DE LA EXPOSICION DE GRABADOS DE ESTAMPA POPULAR
EN EL CLUB PUEBLO. 1967.

SOLO HAY ARTE POR Y PARA LOS DEMAS

"Estampa Popular: arte para todos, para los ya iniciados y para aquellos que se acercan a él con más curiosidad que erudición." Son palabras del poeta Angel Crespo. Pues bien, yo, uno cualquiera a quien precisamente por su falta de pericia crítica han pedido los grabadores de Estampa que redacte unas líneas "vírgenes" de presentación, confieso con rubor que ni siquiera me he acercado al arte plástico con curiosidad, que nunca me ha interesado sino como manifestación secundaria de la actividad creadora. Para mí, lo primero es el hombre, los hombres. La realidad antes de su reflejo. Antes "una vida humana que la catedral de Chartres". La justicia primeramente.

Pero al encontrarme frente a Estampa Popular he tenido que ordenar mi pequeña arca de valores.

A mi entender, los artistas de Estampa han logrado la síntesis creadora entre el compromiso -no hay arte apolítico- y su expresión formal; entre la realidad y su imagen plástica, entre lo popular y su estampa.

LO POPULAR

Han encarado lo popular con un concepto combativo, como quería Brecht, para quien ser popular significaba:

"- ser comprensible para las amplias masas, volver a tomar y enriquecer sus formas de expresión;

"- adoptar y consolidar su punto de vista;

"- representar la parte más progresista del pueblo..., por lo tanto, ser comprensible para las demás partes del pueblo;

"- transmitir a la parte del pueblo que aspira al poder, las conquistas de la parte del pueblo que está en el poder."

Porque seguimos teniendo ante nosotros "un pueblo que hace la historia, que transforma el mundo y a sí mismo; un pueblo en lucha", que representa la parte más viva de la realidad.

Esto implica una toma de partida, la comprensión de que "la principal misión del arte, en el mundo, consiste en transformarlo". Pero la labor acometida es ardua, ya que para transformarlo -y haciéndolo popularmente comprensible en sus contradicciones ya se le está imprimiendo una transformación-, el artista que acepta el reto de Alfonso Sastre tiene que operar dentro de ese mundo... uno de cuyos pilares es precisamente la represión de toda tentativa desveladora.

SU ESTAMPA

El artista popular debe cumplir su misión tanto por la desvelación de la realidad en su temática, como por el vehículo utilizado. Debe expresar al pueblo en marcha y hacerlo en su lenguaje, en el que el pueblo nunca ha dejado de expresarse por sí mismo, pese a la enajenación semántica en que le mantiene el sistema burgués. Lenguaje que, en mi opinión, han reencontrado los artistas que aquí exponen:

- Porque el grabado en Estampa cumple satisfactoriamente la función de panfleto estético y social, por su propia naturaleza múltiple, al ser "uno para muchos", en lugar de "uno

para un elegido".

- Porque se realiza con él una redistribución de la propiedad artística.

- Porque en el grabado se conjugan la creación artística individual y la artesanía popular.

Veo en estos grabados encinas por cuyas raíces fluye al tronco áspero el jugo popular.

F. CASTELLO

TEXTO DE PRESENTACION DEL GRUPO ESTAMPA POPULAR DE VA-
LENCIA.1.964.

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 de 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 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 quién 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 constituye una vía de escape por medio de ciertas estereotipadas satisfacciones imaginarias a la lucha que tal construcción supone.

El movimiento Estampa Popular; se define por su adscripción a una estética de realismo intencionado; 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 objetiva e incluso satírica eludiendo, en lo posi-

ble, los enfoques líricos o encomiásticos. El carácter satírico tradicional de la mayor parte de las obras de artes originariamente populares; parece confirmar esta conclusión, y ello de una manera especialmente característica en las manifestaciones artísticas populares del pueblo valenciano.

Segunda. Qué 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 las situaciones reales vividas por el público, evitando una simbolización demasiado genérica. En este sentido, El Grupo de Valencia no muestra ninguna preocupación para evitar los tópicos, cuya repetición no eleva sino disminuye la lucidez del espectador.

Tercera. Que para hacer más directa e inminente la referencia a la realidad vivida por el pueblo, el artista plástico debe acercarse a estudiar y tratar los mecanismos de comunicación social a niveles no artísticos por medio de imágenes visuales (publicidad, cine, T.V., prensa gráfica), de lo que nuestras sociedades es productora o difusora en gran escala.

Estas conclusiones, naturalmente, no pretenden definir una esencia, sino fundamental un programa, El Grupo de Valencia en consecuencia, las considera tan provisionales como lo exigen ulteriores desarrollos del trabajo del Grupo.

TOMAS LLORENS

CORTIJO: REVISTA ARTES. Enero 67. Nº 81.

Me resulta verdaderamente curioso comprobar que un pintor como Francisco Cortijo haya podido situarse en un lugar de excepción para cierto sector del público de galerías. Aún más lamentable es que ese puesto le haya sido concedido por algunos críticos inconscientes. Que aún existe, ya en fase agónica, un público reaccionario, es cosa bien sabida. Y, al parecer, este público tiene sus críticos propicios. Me parece que, para la avanzada fase en que se encuentra el desarrollo de nuestro arte, esta postura no entraña graves peligros. Puede ser, no obstante, contraproducente desde el momento en que se pretenda dotarla de una significación vanguardista. La pintura de este sevillano no sólo es reaccionaria, sino que permanece en un estadio de aburrida mediocridad.

Me parece muy sintomático el hecho de que, siempre que se ha querido "apologizar" de esta pintura, el factor trascendental haya sido su tema. Acaso no será que se preste a esos juegos políticos, a esas estériles demagogias tan decimonónicas, en que se sustentaban los decadentes cuadros "de Historia". Definir el arte bajo un punto de vista social no es erróneo, sino restringido. Si lo subordinamos a una determinada doctrina política, pasa a ser "panfleto". Este carácter ilustrativo que pretenden defender los que ven en él, ingenuamente, una labor de tipo social, de ninguna manera puede justificar una obra pictórica. Existe actualmente una preocupación de tipo social en el ámbito del arte: que éste sea accesible a la mayoría. Los problemas que esta empresa plantea están siendo resueltos inteligentemente por las diversas escuelas constructivistas.

PACO CUADRADO, DEL RETIRO OBRERO AL GOLPE DE CHILE,
PASANDO POR JAEN

Eran los años del hambre cuando conocí a Paco Cuadrado. Puedo decir que para alguien como uno criado y crecido en ambientes andaluces pequeño burgueses, Cuadrado me trajo siempre aquella voz del hambre que no es otra que la de Andalucía. En aquellos nuestros años de calzón corto, yo niño que estudiaba en los jesuítas - iba las vacaciones tarde de los nueves al Retiro Obrero, donde vivía mi abuela en un piso barato de los años de la Dictadura de Primo de Rivera. Y me esperaba siempre Paco Cuadrado, para jugar en el zaguán partidos del Sevilla contra el Atlético de Bilbao, con tapones de cerveza forrados con trozos de cortinas viejas, o para darle patadas en el patio comunal a un endeble balón de badana que yo aportaba a nuestros encuentros. Cuadrado me traía la liberación, la voz de la verdad, el hambre y los mocos de una Sevilla que cuantos vivíamos en el centro ni siquiera presentíamos; desde nuestro mundo de chokolatinas, Roberto Alcazar y Pedrín y El Guerrero del Antifaz.

Andando el tiempo, después que hube perdido de vista a Paco Cuadrado, una tarde de Universidad, vino a verme con una carpeta de grabados bajo el brazo. Eran los tiempos del realismo social, en que los que empezábamos a escribir andábamos deslumbrados con las teorías de Castellet. Cuadrado le sacaba las chapas del linóleo la voz de Andalucía; el hambre de los silleros, el vino triste de las tabernas, la callada resignación de las esquinas del paro.

Pasaron unos años más, llegué a publicar, tuve suerte, me puse una casa. En esta casa andan ahora por todas las paredes los grabados de Paco Cuadrado. Quiero decir que, en cierto modo, nuestro Tercer Mundo andaluz no es otro que el de Paco Cuadrado. Supe luego que su acción civil en favor de la justicia le había llevado a Jaén, como a tantos otros

luchadores andaluces. Una tarde, volví a oír la voz de Paco: ¡Qué estoy aquí! nunca habíamos dejado de oírla, en las carpetas de grabado que en los años malos nos traía su compañera desde la cárcel, Paco seguía trabajando. Y seguirá por muchos años; sean cuales fueran las circunstancias.

Es mucha la voz de Andalucía para hacerla callar, como han callado la esperanza de Allende. Por eso uno no puede sino unir debilmente la suya con este andaluz cetrino y soñador, justiciero y perseguido, como sacado de sus mismos grabados; con este luchador andaluz que es Paco Cuadrado, en esta hora en que lleva por las Españas la voz de la verdadera Andalucía prendida en los negros de sus dibujos, los sangrantes perfiles que el arranca al buril del linóleo, como la aceitunera ordeña el olivo carrasqueño, con el sudor del trabajador y la genialidad del artista.

ANTONIO BURGOS

EL REALISMO, UNA FORMA DE ARTE QUE COMUNICA CON LAS MASAS POPULARES.

Para mí, el realismo aplicando el método de interpretación dialéctico, no es un estilo de pintar, sino una forma de expresión y comunicación que cambia constantemente. Y más cambia, si del caballete pasa a juicio del espectador que este puede intervenir, sentirse atañido y participar. Por tanto, la dinámica que le imprime el público influye sobre el artista.- Dependerá de la coyuntura, de la relación de este con el pueblo, que el arte se quede en arte conservador y clasista a arte crítico y transformador. El que interviene admitiendo y manteniendo todo lo que existe del mundo que le rodea o del que contribuye a su cambio, significa ante todo una actitud ante la vida y la sociedad.

Entiendo que el "arte por el arte" hoy no es posible. Es una contradicción constante. No se debe desvincular el arte y que pase por encima de las clases, ni desarrollarse fuera del ámbito socio-político, que penetra en el mercado de la oferta y la demanda como un producto frío y mercantilista. Las influencias de las salas y galerías de arte que siendo medio de comunicación artística, están dentro del medio clasista de la cultura, no pueden cubrir las necesidades del ancho círculo social del artista con su pueblo.

Con este concepto, hasta ahora, estoy haciendo la experiencia de llevar el arte por las barriadas obreras de Sevilla y Cataluña, a través de la obra gráfica y múltiple, recibir la comunicación de un amplísimo sector de la sociedad estableciendo una dinámica nueva en mi obra.

En esta fase de mi estudio y del lenguaje comunicativo busco que humanamente sean expresivo, que la técnica esté al servicio y no delante de esa expresión. En las formas de las figuras, en los dibujos, en los colores en el paisaje, intento

dar una estructura a las personas que pinto con un sentimiento fraternal. Lo hago con la dedicación consiente en la belleza que representa el mundo que me rodea. Los temas van relacionados a la vida de las masas trabajadoras de los niños, las mujeres, los jóvenes y los viejos. Los problemas sociales.

El arte conservador y contemplativo, viene de una relación del pasado donde la élite intelectual quedaba atrapada y presa dentro de un círculo cerrado. Creo que es importante desmitificar la im ágen del artista y que esté bien presente cual es su función de cara a la sociedad. Ayudar en la comprensión de lo que ha sido y puede ser el arte popular. Todo ser humano en potencia tiene intrínsecamente, posibilidades y necesidades de realizar, desarrollar y estar vinculado a las bellas artes. Es la división de la sociedad en clase lo que ha delimitado y determinado los campos. Por un lado, la mano de obra, por otro, los "doctores". Es necesaria la relación armónica entre las dos ramas del saber. Esta simbiósis es necesaria para la vida que la hace más plena, más digna y contribuye a ennoblecer a la persona.

Las exposiciones por las barriadas es un intento como ya hacen otros compañeros artistas de acercamiento entre el arte y el pueblo, acortar las distancias existentes. Acerca la cultura a un amplio sector explotado de la sociedad. La acogida, el estímulo y el aliento de la población que asiste a estas exposiciones muestran, a la vez de una muy elevada sensibilidad una comprensión de que este método de trabajo es una forma de hacer camino e intentar una alternativa a la cultura clasista. Alternativa que toda la vanguardia está empeñada en buscar y ofrecer en esta etapa nueva e comenzamos a vivir. Es fundamental la mayor participación. Poco cambio se puede producir si no se amplía el sector social que pueda formar parte, que sienta que se le atiende, que participa, y que responde a sus problemas.

Paco Cuadrado

ESTAMPA POPULAR NO HA MUERTO. GAZETA DE ARTE. nº 80 -
Junio 76.

... Se ha dicho mucho de Estampa Popular y se ha bloqueado a alguno de sus componentes... Se han criticado los escasos resultados prácticos alcanzados en el terreno estético. Su esclerotización en formas caducas, su gesticulación naturalista, su toma de posición hasta extremos abiertamente panfletarios y su miserabilismo populista. No era ni pretendía ser una escuela pictórica. La unión de sus efectivos no se realizaba en torno a unas posiciones estéticas conducentes a unos resultados concretos en el campo de la expresión plástica.

No es posible criticar desde posiciones de Escuela o Estampa Popular porque no era eso. Aglutinaba sus efectivos en torno a una actitud y no a unos resultados estéticos. ... Plantear que son los pueblos de España los interlocutores varios de la pintura, es cuanto menos una posición ante la que muchos debieran descubrirse la cabeza.

Otra cosa bien distinta es que en un país donde hasta la práctica profesional es subversión la pintura sea bloqueada y un movimiento de pintura que se plantea como tal comunicarse con su pueblo, sea tildado de agente de los enemigos del estado...

Un movimiento así no puede sobrevivir sin problemas. Sus enemigos son fuertes y poderosos aunque sus raíces sean firmes. La relación con los pueblos de España estable, mediatizada y bloqueada.

El debate democrático sobre la realidad y su expresión, aliento vital de esa actitud y base de su fuerza y existencia

le fue impedido. Aquella experiencia fue sumergida por la prisión de los intolerantes, temerosos hasta de su propio poder. La actitud permaneció, pero la experiencia se truncó...

EQUIPO GUERNICA

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía general

- AGUILERA CERVI, Vicente. "Arte y compromiso histórico. Sobre el caso español". Fernando Torres. Ed. Valencia 1.976.
- "Iniciación al arte español de postguerra". Ed. Península. Barcelona 1.970.
- "La postguerra. Documentos y testimonios". Vol. I y II. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1.975.
- "Panorama del nuevo arte español". Ed. Guadarrama. Madrid, 1.966.
- "Posibilidad e imposibilidad del arte". Fernando Torres Editor. Valencia, 1.973.
- AGUILERA CERVI, Vicente "Diccionario de arte moderno". Fernando Torres Ed. Valencia, 1.979.
- "Once ensayos sobre arte". Juan March. Madrid, 1.975.
- AREAN, Carlos. "30 años de pintura 1.948-1.972". Ed. Guadarrama. Madrid, 1.972.
- "Pintura expresionista en España". Ed. Ibérico Europea. Madrid, 1.984.

- BARROSO VILLAR, Julia. "Grupos de pintura y grabado en España 1.936-1.969". Ed. Universidad de Oviedo, 1.979.
- BONET CORREA, Antonio. "El arte del franquismo". Ed. Cátedra. Madrid, 1.981.
- "Los andaluces". Ed. Istmo. Madrid, 1.980.
- BOZAL FERNANDEZ, Valeriano. "El lenguaje artístico". Ed. Península. Madrid, 1.970.
- "El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo". Ed. Ciencia Nueva. Madrid, 1.966.
- "El realismo plástico en España 1.900-1.936". Ed. Península. Madrid, 1.967.
- "Historia del arte en España". Vol. II. Ed. Istmo. Madrid, 1.977.
- BOZAL FERNANDEZ, Valeriano y otros. "España, vanguardia artística y realidad social 1.936-1.976". Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1.976.
- BRECHT, Bertold. "El compromiso en literatura y en arte". Ed. Península. Barcelona, 1.973.
- CABO DE LA SIERRA, Gonzalo "Grabados, litografía y serigrafía: técnicas y procedimientos". Ed. Estiarte, 1.981.

- CALVO SERRALLER, Francisco "España. medio siglo de arte de vanguardia 1.939-1.985". Vol. I y II. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.985.
- CARANDELL J. M. "Esther Boix". Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1.975.
- CIRICI PELLICER, Alexandre "La estética del franquismo". Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1.977.
- COMBALIA VICTORIA, y otros "El descrédito de las vanguardias artísticas". Ed. Blume. Barcelona, 1.980.
- CHAVARRI, Raul. "La pintura española actual". Ibérico Europea Ed. Madrid, 1.973.
- DREW EGBERT, Donald "El arte y la izquierda en Europa". Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1.981.
- DURAN SEMPERE, Agusti "Grabados populares españoles". Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1.971.
- FERNANDEZ ARENAS, José "Teoría y metodología de la historia del arte". Ed. Anthropos. Barcelona, 1.982.
- FERNANDEZ DE CASTRO, Ignacio "De las Cortes de Cádiz al post-franquismo". Vol. II. 2001 Ed. Barcelona, 1.981.

- FISCHER, Ernst. "El artista y su época". Ed. Fundamentos. Madrid, 1.982.
"La necesidad del arte". Ed. Península. Barcelona, 1.985.
- GALLEGO, Antonio "Historia del grabado en España". Ed. Cátedra. Madrid, 1.977.
- GARCIA VIÑO. "Mateos". Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1.976.
- GAYA NUÑO, J. A. "Arte del siglo XX". Ars Hispaniae. Vol. XXII. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1.977.
"La pintura española del siglo XX". Ibérico Europea Ed. Valencia, 1.972.
- GONZALEZ GARCIA, Angel
- CALVO SERRALLER, Francisco
- MARCHAN FIZ, Simón "Escritos de arte de vanguardia 1.900-1.945". Ed. Turner. Madrid, 1.979.
- GUASCH Ana "Arte e ideología en el País Vasco 1.940-1.980". Ed. Akal. Madrid, 1.985.
- HADJINICOLAU, Nicos "Historia del arte y lucha de clases". Siglo XXI. Ed. Mejico, 1.976.
- HEINS HOLZ, Hans "De la obra de arte a la mercancia". Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1.976

- LENIN "Escritos sobre la literatura y el arte". Ed. Península. Barcelona, 1.975.
- LLORENS, Tomás "El Equipo Crónica". Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1.972,
- MARCOS, Julián "Palacios Tardez". Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1.976.
- MARCHAN FIZ, Simón "Del arte objetual al arte de concepto". Ed. Comunicación. Madrid, 1.972.
- MORENO GALVAN, J.M. "Introducción a la pintura española actual". Publicaciones Españolas. Madrid, 1.960.
- "La última vanguardia". Ed. Magius Madrid, 1.968.
- PEREZ VILLEN, Angel Luis "El Equipo 57". Diputación de Córdoba, 1.984.
- POLI, Francesco. "Producción artística y mercado" Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1.976.
- READ, Herbert "Arte y Sociedad". Ed. Península. Barcelona, 1.977.
- SAGER, Peter "Nuevas formas de realismo". Ed. Alianza. Madrid, 1.981.
- TAMAMES, Ramón "La República. La era de Franco". Alianza Editorial. Madrid, 1.983.
- TIBOL, Raquel "Historia General del arte mejicano". Vol. III. Ed. Hermes. Mejico 1.964.

UREÑA, Gabriel

"Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1.940-1.959". Ed. Istmo. Madrid, 1.982.

Catálogos, Artículos, Folletos

ALVAREZ LOPERA, J.

"El arte al servicio de la propaganda. Madrid, 1.936". Tekné. nº 1, 1.985.

AUMENTE, José

"La cuestión andaluza y los intereses de clases". Folleto. Ed. Mañana. Madrid, 1.978.

"Reginalismo Andaluz y lucha de clases. Folleto. Universidad de Granada, 1.976.

BOZAL, Valeriano

LLORENS, Tomás

YVARS, J.F.

Catálogo de la exposición del Equipo Crónica. Ministerio de Cultura. Noviembre, 1.981.

CARANDE, Víctor

Rev. Capela. Badajoz. Enero, 1.957.

COLEMAN, Catherine

TODOLF, Vicent

Catálogo de la exposición de Ben Shan. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.984.

GUASCH, Ana

LACOMBA, Juan

"Cuarenta años de pintura en Sevi-

- 141
- lla, 1.940-1.980. La beca Italia, valoración de continuidad". Catálogo de la Exposición. La Caja de Ahorros San Fernando. Sevilla, 1.981.
- GUASCH, Ana "Realismo y realismos en Sevilla". Rev. Tekné. n° 1. 1.985.
- LALLEMAND y otros "Una técnica escolar, el grabado en linóleo". Folleto. La Habana, 1.960.
- LLORENS, Tomás "Realismo y arte comprometido". Suma y Sigue del arte contemporáneo. n° 4. Julio-Agosto, 1.963.
- MANZORRO, Manuel "Técnicas tradicionales y actuales de grabado". Folleto. Madrid, 1.962.
- MUÑOZ, Matilde "El arte en España como fenómeno social". Rev. Praxis. n° 2. Julio Agosto de 1.960. Córdoba.
- SASTRE, Alfonso "Arte como construcción". Rev. Acen-to Cultural. Diciembre de 1.958.
- TIBOL, Raquel "Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo"- Catálogo. Fondo de cultura económica. Méjico, 1.974.
- TRAPIELLO, Andres "Grupos artísticos españoles". Rev. Guadalimar. Año 3. n° 30. Marzo, 1978.
- "Canogar, la razón de un cambio" Rev. Guadalimar. Año 2. n° 14. Junio de 1.976.

*Bibliografía específica**Artículos*

- AMESTOY CAJIDE y ANOS "Coloquio con los artistas de Estampa Popular". Rev. Artes. III n° 67.
- AGUIRRE, J.A. "Cortijo". Rev. Artes Plásticas. n° 81. Enero de 1.967.
- AZCOAGA, Enrique "Estampa Popular. Cuando el arte expresa la protesta". Diario Pueblo. 1.962.
- BURGOS, Antonio "Las misiones pedagógicas de Paco Cuadrado". Rev. Triunfo. 1.974
- CONDE, Manuel "Presencia de Cortijo en Madrid". Rev. Guadalimar n° 42.
- CORREDOR MATHEOS "Estampa Popular Catalana en la galería Belarte". Rev. Destino. 10-IV-65.
- CHAMORRO, Paloma "Conversación con Guinovart". Rev. Guadalimar. n° 9. 10-I-76.
- DOMENECH, Ricardo "Estampa Popular". Rev. Insula. n° 196. Marzo de 1.963.
- ESPI VALDES, Adrian "Los linóleos de Francisco Cuadrado". Ciudad. Alcoy, 10 de Noviembre de 1.973.
- FERNANDEZ, Charo "El arte de Paco Cuadrado". Nueva Andalucía. 30-VII-76.

- GUASCH, Ana María "Conversación con Ibarrola". Rev. Guadalimar. Año 3. nº 25. Octubre de 1.977.
- "Conversación con Dionisio Blanco". Rev. Guadalimar. Año 3. nº 25. Octubre de 1.977.
- EQUIPO GUERNICA "Balance de una experiencia". Estampa Popular no ha muerto. Rev. Gazeta de arte. nº 81. 20-VI-76.
- LORENTE, Manuel "De la brocha de enjabonar a los mejores pinceles". ABC. 6-XI-77
- "El grupo sevilla, muestra de la vibración artística de la ciudad". Sevilla. Febrero de 1.961.
- "Paco Cuadrado, de la protesta a las raíces del pueblo ABC 4-V-78.
- LLORENS, Tomás "Un any de Estampa Popular en Valencia". Serra D'or. Noviembre de 1.965.
- MARCOS ORTUELO "Grabados de Paco Cuadrado: un arte asequible a las masas populares". Diario de León. 23-XI-77.
- MARTINEZ GARCIA, José L. "Cuadrado en la galeria Antonio Machado. Lanza. 4-IV-73.
- OLMEDO, Manuel "Francisco Cuadrado en La Pasarela" ABC 13-XI-65.
- RODRIGUEZ OLIVARES, Luis "José Ortega". Gazeta de Arte. Año III. nº 67. 14-III-76.

- TORRES MARTIN, Ramón "Expresionismo de raiz popular. La obra de Paco Cuadrado". Correo de Andalucía. 25-IV-75.
- ROURE y JARQUE, Bru "Paco Cuadrado, obrer del'art. Arreu. 1.974.

Catálogos

- AGUILERA CERVI, Vicente Catálogo. Exposición en la Asociación de Amigos de la Música. Hospital de Llobregat. 1966.
- BURGOS, Antonio Catálogo. Exposición de Paco Cuadrado en la galería Capitol de Alcoy. 1.973.
- CASTELLO y CASTELLET Catálogo. Exposición Club pueblo. Madrid 1.967.
- GRUPO CORDOBA Catálogo. Exposición del grupo Córdoba en la galería Carteya. 1.961.
- GROSSO, Alfonso y ONTIVEROS Catálogo. Diez pintores sevillanos y el escultor Nicomedes. Estudio A. Sevilla, 1964.
- IBARROLA, Agustín Catálogo. Exposición galería Tassili. Oviedo, 1.969.
- MARCOS, Julián Catálogo. Exposición grupo Sevilla en la galería Prisma. Madrid, Junio-Julio 1.961.