

***La Rosa Vera catalana* en la Colección UC de Arte Gráfico**



Serie Memoria Gráfica, 4

***La Rosa Vera catalana* en la Colección UC
de Arte Gráfico**

Paraninfo de la Universidad de Cantabria
1 octubre / 14 noviembre 2009

Serie Memoria Gráfica, 4



Colabora



Universidad de Cantabria.

La Rosa Vera catalana en la Colección UC de Arte Gráfico : [exposición : Santander], Paraninfo de la Universidad de Cantabria, 1 octubre-14 noviembre 2009. — [Santander] : Universidad de Cantabria, [2009] — (Memoria Gráfica ; 4)

ISBN 978-84-8102-545-3

Pla, Jaume.

Editorial Rosa Vera— Historia.

Grabado— España— Cataluña— Exposiciones— Catálogos.

929 Pla, Jaume

655.41(460.235 B.)(091)

76(460.23)“19”(083.824)

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA:

RECTOR: Federico Gutiérrez-Solana Salcedo

VICERRECTOR DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA: Eduardo Casas Rentería

DIRECTOR DEL ÁREA DE EXPOSICIONES: Javier Gómez Martínez

ASISTENCIA TÉCNICA Y CATALOGACIÓN:

Nuria García Gutiérrez

ASISTENCIA EN PRÁCTICAS:

Ana García Herrá

TEXTOS:

Federico Gutiérrez-Solana Salcedo

Francesc Fontbona

Javier Gómez Martínez

MATERIAL DIDÁCTICO:

Juan Martínez Moro

Joaquín Martínez Cano

Joaquín Cano Quintana

FOTOMECÁNICA:

Fotomecánica Camus

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN:

Artes Gráficas J. Martínez, S.L.

© Universidad de Cantabria

© De los textos: los autores

© Joaquim Sunyer, Pere Pruna, Xavier Nogués, Cécile Reims, Albert Ràfols Casamada, Alfred Opisso, Antoni Vila, VEGAP, Santander, 2009

ILUSTRACIONES DE CUBIERTA Y CUARTA DE CUBIERTA: Jaume Pla (*Nu*, prueba de la plancha destruida) entre Joaquim Sunyer (*Maternitat*, prueba de la plancha destruida) y Àngel Ferrant (*Figura*, segundo estado). Fotografías: Javier Gómez Martínez

ISBN 978-84-8102-545-3

Depósito Legal: SA-549-2009

ÍNDICE

	Pág.
PRESENTACIÓN	7
Federico Gutiérrez-Solana Salcedo	
ESTUDIOS	9
<i>Aproximación a Jaume Pla</i>	9
Francesc Fontbona	
<i>De país, paisaje</i>	21
Javier Gómez Martínez	
TESTIMONIO	33
<i>Nerina Bacin: A propósito de Jaume Pla y la Rosa Vera</i>	33
Javier Gómez Martínez	
CATÁLOGO	41
Nuria García Gutiérrez	
1. Sunyer, Joaquim. <i>Maternitat</i> (1949).....	43
2. Domingo, Francesc. <i>Espectadors</i> (1949)	43
3. Granyer, Josep. <i>De les bèsties</i> (1949)	44
4. Bosch Roger, Emili. <i>La Rambla</i> (1949)	45
5. Roig, Pau. <i>Le chemin d'Hautot</i> (1949)	45
6. Pla, Jaume. <i>Nu</i> (1949)	45
7. Obiols, Josep. <i>Tema mitològic</i> (1949).....	45
8. Serra, Francesc. <i>Repòs</i> (1949).....	46
9. Mundó, Ignasi. <i>Figura</i> (1949)	46
10. Amat, Josep. <i>Plaça del Palau</i> (1949).....	47
11. Mompou, Josep. <i>Taller de pintor</i> (1949).....	47
12. Sacharoff, Olga. <i>Mare i fill</i> (1949).....	47
13. Ricart, Enric Cristòfol. <i>Veremadores</i> (1950).....	47
14. Pruna, Pere. <i>Èxtasi</i> (1950).....	48
15. Mallol Suazo, Josep Maria. <i>Nu</i> (1950).....	48
16. Hurtuna, Josep. <i>Paisatge</i> (1950).....	48
17. Galí, Francesc d'A. <i>Luxúria i castedat</i> (1950).....	49
18. Junyent, Oleguer. <i>Mallorquina</i> (1950)	49
19. Serra, Carme. <i>Interior</i> (I Premi de Gravat de la Rosa Vera, 1950).....	50

	Pág.
20. Capmany, Ramon de. <i>Encontorns</i> (1950).....	50
21. Balanyà, Ismael. <i>Solstici d' estiu</i> (1950)	50
22. Benet, Rafael. <i>Els postres</i> (1950).....	51
23. Bataller, Rafael. <i>Pont sobre el Sena</i> (1950)	51
24. Ollé Pinell, Antoni. <i>L'hort de l'ermita</i> (1950).....	51
s/n. Pla, Jaume. <i>Nadala</i> (1950)	51
25. Van den Brandeler, Agnès. <i>Paisatge de Sarrià</i> (1951-1952).....	52
26. Lòpez-Obrero, Àngel. <i>Dones a la Platja</i> (1951-1952)	52
27. Nogués, Xavier. <i>Il·lustració</i> (1951-1952).....	52
28. Rogent, Ramon. <i>Tres nus</i> (1951-1952).....	53
29. Commeleran, Joan. <i>Matí a la Rambla</i> (1951-1952).....	53
30. Sanjuan, Bernat. <i>Ballet</i> (1951-1952).....	53
31. Reims, Cécile. <i>Del mar</i> (1951-1952)	54
32. Humbert, Manuel. <i>Taverna</i> (1951-1952)	54
33. Ràfols Casamada, Albert. <i>La cuina</i> (II Premi de Gravat de la Rosa Vera, 1951).....	54
34. Roig, Pau. <i>La tempesta</i> (1951-1952).....	55
35. Vidal Gomà, Francesc. <i>Anunciació</i> (1951-1952)	55
36. Casademont, Francesc d'A. <i>Flors</i> (1951-1952)	55
37. Opisso, Alfred. <i>Carnaval</i> (1951-1952).....	55
38. Amat, Josep. <i>Place du Tertre</i> (1951-1952).....	56
39. Gussinyé, Pere. <i>Ribera del Fluvià</i> (1951-1952).....	56
40. Granyer, Josep. <i>Tarda a la Platja</i> (1951-1952).....	56
41. Todó Garcia, Francesc. <i>Vallcarca</i> (III Premi de Gravat de la Rosa Vera, 1952).....	56
(42). Obiols, Josep. <i>Àngels</i> (1951-1952)	57
43. Vila Arrufat, Antoni. <i>Composició</i> (1951-1952).....	57
44. Lloveras, Frederic. <i>Dia gris a París</i> (1951-1952).....	58
45. Pla, Jaume. <i>Cases a la Platja</i> (1951-1952).....	58
46. Van den Brandeler, Agnès. <i>Rusthof Parksstraat</i> (1951-1952).....	59
47. Clarà, Josep. <i>Maternitat</i> (1951-1952)	59
48. Ricart, Enric Cristòfol. <i>Aquari</i> (1951-1952).....	59
s/n. Ferrant, Àngel. <i>Figura. Nadala</i> (1952).....	60
s/n. Pla, Jaume. <i>Nadala</i> (1953)	60
MATERIAL DIDÀCTICO	61
Juan Martínez Moro, Joaquín Martínez Cano y Joaquín Cano Quintana	
BIBLIOGRAFÍA	69

PRESENTACIÓN

No es que en la Colección UC de Arte Gráfico faltasen artistas catalanes, como puede comprobarse con solo buscar, en el Gabinete de Estampas Virtual, a Sunyer, Miró, Tàpies, Artigau, Ràfols Casamada, Grau Garriga o Todó. Es que el fondo de la colección lo venían llenando, preferentemente, artistas activos en Madrid, de modo que cada vez se hacía más evidente la necesidad de incrementar la representación del otro foco artístico peninsular, el de Barcelona. La incorporación de esta *Col·lecció de Gravats Contemporanis*, editada por Jaume Pla y Víctor Maria d'Imbert entre 1949 y 1952, contribuye sustancialmente al establecimiento de ese necesario equilibrio. Lo hace con el razonable interés de servir de complemento y, a la vez, contrapunto a las colecciones de estampas editadas después, en Madrid, por Dimitri Papagueorgui y Rafael Casariego, ya presentadas en anteriores entregas de esta serie de catálogos de exposiciones, es decir, ya existentes en la colección universitaria. Es el interés de servir, al fin, de imagen fiel de la realidad del arte gráfico español en todas sus facetas.

Como ponen de manifiesto los textos contenidos en este volumen, la *Rosa Vera catalana*, como familiarmente se la conoce en el entorno de Jaume Pla, para diferenciarla de la colección análoga que, más tarde, editaría en Madrid, marcó un hito en una época tan difícil como fue la de la posguerra. A nivel general, se erige como uno de los primeros intentos por reconstruir el marco artístico y comercial en el que pudiera producirse la deseada recuperación del arte del grabado en España, recurriendo para ello a la formación de los artistas. Para Cataluña, adicional y más concretamente, cuenta como uno de los numerosos ejercicios de activismo cultural que tuvieron como objetivo lo que en la jerga política se ha llamado “fer país”, o sea, hacer país, en el sentido de fortalecer la identidad nacionalista. Más allá de los juicios estéticos, el interés histórico cobra, pues, un protagonismo que viene siendo característico en la Colección UC de Arte Gráfico.

Para poder trazar ese panorama, ha sido de gran ayuda la colaboración de varias personas desde Barcelona, a las que manifestamos nuestro agradecimiento. Mención especial merecen Nerina Bacin, viuda de Jaume Pla, y Francesc Fontbona, director de la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya, porque ellos han aportado, por extenso, su conocimiento directo de la obra de Jaume Pla y del grabado en general.

Las obras de que tratamos fueron localizadas en Internet y adquiridas a través de la Biblioteca de la Universidad de Cantabria, para su inclusión en el Gabinete de Estampas Pedro Casado Cimiano. De esta forma, la BUC avanza en su propósito de proporcionar servicios que respondan cada vez más a las necesidades reales de esta universidad. En esa misma línea, precisamente, el material elaborado por los profesores que integran el Gabinete Didáctico del Área de Exposiciones vuelve a evidenciar algunos de los beneficios formativos que le caben a esta *Col·lecció de Gravats Contemporanis*.

Confiamos en que el público disfrute de esta exposición en vivo, en la sala. Quienes no hayan podido visitarla o deseen reeditar la experiencia, sabrán que el Gabinete de Estampas Virtual (http://www.buc.unican.es/gabestampas/principal_estampas.htm) se encuentra permanentemente abierto. Ahí podrán ver cada una de las estampas, descargar el catálogo y leer tanto las aportaciones ya citadas como la introducción que escribe el gran impulsor de la Colección UC, Javier Gómez, a quien, una vez más, agradecemos el beneficio de su gran esfuerzo centrado en la sociedad como receptora del bagaje cultural e histórico del arte gráfico español.

Federico Gutiérrez-Solana Salcedo
Rector de la Universidad de Cantabria

APROXIMACIÓN A JAUME PLA

El grabado calcográfico siempre tuvo un carácter solemne. Aparte de la obra de aguafuertistas creadores como Rembrandt, Goya o algunos más, que utilizaron la técnica con toda soltura, como si se tratara de un medio libre, la inmensa mayoría de los grabadores en cobre anteriores al siglo XX eran habilísimos profesionales que pretendían traducir lo más exactamente posible las imágenes que les encargaban. En general no les pasaba por la cabeza que aquel oficio que ejercían a la perfección pudiera ser arte en el sentido moderno de la palabra: todo lo más era *tekhné* y lo veían solo como un vehículo perfecto para seriar imágenes. Por esto la tradición calcográfica discurría por cauces cien por cien oficiales, y su aprendizaje se concentró generalizadamente, por lo menos desde el siglo XVIII, en las academias de Bellas Artes que proliferaron, siempre siguiendo el mismo patrón, por todo el mundo occidental.

El cambio de signo se produjo, como en tantos otros aspectos del mundo de las artes gráficas, hacia el final del siglo XIX, cuando la generalización de técnicas fotomecánicas mucho más prácticas y exactas para obtener y difundir imágenes arrinconó los sistemas tradicionales, y el grabado de todo tipo –calcográfico o xilográfico– y también la litografía dejaron de ser necesarios y pasaron a ser, por primera vez en la historia, medios potenciales para desarrollar nuevos caminos puramente artísticos.

Especialmente en Francia, a fines del siglo XIX, ciertos marchantes de arte comprometidos con la modernidad –Ambroise Vollard sin ir más lejos– inventaron, para dar salida económica al talento de los artistas que tenían contratados, un tipo de libro de tiraje limitado y numerado, en el que se combinaban una tipografía muy cuidada y unos materiales muy nobles, y que se ponía al servicio de pulcras ediciones de obras literarias ilustradas con aguafuertes, aguatinas, puntas secas, xilografías o litografías. Había nacido el llamado libro de bibliófilo, género en el que Jaume Pla, el artista que provoca este escrito, destacaría extraordinariamente.

El tránsito de un sistema al otro no fue, como ocurre en estos casos, brusco, y durante un tiempo permaneció con bastante solidez la tradición académica del grabado calcográfico. Por ello durante buena parte del siglo XX los grabadores en cobre, aun cuando hubieran adquirido voluntad de ser “artistas”, continuaron perteneciendo mayoritariamente al mundo oficial, y su obra, tímidamente abierta, continuaba aprisionada en buena parte por la “cocina” del grabado académico.

Esto era así entre los grabadores “profesionales”, pues otro contingente de artistas que usaron el grabado –como los que Vollard y otros promotores empujaron hacia la bibliofilia– venía del mundo de la pintura, y parece como si hubieran aprovechado la progresiva inactividad entonces de los talleres calcográficos para utilizarlos ellos, pero con un criterio distinto, aplicando su creatividad libre, su espontaneidad y su genio a una técnica has-

ta entonces habitualmente tan rígida. Es decir, que los nuevos grabadores ya no procedían de la enseñanza reglada clásica de la calcografía sino que eran pintores que ya habían roto moldes en la pintura y se enfrentaban a la lámina de cobre con la mente limpia de prejuicios. El resultado sería una nueva generación de pintores-grabadores que inventaban recursos a medida que los necesitaban, pero que las soluciones halladas por éstos ya no se parecían a aquellas que, durante siglos, habían sido rigurosamente transmitidas por las academias.

Jaume Pla i Pallejà, que sería con los años uno de los grandes apóstoles del grabado en su tiempo, fue ya de los que no provenían del mundo académico. Nacido en una familia humilde en la villa de Rubí, en la comarca del Vallès, en 1914, aunque de padre tarracónense, se formó más viviendo la vida que en las aulas, aunque un maestro suyo en su infancia había sabido inculcarle el ansia de adquirir una cultura y de escribir, algo que siempre hizo. Instalado en Terrassa, ciudad próxima a Rubí que tenía una considerable vida cultural y artística propia, allí se redondeó su formación, mientras trabajaba para mantenerse. Empezó en los años treinta como pintor y realizó ya entonces algunas exposiciones personales. Tenía ya, sin embargo, curiosidad por el grabado, pero como grabador en aquel entonces solo realizó contadas pruebas, una de ellas con una varilla de paraguas afilada en lugar de buril.

Fue Pla uno de los continuadores de lo que yo suelo llamar “Generación de 1917”, aquellos pintores catalanes –y algunos escultores también– que, tras la etapa idealista del *noucentisme*, volvieron a un realismo más cotidiano, atento más a representar calles, fábricas o acequias que a mostrarnos arcadias o parnasos traducidos a formato humano. El estilo de estos artistas estaba, por lo menos al principio, algo contaminado de *fauvismo*, y para alejarse de cromatismos comerciales más o menos *sorollescos* preferían pintar con tonos terrosos, más acordes con la prosa de la vida. Del joven Pla hay unos cuantos paisajes suburbiales, bodegones e interiores con figuras populares, fechados en los primeros años treinta, que huyen de todo costumbrismo adocenado y que son magníficos ejemplos de su pertenencia a aquella tradición de la que habían formado parte entre otros Joan Serra, Alfred Sisquella, Bosch-Roger, Camps Ribera, Francesc Domingo, Pere Daura, Ramon de Capmany, Jaume Mercadé, un castellano hoy bien poco reivindicado que se llamaba Julián Castedo, e incluso el primer Joan Miró, anterior a su perenne aventura surrealista.

Pero Jaume Pla perteneció a una generación más joven que la de estos pintores, lo que interrumpió brutalmente su carrera a causa de la terrible Guerra Civil española. Pla combatió en el bando republicano, y al fin del conflicto decidió exiliarse. Vivió en Francia en campos de concentración de los que logró salir y vivir algo descontrolado hasta que decidió regresar con nombre falso. Fue en la posguerra, en 1944, cuando se introdujo de lleno en el mundo del grabado, al lado de un maestro como el ya citado Ramon de Capmany i Montaner, aristócrata artista que aparte de pintor se dedicaba, desde su editorial Montaner & Simón, a la publicación de libros de bibliófilo que ilustraba él mismo al aguafuerte. Pla ayudaba en el taller y observaba todas las particularidades de la elaboración del grabado, y aquella fue su gran escuela; la mejor, la que hace camino al andar.

La inquietud cultural de Pla le llevó también a moverse tanto en los círculos artísticos como en los literarios, y pronto conoció e hizo amistad con varios poetas y prosistas de su tiempo. Además el hecho de que su cuñada y luego segunda esposa, la véneta Nerina

Bacin, fuera licenciada en lenguas románicas mantuvo siempre a Pla en íntimo contacto con el mundo literario.

Siguiendo la línea en la que él había estado trabajando en Montaner & Simón, inició su propio sello editorial, la Rosa Vera, en el que desoyendo la voz de la experiencia se empeñó en editar textos de autores prestigiosos de la literatura catalana, que él mismo ilustraba, y para evitar prohibiciones, en una época en que la España oficial perseguía irracionalmente una de sus propias lenguas,¹ esquivaba el escollo fechando los libros como si hubieran sido publicados antes de la guerra. Aquella aventura no habría sido posible sin la participación económica de Víctor M. d'Imbert, un auténtico mecenas que gozaba promoviendo las artes aunque fuera a costa de pérdidas materiales substanciales.²

Así, espoleado por lo que veía en el taller de Montaner & Simón, Jaume Pla se atreve en 1945 a editar un clásico moderno catalán, *Les coses benignes* de Joaquim Ruyra, un prosista extraordinario desaparecido siendo ya octogenario pocos años atrás. Pla fecha el libro en 1935 e intercala sus aguafuertes con la tipografía, con una maestría insólita en alguien que llevaba tan poco tiempo trabajando las láminas de cobre. El mismo año realiza dos libros más, *20 Tannkas* de Carles Riba³ –el poeta catalán moderno más mitificado– y *Arcàdia sense mite*, del pintor y crítico de arte Rafael Benet.⁴ En ellos incluye retratos magníficos, esenciales, a la punta seca, de los autores, entonces plenamente activos; aunque con Riba no hubo buena sintonía –ambos eran orgullosos y hay que decir que Pla no acertó en el tratamiento plástico de los poemas–, lo que provocó asperezas entre ellos.

La edición de *Tristeta*, del escritor costumbrista ochocentista Emili Vilanova, aparecida el 1947, será una nueva pequeña obra maestra indiscutible: de nuevo tipografía y grabado compartían espacio en la página, aunque ahora la técnica empleada fuera la punta seca, lo que permitía al artista unas texturas aterciopeladas que se ponían al servicio de la descripción de ambientes.

De hecho Pla, una vez seguro de su oficio, se decantó decididamente hacia las técnicas directas, es decir las que trabajaban el cobre sin mediación de ácido alguno. Ello no quiere decir que arrinconase del todo aguafuerte o aguainta, pero desde entonces las técnicas como éstas quedaron en su obra francamente eclipsadas por la punta seca y el buril, una de sus grandes aportaciones, pues rescató aquella técnica dura y de resultados habitualmente estáticos y la convirtió en un medio particularmente expresivo. Con ello consiguió que aquella técnica académica por excelencia, la que solía rematar la realización de los grandes grabados nobles a la talla dulce del siglo XVIII, y refugiada en el siglo XX en el reducto de los grabadores especialistas de la Casa de Moneda y Timbre, se convirtiera, no sin un esfuerzo muy grande, en una técnica “nueva” al servicio del puro arte. Pla recreó

¹ Ésta ha sido una circunstancia increíble, que paradójicamente a menudo es objeto de un negacionismo contumaz, y de la que aún perduran ciertas secuelas. La batería de disposiciones legales que actuaron contra el catalán durante el Franquismo, y mucho antes, fue recogida por Ferrer i Gironès: 1985.

² Imbert fue también el promotor de los Salones de Octubre que renovaron el arte catalán en la posguerra, dando entrada a la segunda vanguardia (Muñoz de Imbert, 2002: 43-80).

³ También fechado en 1935.

⁴ Fechado en 1934.

la técnica del buril, aquella herramienta de sección prismática, cortada a bisel dejando la punta, que hay que emplear afiladísima, y que solo puede usarse como un arado, en un sentido, con curvas en todo caso muy suaves. Pla dotó aquella herramienta –tradicionalmente generadora de rigidez– de una capacidad expresiva insospechada, pues aunque es cierto que en Francia había ya algunos especialistas de este arte, los grabados de Pla al buril suelen superar a los de sus colegas transpirenaicos en sutileza.

Su actividad ya en aquellos años iniciales no se limitó a las producciones de la Rosa Vera, sino que ilustró también libros con dibujos reproducidos en fotograbado para otros editores. También puso aguafuertes al servicio de libros de otras editoriales –para la mítica Gustavo Gili ilustró un Tirso de Molina en 1951–; y pronto dirigió ediciones de bibliófilo ilustradas con grabados –calcográficos o xilográficos– por otros artistas, como Josep Granyer –con quien colaboró a menudo–, Emili Grau Sala, Francesc Domingo o Enric C. Ricart.

Pla siempre estuvo al servicio de las artes gráficas. No solo fue un creador de imágenes para él sino un verdadero arquitecto del libro. Él seleccionaba la tipografía –tenía una especial fe, fundamentada, en la calidad de la imprenta SADAG de Barcelona–, el papel, diseñaba la maqueta, la encuadernación, y sus realizaciones, incluso aquellas en las que su nombre no aparece en la portada sino en la justificación o el colofón, tienen siempre su sello. Es un sello clásico, pues siempre Pla rindió tributo al clasicismo, pero es pese a ello un sello personal, inconfundible.

En 1954 Jaume Pla utilizó la litografía –en la cubierta a cinco planchas y en el interior solo en negro– para una obra breve pero de notable apariencia: *Tossa*, con texto de Joan Alavedra, el poeta y periodista, colaborador y secretario de Pau Casals, libro que editó Orbis. Fue su particular homenaje a la villa medieval amurallada, junto al mar, en la que se habían formado grupos importantes de artistas antes de la guerra –Chagall, Masson, Metzinger, Kars, aparte de muchos catalanes lógicamente–, y que en la posguerra, naturalmente con mucha menos presencia internacional, continuó acogiendo a pintores, escultores y amantes del arte, entre los que Jaume Pla fue entonces uno de los más descollantes. Aquellos veranos en Tossa, en perpetua tertulia artística y vital, fueron de lo más estimulante que Pla pudo vivir, en contraste con las grises, cuando no negras, circunstancias políticas de trasfondo cuartelero imperantes. De aquella época yo tengo testimonios familiares directos pues mi padre, entonces todavía soltero, frecuentó aquellos cenáculos veraniegos de Tossa.

Muy poco después se atrevió a escribir, de nuevo para Gustavo Gili, un tratado de grabado, *Técnicas del grabado calcográfico y su estampación* (1956), que constituye uno de los textos más claros y a la vez amenos sobre la “cocina” de la calcografía, aunque no deja de hablar tampoco del grabado en madera (Pla, 1986). Solo doce años después de haberse iniciado en serio en el grabado, el cuasi-autodidacta Pla ya era un maestro, y además empezaba a revelarse otro aspecto esencial de su personalidad: su rico manejo de la prosa, en este caso castellana. Pla fue siempre un realista en sus creencias, y cuando escribía no se iba por las ramas ni especulaba más de lo necesario, con lo que lograba transmitir con contundencia aquello que quería explicar, aunque en este caso fuera algo tan árido a priori como un mero tratado técnico. Las reediciones posteriores avalan la utilidad que ha tenido el libro para todos aquellos que se han querido acercar a la práctica del grabado.

En 1949 Pla había tenido una idea que habría de ser muy fructífera. Planeó una colección de grabados de diversos artistas contemporáneos suyos con los que estéticamente se sentía emparentado. Llevado por un muy peculiar carácter reivindicativo se propuso que cada grabado fuera ilustrado por un texto de un escritor. Pla estaba harto de que a los artistas plásticos tan a menudo se les encargara completar con ilustraciones textos de escritores, y se propuso invertir el concepto: ahora serían los literatos los que ilustrarían con un poema o una breve prosa los grabados que previamente habían creado unos artistas. Llevó tan lejos su afán reivindicativo que en estas colecciones el nombre del grabador iba en un cuerpo tipográfico sensiblemente mayor que el nombre del escritor. Fue su particular rebelión de los artistas que por fin se imponían sobre los tan idolatrados escritores.

La primera serie de estas colecciones la llamó *Col·lecció de Gravats Contemporanis I*, y se publicó entre 1949 y 1950. Allí encontramos, entre otros, grabados de él mismo y de Joaquim Sunyer, Domingo, Granyer, Bosch Roger, Pau Roig, Josep Obiols, Francesc Serra, Josep Mompou, Olga Sacharoff, Pere Pruna, Francesc d'A. Galí, su maestro Capmany, Rafael Benet, Ollé Pinell; y entre los "ilustradores" literarios estaban Josep M.^a de Sagarra, Josep Pla, J. V. Foix, Tomàs Garcés, Marià Manent o Carles Riba. Así hasta veinticuatro grabados ilustrado cada uno por un escritor distinto.

En una segunda serie, *Col·lecció de Gravats Contemporanis II* (1951-1952), también de veinticuatro elementos, al lado del gran Xavier Nogués –que figuraba, claro está, con carácter póstumo–, Manuel Humbert, Vila Arrufat o Josep Clarà, asomaban jóvenes que en el futuro tendrían una larga trayectoria dentro de la modernidad, como Ràfols Casamada o Francesc Todó. Entre los escritores que completaban la obra aparecían Salvador Espriu, Joan Perucho, Josep Janés, Gaziel, Ferran Soldevila, Miquel Llor, un joven Josep M. Castellet, y el viejo *pantarca* del *noucentisme* Eugeni d'Ors, que regresaba así transitoriamente al redil de la catalanidad, después de extrañas excursiones falangistas. Aparte de estos textos el volumen llevaba a modo de introducción un artículo del historiador del arte Joan Ainaud de Lasarte sobre la escuela catalana de grabado del siglo XVIII, precedente académico de la nueva escuela calcográfica catalana que Pla se proponía hacer renacer con las iniciativas de la Rosa Vera.

Su siguiente colección, de doce unidades, pertenecía a una nueva serie que llamó *Els Gravadors de la Rosa Vera*, y su primer título sería *Dotze Nus* (1954), centrada en el tema del desnudo. Varios artistas repetían presencia y se incorporaban otros, como Josep de Togores, Ramon Calsina, Emili Grau Sala, Mallol Suazo o Enric C. Ricart, siempre ilustrados por escritores, entre los que ahora aparecía Joan Teixidor.

Dos series más de *Els Gravadors...* aparecieron a continuación: *Dotze Paisatges Urbans de Barcelona* (1955) y *Els Mesos de l'Any* (1956). Xavier Valls, Joan Barbarà o Joan Serra eran algunas de las novedades artísticas, y entre los ilustradores literatos aparecía Josep Maria Espinàs.

La operación la repetiría luego en Madrid, con la complicidad de una joven Juana Moradó. Lo tituló *Los Artistas Grabadores* (1955-1956) y participaron entre otros Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, José Caballero, Pancho Cossío, Cristino Mallo, Ángel Ferrant, Pedro Bueno, Carlos Pascual de Lara, Rafael Zabaleta, Álvaro Delgado, Manuel Mampaso o Agustín Redondela, y los escritores, aparte de Laín Entralgo que prologó el conjunto, eran entre otros Gerardo Diego, Luis Rosales, Carmen Conde, Dionisio Ridruejo, José

Hierro, Rafael Santos Torroella, José María Valverde, Vicente Aleixandre, Ramón Pérez de Ayala, Caballero Bonald, Blas de Otero, Camilo José Cela o José García Nieto.

No eran propiamente artistas y autores de Madrid sino que venían a representar España en general. Y algunos de los colaboradores literarios eran catalanes y residían en Cataluña, pero en esta ocasión escribían en castellano.

La operación de *Los Artistas Grabadores* se repetiría en 1957, aunque este conjunto no se completaría hasta 1981, e intervinieron en él artistas como Ortega Muñoz, Francisco Mateos, Menchu Gal, Vaquero Turcios, Gregorio Prieto y Josep Guinovart, entre otros, que contaron con ilustradores como Luis Felipe Vivanco, Gabriel Celaya, Pablo Neruda, Gregorio Marañón, Ana María Matute, Miguel Delibes o Baltasar Porcel, en este caso en castellano, como correspondía a esta serie.

Mientras tanto las series en catalán –*Els Gravadors de la Rosa Vera*– continuaban con *Dotze Natures Mortes* (1957), con incorporaciones de artistas como Miquel Villà o Garcia Llord, y escritores como Blai Bonet, Manuel de Pedrolo, Maria Aurèlia Capmany, Xavier Benguerel o Maurici Serrahima.

La última colección se titula *Dotze Temes de Circ*, iniciada en 1957, con novedades como Pla Narbona entre los grabadores y Joan Fuster entre los escritores. Esta serie sin embargo quedó inconclusa, y por tanto sin distribuir, hasta que Pla decidió rematarla varios años después, en 1984, lo que me dio la oportunidad a mí –que en el momento de su gestación era todavía un niño– a incorporarme a ella como escritor. Fue un honor inesperado que me permitió colarme como de rondón en un proyecto histórico que cronológicamente no me correspondía, lo que me hizo vivir una rara e ilusionante sensación de ucronía.

El proyecto iniciado por Pla en 1949, destinado a promover el grabado entre los propios pintores, culminaba con éxito. Cerca de un centenar de artistas de toda España⁵ habían aceptado la invitación de Pla y se habían lanzado a grabar. Hubo éxitos espectaculares –los grabados de Francesc Serra por ejemplo fueron de una calidad y de una sabiduría técnica inesperada en un pintor y dibujante ajeno hasta entonces al mundo del grabado–, como hubo algunos ilustres fracasos, maquillados por el propio Pla para dejar las láminas presentables.

Este magno proyecto felizmente culminado puso a Pla en contacto con la mayoría de pintores y escritores españoles, a los que siempre trató con respeto pero sin sombra de adulación. Y especialmente su papel entre los artistas plásticos fue fundamental para la generalización del uso del grabado por parte de pintores que muy a menudo no se habían

⁵ Pla intentó también aplicar el mismo modelo al ámbito internacional pero solo llegó a tener listas las colaboraciones de Jacques Villon, Yves Brayer y Michel Ciry, que habían de sumarse a otras de Salvador Dalí y Emili Grau Sala, dos catalanes que se movían en el mercado francés. Los textos que acompañarían a estas estampas eran debidos a Patrice de la Tour du Pin, Armand Lanoux, André Frénault, y el propio Dalí, y el prólogo ya estaba redactado por Jean Cassou. Así pues la versión francesa de las colecciones de la Rosa Vera quedó interrumpida tras el tiraje de unas pocas estampas, algunas de ellas todavía sin firmar. La de Dalí fue recomprada por su autor varios años después y las otras siguen en poder de la viuda de Pla, menos algunas de las de Grau Sala que se vendieron.

atrevido antes a grabar. Pla se convertía así no solo en un creador doblado de editor sino, primordialmente, en un apóstol del grabado que enseñaba los rudimentos de la técnica calcográfica a muchos ilustres artistas que, de este modo, se enfrentaban a un nuevo canal de expresión plástica inexplorado anteriormente por ellos.⁶ Además la iniciativa tuvo un eco internacional a través de una exposición en el Musée Galliera de París en 1959, que se tituló *La gravure espagnole contemporaine*, de la que habló ampliamente la prensa francesa, y que tuvo su continuación el año siguiente en la O'Hana Gallery de Londres, con parecida aceptación.

Hay que decir que en todas estas colecciones el propio Pla también participaba como grabador, y que mientras tanto su obra independiente como artista proseguía. Sobrios paisajes de tierras tarraconenses, desde los primeros años cincuenta, vistas de Madrid de 1952, que tenían en común una volumetría potente pero discreta que ordenaba las composiciones, alternaban con algunos retratos finos y esenciales, que a veces hacía directamente a la punta seca sobre la lámina de cobre sin pasar por el esbozo de un dibujo previo en papel.

También su pintura proseguía su camino, y data de 1957 el que tal vez sea su óleo más ambicioso, *Les pipes* (colección familiar), que pese a sus dimensiones –tiene un metro cuarenta y seis de altura–, es de una simplicidad total: una mesita que acoge un grupo de pipas y un periódico, junto a una vidriera que se entreabre a un patio solo entrevisto.

Dedicó entonces una de sus monografías de bibliófilo a Emili Grau Sala, pintor delicadísimo residente en Francia desde los años treinta, amante de recrear ambientes de fin de siglo, lo que le había convertido en uno de los ilustradores más genuinamente “parisienes” en el propio París. Fue *12 puntes seques i un autorretrat de Grau Sala* (1958), con texto de Janés, que inauguraría un formato dedicado monográficamente a un artista, del que se incluían una docena de estampas.

Uno de los escritores con los que Pla mejor conectó fue Cela, a quien asesoraría en múltiples proyectos y se convertiría en algo así como su grabador de cabecera y en el director de las ediciones de bibliófilo que aquél emprendió desde su sello, Papeles de Son Armadans. Buen ejemplo de ello es la edición del *Viaje a la Alcarria*, del mismo Cela, en 1958, que incluye estampas al buril y viñetas xilográficas de Pla, obra que inaugura una serie de libros de viajes ilustrados por Pla, alguno escrito y editado también por Cela, como *Viaje al Pirineo de Lérida* (Alfaguara, 1965-1966), curiosamente ilustrado con litografías de Pla, técnica no muy usual en él. Con todo, la mayoría de estos libros son de otros autores, y grabados y editados por el propio Pla: Miguel Delibes, *Castilla* (1960), Joan Fuster, *L'Albufera de València* (1970), y Josep Maria Espinàs, *Les comarques del Principat* (1970). Los tres están ilustrados con grabados calcográficos: al buril los dos primeros, y en el tercero el artista-editor ensayó el uso de distintas técnicas al cobre, que puede servir, seguramente sin proponérselo, para hacer demostraciones didácticas de los resultados de los distintos lenguajes posibles con el grabado sobre metal.

⁶ Varios años después de cerrada esta aventura, una exposición sintetizó la gran aportación que supuso (*Els 98 gravadors de la Rosa Vera*, 1985).

Otro libro de estos que podemos llamar “de viajes” fue *La Catalunya vella*, de Josep Pla, editada por Teide (1965) e ilustrada por Jaume Pla –que no tenía ningún parentesco con el escritor– de nuevo con litografías. Y varios otros libros de autores destacados –Josep Carner, J. V. Foix, Xavier Benguerel– fueron también enriquecidos con grabados de Pla, pero en menor proporción: normalmente limitándose al retrato del escritor a la punta seca.

Con Cela la relación continuó con fuerza,⁷ y entre otras colaboraciones, en 1964 Pla concibió una edición de *La familia de Pascual Duarte* del propio autor (Papeles de Son Armadans, 1964), en la que el artista hizo, por única vez en su vida, un personal ensayo de informalismo, acorde con la dureza del texto de la famosa obra del futuro Premio Nobel: en vez de grabados que reprodujeran escenas de la novela, Pla estampó fragmentos de viejas traviesas de vía férrea, y otras maderas usadas, corroídas por la intemperie y sin más elaboración que su selección y su corte, y las utilizó como matrices xilográficas. Pese a este experimento, del que Pla nunca renegó, una fuerte suspicacia suya hacia las segundas vanguardias que triunfaban incluso de manera oficial en aquellos años no dejó de manifestarse nunca en él. Tal vez por esto un libro tan sorprendente como éste ha pasado muy desapercibido; si alguien se sintió tentado a valorarlo seguramente el desconcierto frenó su tentación: ¿cómo atreverse a ensalzar una obra vanguardista realizada por un antivanguardista convicto y confeso? ¿Se estaría riendo de nosotros el viejo Pla, con la complicidad del cínico Cela? Ante la duda más de uno debía creer que era mejor no meneallo. Pero Pla en realidad utilizó aquel estilo con toda sinceridad, pues vio más adecuada a aquel texto la ambientación que le proporcionaban aquellos maderos estampados que no una traducción figurativa de las distintas escenas entresacadas del argumento.

En 1960 Pla sintió la necesidad de homenajear solemnemente al Xavier Nogués grabador, sin duda uno de los artistas más geniales y menos “mediáticos” de su tiempo. Redactó y editó el catálogo de la obra completa grabada de Nogués, en una cuidada edición, en la que las estampas estaban reproducidas fotomecánicamente. El carácter de obra limitada de este libro lo convirtió en un trabajo fantasma, y una reedición reciente, de nuevo con carácter limitado, seguramente no logrará tampoco paliar las desventajas de su escasa difusión (Pla, 2009).

Al margen de su propia labor como editor, Pla continuó colaborando con Cela, y ello le hizo entrar en contacto con Pablo Picasso, de quien dirigió la publicación de tres libros, bajo el sello Papeles de Son Armadans, en Palma de Mallorca: los dos primeros –*Trozo de piel* (1960) y *Dibujos y escritos* (1961)–, textos del propio Picasso, acompañados de dibujos originales del autor, aunque solo en los ejemplares preferentes, y el tercero, obra de Cela, *Gavilla de fábulas sin amor*, lleva una punta seca y la reproducción de varios dibujos de Picasso (1962). Jaume Pla ideó una ingeniosa y complicada manera de reproducir aquellos dibujos en color, inventada para aquella ocasión, y el resultado fue un libro perfecto en el que Pla se divirtió enormemente aunque en su realización el tiempo emplea-

⁷ Cela siempre valoró en gran manera a Pla. El grabador Borja de Pedro me contaba que en cierta ocasión, queriendo ilustrar un texto de Cela, éste no aceptó la colaboración hasta que de Pedro demostró satisfactoriamente sus conocimientos sobre la figura de Jaume Pla.

do fuera prohibitivo. De estas colaboraciones surgió una muy cordial relación entre Picasso y Pla, que éste, siempre serio y altivo, nunca quiso aprovechar para arramblar con los típicos dibujitos de circunstancias que tantos visitantes de Picasso solían arrancarle sin demasiada dificultad.

12 aiguaforts i un autorretrat de Josep Granyer (1962), con texto de Pere Quart –pseudónimo del escritor Joan Oliver– fue la contribución de Pla para poner en valor la obra de este sarcástico escultor aquí en funciones de grabador, en la línea del volumen que cuatro años antes había ideado y editado sobre Grau Sala.

Una veintena larga de libros de calidad dirigidos por Pla, ilustrados por importantes grabadores y editados mayoritariamente por Nauta y Alfaguara, aparecieron entre los años sesenta y setenta.

Mientras tanto su obra personal como grabador no se interrumpió –ya se han visto sus grabados ilustrativos de libros de Cela, Delibes, Fuster o Espinàs–, mientras sus grabados independientes sobre tierras tarraconenses llegaban a una depuración de mano maestra y hacían su aparición los temas de Venecia o Anjou, estos últimos provocados por la boda de una de sus hijas, que la llevó a residir en aquella región de Francia. En general las periódicas campañas por Francia que el artista emprendió desde entonces incorporaron a la obra de Pla un lirismo inusitado hasta aquella época, obtenido normalmente con un trabajo en buril literalmente majestuoso.

En 1982 Pla decide recopilar su propia vida profesional en un texto encomendado al bibliófilo y estudioso del grabado Francesc Xavier Puig Rovira. Retomando un formato ya utilizado por él en otras ocasiones dedicadas a otros artistas, el libro se tituló *12 gravats i un autorretrat de Jaume Pla*, que contiene, aparte del amplio ensayo de Puig, unas “ilustraciones” a cada grabado, escritas por el poeta Joan Teixidor, y un completo currículum vítae del artista, que convierte al libro en fuente imprescindible para el conocimiento del protagonista.

La última gran realización bibliográfica de Pla fue un encargo del Ayuntamiento de Barcelona, que quería tener un libro de calidad para obsequiar a visitantes ilustres. Pla se hizo cargo de todo: pidió el texto al historiador Miquel Tarradell, viejo amigo suyo, que interpretó correctamente lo que se le encargaba: una divulgación breve e inteligente de la historia de la ciudad. El libro se tituló *Una biografia de Barcelona* y apareció en 1988. Para su ilustración Pla encargó grabados a diversos artistas de su entorno, pero también rescató de archivos y bibliotecas matrices de cobre y de madera de viejos grabados de siglos pasados, que fueron cuidadosamente estampadas de nuevo por el pulquérrimo Jaume Coscolla, estampador de cabecera de Pla, que consiguió pruebas de mayor calidad que las estampadas en su día, más de un siglo antes cuando los cobres estaban recién grabados.

A principios de los noventa, cuando su obra de grabador estaba en su momento de mayor perfección, Pla tuvo importantes problemas de salud, el más decisivo de los cuales para su obra afectó su vista. Ello cortó bruscamente su carrera de artista plástico, y su menos conocida pasión por los automóviles, lo que lo llevó a aferrarse a otra antigua afición suya: la escritura. Pla siempre escribió más o menos, desde su juventud, en 1934-1936, en la que practicaba la crítica de arte en el diario *El Dia* de Terrassa. Normalmente sus textos habían sido técnicos o explicativos para catálogos de exposiciones y algunos artículos en la prensa. A partir de 1987 me cabe el honor de haberle impulsado a contar

sus impresiones artísticas y vitales en la *Revista de Catalunya*, y esto le gustó, puesto que le permitía dar su opinión de cosas que le importaban y que no tenía demasiadas ocasiones de manifestar. Pla tenía unas facultades innatas de narrador. Era directo, conciso, cáustico y de un vocabulario riquísimo y natural; todo lo contrario del escritor convencional que todo el léxico lo extrae de los diccionarios. Con el catalán sucede que, al estar tantos años desterrado de la enseñanza oficial, el idioma se había ido empobreciendo y contaminando de barbarismos de los idiomas más fuertes que estaban en contacto con él, especialmente del castellano. Por esto a la aparición de alguien como Pla, que traía de sus orígenes populares un idioma fresco y auténtico, alejado de incorrecciones y de toda artificiosidad, había que darle la bienvenida. La *Revista de Catalunya*, continuación de la que Antoni Rovira i Virgili fundara en 1924, se convirtió desde entonces en su tribuna, en la que él solía hablar de artistas de su tiempo, pero también de otros temas.

En esta línea publicó asimismo un libro, *Famosos i oblidats. 38 retrats de primera mà*, en 1989, breves y certeros retratos de personajes diversos que se habían cruzado por la vida del autor (Pla, 1989). Sin dejar de colaborar en la *Revista de Catalunya* publicó el volumen *Memòria escrita* (1991), un libro autobiográfico en el que el autor terminaba manifestando literalmente que se sentía pasablemente joven.

Por todo ello cuando le sobrevino su grave y deprimente problema ocular, con su consiguiente calvario quirúrgico que nunca llegó a tener resultados del todo positivos, y su forzoso abandono de la creación artística, Pla se aferró a su segunda vocación de escritor como a un clavo ardiendo.

Su siguiente libro fue una monografía sobre el pintor, dibujante y grabador Francesc Domingo (Pla, 1992), un retrato directo, fruto de la amistad del autor con su biografiado, ya desaparecido entonces, y en el que, pese a la simpatía que sentía por él y la admiración que le producía buena parte de su obra, Pla no dejaba de consignar las cosas que no le gustaban de la evolución de Domingo.

La Generalitat de Catalunya le concedió la Creu de Sant Jordi en 1993 –el mismo año en que la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi lo eligió miembro de honor– y le dedicó en vida una exposición antológica centrada en su pintura y su grabado en 1994.⁸

Su último libro sería un dietario de madurez, *De l'art i de l'artista* (1996), que le dio su última gran satisfacción: que le fueran reconocidos oficialmente sus méritos literarios con uno de los premios importantes de la literatura catalana, el Sant Joan de 1995. Sin embargo, la edición del libro llegó ya tras la muerte de su autor (Pla, 1996).

Póstumamente, la Universitat de Barcelona ha rescatado un dietario inédito de Pla escrito durante su juventud, la Guerra Civil y la posguerra. Sorprende en él su intimismo, ya que toda la gran tragedia colectiva que sucedía a su alrededor aparece muy poco en el texto, centrado mayoritariamente en sus vivencias amorosas, culturales y, en general, las personales (Pla, 2008).

⁸ *Jaume Pla. Pintures i gravats*, 1994. Otra exposición, ya póstuma, se centró en su actividad calcográfica (*Jaume Pla gravador*, 1998).

A él le tocó vivir en una época en que el arte contemporáneo reconocido era la vanguardia, y Pla siempre se manifestó reacio a él, aunque en algunas ocasiones transigiera, con pragmatismo, incluyendo en sus colecciones estampas de Dalí, de Ángel Ferrant, o de Mampaso que se alejaban de su fe estética. En sus antologías, pues, dominaba la moderna tradición figurativa, lo que no significa en absoluto el *pompierismo*. Pla se sentía tan incómodo ante el surrealismo como ante la aparatosa pintura académica que todavía gozaba de buena salud oficial en sus años de juventud y en la posguerra.

Fue un hombre de una sinceridad bárbara, que nunca calculó con óptica diplomática lo que le convenía decir. Por esto en sus escritos podemos encontrar auténticas demoliciones de mitos consagrados. Sin duda este carácter contribuyó a que, para muchos, la suya fuera una figura incómoda, cuyo valor a menudo ha sido desconocido por unos y menospreciado por otros.

Pla hizo una gran obra artística personal, sólida y auténtica, intransferible, y también realizó un gran servicio al arte del grabado. Y lo hizo partiendo de una idea propia en la que encontró complicidades pero no demasiados entusiasmos. Aquel niño humilde de Rubí que se había hecho a sí mismo tras salvar todo tipo de obstáculos, murió habiendo dejado una obra artística importante, una actividad apostólica a favor del grabado, un cúmulo de amigos y conocidos del más alto nivel cultural y una obra literaria breve pero contundentemente sólida. Eso sí, siempre nadando contra corriente.

Francesc Fontbona
Director de la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya

DE PAÍS, PAISAJE

Como en tantas otras cuestiones, en el desarrollo del grabado en Cataluña existe un antes y un después de la Guerra Civil. El después, que es lo que ahora nos interesa, vino marcado por el resurgimiento de los libros ilustrados por artistas, porque, al igual que en Francia, la bibliofilia constituyó el refugio de la gráfica en la posguerra. Es ahí donde encaja el proyecto de Jaume Pla (director) y Víctor Maria d'Imbert (editor) con la Rosa Vera desde 1949, al final de una década que había asistido a proyectos previos de Gustavo Gili Roig y de la editorial Montaner & Simón. Los estudios que han trazado un panorama más general de ese periodo coinciden en otorgar la mayor importancia a la Rosa Vera.¹ El propio Jaume Pla (1914-1995) vivió para ver historiado, con aprobación, su proyecto editorial.² Eso no obstante, también ha habido lugar para la crítica, referida al conservadurismo formal y llegando a cuestionar la consecución de un objetivo muy presente en Pla: “fer país”, es decir, hacer país, contribuir a la construcción de la identidad nacional generando cultura específicamente catalana.³

Pla atajó las críticas externas dando por bueno el tópico de que en Madrid no se sabe nada del arte catalán y, en general, reivindicó la capacidad formativa de su proyecto, asumiendo la desigual calidad de las estampas, inevitable, y la existencia de “sis o set de realment dolents”, o sea, media docena, malas (Pla, 1991: 251, 254). Igualmente, acostumbraba a recordar que dos de los grandes nombres catalanes de la vanguardia, Albert Ràfols

¹ “Mucha más importancia tuvo, tanto para el grabado como para la cultura española, la colección titulada *La Rosa Vera*” (Gallego Gallego, 1979: 458). “Malgrat el caràcter precursor i els mèrits que no han deixat de reconèixer-li, l'existència continuada de La Rosa Vera no va ser possible més enllà dels anys cinquanta” (Queralt, 1983: 23). “El marco de la posguerra: de ‘La Rosa Vera’ al Museo de Cuenca”, como cabeceira de capítulo (Bonet, 1988: 110). “Entre todas [*las iniciativas*], hay una en Barcelona que merece una atención especial: *La Rosa Vera*” (Bozal, 1988: 730). “El fet de major ressonància en el món del gravat que va donar-se en aquests anys fou la creació de les Edicions de la Rosa Vera” (Miralles, 1989: 197). “Sin duda la colección de bibliofilia que tuvo más importancia, tanto para el grabado como para la cultura española, fue la colección titulada *La Rosa Vera*” (Aguilar Moreno: 2005, 62).

² Desde la introducción a la monografía sobre su propia figura editada por la Rosa Vera (Puig Rovira, 1982: 9-41), hasta una exhaustiva tesis doctoral (Casanova i Aleix, 1992), pasando por la exposición antológica del *Palau* de la Virreina, en Barcelona (*Els 98 gravadors...*, 1985), de la que consideró inicial promotor a Francesc Fontbona. Él mismo glosó ese pasaje capital de su biografía, ponderando los estudios citados (Pla, 1991: 242-276).

³ “El mediterraneísmo, que había tenido su momento álgido en el *Noucentisme*, es ahora redundante, repite sus modelos iniciales, pierde fuerza y se anecdotiza o academiza (o ambas cosas a la vez)” (Bozal, 1988: 734). A esa base, Arnau Puig, antiguo integrante de Dau al Set, le sumó la otra cuestión, en una reseña de la exposición de 1985, titulada “Fer país amb els gravats de la Rosa Vera” (reproducida y comentada en Casanovas i Aleix, 1992: I, 228, 279). El sentido de la expresión “fer país” estaba arraigado en Pla desde joven, pero, como tal, la vería formulada más tarde en la agenda política de Jordi Pujol (Pla, 1991: 75).

Casamada y Josep Guinovart, sí estaban, y que si no participaron las otras dos grandes estrellas, Miró y Tàpies, fue porque el primero se negó a hacerlo si no lo hacía también Picasso y porque el segundo a él no le había interesado nunca (“a mi no m’ha interessat mai”), con énfasis en la primera persona y en el carácter innegociable de la aserción (Pla, 1991: 263).

Ahí queda expresada la guerra artística que sucedió en Cataluña a la guerra política: el enfrentamiento, cuando menos dialéctico, entre quienes querían que el después –la posguerra– fuera artísticamente igual que el antes y los que querían que fuera algo nuevo. Esa pugna fue evidentemente agria en su momento, pero aquí y ahora, desde una perspectiva ya histórica, aporta un plus de interés a los frutos de las dos opciones y más, si cabe, a los de la primera, que es de la que se trata. La identidad de los propietarios originales del conjunto de estampas que ahora posee la Universidad de Cantabria arrojará luz sobre el perfil de la demanda de este tipo de obras y, en última instancia, corroborará ese interés. En sí mismas, conforman uno de los diez ejemplares “preferentes” de la *Col·lecció de Gravats Contemporanis* (1949-1952), la primera editada por Jaume Pla, coloquialmente referida en su entorno como “la Rosa Vera catalana”, para diferenciarla de la colección que la siguió (*Los Artistas Grabadores* o “la Rosa Vera castellana”, 1955-1957/1981); aquí la abreviaremos como *CGC*.

Precisamente, estas estampas convivirán con las que ya alberga la Colección UC de Arte Gráfico de algunos artistas afines (un Sunyer todavía modernista) y, sobre todo, de otros estéticamente divergentes (desde Miró y Tàpies hasta el grupo Estampa Popular Catalana).⁴ Esa lectura en clave interna puede dar pie a puentes reveladores que ayuden a comprobar cómo lo advertido en Cataluña es extrapolable, con los obligados grados y matices, al arte español en general del mismo momento.

***Noucentisme* redivivo. Sunyer como piedra de toque**

Los parámetros artísticos de Jaume Pla y la Rosa Vera fueron perfectamente definidos por Francesc Fontbona con motivo de la exposición antológica celebrada en el *Palau* de la Virreina, Barcelona, en 1985. Serían los propios de la Escuela de Tossa, un grupo de artistas que se reunía en ese punto de la Costa Brava, antes y después de la guerra, haciendo perdurar la corriente artística más arraigada durante la Generalitat republicana: un “mediterraneísmo” menos idealizado que el *noucentista*, un *neo-noucentisme* más o menos influido por el *fauvismo* y por Cézanne.⁵ Esta caracterización satisfizo al propio Pla y ha sido aceptada tanto por sus defensores como por sus detractores.

⁴ Accesibles a través del Gabinete de Estampas Virtual (http://www.buc.unican.es/gabestampas/principal_estampas.htm). Además, ven la luz en el Paraninfo justo después de una exposición conmemorativa del sexagésimo aniversario de la creación de *Dau al Set*, (*Dau al Set*, 2008), que ha proporcionado una ventana inmejorable a lo que podemos considerar su reverso. Evidentemente, cualquiera de las dos opciones gana en matices y legibilidad a la luz de la contraria.

⁵ Fontbona, 1985: 15. *Noucentisme* fue el término acuñado por Eugenio d’Ors para referirse al periodo cultural, entre 1906 y 1923, en el que la burguesía catalana buscó en la Grecia de Pericles el modelo para la edificación del nuevo espíritu mediterráneo, clásico y luminoso (Ors, 2000: 68). Fontbona habla de *neo-noucentisme*; Miralles, de “rebrot de l’esperit noucentista” (Miralles, 1989: 197).

Por aquellos años, la composición de su *Famosos i oblidats* le dio a Pla ocasión para reflexionar sobre el *noucentisme*, puesto que bastantes de los más o menos “olvidados” cabían en él y habían colaborado en la Rosa Vera. Significativamente, su lectura iba más allá de lo puramente artístico, para entrar en el terreno del compromiso político, y se prolongaba en el tiempo más de lo establecido. Fue el “moment esplendent de la vida espiritual del país”, la edad de oro comprendida entre la Mancomunidad (1914) y el primer estatuto (derogado en 1938), cuando la gente tenía una idea clara de las cosas que había que hacer y las hacía, porque, en definitiva, “aquell estil també significava una moral, un imperatiu de conducta” (Pla, 1989: 162).

Aunque en lo formal hoy todo eso nos pueda parecer académico, por contraste con lo que hemos visto después, Pla asociaba el *noucentisme* con un cierto grado de estilización y se consideraba a sí mismo en las antípodas del academicismo. El desnudo femenino con que contribuyó a la *CGC* ejemplifica perfectamente la joven estilizada (“noia jove estilitzada”) que él consideraba, genéricamente, como uno de los temas característicos de ese “estilo” (Pla, 1989: 162).

Nada más acabar la guerra, cuando aún faltaban sobre el tablero otras propuestas de renovación, declaraba su repulsa por los pintores catalanes que practicaban una corrección formal académica (“neoacademicisme”) y su afecto por los que, a nivel general, no la ejercían, es decir, su empatía con los dibujos y grabados de Matisse, Vlaminck, Pissarro, Toulouse-Lautrec, Derain, Manet, Degas o Daumier, entre otros nombres que cubren un arco que va del impresionismo al *fauvismo*. Convencido de que ahí se adivinaba un potente movimiento de renovación, libertad y aventura, no dudó en señalar la mezcla de esos dos *ismos* como fórmula de salvación para el arte moderno (Pla, 2008: 207, 261, 267).

La elección de Joaquim Sunyer para abrir la *CGC* constituye toda una declaración de ése y de otros principios. En diciembre de 1942, reflexionando sobre las carencias derivadas de su autodidactismo, se confesaba capacitado para juzgar la obra de un dibujante de raíz modernista, semejante a Toulouse-Lautrec, como fue Opisso, antes que la de Sunyer. Respecto a éste, anotaba, prefería guiarse por la opinión de otros, ya que, aunque hablaban de primitivos italianos, él pensaba en Gauguin más bien (Pla, 2008: 266). Leyendo eso, hemos de conceder que la maternidad que el maestro realizó apenas seis años después para inaugurar la colección editada por Pla exhibe unas facciones someras, nada renacentistas y tanto o más cercanas al pintor postimpresionista que a Matisse.

En aquellos mismos momentos, abril de 1943, había visto, en casa de un coleccionista de Sunyers, una escultura de Enric Casanovas y le había pareció que iba por buen camino (Pla, 2008: 283). Recordaremos que Casanovas, con sus jóvenes esculpidas a la manera griega arcaica, pasa por ser uno de los grandes escultores *noucentistas*, precursor del más pleno de todos ellos, Joan Rebull (Ors, 2000: 134). Recordaremos, igualmente, que en 1948, coincidiendo con la muerte de Casanovas, ese otro era loado como el más grande escultor catalán del momento, sin que sus obras encontraran otro parangón hasta la Dama de Elche (Verrié, 1948: 14). Añadamos que Pla intentó recabar su colaboración, la de Rebull, para la *CGC* pero desistió por lo que definió como una manifiesta e inacabable falta de seriedad por parte del escultor (Pla, 1991: 251). Y que Sunyer y Rebull fueron, en

fin, los dos artistas que el pintor Luis Quintanilla propuso para que le acompañaran a la Exposición Universal de Nueva York de 1939.⁶

Si al filo de 1943 no tenía aún muy clara la lectura de Sunyer, en 1948 había desaparecido cualquier incertidumbre: a la hora de comenzar la *CGC*, se imponía su nombre, por su prestigio y también como homenaje (Pla, 1989: 111). Tampoco le cupo duda de que el escritor que le tenía que vincular había de ser Josep M. de Sagarra, por el fabuloso dominio del idioma, del catalán (Pla, 1989: 221). Lo cierto es que, entre medias, en 1945, había tenido lugar una gran exposición en Barcelona sobre Sunyer. La revista *Ariel* se hizo eco de ella por todo lo alto, nada menos que en el que era su número inaugural: publicó un dibujo nuevo, más un extracto del artículo inédito que el mismo Sagarra había escrito con motivo de aquel evento y, por si fuera poco, extractó el texto que para el catálogo de la exposición de Sunyer de 1911 había redactado Joan Maragall. Vayamos por partes.

Aquella exposición de 1911 había causado sensación y había consagrado al artista como “líder de la pintura catalana y del Noucentisme pictórico”, ayudado, y mucho, por el texto del catálogo (Ors, 2000: 151). En el marco de una restauración *noucentista*, de la revista artístico-literaria *Ariel*, editada clandestinamente, en catalán, entre 1946 y 1951, se ha escrito que miraba absolutamente a ese “estilo” para llegar al nacionalismo.⁷ Su arranque con una cobertura tal hacia Sunyer no deja lugar a dudas acerca del tipo de renacimiento que estaba siendo orquestado. Por si todo eso fuera poco, el mismísimo padre del término, Eugenio d’Ors, contribuía a ese relanzamiento estético a través del artista escribiendo, hacia 1946, que Sunyer, habiendo sido un pintor francés, empezaba a no serlo, porque progresivamente encarnaba “una especie de catalanismo esencial” (Ors, c.1946: 40).

Pla no necesitaba restarle afrancesamiento a Sunyer, porque ese punto constituía un atractivo, desde su noción de resistencia política a través de la cultura, por cuanto estaba convencido de que, para el Franquismo, todo lo que olía a cultura francesa, comenzando por el impresionismo, era tildado de manifestación demoníaca (Pla, 1989: 245). En un nivel más personal, la forma de ser de Sunyer le debía de parecer más conforme a la moral y al imperativo de conducta que atribuía al *noucentisme*: literalmente, se hallaba en las antípodas, como tipo humano, de los artistas españoles que él había tratado y que estaban igualmente instalados en la gloria personal, el éxito y el reconocimiento unánime; en el otro extremo se encontraban la ignorancia absoluta y la pedantería universal de Benjamín Palencia y, en menor medida, del también “espanyol” Daniel Vázquez Díaz (Pla, 1996: 14).

Era una lectura semejante a la que hacía Salvador Espriu, asiduo colaborador de la Rosa Vera, con Pau Roig, contribuyente asimismo por partida doble a la *CGC*, desde las pági-

⁶ Quintanilla, 2004: 466. Pla y Quintanilla coinciden en muchas de sus filias y de sus fobias, no solamente artísticas, así como en su manera de enfrentarse al mundo, desafiante a ultranza.

⁷ Miralles, 1989: 213. Muchos artistas y escritores de la *CGC* se encuentran en *Ariel*. Esa revista, pues, resulta muy útil para conocer más en profundidad los valores de esa colección de estampas, más si la comparamos, por contraste, con *Dau al Set* (1948-1956). *Ariel* ha sido digitalizada por la Universitat Autònoma de Barcelona (<http://ddd.uab.cat/>). *Dau al Set* ha sido digitalizada por Triarte para la exposición homónima producida por Ibercaja (*Dau al Set*, 2008); agradezco a Nieves Garate, y con ella a Concepción Gómez González, comisaria de la muestra, la copia de trabajo que me ha proporcionado.

nas de *Ariel*. Lo hermanaba con Sunyer, precisamente, celebrando la influencia francesa sobre ambos y dando gracias al cielo porque no les hubiese caído encima el Museo del Prado. La obra de Roig le parecía “senzillament racial” y un ejemplo de honradez, actualidad y catalanidad para las generaciones jóvenes (Espriu, 1947: 45).

El hecho, por último, de que sus modelos y referencias quedasen cada vez más lejos en el tiempo nunca fue motivo suficiente de reposicionamiento en un artista como Jaume Pla, autodidacta y conforme con su prácticamente nula evolución: afirmaba tener dibujos de 1930 que apenas diferían de los de 1950 o de 1980, al igual que ocurría con sus pinturas (Pla, 1991: 117). Y, por la misma regla de tres, las mujeres y los pocos hombres de Sunyer, revisitados en una exposición en 1983, se le antojaron entonces más raciales que nunca (Pla, 1996: 59).

País, paisaje, paisanaje

Volvamos, por un momento, a uno de aquellos textos que reforzaron el significado de la exposición de Sunyer en 1945, cuyo autor, Josep M. de Sagarra, lo fue también del comentario (que no satisfizo al comitente) a la stampa de la *CGC*. Según él, el pintor habría convertido todo el pintoresquismo rural en una noble y serena mitología, dentro de la cual quedaba encerrada “la gràcia bucòlica del nostre país” (Sagarra, 1946: 11). Ahí tendríamos definida una de las constantes del arte catalán: la visión bucólica del paisaje, que se opondría al dramatismo del paisaje castellano. Pla lo veía claro a través de los paisajes (valga andaluces) de Rafael Zabaleta: “És un estil que topa violentament amb les constats del art català”, un estilo de guardia civil, que decía Rafael Benet, uno de los paisajistas incluidos en la *CGC* (Pla, 1989: 259). Pero no nos despistemos: lo que admiraba no eran los sobrecogedores campesinos que poblaban aquellos paisajes, sino su componente vegetal (el mar de olivos) y, a lo sumo, geológica (la Sierra de Cazorla). Nada que ver, ciertamente, con el mar, la arena y la gaviota que anidaba en la ya citada Tossa de Mar, tan bien pintados por Benet (aunque para la colección grabó un interior) y donde Pla pasó los veranos entre 1944 y 1947, coincidiendo, también, con Francesc Serra y con Francesc Domingo, a su vez presentes en la *CGC* (Pla, 1989: 24, 198, 223). Lo significativo es cómo abstrae el elemento humano del paisaje, es decir, el paisanaje; es lo mismo que evidencia, muy gráficamente, el catálogo de la exposición *Jaume Pla gravador*, (1998), donde caben muchos más paisajes que figuras, sin que jamás se mezclen unos y otras.

Las raíces de esa inclinación de Pla se encuentran en su cuna. Creció en Can Rosés, una casa de *pagès* en las afueras de Rubí, cerca de Barcelona. Él era consciente de la honda huella que le dejó esa circunstancia, una impresión en forma de paisaje, justamente: “Aquest paisatge de Can Rosés, que és com una síntesi del paisatge del Vallès Occidental, va tenir una influència decisiva sobre el meu caràcter” (Pla, 1991: 15).

En sus recuerdos de infancia, lo menos trascendente parece ser el hecho de que su familia ocupara la casa de los guardeses de la finca (su padre era el vigilante nocturno) y cultivase un huerto asignado en ella; la descripción de “aquest hort meravellós” es completamente bucólica, en sus árboles, sus pájaros, sus flores de primavera e incluso unas pocas labores agrarias (Pla, 1991: 17). La huella social habríamos de buscarla, si acaso, en otro orden: en la circunstancia de que eran los hijos de las dos familias ricas de Rubí los úni-

cos que se expresaban en castellano, por cuanto ayuda a entender la absoluta y constante insistencia del artista en expresarse en catalán (Pla, 1991: 39).

Si de obsesiones se trata, quedémonos con la de conocer qué era lo que había más allá de los muros de aquella casa diminuta, apenas sin *interior*, por tanto. En aquel entonces, las explicaciones se acababan en las montañas circundantes de la comarca, pero esa curiosidad obstinada le acompañaría toda su vida y le empujaría a realizar *Les comarques del Principat* (Pla, 1991: 28-29). A raíz de su publicación, sentenciaría: “Lo que más me gusta de este libro es que me ha dado ocasión de conocer mi país. Modestia aparte, creo conocerlo bien. También me gustaría poder conocer España”.⁸

Y viajó para conocer (el resto de) España y Europa. Lo hizo, sobre todo, en compañía de su segunda esposa, Nerina Bacin, cuyo mayor interés era, no en vano y por encima de las artes plásticas y de la música, el paisaje (Pla, 1991: 366). Cuando viajaba, lo que describía no eran las gentes, sistemáticamente, sino el medio natural; incluso si se trataba de ciudades centroeuropeas, las descripciones llegaban en clave de colores, del aspecto de la tierra, del mar, del cielo (Pla, 1989: 37; 1996: 167). Viajaba por Cataluña para pintar, como los impresionistas, de modo que decidir dónde viajar era sinónimo de decidir qué (paisaje) pintar (Pla, 1996: 99). Era de la opinión de que la obra de los pintores y de los poetas ha estado, casi siempre, ligada a un paisaje, a una geografía determinada, como el barrio barcelonés de Sant Gervasi viene a ser creación del pintor Josep Amat o el Montseny del poeta Marià Manent (Pla, 1989: 141), por citar otros dos nombres vinculados a la CGC y por acercarnos a la combinación de estampa y comentario poético asociado que la caracteriza.

Pero todavía no hemos traído a colación el recuerdo de infancia grabado de manera más indeleble en la memoria de Jaume Pla: “La imatge que ha quedat clara a la meva retina (...) va ser el color dels brots d’una larga tanca de rosers enfiladissos que, al costat dels xops, feia de vorera” (Pla, 1991: 16). Se refiere al vallado de rosales que existía en Can Rosés, cuyos brotes no eran verdes sino inusitadamente rojos, de un rojo tirando a carmín, de manera que, cada primavera, los retoños de los rosales le hacían revivir aquella imagen, y si, por vivir alguna vez en la ciudad, no pudo verlos, jamás dejó de pensar: “Ara, els rosers deuen treure aquells brots vermells” (Pla, 1996: 13).

Con permiso de Charles Foster Kane y de su trineo (*Rosebud*, o sea, capullo de rosa), me parece que la clave del nombre de la editorial creada por Jaume Pla se halla en aquellos bizarros rosales rojos de su niñez. Que el nombre se le ocurriera al leer un poema de Jacinto Verdaguer es una cosa (Puig Rovira, 1985: 8); la razón por la cual le llamó tanto la atención como para bautizar con él a su empresa más cara, otra. Siendo el del sacerdote un poema mariano, es seguro que a Pla no fue la Virgen María quien le inspiró, pues ya dijo bien claro cómo el fenómeno religioso se le escapaba por completo, empezando

⁸ Universitat de Barcelona. Unidad de Estudios Biográficos. Carta de Jaume Pla a Juan José Gómez Fontecha, Barcelona, 1976.09.07. Previamente: “El hecho de las comarcas, muy vivo en Catalunya, interesa” (Universitat de Barcelona. Unidad de Estudios Biográficos. Carta de Jaume Pla a Juan José Gómez Fontecha, Barcelona, 1976.05.25). La correspondencia se desarrolla en castellano. Agradezco a la profesora Anna Caballé las facilidades prestadas para consultar el fondo documental.

por el catolicismo (Pla, 1996: 185). Es todo lo contrario que cabe decir de aquellos brotes rojos que le visitaban cada primavera.

Para Pla, el paisaje lo era todo. Era la imagen de su país y era, a la vez, la imagen de su vida. No dejó de repetir que nunca le gustó la ciudad y que hubiera sido feliz en una casa de *pagès* o en un pueblecito (Pla, 1991: 367). Conociendo sus gustos artístico-vitales, creo que se identificaría con aquella escuela de “pintores solitarios” franceses del siglo XIX que reivindicara su amigo Rafael Benet antes de la Guerra Civil: pintores de provincias (Lyon, Marsella, etc.), paisajistas, tan conscientes y orgullosos de serlo como injustamente olvidados en beneficio de las *vedettes* de la Historia (Benet, 1934.10.14: 2).

Una vez escribió que no le agradaba el paisaje, que no lo sabía construir o ver o pintar (Pla, 2008: 293), pero se refería a las peculiaridades compositivas del género. Su favorito, como pintor, era el bodegón, que no deja de ser, en cierta medida, un paisaje natural encerrado en un interior: “Volia aprofitar el temps de la fruita. És tan bonic, aquest tema!” (Pla, 2008: 288). Con la figura femenina operaba de manera análoga: se la sustraía a la ciudad para trasladarla al campo (primero Rubí, luego su casa de Vallvidrera) y se la sustraía al campo para representarla en un interior: “Ara que tinc l’Anna, Barcelona ja no m’interessa”, diría de una de sus primeras novias, en 1936, decidido a regresar a Rubí tras haberla conocido en la ciudad (Pla, 2008: 84).

El paisaje se hallaba al principio y al final. En 1983, mientras se dirigía a Tossa de Mar para asistir al entierro de Frederic Lloveras y se veía a sí mismo al final del camino, meditaba sobre la permanencia de la arena dorada y el mar azul: “Ell no podrà veure-ho. Però la sorra serà daurada i el mar rabiosament blau. Això és la mort” (Pla, 1996: 54). O, pocos años después, ante otra muerte inesperada: “La vida és aquest aire i aquestes muntanyes i aquest paisatge que ens envolten?” (Pla, 1996: 197).

Su formación autodidacta le afirmó en sus convicciones, expresadas siempre desde el punto de vista del dibujante. En 1943 descubrió a Turner a través de una revista: impresionado por toda la escenografía trascendental de sus paisajes ampulosos, teatrales y con el efectismo propio del Romanticismo, no pudo por menos que concluir que se trataba de una lección que iba a intentar aprender (Pla, 2008: 275). A mayor abundamiento, en la misma cita incluía a los retratistas románticos como dignos de igual imitación. Eso, sin duda, debía incluir a Ingres en primer lugar, insistentemente evocado en varias ocasiones (y más que presumible inspirador de su ideal femenino) junto con el renacentista Holbein (Pla, 2008: 253; 1989: 224). Añadamos, en fin, a Renoir como otra de sus fuentes teóricas cuando decía que, para él, la pintura había de servir para decorar transmitiendo alegría y que le gustaban aquellos cuadros que le incitan a meterse dentro, si paisaje, o a pasar su mano por la superficie, si desnudo femenino (Pla, 1996: 99).

Como ocurría con la perseverancia estilística a través de las décadas, esos mandamientos formales fueron vitalicios para Pla. La mejor prueba de ello, en la *CGC*, quizás sean los dos paisajes cuyas planchas le compró ex profeso a Pau Roig, el pintor postimpresionista que en 1947 era celebrado como parangón de Sunyer y que había dejado de grabar en 1923, después de haber retratado magistralmente Normandía y haber hecho maravillas con un paisaje tan poco espectacular (por humanizado) como el del Maresme (Pla, 1989: 215-216).

Viendo el nacimiento de la revista *Cobalto* en 1947, con un número monográfico dedicado a la historia del paisaje, editado según estándares de bibliofilia (ejemplares numera-

dos), que culminaba con un largo artículo sobre el paisaje en Cataluña, en el que la única incógnita final era si optar por el realismo o por el idealismo, nadie dudaría de la buena sintonía de los gustos de Pla (Rosa, 1947: 33-42). Pero lo cierto es que los cielos negros de tormenta ya estaban encima.⁹

1948 traería los Salones de Octubre y *Dau al Set*, grupo y revista. Ésta, ya en sus primeras páginas, incluyó un poema mexicano “a los hombres del color de la noche/ que enraízan sus manos negras en la tierra negra” (Mandino, 1948: 14), es decir, a ese paisaje sistemáticamente obviado en el mundo brillante, luminoso y hedonista de Pla, a ese campesinado que en España prácticamente no íbamos a ver hasta la llegada de Estampa Popular. Y, consecuentemente, no tardaríamos en leer una severa reconvencción contra los catalanes a los que, después de Fortuny, únicamente se les ocurrió “traer lo más mansurrón del impresionismo –de paisaje impresionista, por supuesto- darle humedades de Vayreda y considerarlo, no solo como escuela propia, sino, esto es lo más grave, intangible y con honores de religión”, en alusión a la Escuela de Olot. De ahí, los “kilómetros de prados, pajares, ríos, segmentos de la Costa Brava y de las Ramblas, todo hasta el aburrimiento, hasta la náusea”, refiriéndose especialmente al “bajón tan alarmante de calidad pictórica” sufrido por Barcelona entre 1940 y 1946, o sea, los años de apogeo del rebrote *noucentista* (Gaya Nuño, 1950: s/p).

Por cierto que, entre los signos de renovación que documentaba el historiador citado, se encontraba la heterogénea agrupación Lais, en 1950, con un “manifiesto negro” que firmaban Hurtuna y varios “más o menos fauves”, entre otros (Gaya Nuño, 1950: s/p). No ha de ser casual que Josep Hurtuna rubricara el único paisaje de la *CGC* centrado en un campesino, un *pagès* cuya dimensión humana y hasta doliente es subrayada en el comentario añadido por Joan Santamaria (“la figura que humanitza el nostre paisatge és, doncs, la del pobre pagès que hi llaura”); sería el más parecido a los paisajes castellanos de Benjamín Palencia, un violento pan con tomate a los ojos de Pla (Pla, 1989: 174). Como prueba de que esas afinidades y diferencias no son gratuitas, Hurtuna iba a participar en el *III Salón del Jazz* (o sea, la música negra), cuyo catálogo editó *Dau al Set* en 1953, junto con varios nombres que salen mal o muy mal parados en los diarios de Pla, como Antoni Tàpies, Josep Maria de Sucre o Ángel Ferrant.

No, a la vanguardia. Ángel Ferrant como piedra de ataque

El escultor Ángel Ferrant representa, en la Rosa Vera, lo que menos le gustaba a Pla, plásticamente hablando: la abstracción y sus aledaños nunca le habían importado, y lo que hizo Ferrant para la *CGC* fue, en palabras del editor, una composición abstracta, muy en la línea de sus esculturas (Pla, 1989: 90, 170). Su *Figura* venía a deconstruir las madres y las jóvenes desnudas reunidas en la colección, como la del propio Pla o la de Sunyer, dejándolas, literalmente, en los huesos. Con respecto a los estándares *noucentistas*, Ferrant era a la figura femenina lo que Benjamín Palencia al paisaje o lo que Pancho Cosío al bodegón (Pla, 1989: 59). Podía tolerarlo en la colección castellana, pero no en la

⁹ Por esta línea, la *CGC* dialoga con el grupo de obras de la Colección UC de Arte Gráfico críticas con la realidad sociopolítica española del momento (*España en sombras...*, 2004).

catalana. De hecho, lo que más le agradó de Ferrant, aparte del jardín de su casa, fue que hablara siempre de su estancia barcelonesa como la mejor época de su vida y que echara todas las pestes imaginables sobre los madrileños (Pla, 1989: 89).

El cuadro se complicó cuando Eugenio d'Ors, escribió en castellano el comentario a la estampa de Ferrant. Le concedía al *padre* del *noucentisme* ser el único buen conocedor de la pintura catalana entre los que escribían en la lengua de Cervantes, pero consideró innegociable la publicación de un texto así dentro de “la Rosa Vera catalana” (Pla, 1989: 170). La solución de compromiso fue editarla en forma de lo que los franceses llamaban “grabados de ocasión”, es decir, editados con ocasión de una boda, un bautizo o, como fue el caso, una felicitación de Navidad (*nadala*). Se trataba de una tipología menor en la que, a su juicio, no podía fructificar la sublimidad (Pla, 1989: 208).

D'Ors escribió un comentario ingenioso, muy intuitivo, en el que supo poner el acento no en la línea curva, que venía siendo reivindicada por otros críticos como característica del arte catalán (desde Gaudí hasta Miró, pasando por Sunyer), sino en los esquemas angulares subyacentes. Tengamos en cuenta que lo que aportó fue un poema titulado *Ángulo* y que en 1952 faltaban aún (o solo) tres años para que Le Corbusier publicara *Le poème de l'angle droit* (*Le Corbusier...*, 2006: s/p). Los brazos doblados de la figura de Ferrant forman angulaciones análogas a las de las figuras de Sunyer y Pla, por reducir una potencialmente larga serie a lo esencial (véase la cubierta de este volumen). Y las líneas de mutilación de esas dos planchas, involuntariamente, no hacen sino recalcar el equilibrio y la proporción que rigen esas dos imágenes, tal y como hace la trama de líneas rectas tejada adrede por Ferrant en la suya.

Ferrant y d'Ors estaban unidos de antemano por otro de los hitos que anunciaban una nueva modernidad en el arte español: la Escuela de Altamira, en alusión a otro icono no de luminosidad sino de oscuridad. Durante la primera reunión del grupo en Santillana del Mar, en septiembre de 1949, fue el escultor el encargado de recordar la pertenencia también del escritor, entre los ausentes (*Primera Semana de Arte...*, 1950: 178). Y, desde *Dau al Set*, Ferrant era ensalzado como cofundador de aquellas sesiones de debate, junto con Mathias Goeritz (Tharrats, 1951: s/p).

Ambos se asoman a esta historia de la mano de Víctor María d'Imbert, el socio capitalista de Pla, que tenía esculturas de Ferrant y había hecho posible que d'Ors expusiera el primer volumen de la *CGC* en su domicilio madrileño (Pla, 1989: 167). El contraste entre Pla e Imbert es el que cabe entre quien escribe un diario y quien lleva un libro de visitas: aquél se confesaba “antigregario” (no “antisocial”) (Pla, 1991: 367); éste desplegaba una muy dinámica vida social, codeándose con la elite cultural barcelonesa, lo que le condujo al mecenazgo de proyectos varios y al coleccionismo artístico.

Por las circunstancias personales que detalla Nerina Bacin en estas mismas páginas, Pla no pertenecía a ese ambiente. En las de *Ariel* lo hallaremos como uno de los concurrentes al I Premio Xavier Nogués de Grabado, que ganó el ya citado Josep Hurtuna (“I Premi...”, 1948: 60). Y es que, como él mismo reconocía, aunque había tratado a muchos poetas, nunca había sido un buen lector de poesía (Pla, 1989: 219). Lo mismo que era un pintor realista, demandaba a la literatura un tema objetivo e inmediato; por eso lo pasó tan mal cuando tuvo que ilustrar las *20 Tannkas* de Carles Riba, el trago amargo que le llevaría, poco después, a buscar escritores que comentaran las estampas, invirtiendo la mecá-

nica al uso (Pla, 1989: 197). Contaba ese episodio presuntuosamente, pero no porque en él se hallara el origen de lo que otra vez llamó “la fórmula màgica de la Rosa Vera” (Pla, 1989: 47), sino porque había logrado imponer su real voluntad. Abundan los ejemplos de ese carácter inflexible: el más próximo, cuando asistió a una velada en casa de Eugenio d’Ors y se valió de giros ostensiblemente forzados para nunca llamarle “Maestro” y no dejar lugar a dudas de que podía serlo para todos, pero no para él (Pla, 1989: 168).

La edición de los poemas de Carles Riba acabó en discusión con el autor por motivos económicos, estando por medio también Fèlix Millet, que era “el seu protector oficial” (Pla, 1989: 201) y, para nosotros, el primer propietario del ejemplar que ahora posee la Universidad de Cantabria, como pronto veremos. Aquello fue poco antes de que Víctor d’Imbert, mecenas a la manera de Millet, accediera a financiar la primera colección de estampas de la Rosa Vera, la que ahora nos compete. Fueron las habilidades sociales de Imbert, de hecho, las que hicieron posible varias colaboraciones posteriores de Riba en las ediciones de la Rosa Vera (Pla, 1989: 202).

El libro de visitas de Víctor d’Imbert y de su esposa, Anita Solà, registra la vida social que desarrolló el matrimonio desde su piso en el Casa Calvet (Gaudí *fecit*), entre artistas y escritores, y ayuda a comprender su papel de mecenas en dos proyectos simultáneos tan aparentemente opuestos como la Rosa Vera (1949) y la considerada puerta de la vanguardia en Cataluña: los Salones de Octubre (1948).¹⁰ Se ve, igualmente, que Ángel Ferrant era amigo de la familia Imbert desde que vivió en Barcelona (1920-1934) y que fue el motor de la colección artística de Víctor d’Imbert desde que éste se convirtiera en su representante barcelonés, en 1942 (Muñoz de Imbert, 2002: 49). Y se ve, en suma, que Víctor d’Imbert era “una persona ‘neutral’, no artista, pero amante del arte y lo suficientemente dotada de entusiasmo y desprendimiento”, en palabras de uno de los creadores que solicitaron su participación en el nacimiento de los Salones de Octubre, idónea para ese propósito (Muñoz de Imbert, 2001: 76). Esas mismas cualidades lo convertían en el necesario complemento de Jaume Pla de cara al proyecto editorial de la Rosa Vera.

El ejemplar II/58 de la *Col·lecció de Gravats Contemporanis*

Según la justificación de la edición de la *Col·lecció de Gravats Contemporanis*, el ejemplar II/58, que ahora posee la Universidad de Cantabria, es el primero de los diez preferentes que incorporan, como contenidos extras, pruebas de estado (ricas en “remarques” o ensayos marginales de mordidas) y una prueba de la plancha destruida; va a continuación del I/58 o “ejemplar únic”, compuesto por los dibujos originales, los manuscritos de los comentarios y todas las pruebas. Maria Mercè Casanovas, que estudió pormenorizadamente las ediciones de la Rosa Vera, no tuvo acceso a ese ejemplar para proceder a su

¹⁰ Muñoz de Imbert, 2001: 63-85 y 2002: 43-80. Agradezco a la autora, Sílvia Muñoz de Imbert, nieta de Víctor d’Imbert, el envío de ambos artículos. Anita Solà Galí era sobrina del pintor Francesc d’Assís Galí (Muñoz de Imbert, 2002: 48), nombrado Director General de Bellas Artes por Juan Negrín en 1938 (Cabañas Bravo, 2007: 217). Se trata, pues, del cargo vigente cuando Luis Quintanilla marchó a Nueva York a pintar los frescos sobre la guerra, que aparece ahora como autor de la estampa n.º 17 de la CGC.

descripción catalográfica, pero sí sitúa los ejemplares anterior (el único) y posterior (el segundo de los preferentes) en poder del Museo de Arte Moderno de Barcelona, propietario, asimismo, de las planchas (Casanovas i Aleix, 1992: III, 34).

Los ex libris que llevan los volúmenes permiten, ahora, reconstruir su procedencia: son los de Fèlix Millet¹¹ y Josep Monés. Fèlix Millet i Maristany (m. 1967) ha sido objeto de un reciente estudio, pensado –reza la justificación– como homenaje a uno de los hombres que más hicieron y arriesgaron por la reconstrucción de Cataluña, desde la lengua y la cultura, tras el descalabro de 1939 (Manent, 2003: 9). Valedor de ese deber cívico en los círculos franquistas, fue un aglutinador de mecenas entre industriales y profesionales de prestigio, fue bibliotecario (desde 1947) y presidente (desde 1951) del Orfeón Catalán y fundó la que en 1951 sería la clandestina Agrupació Cultural Minerva, desde donde patrocinó ediciones de bibliofilia. A la vez, fue el mecenas que posibilitó al ya citado Josep Maria de Sagarra la composición y edición los siete mil versos del *Poema de Montserrat* (Manent, 2003: 72).

En 1944 mandó levantar su casa en l'Ametlla del Vallès (Barcelona) y, un año después, comenzó una biblioteca de cultura catalana especializada en revistas y bibliofilia, rica en manuscritos y primeros ejemplares (Galera i Monegal, 1976: 21). En 1969, Josep Monés i Roberdeau adquirió la casa con la biblioteca, para fundirla con la suya propia y añadir también parte de la biblioteca de Xavier Nogués. En el catálogo publicado en 1976, figura el ejemplar II/58 de la *CGC*, junto con los ejemplares que hacían idéntico número en *Dotze Nus* (1954) y *Dotze Paisatges Urbans de Barcelona* (1955), también de la Rosa Vera (Galera i Monegal, 1976: 28-29).

Ya en los años noventa, a la muerte de Josep Monés,¹² Montserrat Galera, su bibliotecaria, se dirigió al librero Manuel Ripoll Billon para que tasase los manuscritos, con miras a entregárselos a la Biblioteca de Catalunya en pago por los derechos de sucesión, es decir, en calidad de dación. Finalmente, tasó todos los fondos: la hemeroteca la compró la Universitat Autònoma de Barcelona, que la repartió con la Universitat de Girona, y el propio tasador lanzó una oferta de compra a la hija del bibliófilo para quedarse con el fondo bibliográfico en sentido estricto, que incluía las ediciones de bibliofilia.¹³

Javier Gómez Martínez

¹¹ Xilografía firmada por Josep Obiols, uno de los artistas favoritos de Jaume Pla y autor, no parece casual, del único pliego que falta en el ejemplar: el n.º 42 (sí figuran una prueba de estado y la prueba de destrucción).

¹² Se puede recuperar su esquela, aparecida el 10 de diciembre de 1994, en la hemeroteca digital del diario *La Vanguardia*.

¹³ Comunicación verbal de D. Manuel Ripoll Billon, dueño de la Librería Ripoll, en Palma de Mallorca. El ejemplar adquirido aparece descrito en el catálogo de la librería (*Catàleg* 68, 1999: 373).

NERINA BACIN: A PROPÓSITO DE JAUME PLA Y LA ROSA VERA¹

En las tablas de la bibliofilia catalana, Pla ha quedado definido como uno de los tres “arquitectos del libro” por excelencia, juntamente con Lluís Jou y Miquel Plana (Estruga, 2005: 16). Si hubiésemos de realizar la traducción castellana de ese triunvirato, como de hecho cabe hacer desde la Colección UC de Arte Gráfico, Pla quedaría acompañado por Dimitri Papagueorguiu y Rafael Casariego. Este último nos condujo al anterior, y éste, al tercero, en un viaje que ha ido desandando el curso del cada vez más pasado siglo XX. Los tres responden al perfil del editor y/o artista consagrado a la construcción de libros, entendidos éstos como objetos artísticos en su misma configuración material. Eso es, en efecto, lo que nos explicaban Carmen Casariego y Aris Papagueorguiu sobre sus respectivos padres y eso es, entre otras cosas, lo que nos explica Nerina Bacin, viuda de Jaume Pla. Sus recuerdos, en buena medida, sirven para resumir, en castellano, lo mucho que el artista escribió, en catalán, sobre su vida y su obra.

Pregunta. Jaume Pla escribió abundantemente en primera persona, y eso facilita considerablemente el trabajo del investigador que pretende aproximarse a su obra.

Respuesta. Jaume estuvo un año sin poder hacer nada a causa de un desprendimiento de retina; no podía dibujar ni grabar, ni leer ni escribir. En ese tiempo se propuso escribir sus memorias, al dictado, comenzando por sus recuerdos de niño y, llegando a los momentos en que tuvo tratos con otras personas, interrumpía el relato y nos dictaba sus impresiones sobre un determinado personaje. A la vista del volumen del material resultante, se lo dimos a leer a [Josep Maria] Espinàs, con el que Jaume ya había colaborado. Le pareció muy interesante, pero dijo que salían dos libros. Primero salieron aquellos paréntesis que interrumpían el relato, que fueron los *Famosos i oblidats* [1989], y, a continuación, publicó lo que era el relato biográfico propiamente dicho, que es la *Memòria escrita* [1991], que se distribuyó muy mal.

¹ Entrevista desarrollada el 14 de abril de 2009 en Can Pla, la casa de Jaume Pla y Nerina Bacin en el barrio de Vallvidrera. Supe de su existencia a través de un artículo publicado en *El País*, en el que se lee: “A sus más de 80 años, Nerina conserva la frescura, el buen humor y la inteligencia que siempre han guiado su vida. Es una mujer culta, que habla más de cinco idiomas, doctorada en filosofía, amante de los grandes viajes, de conversar con los amigos que la visitan, de escuchar música y de contemplar el paisaje que se rinde a sus pies desde los ventanales de su casa” (Olesti, 2005.12.13). El contacto me lo facilitó la Unidad de Estudios Biográficos de la Universitat de Barcelona. Por último, a través de Nerina conocí a Josep Lluís Albajar, bibliófilo entusiasta de la obra de Jaume Pla, cuyas indicaciones me ayudaron en la aproximación a la Rosa Vera.

Su familia procede del Priorato, pero él fue el único hijo que nació ya en Rubí, una población cercana a Barcelona. Allí había una escuela, que era una fundación privada de los hermanos Ribas, que aún hoy es modélica, y tuvo un maestro fantástico que les inculcó civismo y les impulsó a escribir, que escribieran un diario, como ejercicio. Por eso, aunque a los catorce años dejó la escuela (su familia era pobrísima y su padre murió cuando él tenía once años), a esa misma edad comenzó a escribir un diario. Anna Caballé, directora de la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona, se puso en contacto conmigo a raíz de que recibiera la correspondencia de Juan José Gómez Fontecha, que se había comunicado por carta con Jaume durante años, sin llegar jamás a conocerse en persona.² Fue entonces cuando la investigadora conoció los diarios, que le interesaron más que la correspondencia; vio que Jaume es un diarista³ –yo no sabía que existía esa especialidad– y acaba de publicar los que llegan hasta 1948 [*La vida continua. Diaris de Jaume Pla (1928-1948)*, 2008]. Después, no sabemos si es que existen o se han perdido, porque él escribía su diario en los momentos más duros y difíciles de su vida, pero el último diario sí que se publicó [en 1996]: es *De l'art i del artista. Dietari (1982-1991)*, galardonado con el Premio Sant Joan de Literatura Catalana.

P. Él se manifestó orgulloso de su formación autodidacta en repetidas ocasiones.

Jaume Pla fue autodidacta en todo, pero no estaba orgulloso sino que lo consideraba una rémora. Desde pequeño le preguntaban qué quería ser de mayor y respondía que pintor, y claro, pintor de paredes, como fueron tantos pintores: [Francesc] Gimeno, [Frederic] Lloveras, como muchos. Él dice que es muy bueno tener un oficio, el que sea, que no es tiempo perdido, pero no era eso lo que él quería. Como vivía en Rubí, pasó a Terrassa, donde había un buen ambiente artístico y donde, por la noche, podía dibujar con modelo e, incluso, como también se consideraba escritor, pudo publicar críticas de arte. A grabar también aprendió por sí mismo. El grabado le interesó cuando propuso a Ramon de Capmany la utilización de dibujos suyos como ilustraciones; le dijo que no podía ser porque ellos no editaban reproducciones sino grabados originales, pero que, si quería, podía ir por allí y ver lo que hacían; estuvo yendo dos o tres meses porque se había quedado sin trabajo, durante una de las crisis de la construcción, y aquella Navidad ya estampó felicitaciones. Más tarde, cuando ya tenía en marcha la Rosa Vera, aprendió la técnica del buril. Jaume se interesó mucho por el buril porque en un momento determinado tuvo que dar unas clases en el Instituto de las Artes del Libro, en sustitución de Teodoro Miciano, que enseñaba grabado y que fue reclamado por la Fábrica de Moneda y Timbre. Aprendió por si acaso le preguntaba algún alumno, pero le pareció tan ventajosa que luego la utilizó mucho, porque permitía tiradas más largas y no era necesario enviar las planchas a París, no había que acerarlas como ocurría, por ejemplo, con la punta seca. Con una técnica tan dura como el buril, le salían unos paisajes casi románticos.

P. Con la perspectiva del tiempo transcurrido, ¿cómo ve las ediciones de la Rosa Vera y, especialmente, la *Col·lecció de Gravats Contemporanis*?

² Una selección de esa correspondencia ha sido publicada en Pla y Gómez Fontecha, 1999: 129-136.

³ Caballé, 2008: 9-28.

R. La Rosa Vera empieza con temas libres, y así se hacen tanto la catalana como la castellana; después hace las monografías (*Dotze Nus* en 1954, *Dotze Paisatges Urbans de Barcelona* en 1955, etc.), en las que los artistas y los literatos son también múltiples, y las tres monografías en las que un artista hace todos los grabados (Grau Sala, Josep Granyer y el propio Jaume Pla) y un mismo literato hace todos los comentarios. En ninguno de los casos son ilustraciones, porque el punto de partida era siempre la imagen plástica. Jaume no se consideraba un ilustrador, aunque también ilustró libros. Explica que una vez tuvo que ilustrar las *20 Tannkas* de Carles Riba y sufrió mucho, porque era un poeta muy difícil. Entonces, pensó la venganza: la próxima vez, sería el literato el que ilustrase al artista gráfico. En aquel momento, en los años cuarenta, 45 ó 46,⁴ aquí solo grababan los artistas que habían ido a París; los otros no grababan. Por tanto, a los artistas les proponía que le hicieran un dibujo, el que quisieran, y, por el dibujo, les enseñaba la técnica y les ayudaba, llegado el caso, regulando el tiempo que la plancha de un aguafuerte tenía que estar sumergida en el ácido, por ejemplo. Una vez hecha la obra, le preguntaba al artista si tenía algún escritor que le interesara le hiciera un comentario; de lo contrario, lo elegía él, procurando que hubiera un cierto *feeling* entre los dos. Así aparecieron estas colecciones, que son una maravilla. Para empezar, el papel era fabricado especialmente: son pliegos que se abren y queda la estampa a un lado y el texto a otro; al escritor se iba con un dibujo o con una prueba de la estampa; se procuraba imprimir primero el texto, para evitar que al pasar por la imprenta se produjera algún defecto en la estampa; después, se les pasaba a firmar a los autores, siendo los escritores libres para después, si querían, incluirlos en sus propias publicaciones, porque eran temas absolutamente originales. El problema suyo cuando tuvo la idea de hacer la colección de grabados de esta forma, acompañados de un texto literario, era que aquí no había coleccionistas de grabado porque no había artistas que grabasen, salvo los que habían ido a París, como Sunyer, y no había grabadores porque no había compradores. Él quiso romper ese círculo vicioso. De ahí la forma de libro, porque sí había bibliófilos en el país. Con la idea de hacer la *Col·lecció de Gravats Contemporanis*, fue a ver a diferentes personas, y todos le preguntaban “qué se puede ganar”, y encontró finalmente una persona fantástica [Víctor Maria d’Imbert] que le preguntó “qué se puede perder”, y vio que podía asumir la pérdida. Durante un tiempo, dice que “él perdía su dinero y yo perdía mi tiempo, que era lo único que tenía que perder”. El primer año tenían solo trece suscriptores, pero luego la cosa ya se puso en marcha.

P. Me parece muy emotiva la dedicatoria de *Memòria escrita*: “A la Norma i el seu record./ A la Nerina i la seva companyia”.

R. Yo soy la segunda esposa de Jaume Pla; la primera fue mi hermana. En el momento que estalla la Guerra Civil, Jaume tiene 22 años, mi hermana tiene 20, yo tengo 13. Yo creo

⁴ La edición del libro de Carles Riba lleva la fecha de 1935, pero corresponde a 1945. Como el propio Pla explicó a menudo, era habitual poner a las publicaciones en catalán una fecha anterior a la Guerra Civil, para así burlar la censura (Pla, 1989: 197). Nerina también lo explica: “El primer libro que ilustró Jaume fue *Les coses benignes*, en el año [19] 45, pero, como en aquella época aquí no se podía publicar libros en catalán, todos ponían 1935. Si alguien hubiera querido investigar, habría sido fácil, pero tampoco interesaba mucho”.

mucho en el azar, y nos encontramos un par de veces justo antes del inicio de la contienda. Él no dijo que era pintor de paredes de oficio, pero ella empezaba a ser exactamente el modelo de mujer que a él le interesaba: para empezar, era muy guapa y, además, había acabado ya la carrera de piano, estaba estudiando en la universidad y tenía una conversación muy interesante. Al despedirse, ante las demandas de él, su respuesta, porque somos italianas de origen, fue: “En la vita tutto amicamente conspira”, es decir, “si hemos de encontrarnos, ya nos encontraremos”. Y justo: en septiembre u octubre del 36, vamos mi hermana y yo por la calle Pelayo, nos cruzamos con un grupo de milicianos que iban a coger el tren para ir al frente de Aragón y, desde aquellas filas, “¡Norma, Norma!”. En aquella ocasión sí que le dio sus señas diciéndole: “¿Querrá usted vivir hasta los 83 años? Pues es calle Montaner, 83”. Y así empezó la historia, y así usted y yo estamos ahora hablando por eso. Al leer su diario, no te enteras de que está la Guerra Civil ni de que está en el frente, porque, en el momento en que él quiere conquistar a mi hermana y ella se resiste, el tema es monocorde. Solo habla de ese problema, y, claro, dices: “Qué persona es ésta, que está en la guerra y...”; ni te enteras que ha ido al campo de concentración, no te enteras de nada. También es cierto que existía el miedo a según en qué manos pudiera caer.

P. Da la impresión de que después, en los años cuarenta y cincuenta, se desarrolló al margen de grupos, tertulias o asociaciones culturales.

R. Al final de la guerra, se exilió a Francia y estuvo en un campo de concentración. Se escapó ocupando el lugar de otro joven que finalmente no se atrevió y llegó a Perpiñán, donde se instaló hasta el inicio de la II Guerra Mundial y, al fin, consiguió un pasaporte en el consulado español. Tenía que presentarse a la Guardia Civil en Figueras, pero él siguió el tren hasta Barcelona y vino directamente a nuestra casa; estaba, por tanto, sin papeles y lo tuvimos escondido. Tenía poquísimas relaciones y muchísimo miedo a que lo descubrieran –fue un milagro–, pero después, poquito a poco, la situación fue desenvolviéndose. Nunca fue un hombre de tertulias. Siempre estaba apesadumbrado por no tener unos estudios universitarios y leía todo lo que podía; de hecho, en plena guerra, llegó a hacer los tres primeros años de bachillerato, y mi hermana y yo le dábamos clases particulares, pero con el cuarto ya no pudo porque terminó la Guerra Civil.

P. Pese a no ser amigo de grupos, tenía muy interiorizado su catalanismo.

R. Sí. Eso, muchísimo. Yo aún no lo entendía mucho en aquel momento. Tuve pasaporte español solo cuando me casé, porque en aquella época no podías conservar tu nacionalidad, pero hasta entonces fui siempre italiana. Yo me siento muy de aquí, muchísimo, pero no pierdo la sensación de que mis raíces están en otro sitio. No entiendo a la gente que cree que si aprenden catalán van a perder sus raíces.

P. Él emplea la expresión “fer país”.

R. Hay muchas cosas que él decía. Aquí hay un gran grabador que es Xavier Nogués, artista extraordinario. No llegaron a conocerse porque murió en 1940, y Jaume aún estaba en aquel momento sin papeles y sin relacionarse con casi nadie, para que ni lo vieran. En un momento determinado, él hace el catálogo razonado de toda la obra grabada de Nogués, que ha servido para catalogar todas las piezas que tiene el museo. Y, como él se consideraba una persona no capacitada para hacer un libro de tal envergadura, dice en el

prólogo: “Nuestro país es pequeño y a todos nos toca hacer diferentes tareas”.⁵ Comenzó a hacerlo con miedo pero convencido de que era necesario que alguien lo hiciera, y lo hizo, y es estupendo, y ahora mismo está a punto de salir una segunda edición, porque lo que realizó entonces fue un catálogo de bibliófilo, propiamente, de cien ejemplares o menos, en fotograbado, pero a dos tintas, de modo que los grabados pequeños parecen originales, con un papel especial. Pensando en que se podía hacer una edición en castellano o en francés, hizo toda la estampación como para otro libro, pero no pudo llevarse a término. Lo hemos guardado medio siglo, hasta que la Fundación Nogués me adquirió todo ese material y ahora se ha reeditado. Él explica con qué técnica está hecho cada grabado, algo complicado, porque Nogués solo grabó con cobre cuando el editor Gustavo Gili le encargó un libro; lo demás lo hizo con cinc, una plancha malísima que permitía pocas pruebas y que después se ha estropeado. Además era capaz de borrar elementos y sustituirlos por otros, algo que solamente un técnico podía entender; en eso habían fallado otros especialistas que se habían ocupado de la obra de Nogués.

P. ¿Le interesaron, le consta la opinión que le pudieron merecer ediciones como las de Dimitri Papagueorguiu o Rafael Casariego a partir de 1960?

R. Yo pienso que él no las conoció, porque le diré una cosa: una vez puesta en marcha la colección de *Los Artistas Grabadores*, Juana Mordó era la que se ocupaba de toda la relación. Después, le diré, hay un momento trágico, que es la muerte de mi hermana en un accidente gimnástico, y esto sucede en el año [19] 59. Entonces queda todo parado, incluso la Rosa Vera francesa, que hacía también en colaboración con Juana Mordó y que ya tenía cuatro números. Solo después, cuando se plantea hacer la exposición de toda la Rosa Vera en [el Palacio de] la Virreina [1985], terminó las colecciones que habían quedado pendientes: la del circo, entre las monografías, y la colección castellana.⁶

P. Con respecto a los artistas españoles en París, ¿cuál era su actitud? Él cuenta que invitó a participar a Miró y que le respondió que lo haría si lo hacía Picasso.

La muerte de mi hermana interrumpe todo eso. Su contacto en París era un artista de aquí, Xavier Valls, al que había hecho colaborar en la Rosa Vera, pero no vivió el ambiente de París. Él nunca vivió en París; fue a París, pero nada más. Contactó con los artistas, contactó con los escritores, pero nada más. Con Picasso, a través de Cela, hizo tres libros. Por otra parte, el director del Instituto Francés aquí, *Monsieur* [Pierre] Deffontaines,⁷ conocía la Rosa Vera, le interesaba y le propuso exponerla por Francia. Se expuso primero en el Sur de Francia (Perpiñán, Toulouse, Albi), con muchas buenas críticas, a diferencia de aquí, que cuando vinieron las vanguardias, que querían arrasarlo todo, ya no se hablaba tanto (pero no se puede quejar, porque, en general, aquí también tuvo gente que lo apo-

⁵ Pla, 2006.

⁶ En carta de 1978, Juan José Gómez Fontecha le hacía partícipe a Pla de su falta de entusiasmo por “Tiempo para la alegría” (Pla y Gómez Fontecha, 1999: 132). Con ese título, ha de referirse a la principal colección de bibliofilia de Rafael Casariego.

⁷ Víctor María d’Imbert había organizado, en 1947, una cena-homenaje a Pierre Deffontaines, que había sido nombrado Caballero de la Legión de Honor (Muñoz de Imbert, 2002: 47).

yó). Gustó tanto, que le propusieron exponerla en París, y así se hizo en el Musée Galliera,⁸ de modo que la Biblioteca Nacional de París compra una edición, esa que ustedes ahora han comprado, porque la colección castellana aún no estaba terminada.

P. En 1952, Jaume Pla realizó una punta seca del exterior del Museo del Prado. ¿Le consta cuáles eran sus pintores favoritos fuera de Cataluña?

R. Supongo que no tendría mucho tiempo de ir al museo, porque iba a trabajar. Salvo una de las veces, que estuvo casi tres meses, iba a Madrid para la ocasión y regresaba a Barcelona rápidamente. En aquellos momentos, cuando hizo la Rosa Vera castellana, la Calcografía Nacional estaba muy mal: las planchas de Goya estaban en un armario y el techo se hundía porque le caían goteras; para sacar las pruebas de estado, le tuvimos que enviar desde aquí los fieltros, porque ni eso había. Le gustaba toda la buena pintura. Le interesaban los figurativos; no vamos a decir ni realistas ni no realistas, sino que reconozcas el tema. No le interesaban los abstractos; consideraba que era una opción más. Su socio, Víctor María d'Imbert sí tenía relación con aquellos pintores y fue el alma de los Salones de Octubre, pero a Jaume no le interesaba eso, aparte que la dedicación al grabado de estampa y a la bibliofilia le absorbió tanto que estuvo casi veinte años prácticamente sin pintar. Su propia pintura, la de los años veinte y treinta, fue demasiado moderna para su tiempo; después se vio demasiado *clásica*. Lo que le fastidiaba es que llega un momento en que la crítica olvida toda una serie de artistas importantes y lo arrasa todo. Como esa exposición que hay ahora en La Pedrera sobre Josep Mompou,⁹ que mucha gente no sabe aún quién era y, al contrario de lo que suele ocurrir, conoce más a su hermano músico.

P. Esa situación, la continuidad estilística entre lo hecho antes y después de la Guerra Civil fue habitual entre los pintores de su generación.

R. Se ve una evolución, pero está siempre en una línea definida. Él en realidad es un *cezanniano* antes incluso de saber quién es Cézanne. Después de este cuadro [comenta mientras camina por la casa], pasó veinte años dedicado al grabado y a las ediciones de la Rosa Vera. Este otro lo pintó después de esa pausa: las diferencias son mínimas, él no hace saltos, hay una evolución. Hay buenos pintores, como Domingo, como Sunyer, que le interesan mucho, y en la selección misma que hace de los artistas para enseñarles a grabar ya se ve cuáles eran sus preferencias. Algunos de los colaboradores de la Rosa Vera, como Ràfols Casamada o Guinovart, también tendieron al informalismo.

P. Parece evidente que esta casa, Can Pla, en Vallvidrera, dando la espalda a la ciudad de Barcelona y mirando hacia el Vallés, está en consonancia con la sensibilidad de Jaume Pla hacia el paisaje natural.

R. Esta casa es la última que firmó Sixte Illescas, del GATPAC [Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura], que había trabajado con [Josep Lluís] Sert. Jaume le dijo: "Quiero una casa sin pretensiones; no quiero una casa de revista", y salió esta casa que ve usted. Antes vivíamos a renta en una casa del arquitecto [Josep] Puig i Cadafalch en el camino de subida al Tibidabo. Cuando nos trasladamos a vivir a esta casa,

⁸ Se hizo amplio eco de ella la revista *Goya* (Gállego, 1959: 315-316).

⁹ Del 10 de febrero al 14 de junio, comisariada por Francesc Fontbona ("Una retrospectiva...", 2009.02.06).

en el año [19] 69, volvió a pintar mucho. Respecto al lugar, es que a él no le gustaba la ciudad. Le gustaba la naturaleza muchísimo. Tenga en cuenta que había nacido en Rubí, que ahora debe de tener casi 100 000 habitantes pero entonces tenía 6 000, con el campo a su lado. Aquí no tenemos jardín: tenemos bosque, porque la finca sigue subiendo hasta, prácticamente, la base de la torre [de Collserola].

P. Me llamó la atención, las primeras veces que hablamos por teléfono, su insistencia en la sorpresa que le causaba el hecho de que alguien se interesara por las ediciones de la Rosa Vera.

R. Las artes gráficas, tal y como las entendemos hoy día, artes y no industrias gráficas, que casi siempre son más industrias que arte, podrán todavía hacer libros fantásticos, pero ya no conoces mucha de la terminología, porque es nueva. Hasta ahora, el libro de bibliofilia exigía que la mano humana estuviera siempre presente, y ahora ya no puedes exigir esto, porque ahí interviene la electrónica y cualquier cosa que no sea la mano del hombre. Ya casi el grabado no lo enseñan en Bellas Artes, casi se vuelve a perder. Ahora tendría que salir otro Jaume Pla u otro Rafael Casariego que conservara este arte. Por eso encuentro fantástico el interés de la Universidad de Cantabria. Mi marido formó aquí a los dos mejores estampadores, Jaume Coscolla y, ahora, Jordi Sánchez, que han pasado a ser profesores de estampación en Bellas Artes. Ahora hemos acabado los tirajes de todos los grabados de estampa que habían quedado incompletos, generalmente de cincuenta, y las planchas pasan a la Biblioteca de Cataluña. Por cierto que, con el libro de Jaume *Técnicas de grabado calcográfico y su estampación*, aprendió a grabar el artista hiperrealista suizo Rudolf Häsler cuando estaba en La Habana (la editorial Gustavo Gili tenía mucho comercio con América) y, cuando abandonó la isla porque el régimen se había convertido en una dictadura, se presentó en esta casa para dar las gracias personalmente al autor del libro que –decía– le había cambiado la vida.

P. Estaba convencido de encontrar en alguno de los numerosos escritos de Jaume Pla, la explicación al nombre que puso a su editorial, Rosa Vera. A falta de una clave explícita, lo más indicativo que he encontrado es su infancia en Can Rosés y, más concretamente, la profunda huella visual que, según él, le dejó una valla de rosales trepadores, tan rojos sus brotes.

R. El nombre lo tomó de un poema de Jacinto Verdaguer, al que admiraba por cuanto contribuyó a crear el catalán moderno. Maria Mercé Casanovas reproduce el poema al comienzo de su tesis doctoral.¹⁰ “Rosa vera” es el nombre, en catalán, de la rosa silvestre, lo que en castellano llaman escaramujo.

Texto: Javier Gómez Martínez

¹⁰ Se trata del poema “Rosa de la Mare de Déu (Rosa Vera)”, perteneciente al grupo *Flors de Maria* (Casanovas i Aleix, 1992: I, 5).

CATÁLOGO

Nuria García Gutiérrez

Col·lecció de Gravats Contemporanis (1949-1952)

Volumen I, tomo 1, 1949, números 1-12, 13 grabados en 13 pliegos (1 prólogo y 12 numerados con título), 7 pruebas de estado y 12 pruebas de la plancha destruida. Pp. 335 x 445 mm

Volumen I, tomo 2, 1950, números 13-24, 14 grabados en 14 pliegos (1 *nadala* 1950, 1 prólogo y 12 numerados con título), 5 pruebas de estado y 10 pruebas de la plancha destruida. Pp. 340 x 490 mm

Volumen II, tomo 3, 1951-1952, números 25-48, 25 grabados en 25 pliegos (2 *nadales* 1953 y 23 numerados con título), 1 grabado en folio, 26 pruebas de estado y 19 pruebas de la plancha destruida (falta pliego número 42). Pp. 340 x 490 mm

Editor: Víctor M.^a d'Imbert
Director técnico: Jaume Pla
Barcelona, Edicions de la Rosa Vera
Ejemplar II/58



1. SUNYER, Joaquim (1875-1956)
Maternitat (1949). Texto de Josep M.^a Sagarra
Aguafuerte y punta seca. Pl. 249 x 170 mm



SUNYER, Joaquim (1875-1956)
Maternitat (1949). Aguafuerte y punta seca
Pp. 335 x 250 mm. Pl. 249 x 170 mm
Prueba de la plancha destruida



2. DOMINGO, Francesc (1893-1974)
Espectadors (1949). Texto de A. Oriol i Anguera
Aguafuerte y ruleta. Pl. 172 x 153 mm



3. GRANYER, Josep (1899-1983)
De les bèsties (1949). Texto de Pere Quart
 Aguafuente. Pl. 250 x 174 mm



GRANYER, Josep (1899-1983)
De les bèsties (1949). Aguafuente
 Pp. 335 x 250 mm. Pl. 300 x 189 mm. P. E. (I)



GRANYER, Josep (1899-1983)
De les bèsties (1949). Aguafuente
 Pp. 335 x 250 mm. Pl. 300 x 189 mm. P. E. (II)



4. BOSCH ROGER, Emili (1894-1980)
La Rambla (1949). Texto de Joan Alavedra
 Aguafuente y punta seca. Pl. 182 x 262mm



5. ROIG, Pau (1879-1955)
Le chemin d'Hautot (1949). Texto de Josep Pla
 Aguafuente. Pl. 150 x 220 mm



6. PLA, Jaume (1896-1989)
Nu (1949). Texto de Joan Teixidor
 Punta seca y buril. Pl. 250 x 178 mm



7. OBIOLS, Josep (1894-1967)
Tema mitològic (1949). Texto de J. V. Foix
 Punta seca. Pl. 213 x 162 mm



8. SERRA, Francesc (1877-1967)
Repòs (1949). Texto de Tomás Garcés
 Aguafuente y punta seca. Pl. 177x 250 mm



SERRA, Francesc (1877-1967)
Repòs (1949). Aguafuente y punta seca
 Pp. 335 x 250 mm. Pl. 300 x 187 mm. P. E.



9. MUNDÓ, Ignasi (1918)
Figura (1949). Texto de Josep M.^a Lòpez-Picó
 Aguafuente y punta seca. Pl. 234 x 172 mm



MUNDÓ, Ignasi (1918)
Figura (1949). Aguafuente y punta seca
 Pp. 335 x 250 mm. Pl. 235 x 174 mm. P. E.



10. AMAT, Josep (1901-1991)
Plaça del Palau (1949). Texto de Màrius Gifreda
 Aguatinta. Pl. 249 x 163 mm



11. MOMPOU, Josep (1888-1968)
Taller de pintor (1949). Texto Francesc Pujols
 Punta seca. Pl. 235 x 180 mm



12. SACHAROFF, Olga (1889-1967)
Mare i fill (1949). Texto de Clementina Arderiu
 Punta seca. Pl. 228 x 169 mm



13. RICART, Enric Cristòfol (1893-1960)
Veremadores (1950). Texto de Marià Manent
 Buril. Pl. 225 x 165 mm



14. PRUNA, Pere (1904-1977)
Èxtasi (1950). Texto de Sebastià Sànchez Juan
 Aguafuerte. Pl. 230 x 130 mm



15. MALLOL SUAZO, Josep M.ª (1910-1986)
Nu (1950). Texto de Rossend Llates
 Punta seca. Pl. 245 x 180 mm



16. HURTUNA, Josep (1913-1978)
Paisatge (1950). Texto de Joan Santamaría
 Aguafuerte y aguatinta. Pl. 200 x 155 mm



HURTUNA, Josep (1913-1978)
Paisatge (1950). Aguafuerte y aguatinta
 Pp. 335 x 250 mm. Pl. 200 x 155 mm
 Prueba de la plancha destruida



17. GALÍ, Francesc d'A. (1880-1965)
Luxúria i castedat (1950). Texto de Carles Riba
 Aguafuerte, punta seca y ruleta. Pl. 280 x 244 mm



18. JUNYENT, Oleguer (1876-1956)
Mallorquina (1950). Texto de Carles Soldevila
 Aguafuerte. Pl. 215 x 155 mm



JUNYENT, Oleguer (1876-1956)
Mallorquina (1950). Aguafuerte
 Pp. 335 x 250 mm. Pl. 215 x 155 y 120 x 157 mm
 P. E. (dos planchas)



19. SERRA, Carme (1938)
Interior (I Premi de Gravat de la Rosa Vera, 1950)
 Texto de Jordi Cots i Moner
 Aguafuente. Pl. 222 x 165 mm



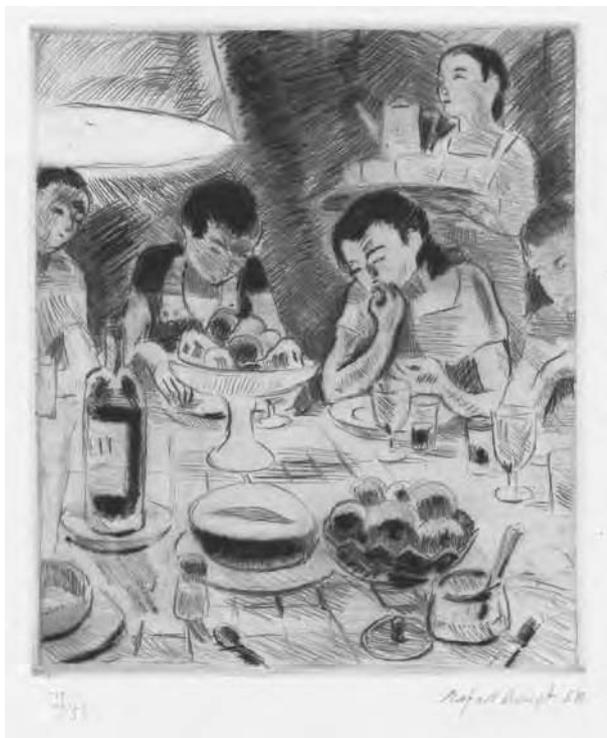
SERRA, Carme (1938)
Interior (1950). Aguafuente
 Pp. 335 x 250 mm. Pl. 300 x 245 mm. P. E.



20. CAPMANY, Ramon de (1899-1992)
Encontorns (1950). Texto de Josep M.^a Boix i Selva
 Aguafuente. Pl. 210 x 150 mm



21. BALANYÁ, Ismael (1921-2000)
Solstici d'estiu (1950). Texto de Lluís Carandell
 Barniz blando. Pl. 165 x 280 mm



22. BENET, Rafael (1889-1979)
Els postres (1950). Texto de Jordi Benet
 Punta seca. Pl. 190 x 160 mm



23. BATALLER, Rafael (1920)
Pont sobre el Sena (1950). Texto de Josep M.^a Garrut
 Aguatinta a la goma. Pl. 175 x 230 mm



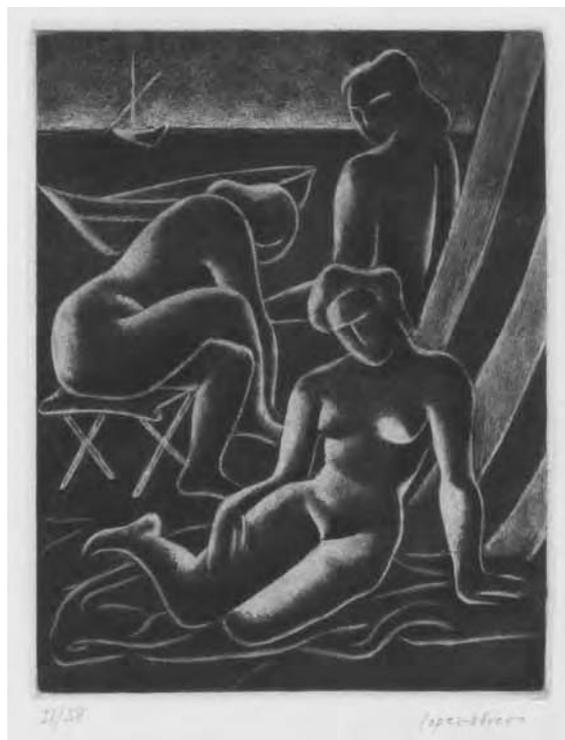
24. OLLÉ PINELL, Antoni (1897-1981)
L'hort de l'ermita (1950). Texto de Octavi Saltor
 Aguafuente y punta seca. Pl. 220 x 170 mm



s/n. PLA, Jaume (1914-1995)
Nadala (1950). Buril
 Pp. 335 x 490 mm. Pl. 245 x 170 mm



25. VAN DEN BRANDELER, Agnès (1917-1985)
Paisatge de Sarrià (1951-1952). Texto de Joan Cortès
 Punta seca. Pl. 250 x 170 mm



26. LÒPEZ-OBRERO, Àngel (1910-1982)
Dones a la platja (1951-1952). Texto de J. Bautista
 Vendrell. Manera negra. Pl. 225 x 176 mm



LÒPEZ-OBRERO, Àngel (1910-1982)
Dones a la platja (1951-1952). Manera negra
 Pp. 340 x 245 mm. Pl. 248 x 200 mm. P. E.



27. NOGUÉS, Xavier (1873-1941)
Il·lustració (1951-1952). Texto de Salvador Espriu
 Aguafuerte. Pl. 180 x 123 mm



28. ROGENT, Ramon (1920-1958)
Tres nus (1951-1952). Texto de Joan Perucho
 Aguafuente y aguainta. Pl. 220 x 172 mm



ROGENT, Ramon (1920-1958)
Tres nus (1951-1952). Aguafuente y aguainta
 Pp. 340 x 245 mm. Pl. 297 x 210 mm. P. E.



29. COMMELERAN, Joan (1902-1992)
Matí a la Rambla (1951-1952). Texto de Josep Janés i
 Olivé. Aguafuente y punta seca. Pl. 285 x 188 mm



30. SANJUAN, Bernat (1915-1979)
Ballet (1951-1952). Texto de Sebastià Gasch
 Aguafuente y manera negra. Pl. 227 x 171 mm



31. REIMS, Cécile (1927)
Del mar (1951-1952). Texto de Gaziell
 Buril. Pl. 227 x 140 mm



32. HUMBERT, Manuel (1890-1975)
Taverna (1951-1952). Texto de Ferran Canyameres
 Aguafuerte. Pl. 224 x 173 mm



33. RÀFOLS CASAMADA, Albert (1923)
La cuina (II Premi de Gravat de la Rosa Vera, 1951)
 Texto de Jordi Sarsanedas
 Punta seca. Pl. 216 x 167 mm



RÀFOLS CASAMADA, Albert (1923)
La cuina (1951). Punta seca
 Pp. 340 x 245 mm. Pl. 245 x 195 mm. P. E.



34. ROIG, Pau (1879-1955)
La tempesta (1951-1952). Texto de Josep Roig i Raventós
 Aguafuerte. Pl. 118 x 158 mm



35. VIDAL GOMÀ, Francesc (1894-1970)
Anunciació (1951-1952). Texto de Manuel Bertran i Oriola
 Punta seca. Pl. 247 x 145 mm



36. CASADEMONT, Francesc d'A. (1924-2007)
Flors (1951-1952). Texto de Joan Triadú
 Aguafuerte. Pl. 216 x 178 mm



37. OPISSO, Alfred (1907-1980)
Carnaval (1951-1952). Texto de Ferran Soldevila
 Aguafuerte y azufre. Pl. 247 x 174 mm



38. AMAT, Josep (1901-1991)
Place du Tertre (1951-1952). Texto de Miquel Llor
 Punta seca y azufre. Pl. 170 x 218 mm



39. GUSSINYÉ, Pere (1890-1980)
Ribera del Fluvià (1951-1952). Texto de Osvald Cardona
 Aguafuerte y punta seca. Pl. 228 x 175 mm



40. GRANYER, Josep (1899-1983)
Tarda a la platja (1951-1952). Texto de Josep Palau
 Aguafuerte. Pl. 220 x 170 mm



41. TODO GARCIA, Francesc (1922)
Vallcarca (III Premi de Gravats de la Rosa Vera, 1952)
 Texto de Josep M.^a Castellet
 Punta seca. Pl. 222 x 170 mm



(42). OBIOLS, Josep (1894-1967)
Àngels (1951-1952). Punta seca
 Pp. 335 x 125. Pl. 237 x 250 mm. P. E.



OBIOLS, Josep (1894-1967)
Àngels (1951-1952). Punta seca
 Pp. 335 x 125. Pl. 250 x 250 mm
 Prueba de la plancha destruida



43. VILA ARRUFAT, Antoni (1894-1989)
Composició (1951-1952). Texto de Joan Arús
 Barniz blando. Pl. 230 x 180 mm



44. LLOVERAS, Frederic (1912-1983)
Dia gris a París (1951-1952). Texto de Xavier Regàs
 Punta seca y azufre. Pl. 155 x 195 mm



LLOVERAS, Frederic (1912-1983)
Dia gris a París (1951-1952). Punta seca y azufre
 Pp. 340 x 245 mm. Pl. 244 x 162 mm. P. E.



45. PLA, Jaume (1914-1995)
Cases a la platja (1951-1952). Texto de Agustí Esclasans
 Buril. Pl. 192 x 212 mm



46. VAN DEN BRANDELER, Agnès (1917-1985)
Rusthof Parksstraat (1951-1952). Texto de Josep Pla
 Punta seca. Pl. 225 x 177 mm



VAN DEN BRANDELER, Agnès (1917-1985)
Rusthof Parksstraat (1951-1952)
 Punta seca. Pp. 340 x 245 mm. Pl. 251 x 195 mm
 P. E. (plancha rechazada)



47. CLARÀ, Josep (1878-1958)
Maternitat (1951-1952). Texto de Albert Manent
 Punta seca. Pl. 245 x 192 mm



48. RICART, Enric Cristòfol (1893-1960)
Aquari (1951-1952). Texto de Eugeni d'Ors
 Buril. Pl. 225 x 185 mm



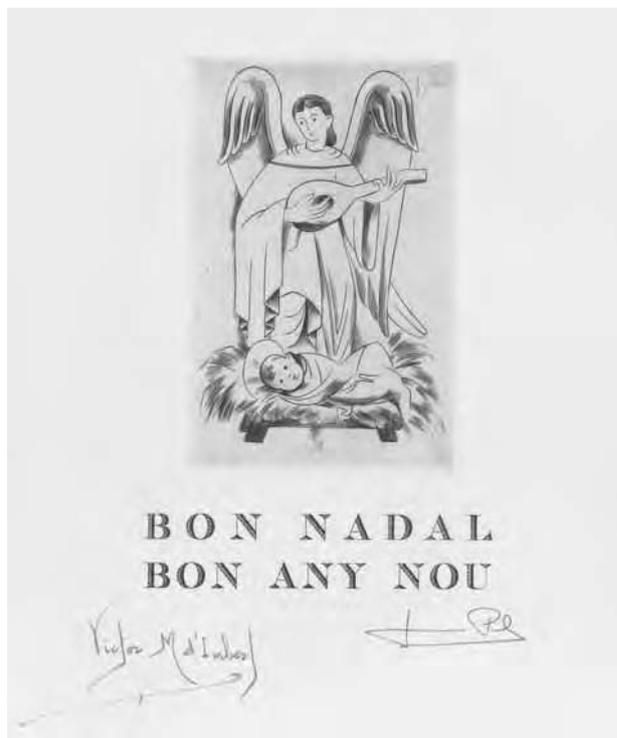
s/n. FERRANT, Àngel (1891-1961)
Figura. Nadala (1952). Texto de Eugeni d'Ors
 Punta seca. Pl. 217 x 175 mm



FERRANT, Àngel (1891-1961)
Figura. Nadala (1952). Punta seca
 Pp. 335 x 250. Pl. 300 x 185 mm. P. E. (I)



FERRANT, Àngel (1891-1961)
Figura. Nadala (1952). Punta seca
 Pp. 335 x 250 mm. Pl. 300 x 183 mm. P. E. (II)



s/n. PLA, Jaume (1914-1995)
Nadala (1953). Buril
 Pp. 335 x 490 mm. Pl. 125 x 80 mm

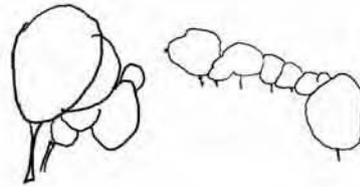
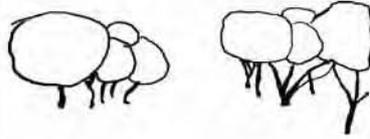
MATERIAL DIDÁCTICO

Juan Martínez Moro
Joaquín Martínez Cano
Joaquín Cano Quintana

El árbol-línea. El árbol desnudo de hojas nos muestra su estructura interna, además del estilo gráfico del artista. A continuación te ofrecemos un ejemplo tomado de la exposición, junto con tres propuestas de ejercicio para que completes, a partir del tronco o de unas pocas ramas, el resto de la representación, intentando reflejar la distinta traza lineal en cada caso.



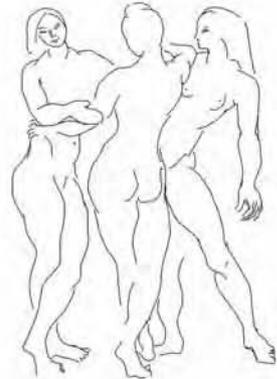
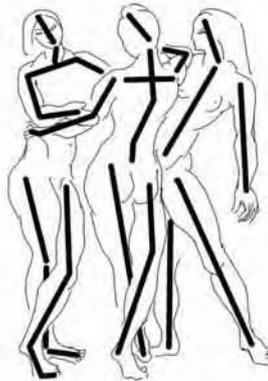
El árbol-masa. Independientemente de la estación del año que simboliza un árbol cuajado de hojas, en la representación paisajista la masa arbórea cumple una misión compositiva relacionada con el equilibrio y la contraposición de volúmenes, color, tono y texturas. En estos ejemplos hemos destacado las masas de tono que forman los árboles, que se contraponen con las de los edificios y otros elementos arquitectónicos como un puente o una columna monumental. Te proponemos que realices un ejercicio semejante a partir de una imagen tomada de un conocido rincón de Santander.



Vamos a jugar a los errores. Una de estas dos imágenes es falsa. Sin mirar en el catálogo o en la exposición, queremos que digas cuál te parece que es la auténtica y expliques tu decisión. Para ello te damos una pista muy fiable: debes observar atentamente, más que a las formas, cuál es la incidencia de la luz sobre los volúmenes y la dirección de las sombras proyectadas.



En las representaciones de grupos, una de las claves esenciales de la composición es la estructura rítmica con la que se relacionan las distintas figuras. Aquí tienes algunas imágenes de grupos en las que hemos destacado la principales líneas y secuencias de movimiento, asociándolas de paso al propio estilo del autor. Te proponemos que busques entre el resto de las obras otros ejemplos para analizar su ritmo compositivo.



Algunos de los grabados de la Rosa Vera tienen un marcado carácter escultórico, aunque se trata de representaciones bidimensionales. Esto se aprecia especialmente en la forma de tratar la figura humana, por el mayor o menor énfasis puesto en la plasmación de volúmenes y las relaciones masa-hueco o positivo-negativo. A continuación te mostramos tres ejemplos de ello: en el primero y en el último de los casos se trata de soluciones clásicas, incluso académicas, mientras que el segundo ejemplo manifiesta una estilización hacia la abstracción, aunque sin perder el carácter orgánico de las formas.



Hay una forma de disfrutar los grabados atendiendo a su resolución técnica. Aquí te mostramos tres ejemplos extraídos de la exposición en los que la mancha está realizada mediante distintos recursos técnicos. El primer caso se trata de una "punta seca", en la que la mancha se crea mediante el entrecruzamiento de pequeñas líneas directamente grabadas en la plancha, El segundo ejemplo es una "manera negra", técnica de tono continuo en la que se parte de una densa mancha negra de la que se sacan luces mediante el bruñido de la plancha. Por último está el "aguatinta", en la que los distintos tonos de mancha se logran por un mayor o menor tiempo de exposición de la plancha al ataque del ácido, razón por la que aparece discontinuidad entre las tonalidades.



BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR MORENO, Marta, 2005, *El grabado en las ediciones de bibliofilia realizadas en Madrid (1960-1990)*, Madrid, Universidad Complutense (<http://eprints.ucm.es/tesis/bba/ucm-t28495.pdf>).
- BENET, Rafael, 1934.10.14, “Pintors solitaris”, *La Veu del Diumenge*, 23, p. 2 (http://ddd.uab.cat/pub/veuidiu/veuidiu_a1934m10d14n23.pdf).
- BOZAL, Valeriano, 1988, “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”, en *El grabado en España (siglos XIX y XX)* (col. *Summa Artis*, XXXII), Madrid, Espasa Calpe, pp. 611-845.
- CABALLÉ, Anna, 2008, “Retrat d’un diarista”, en Jaume Pla, *La vida contínua. Diaris de Jaume Pla (1928-1948)*, Barcelona, Universitat de Barcelona (Unidad de Estudios Biográficos), pp. 9-28.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2007, *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- CASANOVAS I ALEIX, Maria Mercè, 1992, *Rosa Vera. Una aportació a la història del gravat modern a Catalunya*, Barcelona, Universitat de Barcelona (microforma).
- CATÀLEG 68. *Bierville. Literatura catalana contemporània*, 1999, Palma de Mallorca, Librería Ripoll.
- DAU al Set* (cat. exp.), 2008, Zaragoza, Ibercaja (textos de Concepción Gómez y otros).
- ESPAÑA en sombras: Guerra, Dictadura y Democracia. Colección UC* (cat. exp.), 2004, Santander, Universidad de Cantabria (texto de Luis Sazatornil Ruiz y Nuria García Gutiérrez) (<http://www.buc.unican.es/gabestampas/EstampasUC.htm>).
- ESPRIU, Francesc, 1947, “La pintura de Pau Roig”, *Ariel. Revista de les Arts*, II-10, pp. 45-46 (http://ddd.uab.cat/pub/ariel/ariel_a1947m6v2n10.pdf).
- ESTRUGA, Jordi, 2005, “Introducció” y “Jaume Pla”, en *Jou, Pla i Plana. Arquitectes del llibre* (cat. exp.), Barcelona, Museu d’Història de Catalunya y Associació de Bibliòfils de Barcelona, pp. 13-17 y 57-69.
- FERRER I GIRONÈS, Francesc, 1985, *La Persecució política de la llengua catalana: història de les mesures preses contra el seu ús des de la Nova Planta fins avui*, Barcelona, Edicions 62.
- FONTBONA, Francesc, 1985, “Els gravadors de ‘La Rosa Vera’”, en *Els 98 gravadors de la Rosa Vera* (cat. exp.), Barcelona, Adjuntament de Barcelona, pp. 13-17.
- GALERA I MONEGAL, Montserrat, 1976 [1974], *Contents and Classification of the Josep Monés Library in l’Ametlla del Vallès, s/e*, L’Ametlla del Vallès.
- GALLEGO GALLEGU, Antonio, 1979, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra.
- GÁLLEGO, Julián, 1959, “Crónica de París”, *Goya*, 29, pp. 310-316.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, 1950, “Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura”, *Dau al Set*, 21 (diciembre), s/p.
- Els 98 GRAVADORS de la Rosa Vera* (cat. exp.), 1985, Barcelona, Adjuntament de Barcelona, pp. 13-17 (textos de Francesc X. Puig Rovira, Francesc Fontbona y Marià Manent).
- JAUME Pla gravador* (cat. exp.), 1998, Sabadell, Fundació Caixa de Sabadell (texto de Francesc Fontbona y Pilar Vélez).
- JAUME Pla. Pintures i gravats* (cat. exp.), 1994, Barcelona, Generalitat de Catalunya (textos de Francesc Fontbona y Pilar Vélez).
- LE CORBUSIER y la síntesis de las artes. El poema del ángulo recto* (cat. exp.), 2006, Madrid, Círculo de Bellas Artes (ed. facsímil y texto de J. M. Hernández León).
- MANDINO, Elías, 1948 [1938], “Poema. A los hombres del campo”, *Dau al Set*, 2 (octubre), pp. 14-16.
- MARAGALL, Joan, 1946, “Sunyer 1911”, *Ariel. Revista de les Arts*, I-1 (mayo), p. 10 (http://ddd.uab.cat/pub/ariel/ariel_a1946m5v1n1.pdf).
- MIRALLES, Francesc, 1989 [1983], “1939-1970”, en *Història de l’art català, VIII. L’època de les avantguardes. 1917-1970*, Barcelona, Edicions 62, pp. 181-297.
- MUÑOZ DE IMBERT, Sílvia, 2001, “Llum, més llum per als Salons d’Octubre”, *Revista de Catalunya*, 164, pp. 63-85.
- MUÑOZ DE IMBERT, Sílvia, 2002, “A través d’un llibre de visites”, *Revista de Catalunya*, 176, pp. 43-80.

- OLESTI, Isabel, 2005.12.13, “Y la imagen se hizo palabra”, *El País* (http://www.elpais.com/articulo/cataluna/imagen/hizo/palabra/elpepiespcat/20051213elpcat_6/Tes).
- ORS, Carlos d', 2000, *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*, Madrid, Cátedra.
- ORS, Eugenio d', c.1946, *Arte de entreguerras. Itinerario del arte universal (1919-1936)*, Madrid, Aguilar.
- PLA, Jaume, 1956, *Técnicas del grabado calcográfico y su estampación*, Barcelona, Gustavo Gili.
- PLA, Jaume, 1989, *Famosos i oblidats. 38 retrats de primera mà*, Barcelona, Edicions de la Campana.
- PLA, Jaume, 1991, *Memòria escrita*, Barcelona, Edicions de la Revista de Catalunya.
- PLA, Jaume, 1992 *Francesc Domingo, Sants 1893-São Paulo 1974*, Sabadell, Editorial AUSA.
- PLA, Jaume, 1996, *De l'art i del artista. Dietari (1982-1991)*, Barcelona, Edicions 62.
- PLA, Jaume, 2008, *La vida contínua. Diaris de Jaume Pla (1928-1948)*, Barcelona, Universitat de Barcelona (Unidad de Estudios Biográficos, ed. de Pietat Ortí y Elisenda Lobato).
- PLA, Jaume, 2009 [1960], *Els gravats de Xavier Nogués*, Barcelona, Fundació Xavier Nogués.
- PLA, Jaume, y José GÓMEZ FONTECHA, 1999, “Correspondencia”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* (Universitat de Barcelona), 4, pp. 129-136 (ed. de Pietat Ortí).
- “I PREMI Xavier Nogués de Gravat”, 1948, *Ariel. Revista de les Arts*, III-17 (mayo), p. 60 (http://ddd.uab.cat/pub/ariel/ariel_a1948m5v3n17.pdf).
- PRIMERA Semana de Arte en Santillana del Mar*, 1950, s/l, s/e.
- PUIG ROVIRA, Francesc X., 1982, “Jaume Pla. Una trajectòria artística”, en *12 Gravats i un autoretrat de Jaume Pla*, Barcelona, Edicions de la Rosa Vera, pp. 9-41 (edición de bibliofilia con ilustraciones literarias de Joan Teixidor).
- PUIG ROVIRA, Francesc X., 1985, “L'aventura de ‘La Rosa Vera’”, en *Els 98 gravadors de la Rosa Vera* (cat. exp.), Barcelona, Adjuntament de Barcelona, pp. 5-11.
- QUERALT, Rosa, 1983, “Del llibre il·lustrat al gravat com a imatge 1940-1980”, en *Calcografia contemporània a Catalunya. El gravat de creació*, Barcelona, Caixa de Pensions, pp. 22-23.
- QUINTANILLA, Luis, 2004, ‘Pasatiempo’. *La vida de un pintor (Memorias)*, Sada-La Coruña, Edició do Castro (ed. de Esther López Sobrado).
- “Una RETROSPECTIVA reivindica en La Pedrera la figura de Josep Mompou”, 2009.02.06, *La Vanguardia* (<http://www.lavanguardia.es/cultura/noticias/>).
- ROSA, Tristán de la, 1947, “Notas para un itinerario del paisajismo catalán”, *Cobalto. Arte Antiguo y Moderno*, I. *El Paisaje*, pp. 33-42 (http://ddd.uab.cat/pub/cobalto/cobalto_a1947v1c1.pdf).
- SAGARRA, Josep Maria de, 1946, “Sunyer 1945”, *Ariel. Revista de les Arts*, I-1 (mayo), p. 11 (http://ddd.uab.cat/pub/ariel/ariel_a1946m5v1n1.pdf).
- THARRATS, Joan-Josep, 1951, “Ángel Ferrant”, *Dau al Set*, 28 (mayo II), s/p.
- VERRIÉ, Frederic-Pau, 1948, “L'escultura catalana contemporània”, *Ariel. Revista de les Arts*, III-15 (febrero), pp. 11-14 (http://ddd.uab.cat/pub/ariel/ariel_a1948m2v3n15.pdf).

