

**RESUMEN:** Esta Tesis Doctoral supone un estudio descriptivo y analítico sobre la obra gráfica del pintor alicantino Eusebio Sempere Juan (Onil, 1923-1985) a partir de dos objetivos básicos: la investigación, reproducción y catalogación de la misma, compuesta por cerca de doscientas obras seriadas entre grabados, litografías y, esencialmente, serigrafías; y el esclarecimiento de las particulares relaciones que se establecen entre su desarrollo y la trayectoria biográfica y artística de Sempere, prestando especial atención a dos momentos clave: el aprendizaje de la técnica serigráfica junto al cubano Wifredo Arcay, en París, hacia 1955, y la relación de Sempere con Abel Martín y su papel como introductores de la serigrafía artística en España en la década de los sesenta. Así, enmarcándola en el conjunto de su producción artística y en relación con el contexto en el que surge, recorreremos sus años de formación y los grabados realizados en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y, seguidamente, los diez años que reside en París; continuamos, tras su regreso a España en 1960, con la edición de las primeras carpetas y series originales, discuriendo por lo que hemos considerado sus periodos de afianzamiento y consolidación para desembocar en las últimas carpetas, realizadas a finales de los setenta y en la primera mitad de la década de los ochenta. Se contemplan además los ejemplares sueltos conocidos y la carpeta editada con carácter póstumo en 1988. Por último, ofrecemos una cronología en la que quedan consignados los hechos más importantes al respecto junto con las exposiciones en las que su obra ha estado presente hasta la actualidad, y completamos la bibliografía y hemerografía sobre Sempere.

**RESUM:** La present Tesi Doctoral suposa un estudi descriptiu i analític sobre l'obra gràfica del pintor alacantí Eusebio Sempere Juan (Onil, 1923-1985) a partir de dos objectius bàsics: la investigació, reproducció i catalogació de la mateixa, composta per prop de dues-centes obres seriades entre gravats, litografies i, essencialment, serigrafies; i l'esclarament de les particulars relacions que s'estableixen entre el seu desenvolupament i la trajectòria biogràfica i artística de Sempere, prestant especial atenció a dos moments clau: l'aprenentatge de la tècnica serigràfica al costat del cubà Wifredo Arcay, a París, hacia 1955, i la relació de Sempere amb Abel Martín i el seu paper com introductors de la serigrafia artística a Espanya en la dècada dels seixanta. Així, emmarcant-la en el conjunt de la seva producció artística i en relació amb el context en el qual sorgeix, recorrem els seus anys de formació i els gravats realitzats en l'Escola Superior de Belles Arts de San Carlos de València i, seguidament, els deu anys que resideix a París; continuem, després del seu retorn a Espanya en 1960, amb l'edició de les primeres carpetes i sèries originals, discorrent pel que hem considerat els seus períodes de finançament i consolidació per a desembocar en les últimes carpetes, realitzades a la fi dels anys setanta i en la primera meitat dels vuitanta. A més, es contempen els exemplars solts coneguts i la carpeta editada amb caràcter pòstum en 1988. Finalment, oferim una cronologia en la qual queden consignats els fets més importants referents a la gràfica semperiana juntament amb les exposicions en les quals la seva obra ha estat present fins l'actualitat; i completem la bibliografia i hemerografia sobre Sempere.

**SUMMARY:** This Doctoral Thesis consists of an analytical and descriptive study of the graphic work of the painter Eusebio Sempere Juan (Onil, Alicante, 1923- 1985). It parts from two basic objectives: the investigation, reproduction and cataloguing of the same, composing of nearly two hundred serial works between engravings, lithographs and, essentially, silkscreen prints; and the clarification of the particular relationships established throughout its development and the artistic and biographical path of Sempere. Special attention is given to two key moments: the learning of the silkscreen technique with the Cuban Wilfredo Arcay, in Paris around 1955, and the relationship between Sempere and Abel Martín, their role in the introduction of artistic silkscreen into Spain in the decade of the sixties. The assembly of his artistic production is thus put in relation to the context in which it arised. A journey through the years of formation and the prints made whilst at the Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia and the following ten years in which he resided in Paris. Continuing after his return to Spain in 1960 with the edition of the first folders and original series, taking into consideration the period of establishment and consolidation, flowing into the last folders carried out towards the end of the seventies and the first half of the eighties. Also taken into account are recognised loose examples along with the folder edited posthumously in 1988. Finally, a chronology is offered in which the most important facts remain consigned to the exhibitions in which his work has been included up to the present time, with the completion of the bibliography and hemerography on Sempere.





UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

# **EUSEBIO SEMPERE**

## **LA OBRA GRÁFICA, 1965 - 1985**

### **Tesis Doctoral**

Presentada por:

**Ricardo Forriols González**

Dirigida por:

**Dr. D. Pablo Ramírez Pérez**

**Valencia, diciembre de 2003**





*Factus erat ipse mihi magna questio*

SAN AGUSTÍN

*Por una extraña manera  
mil vuelos pasé de un vuelo,  
porque esperanza de cielo  
tanto alcanza cuanto espera;  
esperé solo este lance,  
y en esperar no fui falto,  
pues fui tan alto, tan alto,  
que le di a la caza alcance.*

SAN JUAN DE LA CRUZ, *Coplas a lo divino*

## AGRADECIMIENTOS

*Mi agradecimiento a Pablo Ramírez por el tiempo y la atención prestada, por las conversaciones, la paciencia, los consejos, por los contactos y por ir allanando el camino; también por la cantidad de material que ha puesto a mi alcance y que hubiera sido imposible reunir en tan corto espacio de tiempo.*

*Agradezco la ayuda y el préstamo de documentación, opiniones y recuerdos a Rosa María Castells (Museo de La Asegurada, Alicante), Fernando Silió (Santander), Jérôme Arcay (Atelier Arcay, París), José Luis Martínez Meseguer y Sofía Martín (Museo de la Universidad de Alicante), Carmen Muro y Manuel Fernández-Braso (Galería Rayuela, Madrid), Antonio Lorenzo (Madrid), la Fundación Juan March (Madrid y Cuenca), M<sup>a</sup> Pilar Roig (Editorial Polígrafa, Barcelona), Ana María Pedrerol (Bibliotecaria del Colegio de España, París), Pilar Parcerisas y Elvira Maluquer (Barcelona), José Theo, Marisa Jiménez y Mari Ángel (Galería La Nave, Valencia), Antonio López García (Madrid), Lorenzo Silva (Madrid) y a los autores de las fotografías de las obras catalogadas: José M<sup>a</sup> Espí Navarro, Josep Frasquet y José Vicente Rodríguez.*

*Citar además los ánimos dados por mis compañeros de departamento, y en especial el apoyo de Juan Ángel Blasco Carrascosa y Carlos Villavieja, Miguel Aparisi, Amparo Samper, Rosa Perera y Rosa Velert.*

*Merece un agradecimiento especial el apoyo prestado por Juan Olivares y Kike Sempere, aquella semana en París, antes y después.*

*Esto no hubiera sido así de no haber estado Inma Liñana y Oliver Johnson, con los que he aprendido lo que no sabía de serigrafía, reconstruyendo el proceso de trabajo de Sempere. Tampoco sin la ayuda incondicional de Vicente y Lucía (elbandolero lacabra), que ayudaron a preparar la maqueta y digitalizaron imágenes; ni de Javier Moral y María Ortega, que entre otras cosas pusieron la mesa muchas noches.*

*Detrás de mí estuvieron grandes amigos que supieron cuidarme cuando hizo falta: Moisés Mañas, Alberto Carrere y Geles Mit, Nico Munuera y María; también los incombustibles Alejandro y Llum.*

*Además, se interesaron por el trabajo personas a las que quiero y admiro: Vicente Ponce, José Saborit, Javi Claramunt y Cuqui, Chema López, Deva Sand, Chema de Luelmo, Mery Sales, Juan Canales, Carlos Domingo, Joël Mestre, Álvaro de los Ángeles, Sergio Barrera, Toño Barreiro, Pepe Talavera y Carolina Fuentes (Alicante), Joan Morant...*

*A todos ellos y a los que se me han podido despistar, Gracias.*

*Por último y no por ello al final, a mi gran familia, por la espera, con un cariño siempre muy especial ahora que sigue creciendo.*

*Y no se me olvidan en este devocionario algunos días de primavera (Alicante, Madrid, La perereta), hasta dos veranos (París, Gilet, Náquera, La perereta), tres otoños (Alicante, Murcia, Madrid, Santander) y ya va para otros tantos inviernos (Granada, Madrid), además de los días y las noches en Valencia, desde estas playas de Patraix en las que me cuido.*

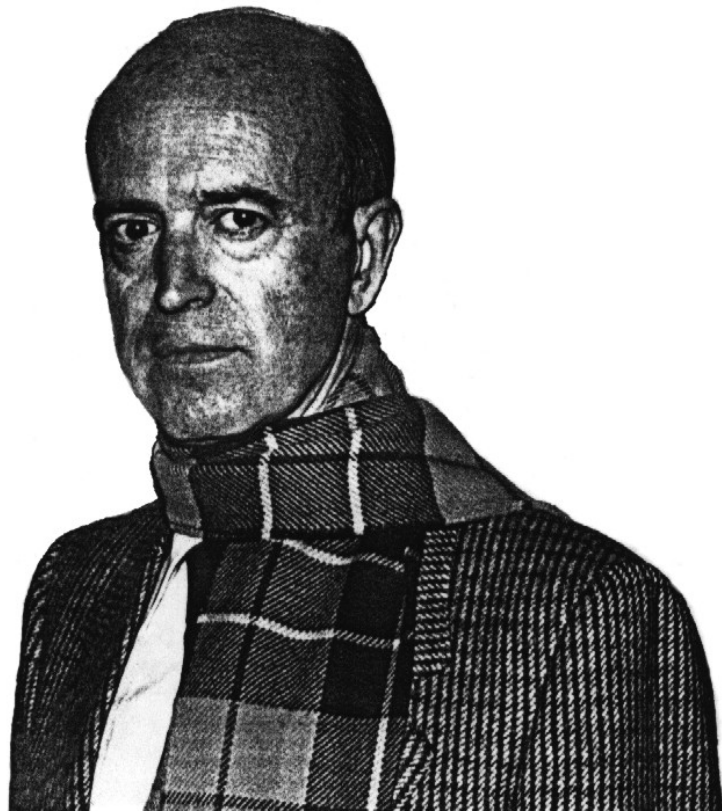
# Índice

---

<b>PRELIMINAR</b>	<b>9</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>11</b>
<b>I. EL CONCEPTO DE OBRA GRÁFICA Y EL DESARROLLO DE LA SERIGRAFÍA</b>	<b>19</b>
Arte gráfico y obra gráfica (19). La serigrafía: definición y orígenes (22). Prehistoria de la serigrafía (24). Las primeras patentes serigráficas (28). El papel de Anthony Velonis y Carl Zigrosser (30). El desarrollo de la serigrafía tras la Segunda Guerra Mundial (36). Breve nota sobre la serigrafía en España (43).	
<b>II. LA OBRA GRÁFICA DE EUSEBIO SEMPERE A TRAVÉS DE SU TRAYECTORIA BIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA</b>	<b>47</b>
<b>II.1. Los años de formación I, Valencia 1923-1948</b>	<b>51</b>
Contexto inicial (51). Primeros estudios (54). Los años en San Carlos (58). Ernesto Furió y Sempere: los grabados de San Carlos (66). Raquel Meller (70). Aquellas envenenadas estampitas (73). Alfons Roig (75). Beca y primer viaje a París (80).	
<b>II.1.1 Los grabados de San Carlos, 1945-1948</b>	<b>83</b>
<b>II.2. Los años de formación II, París 1948-1955</b>	<b>93</b>
Contexto en París I (93). George Braque y Paul Klee (100). Exposición en Sala Mateu (104). Segundo viaje a París (107). Vasili Kandinsky, Piet Mondrian y otras influencias (112). Auguste Herbin y el Salon des Réalités nouvelles (116). Jean Arp y Victor Vasarely (120). Los gouaches (125). Nota sobre <i>Le mouvement</i> (130). Los relieves luminosos (132).	
<b>II.3. Aprendizaje de la serigrafía, París 1955-1960</b>	<b>139</b>
Contexto en París II (139). Loló Soldevilla (142). Wifredo Arcay (149). Aprendizaje de la serigrafía en el Atelier Arcay (155). La imposibilidad de pintar: más cartas a Alfons Roig (160). Roberta González (166). Abel Martín (168). Grupo Parpalló (172). Regreso a España (178).	
<b>II.4. Entre el regreso a España y la primera carpeta, Madrid 1960-1965</b>	<b>181</b>
Sempere en el contexto español (181). Y con ellos llegó la serigrafía: el taller de Abel Martín y Sempere (187). Unos dibujos de Julio González (189). <i>Lucio</i> y otras colaboraciones (193). Bienales de Venecia/Primera individual en Madrid/Bienal de São Paulo (198). De los gouaches a las tablas y últimos relieves luminosos (202). Los collages y las 'rejas' (205). Viajes a Estados Unidos: Bertha Schaefer y Josef Albers (209). La moda Op (212). El Grupo de Cuenca: la vertiente lírica (218). Juana Mordó (224). <i>Las cuatro estaciones</i> (227).	
<b>II.4.1. Las cuatro estaciones, 1965</b>	<b>233</b>
<b>II.5. Del <i>Álbum Nayar</i> a las series de Polígrafa, 1965-1975</b>	<b>245</b>
Segunda parte de una trayectoria (245). Reconstrucción del proceso de trabajo (250). <i>Álbum Nayar</i> (257). <i>El romance de cuando estuvo en Cuenca D. Luis de Góngora y Argote</i> (265). El Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas (268). Serigrafías hechas con computadora (274). Serigrafías sobre tela (284). <i>Tiempo de París</i> (287). Nota sobre la exposición en Galería 42 (289). Cuatro series para Polígrafa (292).	

II.5.1. Álbum Nayar, 1967	297
II.5.2. El romance de cuando estuvo en Cuenca D. Luis de Góngora y Argote, 1969	307
II.5.3. Serigrafías hechas con computadora, 1968-1975	317
II.5.4. Serigrafías sobre tela, 1972-1974	327
II.5.5. Serie Tiempo de París, 1973	331
II.5.6. Serie Composiciones (litografía), 1974	342
II.5.7. Serie Formas, 1975	348
II.5.8. Serie Los cinco elementos, 1975	354
II.5.9. Serie Composiciones, 1975	360
<b>II.6. Consolidación de la obra gráfica de Sempere, 1975-1979</b>	<b>367</b>
El intento figurativo (367). Libro <i>Alarma</i> (373). <i>Transparencia del tiempo</i> (377). <i>La Alhambra</i> (380). Nota sobre La Asegurada (389). <i>Homenaje a Gabriel Miró</i> (390). Apéndice sobre la serie del Banco Comercial Español (393).	
II.6.1. Libro <i>Alarma</i> , 1976	396
II.6.2. <i>Transparencia del tiempo</i> , 1977	409
II.6.3. <i>La Alhambra</i> , 1977	423
II.6.4. <i>Homenaje a Gabriel Miró</i> , 1978	447
II.6.5. Serie Banco Comercial Español, 1979	467
<b>II.7. Las últimas carpetas o el Sempere místico, 1979-1985</b>	<b>473</b>
Misticismo en Sempere (473). Exposición en Galería Tórculo de Madrid (482). <i>La luz de los Salmos</i> (484). Retrospectiva 1980 (487). <i>Cántico Espiritual</i> (489). Con Sempere en 1983 (493). Enfermedad y muerte (496).	
II.7.1. <i>La luz de los Salmos</i> , 1980	501
II.7.2. <i>Cántico Espiritual</i> (Homenaje a San Juan de la Cruz), 1982	520
<b>II.8. Adenda sobre ejemplares sueltos, 1964-1985</b>	<b>539</b>
Ejemplares sueltos (539). La carpeta póstuma: <i>Cuatro estaciones</i> (543)	
II.8.1. Ejemplares sueltos, 1964-1985	547
II.8.2. <i>Cuatro Estaciones</i> , 1988 (carpeta póstuma)	577
<b>III. CATALOGACIÓN DE LA OBRA GRÁFICA DE EUSEBIO SEMPERE</b>	<b>582</b>
III.1. Criterios seguidos	583
III.2. Catalogación	588
<b>IV. CONCLUSIÓN</b>	<b>625</b>
<b>V. APÉNDICE DOCUMENTAL</b>	<b>636</b>
<b>VI. CRONOLOGÍA</b>	<b>660</b>
<b>VII. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>682</b>

---



## PRELIMINAR

*El aprendizaje de la serigrafía es, como todos los oficios, lento y sobre todo cuajado de pequeños secretos que hacen que los resultados sean óptimos.*

EUSEBIO SEMPERE

La redacción de una Tesis Doctoral, como todos los trabajos de investigación, supone también un trabajo lento y lleno de encuentros, viajes, hallazgos, aprendizajes que hacen que el resultado adquiera a veces la apariencia, el sentido de un libro de a bordo. En cierta manera —de una manera feliz— eso es lo que ha ocurrido aquí por las razones que se esbozan a continuación:

Corría el final de un verano, el principio de otro otoño, cuando este proyecto comenzó a definirse. Pesaba entonces el tiempo, una fecha límite ya sobrepasada. Y pesaban también la cantidad de documentos, de libros, catálogos y notas con los que había que lidiar; pero sobre todo, el problema, estaba la dificultad que suponía volver una vez más a recorrer el largo camino de Eusebio Sempere, seguir sus pistas e intentar decir algo más, a estas alturas, algo nuevo, aun la cantidad de material que se iría depositando sobre la mesa.

La clave se encontró sobre otras mesas, no importa cuáles, dirigiendo el enfoque hacia la obra gráfica realizada por Sempere durante aproximadamente dos décadas, entre 1965 y 1985, a lo que hubo que añadir las referencias a otros trabajos anteriores y posteriores a estas fechas. Este será, pues, el objeto último de estudio en este trabajo, aunque cabe decir que en su desarrollo ha sido fundamental ir abriendo el campo para poder introducir, poco a poco, el resto de su producción artística, entendida más como complemento necesario que como mera ilustración contextual. Y de la misma manera, desde el principio, ha habido que hacer constantes referencias al contexto y a una biografía tan peculiar como la vida misma, la de Sempere, donde encontrábamos las evidencias que nos permitían comprender y seguir adelante en nuestro empeño.

Un objetivo que, por otro lado, se ha mantenido aunque debemos reconocer y anunciar que al final ha sido más pertinente e interesante derivar hacia cuestiones relacionadas con la propia evolución del personaje Sempere. No obstante, insistimos en el estudio de la obra gráfica del artista alicantino, que permanecerá como hilo conductor y espina dorsal, al menos de partida, en estas páginas.

Así, entendiendo los límites propios al formato que nos obliga —ahora pensamos que podríamos haber escrito una novela—, creemos que el intento cubre las expectativas y que las aportaciones realizadas se encontrarán en el mismo enfoque, en el tratamiento relacional del tema, en determinadas precisiones y correcciones realizadas y en algunos hallazgos, también. Todo ello ha configurado la base de apoyo que nos ha permitido, en perspectiva, acometer este estudio y la difícil catalogación de la obra gráfica de Eusebio Sempere, del que hemos aprendido, con el que hemos aprendido.

\* \* \*

Y es necesario incidir en una serie de momentos que nos han permitido desembocar en este punto, ciertamente extraño, quizás atípico, si se piensa en un Licenciado en Bellas Artes que poco sabía de serigrafía y que acabó la carrera reconociendo que lo suyo no era la pintura, la práctica de la pintura.

Más bien fueron otros los derroteros, interesados en la historia y la teoría del arte, los que nos encaminaron hacia eso que se llama crítica de arte y, en cierto modo, hacia la organización de exposiciones, como aquella *Desde Sala Maten*, en la que trabajamos en estrecha colaboración junto a Juan Ángel Blasco Carrascosa<sup>1</sup>. En especial, fueron las horas pasadas en la hemeroteca y el ir de un catálogo a otro, en el archivo, lo que nos permitió descubrir a muchos artistas valencianos a través de las noticias y críticas aparecidas en la prensa. Y, entre ellos, al personaje particular que siempre fue Eusebio Sempere.

Con posterioridad, el acercamiento a la figura y la obra de Sempere pudimos perfilarlo con nuestra participación en las tareas de documentación para otra exposición, la titulada de manera clara *Sempere de Onil*, donde profundizamos en el tema de la mano de Pablo Ramírez<sup>2</sup>, comisario de aquella y Director de esta Tesis Doctoral.

Después han sido muchas otras cosas, los estudios de Doctorado, un Máster en Museología y la insistencia en pensar y escribir de la pintura que hacen otros, casi a diario; la consolidación de un modelo, de un sistema de trabajo que va derivando en artículos y catálogos de exposiciones y, últimamente, la docencia en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, que es como volver al principio, extrañamente.

Es pues en este contexto que debe quedar enmarcado el presente trabajo, *lento y cuajado de pequeños secretos*, como una serigrafía de Eusebio Sempere estampada al alimón con quien fuera una suerte de *alter ego*, Abel Martín. O al menos eso nos hubiera gustado.

---

<sup>1</sup> Ver Juan Ángel Blasco Carrascosa (editor), *Desde Sala Maten. Homenaje a José Maten*, Consell Valencià de Cultura y Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana, Atarazanas, Valencia, 1998.

<sup>2</sup> Ver Pablo Ramírez (editor), *Sempere de Onil. Homenaje a Eusebio Sempere Juan*, Ayuntamiento de Onil, 1999.



## INTRODUCCIÓN

*La tentativa de definir es como un juego en que no se puede alcanzar una meta desde el punto de partida sino que hay que acercarse partiendo cada vez del lugar donde fue a dar el jugador anterior.*

HAROLD ROSENBERG, *La tradición de lo nuevo*

La producción artística de Eusebio Sempere (Onil, Alicante, 1923-1985) ha sido estudiada en conjunto en varias ocasiones, siendo en los últimos años objeto de exposiciones como las organizadas por el Instituto Valenciano de Arte Moderno (*Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, en 1998), la Universidad Politécnica de Valencia (*Eusebio Sempere. Los años de formación, 1940-1955*, en 1999), el Ayuntamiento de Onil (*Sempere de Onil. Exposición homenaje a Eusebio Sempere Juan*, en 1999), la Fundación Juan March (*Sempere. Paisatges*, en 2000) o, más recientemente, la exposición itinerante organizada por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (*Eusebio Sempere 1923-1985*, 2003).

No obstante y aunque en las exposiciones de la Universidad Politécnica de Valencia, Onil y en la itinerante del SEACEX se ha presentado una parte de la obra gráfica de Eusebio Sempere —también en otras como *Eusebio Sempere. De l'art al microxip*, Universitat de València, 2001—, sólo la muestra organizada en 1999 por el Museo de la Universidad de Alicante, *Sempere. Obra gráfica*, intentó reunir el corpus completo de esta faceta creativa del pintor alicantino a través, fundamentalmente, de la colección de obra gráfica adquirida por dicha Universidad a Fernando Silió, amigo personal de Sempere que, además, editó en 1982 una primera aproximación al catálogo razonado de la obra gráfica realizada por Sempere<sup>1</sup>.

Tomando estas referencias como punto de partida, pensamos que es el momento de realizar una investigación que permita reunir este corpus, catalogarlo con precisión y analizar así la obra gráfica de Eusebio Sempere, centrándonos especialmente en sus trabajos en serigrafía —por tratarse éstos de los más numerosos, agrupados en carpetas y series o como ejemplares sueltos—, los mismos que se configuran como una de las aportaciones más importantes del artista y sobre la que, pensamos, no se ha arrojado todavía la suficiente luz.

Decía Fernando Silió en su texto para el catálogo de la exposición de la gráfica de Eusebio Sempere en el Museo de la Universidad de Alicante, que éste se trataba de *el más completo y docu-*

---

<sup>1</sup> Fernando Silió, *Sempere. Obra gráfica. Catálogo razonado*, Edición del Autor, Madrid, 1982.

*mentado de los trabajos publicados hasta hoy, al que obligatoriamente habrá que recurrir cuantos quieran conocer y ampliar conocimientos sobre esta especialísima y fructífera faceta de la producción artística de Sempere.*<sup>2</sup>

Sin embargo y aunque el catálogo del Museo de la Universidad de Alicante pudiera completar la catalogación realizada por el mismo Silió en 1982, en él hemos encontrado algunas diferencias de criterio respecto de aquélla, falta de precisión y ciertos errores que hemos intentado subsanar en este trabajo —contando siempre y desde el principio con la confianza y el apoyo de Fernando Silió y con la buena disposición del MUA.

Además, aun la importancia de ambas publicaciones, quedaba todavía pendiente el estudio pormenorizado de varios aspectos relacionados con la gráfica semperiana, lo cual hacía oportuna esta Tesis Doctoral en la que se ha intentado dar respuesta a dos cuestiones centrales, y una tercera:

Primero, el esclarecimiento de las relaciones particulares que se establecen entre la práctica de la serigrafía y la trayectoria biográfica y artística de Sempere, prestando especial atención a dos momentos clave: París, a mediados de la década de 1950, cuando Sempere entra en contacto con Wifredo Arcay y se inicia en el aprendizaje de la técnica serigráfica; y Madrid, a partir de los primeros años de la década de 1960, en un intento de fijar la relación de Sempere con Abel Martín y su papel como introductores de la serigrafía artística en nuestro país.

En segundo lugar, la investigación y catalogación de la obra gráfica realizada por Eusebio Sempere, durante sus años de formación y, con mayor interés, desde mediados de los años sesenta, tras su regreso a España, hasta su muerte en abril de 1985.

Y, por último, una tercera cuestión transversal se nos fue revelando como decisiva e imprescindible —fundamentada en el intento de reunir conclusiones hasta ahora dispersas en artículos y textos de catálogos que nos han servido para concretar la figura de Sempere en general y en relación a la práctica de la serigrafía, en especial— al calor de la cantidad de dudas que se nos planteaban sobre su trayectoria artística y su actitud personal. Tercera cuestión, decíamos, que nos ha permitido introducir una hipótesis de partida, doble, en cuanto al establecimiento de un programa artístico de formación en Sempere, hacia 1948, y la consecución del mismo en la construcción no sólo de su obra plástica sino, además, del necesario personaje artístico.

Metodológicamente, la investigación que supone este trabajo comenzó con un estudio bibliográfico y documental sobre el artista y el contexto en el que se desarrolla su obra; estudio en el que también ha habido que atender, en este orden, a las definiciones de obra gráfica, de serigrafía y de las distintas técnicas de impresión gráfica relacionadas con su producción.

Aprovechando la cantidad de material publicado al respecto y la posibilidad de acceder a la importante colección de obra gráfica de Sempere reunida por Fernando Silió y hoy propiedad

---

<sup>2</sup> Fernando Silió, en *Sempere. Obra gráfica*, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, 1999, pág. 59.

del Museo de la Universidad de Alicante<sup>3</sup>, así como a las bibliotecas y fondos documentales del Museo de La Asegurada-Colección Arte Siglo XX (Alicante), el Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), el Centro de Información y Documentación Artística, CIDA, del Museo de Vilafamés (Castellón), y la Biblioteca Gabriel Miró (Alicante), hemos podido proceder a la investigación de la figura de Eusebio Sempere y a la catalogación de su obra gráfica.

De la misma manera, en nuestro empeño por completar todo lo posible el trabajo, hemos conseguido información de otras instituciones, galerías, empresas y particulares que participaron de un modo u otro en la edición de la obra gráfica de Sempere: las fundaciones Juan March (Madrid) y Rodríguez-Acosta (Granada); la Editorial Polígrafa (Barcelona), las galerías Muro y Rayuela (Madrid), La Nave —antes Galería Theo— y Punto (Valencia); de particulares como Fernando Silió (Santander), Antonio Lorenzo y Antonio López (Madrid) o Víctor Manuel Gimeno Baquero (Valencia), entre otros<sup>4</sup>.

Por último, establecida la necesidad de seguir la pista de Eusebio Sempere en París, resultó obligado nuestro desplazamiento a la capital francesa donde, además de varias bibliotecas y librerías, consultamos el archivo del Colegio de España, visitamos la Galerie Denise René y pudimos descubrir el Atelier Arcay, todavía hoy en funcionamiento.

En este sentido, creemos, hemos realizado aquí aportaciones sobre una etapa que hasta la fecha sólo ha sido estudiada a través de las declaraciones del propio artista o de sus contemporáneos, en los textos, y que en esta ocasión indagamos a través del testimonio directo de Jérôme Arcay, hijo de Wifredo Arcay —fallecido en 1997—, quien nos atendió amablemente facilitándonos documentos, recuerdos y anécdotas.

Siguiendo estos pasos y a partir del análisis de la información recabada, se han intentado definir las características de la obra gráfica realizada por Eusebio Sempere, enmarcándola en el conjunto de su producción artística y en relación con el contexto en el que surge, todo ello conjugado con lo que ha sido una apasionante investigación sobre el personaje —en el mejor sentido de la palabra— que para nosotros acabó siendo Sempere.

Para ello, se presenta la totalidad de la obra gráfica conocida y realizada por Eusebio Sempere, 181 obras entre carpetas y series —quedando también incluidos la colección de grabados realizados en la Escuela de San Carlos entre 1946 y 1948, la carpeta de litografías de 1974 y una serie de serigrafías editada postumamente, en 1988— de las que se han intentado

---

<sup>3</sup> No obstante, tal y como nos confirmó Fernando Silió, su colección tan sólo contempla aproximadamente entre el ochenta y el noventa por cien de la obra gráfica que realizó Eusebio Sempere.

<sup>4</sup> Entre los muchos contactos intentados pero no resueltos todavía se encuentran empresas como Artes Gráficas Luis Pérez (Madrid), responsable de la encuadernación de varias de las carpetas realizadas por Sempere; la Galería Italia (Alicante), editora de la carpeta *Homenaje a Gabriel Miró*.

precisar con detalle sus fechas de edición y sus datos de catalogación; así como las obras sin agrupar o sueltas, de las que se ha intentado de igual modo aportar la máxima información disponible de forma contrastada.

Además, siempre que ha sido posible, se ha tratado de fijar —y reivindicar— la estrecha colaboración de Eusebio Sempere con Abel Martín para la ejecución de las serigrafías del primero, a través de los datos de catalogación así como respecto a su necesaria contextualización, lo que nos ha obligado a aproximar la importante lista de artistas para los que, primero juntos y luego Abel Martín en solitario, estamparon serigrafías, una cuestión que, en buena medida, exigiría de otra Tesis Doctoral para fijarla con mayores detalles a los aquí ofrecidos.

Para nosotros, aun lo señalado, se ha tratado de uno de los alicientes de esta investigación: el intentar ubicar de manera lógica y justa al pintor y serígrafo Abel Martín, que convivió con Sempere desde finales de los años cincuenta hasta su muerte, siempre citado pero al que no se le ha dedicado el suficiente espacio. En este sentido, cabe la posibilidad de que nosotros también nos hayamos quedado cortos en ese objetivo que era destacar la importante labor realizada por todo un profesional que además fue una humilde y bellísima persona, Abel Martín, pensando ahora en la necesidad de dedicarle un estudio independiente que, irremediablemente, habría que conducir a otra Tesis Doctoral.

Una vez aclaradas estas cuestiones, nos parece oportuno centrarnos ya en la estructura sobre la que hemos ido tejiendo el presente trabajo, dividido en siete capítulos tal y como se justifica a continuación:

Un primer capítulo, introductorio, dedicado al concepto de obra gráfica y donde también se ensaya pormenorizadamente sobre la definición de la serigrafía como técnica artística y su desarrollo histórico, en un recorrido que abarca desde sus posibles orígenes prehistóricos hasta mediados del siglo XX, momento en el que Eusebio Sempere entra en contacto con la técnica. A continuación, un segundo capítulo que fue configurándose mientras seguíamos los pasos de la trayectoria biográfica y artística de Sempere; un extenso capítulo donde hemos querido dejar constancia del contexto que lo rodeó y de todo aquello que tiene que ver con la realización de su obra gráfica —siempre enmarcada en el global de su producción— a la vez que nos ha servido para conocerlo mejor, al detalle en determinados momentos.

(Es por ello que en este momento, mirando hacia atrás, creemos que hubiéramos preferido escribir una novela, reconstruir una biografía novelada del artista que incluso, ahora, conservaría buena parte si no todas las líneas básicas aquí esgrimidas.)

Este segundo y extenso capítulo ha quedado dividido en ocho apartados que se subdividen a su vez en epígrafes, lo que permitirá acceder fácilmente a través del índice a cada uno de los momentos generales establecidos en la biografía artística de Sempere, a saber: los años de formación entre Valencia (1923-1948) y París (1948-1955); el aprendizaje de la serigrafía durante lo que denominaremos su segundo periodo en París (1955-1960); su regreso a España y

el establecimiento en Madrid, desplegando una labor importante como serígrafo junto a Abel Martín, hasta 1965, tras su primera exposición individual en la Galería Juana Mordó, en la que mostrará la primera carpeta de serigrafías, titulada *Las cuatro estaciones*. Siguen tres apartados referidos al afianzamiento (1965-1975) y la consolidación (1975-1979) de la obra gráfica de Sempere, donde reconstruimos de manera acompañada, a través de la minuciosa referencia a las distintas carpetas y series que la componen, su evolución plástica siempre desde la perspectiva marcada; para desembocar en el análisis de sus dos últimas aportaciones gráficas, *La luz de los Salmos* (1980) y *Cántico Espiritual* (1982), lo que nos ha permitido ubicarnos en un mirador excepcional desde el que observar una última etapa caracterizada por el misticismo religioso, la angustia vital —que siempre le acompañará pero que es aquí más destructiva— y la enfermedad que le impedirá seguir desarrollando su labor artística.

Después de barajar las distintas posibilidades y en vistas a la necesaria coherencia estructural, decidimos que lo más oportuno era incorporar la catalogación y reproducción de cada una de las carpetas y series realizadas por Sempere intercaladas entre estos apartados, como uno más de sus epígrafes. Así pues, en lugar de establecer un capítulo cerrado a tal efecto hemos preferido ubicarlas allí donde el discurso biográfico, plástico e histórico lo requería, si bien, la reconstrucción gráfica e individualizada de éstas obras figura al final de cada apartado, estando dedicado el último de ellos a comentar y agrupar el importante conjunto de ejemplares sueltos y la carpeta de serigrafías editada con carácter póstumo, en 1988.

El tercer capítulo recoge la catalogación de la obra gráfica de Eusebio Sempere, en sentido estricto, donde presentamos los criterios adoptados y seguidos para su realización, junto con la sistematización de la información referida a cada una de las series y carpetas y también de los ejemplares sueltos.

Nuestro objetivo no ha sido otro que el de aproximarnos a la elaboración de un catálogo razonado de la obra gráfica de Sempere, lo más completo y exhaustivo posible dentro de nuestras posibilidades, deteniéndonos en cada una de las obras para revisar su catalogación y aportando un discurso contextualizador y documental que las inscriba en la producción global de Sempere. En este sentido, a continuación, figura un cuarto capítulo de conclusiones en el que se incide en la importancia de la obra gráfica de Eusebio Sempere aquí catalogada, resumiendo sus aportaciones. Además, hemos querido ensayar aquí una posible respuesta a la pregunta de cómo ésta participa de la construcción del personaje artístico al que hacíamos mención antes. Siguen de forma natural un apéndice documental donde se reproducen algunos escritos de Sempere y de otros autores relacionados directamente o indirectamente con el tema que nos ocupa; y una exhaustiva cronología de 1923 a 2003, en la que hemos querido reflejar de manera esquemática las cuestiones relacionadas con su obra gráfica de entre los acontecimientos que jalonan la trayectoria biográfica y plástica del artista alicantino, señalando siempre que ha

sido posible la presencia de ejemplares de su obra gráfica en las exposiciones tanto individuales como en las colectivas en las que participó.

Por último, se han tratado de completar las que a nuestro parecer son la bibliografía y hemerografía más exhaustivas sobre Eusebio Sempere, publicadas ambas en el catálogo de la exposición antológica organizada por el IVAM en 1998, precisando y actualizando las referencias a día de hoy y añadiendo, al final, otros libros, catálogos y artículos también consultados durante la realización de nuestro trabajo.

Para acabar esta introducción quisiéramos advertir que la gran cantidad de citas insertadas en el texto y de notas a pie de página responden, por un lado, al intento de ordenar y precisar el discurso, dando protagonismo a los testimonios documentales y contextuales más significantes y significativos; por otro, a la exigencia de detallar en todo momento cada una de las ideas, comentarios, referencias y fuentes empleadas, desde la deferencia sentida por aquellas personas que conocieron a Sempere, que hablaron y escribieron sobre él y sobre su obra en el pasado o en el presente cercano.

Así, a través del tiempo, en estos últimos meses, por el texto —los textos— y entre ese mar de citas y notas que quizás a veces parezcan demasiadas, hemos navegado hacia Eusebio Sempere. Como gustaba señalar al poeta egipcio Edmond Jabès, *todo libro es un libro de a bordo*, y esta Tesis Doctoral acabó convirtiéndose, a ratos, al final, en algo parecido: pasando de ser un cuaderno de notas a adquirir la entidad que se sostiene entre las manos.

Valencia, entre los meses de diciembre de 2001 y diciembre de 2003



*En la entrada de la Cité Universitaire, con Jorge Pérez Parada, Raúl Belinbón y Juan Olivares.  
París, julio de 2002 [foto: KIKE SEMPERE]*



*Fig. 1. Anthony Velonis en su mesa de trabajo del Departamento de Fotografía y Reproducción en Lowry Field (Denver, Colorado), diseñando una plantilla para la estampación de un cartel hacia 1943 ó 1944. Col. Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington D.C.*



# I. EL CONCEPTO DE OBRA GRÁFICA Y EL DESARROLLO DE LA SERIGRAFÍA<sup>1</sup>

## *Arte gráfico y obra gráfica*

Básicamente, la definición de arte gráfico se establece en relación al significado de los términos que componen la expresión: por una parte, ‘arte’ nos refiere al conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien algo; mientras que por la otra, el término ‘gráfico’ hace referencia a la pertenencia o vinculación con la escritura y la imprenta, siempre según el diccionario de la Real Academia de la Lengua.

En este sentido, el arte gráfico o, mejor, las artes gráficas —entre las que se cuentan infinidad de procesos y técnicas como por ejemplo la serigrafía— están asociadas al carácter múltiple de sus resultados y aplicaciones, que se fundamentan en la posibilidad de obtener imágenes reproducibles, exactamente repetibles, a pequeña o gran escala.

Así, los procesos y técnicas que engloba se definen genéricamente por la actuación sobre un soporte en el que se deja una huella, una impronta

*susceptible de ser trasladada a otro soporte, generalmente papel, al poner en contacto las superficies de ambos mediante la presión ejercida con una prensa, después de entintar el primero de estos soportes o matriz. Dicho proceso puede repetirse tantas veces como desee el artista y de acuerdo siempre con las limitaciones específicas de cada técnica. El papel resultante, al que se*

---

<sup>1</sup> Resulta oportuno desarrollar, aquí al principio, un capítulo cerrado en el que aproximemos una definición del concepto de obra gráfica, entrelazando su desarrollo a partir de la historia de la serigrafía, desde sus orígenes hasta finales del siglo XX —ello nos va a permitir comprender mejor el objeto de estudio, y desentrañar los procesos seguidos por Eusebio Sempere en la elaboración de su obra gráfica. Al respecto, cabe señalar la abundancia de manuales técnicos editados en castellano, los más importantes consultados y citados en la bibliografía; así como la falta, a diferencia de lo que ocurre con el grabado, de una historia exhaustiva de la evolución de la serigrafía como técnica artística, por lo general circunscrita a referencias en los capítulos introductorios a dichos manuales. Este vacío se ha intentado subsanar consultando una reducida bibliografía en lengua inglesa, y a través de búsquedas en Internet, desde donde se ha podido acceder a la información que proporcionan las grandes asociaciones de editores e impresores —especialmente las norteamericanas—, algunos museos, determinadas galerías y publicaciones especializadas, incluso los talleres de estampación y las empresas suministradoras. En todo momento se ha tenido cuidado en referenciar la fuente consultada aunque, cuando ha parecido más adecuado, lo que se referencia es la fuente original, siempre que sus datos hayan podido ser contrastados y verificados.

*transfiere la impronta entintada de la matriz, recibe el nombre de estampa, ya que el proceso de impresión se denomina estampación.*<sup>2</sup>

Pero esta definición plantea problemas que tienen que ver con su fuerte identificación con las técnicas del grabado:

*La utilización del término arte gráfico para referirse al conjunto de procedimientos empleados en la obtención de estampas, no está exenta de imprecisiones de carácter etimológico que conviene apuntar. Resulta habitual encontrar en muchos manuales de técnica e historia del arte el vocablo grabado identificando todos los aspectos relativos a la estampa, a cualquier tipología de estampa. Ya se ha comentado la incorrección de este uso, perpetuado por el hecho histórico de que hasta el siglo XIX los únicos procedimientos conocidos para obtener estampas eran procedimientos de grabado. Pero una vez admitidas sus limitaciones para aglutinar a todos los tipos de estampas y las técnicas asociadas a dichas estampas, se hace necesaria la búsqueda de un significante totalizador. La solución propuesta es la expresión arte gráfico. Evidentemente, no hay duda de que la estampa es una manifestación artística de la misma entidad que una pintura o un dibujo, de los que entre otros aspectos de índole estética, se diferencia por la condición de unicidad de éstos. El problema se plantea, sin embargo, con el adjetivo gráfico. Etimológicamente su raíz se encuentra en el vocablo griego grapho, cuyo significado es el de línea, trazo. Teniendo en cuenta que el lenguaje de muchas estampas es la línea resultaría conceptualmente apropiada la expresión arte gráfico. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, el artista gráfico emplea con mayor frecuencia procedimientos basados en la sintaxis de la mancha, es decir, técnicas de naturaleza pictórica.*<sup>3</sup>

Por lo general las artes gráficas se han vinculado históricamente, por su antigüedad, con las diferentes técnicas de grabado (punta seca, aguafuerte, etc.); no obstante, además del grabado, otras técnicas como la litografía y la serigrafía —que permiten igualmente la obtención de estampas múltiples y exactamente repetibles— revolucionaron el concepto de arte gráfico en el siglos XIX y XX, respectivamente; y es a través de ellas, de su utilización por parte de los artistas, que se configura la expresión obra gráfica u obra gráfica original, tal y como la conocemos en la actualidad.

Las definiciones al respecto suelen ser también esgrimir ciertas cautelas:

*En ciertos ámbitos —galerías de arte, editoriales—, se recurre a la expresión ‘Obra gráfica original’ refiriéndose a la estampa de creación del artista contemporáneo por oposición a cualquier tipo de reproducción fotomecánica. Sin embargo, su significado, además de excesivamente*

---

<sup>2</sup> Javier Blas Benito, Ascensión Ciruelos Gonzalo y Clemente Barrera Fernández, *Diccionario del dibujo y la estampa: vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, el grabado, la litografía y la serigrafía*, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1996, pág. 85-86.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

*genérico, es impreciso y su uso parece aceptado para la estampa del siglo XX pero, por razones difíciles de justificar no tiene el mismo grado de aceptación que 'Obra gráfica original' referido a los siglos XVI, XVII o XVIII. La declaración de Venecia del año 1992 define el término e indica que 'Una obra gráfica puede considerarse original cuando ha sido expresamente concebida para ser realizada únicamente con los procedimientos del arte gráfico'.<sup>4</sup>*

En este sentido, ya en 1960, la Print Council of America establecerá la definición de la obra gráfica original como aquella en la que el propio artista —o un impresor, siempre bajo la supervisión del artista— ha diseñado y creado directamente la matriz, reconociendo incluso los procesos electrónicos y las técnicas fotográficas pero no a los copistas ni las reproducciones realizadas sin consentimiento ni control de los artistas. Esta definición será ratificada ese mismo año por la UNESCO<sup>5</sup>.

De la misma manera, unos años después, Carl Zigrosser insistirá en los puntos básicos de esta definición:

- a. El artista crea la matriz de una imagen en o sobre la plancha, piedra, bloque de madera u otro material, con el propósito de realizar una impresión;*
- b. La impresión se realiza a partir de la matriz por el propio artista o siguiendo sus indicaciones; y*
- c. La impresión acabada es aprobada por el artista.<sup>6</sup>*

Estos criterios serán actualizados y completados en los años noventa por la International Fine Print Dealers Association, proponiendo para su debate el establecimiento de unos supuestos que permitan enjuiciar la obra gráfica evitando las referencias al término 'original', dada la universalidad de los procesos gráficos y la heterodoxia e hibridación en la gráfica artística contemporánea. Los supuestos son los siguientes:

- 1. El artista sólo prepara y crea la matriz;*
- 2. El artista y su colaborador (o colaboradores) preparan y crean la matriz. El colaborador, normalmente, contribuye con su especialización técnica o realiza las tareas que requieren más tiempo.*
- 3. El artista no trabaja en la matriz. La labor física ha sido realizada por un colaborador a quien el artista ha proporcionado un diseño para ser copiado, labor que dirige sugiriendo modificaciones y aprobando los resultados.*

---

<sup>4</sup> Javier Blas Benito, Ascensión Ciruelos Gonzalo y Clemente Barrera Fernández, *op. cit.*, pág. 129.

<sup>5</sup> Ver Kenneth W. Auvil, *Serigraphy. Silk Screen techniques for the Artist*, Prentice-Hall Englewood Cliffs, New Jersey, 1965, pág. 6. Citado entre otros en Carol Pulin, "Prints & Politics", *Contemporary Impressions*, vol. 3#2, Fall 1995, American Print Alliance, Peachtree City, Georgia, pág. 14-15.

<sup>6</sup> Carol Pulin, *op. cit.*, citando Carl Zigrosser y Christa M. Gaehde, *A Guide to the Collecting and Care of Original Prints*, The Print Council of America, New York, 1964.

4. *El artista no se involucra significativamente en la producción de la matriz. El artista, o un agente del artista, proporciona al impresor un diseño para ser reproducido con tanta fidelidad al original como el medio de impresión escogido permita.*
5. *El artista, o un agente del artista, autoriza la reproducción de una de sus obras ya existentes.*
6. *Una reproducción se realiza sin el permiso del artista o agente del artista.*
7. *Una impresión se realiza a partir de la matriz primaria sin la autorización del artista.*<sup>7</sup>

Como se verá, estas premisas para el debate —idénticas en lo esencial a las categorías adoptadas por el British Standard Institute en su *Classification of Prints*, registrada con el número BS 7876:1996— no indican qué obras son mejores que otras en relación a la técnica empleada o la trayectoria del artista; tampoco inciden en su valoración económica ni proponen la legitimación de las mismas respecto de cuestiones estéticas, de autenticidad o reproductibilidad, pero encontramos que resultan confusas y podrían conducir a equívocos.

No obstante, con independencia de los criterios señalados, desde mediados del siglo XX se ha intentado poner la obra gráfica a la altura de otras manifestaciones artísticas como la pintura o el dibujo, alcanzando en ocasiones la misma consideración que éstas aun teniendo en cuenta su carácter múltiple y/o seriado, no único, lo cual no afectará a su valoración estética pero sí a la económica, puesta en jaque por los malentendidos que sobre la originalidad marcan la definición de lo artístico a partir del siglo XIX.

(En el caso concreto que nos ocupa, la obra gráfica de Eusebio Sempere, a nadie se le debe escapar la estrecha correspondencia de ésta con el resto de su producción artística, con la que se encuentra intrínsecamente relacionada a la vez que se hace notoria su independencia como bloque, siendo ésta la importancia que el propio artista le confería.)

### ***La serigrafía: definición y orígenes***

La serigrafía es, en sentido general y descriptivo del proceso, una adaptación moderna del arcaico y sencillo método de reproducir una imagen por estarcido (*pochoir*, en francés; *stencil*, en inglés), que consiste en estampar dibujos, letras o números sobre una superficie haciendo pasar pintura, tinta o pigmento, con un instrumento adecuado, a través de los recortes efectuados en reservas o plantillas confeccionadas con los más variados materiales (hojas de plantas, tejidos, papeles lacados, madera, metal, plástico, etc.). El estarcido se empleó, en origen, en la decoración de cerámica, de textiles y en la preparación de pinturas murales, tanto interiores como exteriores<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Sylvan Cole *et al.*, “What is a Print?”, *International Fine Print Dealers Association Directory*, New York, 1995.

<sup>8</sup> El *Diccionario de Arte Gráfico* define estarcido como un *Sistema conocido desde antiguo para transferir un dibujo a un soporte distinto mediante el punzado de las líneas del diseño con una aguja, de manera que al poner en contacto ambos y pasar sobre*

En un estadio intermedio hacia la serigrafía moderna, estas plantillas se colocarán encima de una malla tensada en un bastidor, sobre la que se arrastrará la pintura forzándola a penetrar por las zonas que no han sido reservadas, impregnando de esta manera, por contacto, la superficie a estampar.

Además, serigrafía es también el nombre con el que se suele designar el resultado del proceso de estampación, la estampa en sí una vez acabada.

Enmendando posibles equívocos en nuestro idioma, diremos que el término ‘serigrafía’ es relativamente moderno, pues fue inventado —como veremos más adelante— por los norteamericanos Anthony Velonis y Carl Zigrosser hacia 1940, con la idea de diferenciar con claridad las nuevas aplicaciones artísticas desarrolladas desde los años cuarenta de los orígenes decorativos, comerciales y reproductivos de una técnica realmente tradicional.

Para ello acudieron a la etimología —de igual modo que Senefelder había hecho un siglo antes con litografía, resultado de la suma de *lithos* (piedra) y *graphos*<sup>9</sup>—, combinando los vocablos griegos *serikos* (seda)<sup>10</sup> y *graphos* (escribir, dibujar), de manera que juntos y adaptados a la ortografía inglesa como ‘serigraphy’ (acto de dibujar o escribir sobre, a través de seda) pudiera distinguirse la serigrafía artística de la comercial o industrial, denominada en inglés *screenprint*,

---

*el papel del dibujo un pincel entintado o un pigmento en polvo, el color pasaba a través de los puntos impregnando el nuevo soporte. Este método, sustituyendo el dibujo punzado por unas plantillas sobre las que se pasa una brocha empapada en tinta líquida que se filtra por las zonas abiertas imprimiendo un papel colocado debajo, es el antecedente directo de la serigrafía.* Javier Blas Benito, Ascensión Ciruelos Gonzalo y Clemente Barrera Fernández, *op. cit.*, pág. 107.

<sup>9</sup> Fue el dramaturgo austriaco Aloys Senefelder (Praga, 1771-Munich, 1834) quien, empujado por la dificultad de encontrar un editor para sus obras teatrales, comenzó hacia 1796 una serie de experimentos de impresión que dieron lugar, en 1798, a la configuración un tanto azarosa de la litografía. Comenzó a experimentar con el grabado sobre planchas de cobre hasta que un día observó que los materiales grasos no se mezclaban con el agua —que es un material magro—, siendo esta la base de un proceso que perfeccionará empleando como soporte placas de piedra caliza, de ahí la denominación. Su tratado de litografía, *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei*, fue publicado en Munich y Viena en 1818, y traducido rápidamente al francés (París, 1819), al inglés (Londres, 1819) y al italiano (Nápoles, 1824). Disponer de tal precisión sobre el origen de la serigrafía es radicalmente imposible.

<sup>10</sup> El empleo del término ‘seda’ para la configuración del neologismo ‘serigrafía’ no es aleatorio si tenemos en cuenta que la seda fue el material textil —en la actualidad sustituida por el nylon o el poliéster— que más se empleó en la elaboración de las pantallas destinadas a la estampación de serigrafías artísticas. No obstante, en su formulación hemos encontrado divergencias terminológicas en cuanto al origen latino (*sericum*) o griego (*serikos*, *xeros*) de la palabra.

*screen process printing* (proceso de impresión por pantalla) o simplemente *silkscreen* (pantalla de seda)<sup>11</sup>.

Siguiendo la manera con la que se ha precisado el origen del grabado a lo largo de la Prehistoria y a través de antiguas culturas como la sumeria (hace 3.000 años), en China o en Japón<sup>12</sup>, la técnica de impresión por pantalla a partir de la que se configurará la serigrafía tiene su origen en ese estarcido de plantillas.

Citando dos ejemplos claros, diremos que el ser humano empleó su propia mano como plantilla para el estarcido, dejando su huella sobre la piedra y junto a las representaciones de animales, en las pinturas del paleolítico magdaleniense encontradas en el Pirineo francés; por otro lado y como antecedente primitivo, está la manera con la que los primeros habitantes de las Islas Fiji aplicaban los tintes vegetales a sus ropas, sirviéndose para ello de unas plantillas peculiares fabricadas con pieles de banana perforadas<sup>13</sup>.

### ***Prehistoria de la serigrafía***

Con algunas variaciones en los materiales y la técnica, el estarcido simple se ha usado durante siglos para trasladar formas decorativas, especialmente geométricas y vegetales, e imágenes de culto a las más variadas superficies. Así, se trata de un proceso empleado por los egipcios, en la decoración mural de sus tumbas, y por los griegos, en la delimitación de los contornos de los mosaicos que cubrían los suelos, en época tan temprana como el 2500 a.C. Además, también se ha documentado su utilización en la confección de anuncios públicos romanos como las convocatorias al circo, estarcidas sobre tablas de madera —técnica que también utilizaron en la decoración de suelos, techos y paredes, de telas y objetos de cerámica.

De igual modo, es posible rastrearlo hacia el siglo IV extendido por China —donde el estarcido se utilizaba en la ornamentación de materiales textiles y servía para la producción masiva de imágenes de Buda, llegando incluso a ser considerado un Arte Mayor— y Japón, donde

---

<sup>11</sup> Esta distinción escrita no existe en nuestro idioma pues con toda probabilidad el término fue adaptado directamente de las expresiones inglesa (*serigraphy*) y francesa (*serigraphie*); por lo general, la diferencia no se suele establecer y, si se hace, basta con añadir el adjetivo ‘artística’ u ‘original’. No obstante, en tiempos se denominó a la serigrafía en nuestro país como *tamiç de seda* o *pantalla de seda*, expresiones que ya han quedado obsoletas.

<sup>12</sup> Al respecto se pueden consultar Anthony Griffiths, *Prints and printmaking: an introduction to the history and techniques*, British Museum, London, 1980; así como varias de las referencias consignadas en Javier Blas Benito, *Bibliografía del arte gráfico. Grabado, litografía, serigrafía. Historia, técnicas, artistas*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, Madrid, 1994.

<sup>13</sup> J.I. Biegeleisen, *Screen printing: A contemporary guide to the technique of screen printing for artists, designers, and craftsmen*, Watson-Guptill Publications, New York, 1971, pág. 9.

más tarde, durante el periodo Kamakura (1186-1333), se empleará para decorar kimonos y las armaduras y monturas de los líderes samurai<sup>14</sup>.

Es en este sentido que todas las aproximaciones históricas a la técnica de la serigrafía suelen citar su origen oriental, insistiendo en mayor o menor medida al señalar a Japón como el lugar donde aquel estarcido primitivo comenzará a perfeccionarse hacia la conformación de la serigrafía moderna:

*Hija del pochoir —después de todo, el más antiguo de los procedimientos de repetición de imágenes, puesto que las primeras aplicaciones conocidas se remontan 30.000 años con las ‘manos’ de las grutas de Gargas— luego [de] las planchas recortadas de romanos y chinos, los ‘Briefmalers’ y ‘Dominotiers’, los ‘Fraktur’ y las imágenes de Epinal, la primera forma de serigrafía apareció durante el siglo XVII en Japón: Some Ya Yu Zen, parece ser, fabricó la primera pantalla de serigrafía al encolar hojas de morera recortadas y aceitadas sobre una retícula de cabellos femeninos tensados en un marco; lo utilizaban para la decoración de los kimonos de la corte presionando el color a través de dicha pantalla mediante una brocha.*<sup>15</sup>

Pero antes, durante la Edad Media, el estarcido de plantillas se extiende por la vieja Europa y el resto del mundo conocido gracias a los conquistadores y a las Cruzadas, pues el proceso era empleado en el marcado de los uniformes, armaduras, escudos y estandartes de los ejércitos. Por otro lado y ampliando las posibilidades del estarcido, la introducción del papel en Europa a través de las rutas comerciales con Oriente y el Norte de África supondrá también un avance decisivo en la configuración de las técnicas gráficas.

El primer papel que se elabora en el continente europeo se manufactura en la ciudad valenciana de Xàtiva hacia el año 1150. En el lento desarrollo de la historia, bastarán tan sólo tres

---

<sup>14</sup> Ver Kenneth W. Auvil, *op. cit.*, pág. 3-8; Jacob Israel Biegeleisen and Max Arthur Cohn, *Silk Screen Techniques*, Dover Publications, Inc. New York, 1958; Fritz Eichenberg, *Lithography and Silkscreen. Art and Technique*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1978.

<sup>15</sup> Wifredo Arcay y Michel Caza, “El libro de arte y sus procedimientos de impresión. La serigrafía”, *En Serigrafía*, nº 20, Barcelona, mayo-junio de 1991, pág. 23-35. Respecto de esta descripción del proceso Tim Mara señala: *Cortaban dos papeles exactamente iguales para cada diseño que deseaban copiar, encolaban una trama de cabello humano sobre uno de ellos, de forma que mantuviese todas sus partes en la posición correcta, y el segundo papel recortado se encolaba sobre el primero por el lado contrario al del cabello. De esta forma transferían complejos diseños a telas y vestidos, haciendo pasar el colorante a través de las zonas abiertas de la plantilla sobre cualquier superficie. Pronto se sustituyó el cabello humano por hilo de seda fino, y así se mantuvo durante siglos el procedimiento de estarcido.* Tim Mara, *Manual de serigrafía*, Ed. Blume, Barcelona, 1998, pág. 8. En otro lugar, antes, Michel Caza indicaba sobre el origen de la serigrafía que *La divertida técnica china de las pantallas de ‘cabellos de mujer’ entrelazados y tensados sobre los que se pegaban trozos de papel me parece tema de leyenda. Sin embargo, vale la pena citarla, aunque sea sólo por la poesía que encierra el recuerdo.* Michel Caza, *Técnicas de serigrafía*, Ed. Rufino Torres, Barcelona, 1983, pág. 9.

siglos para que el carácter artesanal, decorativo o meramente comunicativo al que servía la estampación de imágenes comience a cambiar con la implantación de la imprenta de Johannes Gutenberg hacia 1440-1455.

Así, a partir del siglo XVI, el estarcido de plantillas se utiliza ya, conjuntamente con el grabado en madera y la impresión de tipos en la realización de imágenes religiosas destinadas a difundir la fe entre los peregrinos, de juegos de cartas y en la iluminación y duplicado de textos manuscritos<sup>16</sup>. La clave para descubrir el empleo del estarcido en estos momentos es la observación del registro de colores, que en ocasiones no coincide con el dibujo.

Un siglo más tarde, en el XVII, lo encontramos vinculado a la fabricación de papeles pintados en Inglaterra, donde sirve para aplicar el pegamento con el que se fijan los diseños; en algunos casos, a este pegamento se le suele añadir lana para simular apliques y bordados en relieve, imitando las telas de Damasco.

No obstante, el papel pintado tal y como lo conocemos tiene su origen en Francia, durante el siglo XVIII, de la mano de John Papillon, un artesano que diseña y estampa papeles para pared mediante una refinada técnica del estarcido. Mientras, en Estados Unidos y con parecida función, existen ejemplos de estarcido directo sobre las paredes de motivos decorativos a partir de dibujos populares (el símbolo del águila federal, jarrones con flores, fruteros, etc.) o labores de encaje<sup>17</sup>.

Será en el siglo XVIII cuando las imágenes estampadas y seriadas comiencen a ser valoradas como obras de arte, un cambio de actitud que se consolida a lo largo del XIX, cuando se ponen en circulación en Francia y toda Europa las *éditions de luxe* —libros profusamente ilustrados y coloreados mediante superposición de estarcidos— o las primeras ediciones limitadas de estampas (grabados, litografías) autenticadas por la firma del autor, que sustituirá progresivamente a la del impresor —una vieja costumbre gremial desde el Renacimiento— marcando el inicio de la obra gráfica moderna.

A lo largo del siglo XIX se perfeccionará el sistema de estarcido, en cuyo desarrollo sigue resultando fundamental la influencia oriental:

*Entre 1639 y 1854, el Japón se aisló casi completamente del resto del mundo, pero durante este período algunas muestras de la artesanía japonesa consiguieron llegar a Europa a bordo de naves mercantes holandesas que comerciaban con Nagasaki. Algunas de estas muestras del arte japonés había sido decoradas mediante un extraño tipo de impresión: aunque parecía estarcido, sin duda no había podido efectuarse mediante uno de los patrones normalmente utilizados. Sus elementos aparecían muy diseminados, y en vez de las acostumbradas barras blan-*

---

<sup>16</sup> J. I. Biegeleisen, *op. cit.*, pág. 9.

<sup>17</sup> *Ibidem*.



*cas de considerable grosor aparecía como la débil sombra de una red formada por hilos finos como cabellos.*

*Aquellos dibujos habían sido estarcidos a través de una pantalla. El examen de las rarísimas y frágiles pantallas de este tipo que han llegado hasta nosotros, muestra que los hilos consistían efectivamente en hebras aisladas de cabellos humanos, muy tirantes y pegadas a un marco rectangular.<sup>18</sup>*

La forma de impresión que hoy conocemos como propia de la serigrafía, a partir de una pantalla de seda tensada sobre la que se adhieren plantillas recortadas en papel, tiene su origen en Oriente, aunque realmente se desarrollará tal y como la conocemos en Europa, durante la segunda mitad del siglo XIX.

No es extraño que en esta época buena parte del continente esté sumida bajo la fuerte influencia orientalista que se deja sentir en distintos campos entre 1854 y 1910, aproximadamente, siendo claramente manifiesta en determinados aspectos de la moda —la introducción del kimono, los nuevos peinados—, en el coleccionismo ferviente de cerámicas chinas, de estampas japonesas, o a través de la pintura<sup>19</sup>.

Y es ahora, a mediados del siglo XIX, cuando atravesando esta influencia conseguimos encontrar la primera pantalla moderna, antecedente directo de las actuales, en los alrededores de la ciudad inglesa de Leeds, donde es empleada para la decoración de tejidos y papeles pintados. Hacia la década de 1870, esta pantalla pasa de Inglaterra a Alemania y la región francesa de Lyon, donde hacia 1900 ya se conoce su empleo en la estampación de materiales textiles como *impresión a la lionesa*<sup>20</sup>.

Rápidamente, la impresión por pantalla comienza a entrar en competencia y rivalidad con otras técnicas de reproducción gráfica ampliamente desarrolladas, como los distintos tipos de grabado, o hasta cierto punto novedosas como es el caso de la litografía. Sin embargo, relegada a las aplicaciones decorativas y artesanales, no alcanzará la importancia que el grabado o la litografía adquieren en cuanto a la producción artística<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Stephen Russ, *Tratado de serigrafía artística*, Ed. Blume, Barcelona, 1974, pág. 6-7.

<sup>19</sup> En este sentido se pueden consultar John Rewald, *Historia del Impresionismo*, Seix Barral, Barcelona, 1994; Siegfried Wichmann, *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, Harmony Books, New York, 1981; y Frank Whitford, *Japanese Prints and Western Painters*, Macmillan, New York, 1977.

<sup>20</sup> Wifredo Arcay y Michel Caza, *op. cit.*, pág. 26.

<sup>21</sup> La litografía, vinculada desde sus inicios a aplicaciones comerciales (prensa, ilustración de libros, cartelismo), llamará la atención de los artistas a principios del siglo XIX; estos podían dibujar directamente sobre las placas de piedra sin necesidad de grabadores intermediarios, y es gracias a su labor que la litografía se pondrá de moda, alcanzando incluso el rango de arte mayor a través de las obras estampadas por Géricault o Delacroix. Más adelante, serán artistas como Daumier, Manet, Degas, Toulouse-Lautrec, Whistler, Redon, Rops, Vuillard o

### *Las primeras patentes serigráficas*

Ya en el siglo XX, el proceso evolutivo compartido y desarrollado en el pasado por numerosos artesanos anónimos que había sido la impresión por pantalla, encuentra su primer mentor: Samuel Simon, con quien la técnica comienza a salir del anonimato histórico. Aunque el diseño de una mesa de estampación con este sistema data de finales del XIX, no es hasta 1907 que Simon registrará en Manchester la primera patente de la pantalla y su modo de empleo.

Muy parecido al proceso utilizado durante la Edad Media, consistía en un marco de madera sobre el que se había tensado una gasa de cerner la harina, reservada por dibujo directo y a través de la que se imprimía todavía con brocha. La novedad incorporada por Simon consistía en la sustitución de las plantillas por una suerte de cola con la que se rellenaban los huecos del tejido de la pantalla, lo que permitía un estarcido mucho más estable y fijo. Así, las tintas de la impresión se forzaban a pasar a través de las áreas no reservadas del tejido mediante una brocha o cepillo rígido.

Más tarde se ensayará con una cuchilla de fieltro montada en un taco de madera, que será reemplazada finalmente por la ‘rasqueta’ de caucho que hoy conocemos: una tabla rígida con un borde de caucho flexible diseñado para presionar la pantalla y hacer pasar la tinta a través del tejido con mayor eficacia y uniformidad que la permitida por aquellos primeros cepillos.

Este avance suponía la configuración de la base del proceso de estampación serigráfica tal y como se conoce hoy en día, y fue presentado por Albert Kosloff y Jacob Israel Biegeleisen en Berlín, en 1920, poco tiempo antes de que el primero se trasladara a los Estados Unidos<sup>22</sup>.

Pero, siguiendo varias de las referencias citadas hasta el momento —por ejemplo, Michel Caza—, las primeras aplicaciones gráficas de la serigrafía que nos acercan a lo que será su posterior papel en la creación artística tendrán lugar en los Estados Unidos, entre 1906 y 1910, dato que confirman Reba Whit y Dave H. Williams:

*Un tal Samuel Simon patentó una especie de proceso de serigrafía en Manchester, Inglaterra en 1907. Sin embargo, no se conocen serigrafías anteriores a la pre-Iª Guerra Mundial en Inglaterra. Es posible que el proceso fuese llevado de Inglaterra a América, pero el hecho de que la actividad primera en USA se originara en California, no dice nada a su favor.*<sup>23</sup>

Stephen Russ también dudará del origen incierto y la relación entre aquellas pantallas de cabellos de mujer y las primeras pantallas norteamericanas:

---

Bonnard, quienes amplián el estatuto artístico de la litografía, que es consolidado en el siglo XX por Eduard Munch, Emil Nolde, Matisse, Braque y Picasso, entre otros muchos.

<sup>22</sup> Wifredo Arcay y Michel Caza, *op. cit.*, pág. 26.

<sup>23</sup> Reba Whit y Dave H. Williams, “Los inicios de la serigrafía”, *En serigrafía*, nº 21, Barcelona, julio-agosto de 1991, pág. 60-68; ver nota 2.

*No se ha podido demostrar hasta la fecha que existiese una relación entre ambas técnicas. Es muy posible que la versión norteamericana fuese idea original de un ignoto inventor que desconocía completamente la técnica japonesa.*

Y anota a reglón seguido, en detrimento del señalado origen oriental y su desarrollo en manos de los europeos, que

*Las primeras pantallas norteamericanas estaban recubiertas de organdí de algodón. En los primeros tiempos, el algodón se utilizaba únicamente como soporte para un cliché de papel recortado, pero no pasó mucho tiempo sin que se descubriese que podía rellenarse directamente la misma malla con un líquido adecuado.<sup>24</sup>*

Así, la pista de una patente serigráfica nos conduce desde Manchester a los Estados Unidos, donde fue registrada otra patente en 1908, siendo la San Francisco Flag Company la primera compañía que la utilizó para confeccionar carteles, banderas y todo tipo de anuncios publicitarios. Más tarde, coincidiendo con el desarrollo de la Primera Guerra Mundial, John Pilsworth madurará un método de impresión multicolor mediante una única pantalla que rápidamente fue adoptado con éxito para la producción industrial y comercial. Este método, denominado Selectasine y patentado también en San Francisco<sup>25</sup>, llegará a Europa rápidamente a través del diseño de rótulos publicitarios: Inglaterra (1925), Holanda y Suecia (1927), Francia, Bélgica y Suiza (1930).

Mientras que en el viejo continente la impresión por pantalla sufría un lento desarrollo, la técnica se iba perfeccionando con rapidez al otro lado del Atlántico. Por ejemplo: la aplicación de material fotográfico al proceso se inicia en Estados Unidos hacia 1915<sup>26</sup>, abriendo una nueva etapa de posibilidades que permiten que sea anunciada en los siguientes términos: *Any*

---

<sup>24</sup> Stephen Russ, *op. cit.*, pág. 7. En su artículo, Reba Whit y Dave H. Williams indican —quizás un tanto arriesgado— que *A pesar de una total falta de evidencia, persiste el mito de que la serigrafía se originó en China. [...] La confusión puede derivar del desarrollo y uso del complicado estarcido de sujeción capilar del Japón; o quizás, porque las serigrafías comerciales parecían ser originarias de San Francisco, 'Barrio Chino' de América.*

<sup>25</sup> Existen divergencias que hemos sido incapaces de resolver en cuanto a esta fecha, emplazada en 1914 por Jacob Israel Biegeleisen, en 1918 por Reba Whit y Dave H. Williams, o en 1923 por Wifredo Arcay y Michel Caza. Además —corroborando quizás la primera fecha— tenemos noticia no confirmada de que The Selectasine Company, encargada de comercializar las licencias de la patente, vendió los derechos en el Reino Unido al Teniente Coronel Mayhew, que la registró en 1918 con un nombre muy parecido: Selecticin.

<sup>26</sup> Tim Mara, *op. cit.*, pág. 8. Entre 1911 y 1915, un grupo de serígrafos de la Costa Oeste de EE.UU. experimentaron con las técnicas de los primeros fotógrafos (proteínas bicromatadas, cianotipia), aplicando por primera vez y directamente sobre las pantallas emulsiones fotosensibles. Esta práctica se consolidará a principios de la década de 1940, a partir de las investigaciones del químico inglés Colin Sharp, que adoptó las películas usadas en el fotograbado, basadas en la naturaleza fotosensible del metal revelada por Sir John Herschel hacia 1842.

*size! Any shape! Any surface! Screen print it!* (¡Cualquier tamaño, cualquier forma, cualquier superficie, serigrafíelo!).

En Europa será entre los años veinte y treinta cuando se introduzca el manejo de clichés fotográficos en la preparación de las pantallas para la estampación de textiles, en Francia. Antes, para la estampación por ejemplo de infinidad de banderas durante la Primera Guerra Mundial, se habían servido sólo del recorte y la reserva, completamente manuales.

El perfeccionamiento de la impresión por pantalla va parejo a este auge de la técnica aplicada a procesos de fabricación industrial y comercial. La tecnología continuó mejorando y aquel primitivo proceso de impresión por pantalla se extenderá gracias a otras aplicaciones que tuvieron como objeto, por ejemplo, la reproducción ‘popular’ de obras de arte en las primeras décadas del siglo XX:

*La serigrafía también se usó como impresión para la reproducción por medio de la cual se copiaba una pintura al óleo en pantallas y se imprimía como objeto artístico. Esta aplicación es semejante a la cromolitografía del siglo diecinueve, nombre industrial que se aplicó a las copias litográficas en color de pinturas al óleo. El aspecto de la cartulina en la que se imprimieron algunas de éstas, sugiere que se usaron como calendarios; otros se destinaron a enmarcados baratos y para paredes de las salas de clase media, sobreviviendo muy pocos de cada tipo.<sup>27</sup>*

Un último avance llegará desde Ohio, donde el serígrafo Louis F. D’Autremont desarrolla un producto llamado Profilm, una plantilla recortable con cuchilla que se adhiere a la pantalla y que aunque ralentizaba el proceso, permitía mayores prestaciones y resultados. La plantilla será perfeccionada posteriormente por Joe Ulano, en Nueva York<sup>28</sup>.

### ***El papel de Anthony Velonis y Carl Zigrosser***

Es en este momento y sin movernos de los Estados Unidos cuando la serigrafía comienza a relacionarse de manera evidente con la práctica artística, dando un paso decisivo de la reproducción hacia la creación propiamente dicha. Así pues, podemos decir con Jürgen Weichardt —fortaleciendo lo dicho en cuanto al origen moderno de la técnica— que la serigrafía es el primer regalo del arte de Estados Unidos a Europa<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Reba Whit y Dave H. Williams, *op. cit.* Los autores indican en la nota 3 que la información completa al respecto se encuentra en las investigaciones llevadas a cabo por Richard S. Field, Conservador de Grabado del Philadelphia Museum of Arts en los años setenta, para la preparación de la exposición *Silkscreen: History of a medium*, que tuvo lugar en dicho museo entre el 17 de diciembre de 1971 y el 27 de febrero de 1972.

<sup>28</sup> J. I. Biegeleisen, *op. cit.*, pág. 10.

<sup>29</sup> Jürgen Weichardt, “Historia y presente de la serigrafía”, en Wolfgang Hainke, *Serigrafía. Técnica, práctica, historia*, Ediciones La Isla, Buenos Aires, 1990, pág. 314-345.

Conforme a lo señalado por Carl Zigrosser en su artículo ‘The Serigraph. A New Medium’<sup>30</sup>, las primeras serigrafías artísticas que se conocen están firmadas por Guy Maccoy y llevan por título *Woman holding a cat* y *Still Life*, ambas fechadas en 1932. El propio Guy Maccoy explicará en una carta dirigida a Zigrosser la deriva de la serigrafía comercial a la serigrafía artística en los siguientes términos, refiriéndose además a aquellas dos serigrafías fundacionales:

*En otoño de 1932 a Genoi Pettit se le ofreció un trabajo para ayudar a ‘pintar a mano’ varios cientos de cajas de bombones. Las cajas iban a ser superespeciales y le pagaban entre 15 y 60 centavos por tapa. El trabajo era acelerado porque las tapas debían mandarse al fabricante de cajas, luego al fabricante de dulces donde debían llenarse para el comercio en San Valentín y Pascua. Miss Pettit, realizando la aburrida faena, decidió que si se procesaban empleando la técnica del pincel la tarea resultaría económicamente rentable. Me llamó para ayudarla e hicimos el trabajo a la manera comercial de pantalla de seda al óleo, normal, usando goma como bloqueador.*

*Por aquel tiempo la Weybe Gallery expuso estarcido de colores (pochoirs) de pintores franceses como Hugo, Braque, Picasso, Servage y algunos otros. Las estampaciones eran muy buenas y nos impresionaron, pero los estarcidos tenían limitaciones que obligaban al artista a realizar una cierta cantidad de trabajo manual que cambiaba ligeramente en cada impresión. El método de la serigrafía parecía el mejor camino para una impresión coloreada.*

*Con estas dos experiencias surgió la idea. Mi primera estampa se llevó a cabo en 1932 e inmediatamente le siguió una segunda. Las dos eran de aproximadamente 9” por 12” y tiré unos 40 ejemplares de cada diseño.<sup>31</sup>*

Relacionado con esto último, la serigrafía fue promovida en los Estados Unidos durante la Gran Depresión a través de la Works Progress Administration (WPA), establecida por el Presidente Franklin D. Roosevelt en 1935 con el objetivo de impulsar la recuperación económica del país dando trabajo a millones de parados en los más diversos campos. Una de las primeras iniciativas de la WPA fue la puesta en marcha de una iniciativa cultural sin precedentes que se traduce en la creación del Federal Project Number One, al que quedaron adscritos distintos subproyectos específicos destinados a emplear a artistas plásticos (Federal Art Project, FAP), músicos, actores de teatro y escritores.

En concreto, el FAP respondía al interés de acercar el arte a la vida cotidiana de los norteamericanos y para ello se contrató a artistas desempleados que desarrollaron distintas acciones en

---

<sup>30</sup> Carl Zigrosser, “The Serigraph. A New Medium”, *The Print Collector’s Quarterly*, n° XXVIII, 4-12-1941.

<sup>31</sup> Carta de Guy Maccoy a Carl Zigrosser, 4 de junio de 1941, citada por Reba Whit y Dave H. Williams, *op. cit.* Aunque pudiera parecer anecdótico, más adelante veremos cómo la decoración de otras cajas de bombones, esta vez realizada por Victor Vasarely, será clave para la relación de Eusebio Sempere con la serigrafía.

el campo de la formación, la investigación y la creación<sup>32</sup>. El gobierno alentaba todas las disciplinas artísticas: la pintura, la escultura, la fotografía, la pintura mural, las artes gráficas, etc., promoviendo la organización de centros de trabajo y de numerosas exposiciones que facilitaron el contacto de los norteamericanos con el arte.

Vinculado al FAP, una de las figuras más relevantes y decisivas en la definición de la serigrafía artística será la del grafista Anthony Velonis, que en 1935 se incorporaba como diseñador a la New York City WPA Poster Division, dirigida por Richard Floethe, asumiendo más tarde, en 1938, la organización de la Silk Screen Unit, creada como prolongación de la división de artes gráficas. Velonis *mostró las posibilidades creativas de la estampación por medio de la pantalla de seda (silk-screen) a los artistas de Nueva York*<sup>33</sup> y fue gracias a su esfuerzo y al del resto de artistas vinculados al programa que aquella técnica gráfica se convertirá en un sistema de expresión artística en toda regla.

Básicamente, la labor de Velonis —que había estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Nueva York y aprendió la técnica de la impresión por pantalla mientras trabajaba en el negocio de su hermano, utilizándola en la estampación de etiquetas y materiales promocionales para el famoso Stern Brother's Department Store— consistía en reformar el lento proceso de trabajo completamente manual por el que se diseñaban y rotulaban los carteles uno a uno, introduciendo y formando al resto de artistas del programa en la nueva técnica, con la que se podían llegar a estampar seiscientos carteles en un día empleando restos de telas y cualquier pintura encontrada en el almacén.

En cierto modo, este cambio influiría en la necesaria publicación de un manual que, escrito e ilustrado por el mismo Velonis, fue publicado en 1939 con el título *Technical Problems of the Artist: Technique of the Silkscreen Process*<sup>34</sup>. Sin embargo, ese mismo año abandonará la WPA para fundar un estudio comercial en asociación con Hyman Warsager. Mientras tanto, una unidad

---

<sup>32</sup> Sobre la WPA y su relación con la serigrafía a través del Federal Project Number One y el Federal Art Project, resulta imprescindible la consulta del recurso electrónico que con el título *By the People, For the People: Posters from the WPA, 1936-1943*, reúne y contextualiza la colección de novecientos ocho carteles realizados por distintos artistas en litografía, serigrafía y grabado sobre madera entre 1936 y 1943, y que se conservan en la Biblioteca del Congreso norteamericano. La dirección en Internet en la que se puede consultar es la siguiente: <http://memory.loc.gov/ammem/wpaposters/wpahome.html>. También a través de Internet y desde Estados Unidos, esta otra página [http://www.archives.gov/exhibit\\_hall/new\\_deal\\_for\\_the\\_arts/index.html](http://www.archives.gov/exhibit_hall/new_deal_for_the_arts/index.html)

<sup>33</sup> Jürgen Weichardt, *op. cit.*, pág. 315.

<sup>34</sup> Anthony Velonis, *Technical Problems of the Artist: Technique of the Silkscreen Process*, New York City WPA Art Project, Work Projects Administration, Arts Program, NY, 1939. También hemos encontrado referencias a otro manual de Velonis titulado *Silk Screen Technique*, Creative Crafts Press, Nueva York, 1939.

de serigrafía vinculada al Federal Art Project se constituirá en la Photography and Reproduction Division de la aviación norteamericana, destacada en Colorado.

No obstante, la importancia de la impresión por pantalla durante los años treinta y cuarenta derivará de su empleo a gran escala para la confección de carteles. Según la Biblioteca del Congreso norteamericano, durante el periodo de actividad de los Art Projects de la WPA se diseñaron treinta y cinco mil carteles (de los que se imprimieron alrededor de dos millones de ejemplares en total), destinados a publicitar otras tantas actividades e iniciativas organizadas por todo el país: conciertos, actuaciones teatrales, exposiciones, presentaciones de libros, recomendaciones sanitarias, propaganda política y militar, etc.

Por otro lado, como señala Stephen Russ, en los años treinta los pintores norteamericanos trabajaron con entusiasmo en la impresión por pantalla, imitando de alguna manera los efectos de la pintura:

*Trabajaban directamente sobre la seda, del mismo modo como los post-impresionistas franceses trabajaban sobre la piedra litográfica; imprimían ellos mismos sus propias obras y las exhibían al público en las mejores galerías de arte de Nueva York y otras ciudades norteamericanas. Estos artistas fueron los primeros que confirieron a este medio de expresión una dignidad artística similar a la de la litografía.<sup>35</sup>*

Empleaban clichés de papel recortado a mano, investigaron las aplicaciones con pincel o con lápiz litográfico, las texturas granuladas, la gradación de tonos o los efectos de profundidad espacial, estableciendo importantes innovaciones técnicas. Entre ellos nos encontramos con los nombres de Guy Maccoy y Genoi Pettit, también el de Harry Stenberg, que tiempo después recuerda cómo

*Se serigrafaban carteles y anuncios para los escaparates de las tiendas. Era algo lógico tratar de imprimir por ese método. Todos buscábamos una forma barata de imprimir en colores. Las imágenes se vendían a 5 ó 10 \$ y necesitábamos un medio económico de realizarlas. Un número de artistas de dentro de y de fuera de la WPA, se estuvo esforzando en la serigrafía experimentando con distintas técnicas y haciendo algunas estampaciones. Mervin Jules, Harry Gottlieb, su esposa Elisabeth Olds, yo mismo y unos pocos más.*

*Pero no podríamos obtener nada aceptable para una exposición nacional en una serie de años. Le planteamos nuestro problema a Carl Zigrosser, que estaba muy interesado por las estampas. Algunos integrantes de nuestro grupo se reunieron con él una tarde charlando del problema. Zigrosser finalmente dijo que el problema estaba en el nombre, teníamos que conseguir otro nombre para diferenciar las impresiones artísticas de las comerciales. Le preguntamos, ¿por qué? El contestó, 'dadme un día y os conseguiré el nombre que queréis!' Al día siguiente*

---

<sup>35</sup> Stephen Russ, *op. cit.*, pág. 44-45.

*apareció con serigrafía y nos explicó las raíces latinas (seri-seda y graph-escritura). Esta fue toda la diferencia. Los serigrafos empezaron a ser aceptados.*<sup>36</sup>

Prueba de ello es que Guy Maccoy realiza en 1938 una exposición individual de serigrafías en la Contemporary Arts Gallery de Nueva York, a la que siguen en este origen de la serigrafía artística otras muestras como las de Bernard Steffen y Max Kahn, además de varias colectivas. Ben Shan, a la sazón profesor de Jackson Pollock, será el primer pintor de renombre norteamericano que empleará la serigrafía antes de 1941.

Como ya se ha indicado y recuerdan las palabras de Stenberg, a finales de la década de 1930 comienza a plantearse en los Estados Unidos la necesidad de diferenciar las aplicaciones de la técnica de impresión por pantalla con usos industriales, comerciales, ornamentales, publicitarios o con un mero carácter de reproducción; y ese empleo que de la técnica comenzaban a hacer los artistas al actuar directamente sobre la pantalla, medio y soporte a la vez para la creación original. Pero,

*De hecho, la serigrafía artística no se separó de la comercial conceptualmente hasta 1940, cuando Carl Zigrosser acuñó el nombre definitivo de 'serigrafía' para el producto artístico con objeto de distinguirlo del puro producto industrial.*<sup>37</sup>

Puesto que se suelen solapar las referencias más o menos precisas a Carl Zigrosser, por entonces Conservador Jefe del Departamento de Grabado del Philadelphia Museum of Art<sup>38</sup>, y a Anthony Velonis, grafista adscrito al Federal Art Project de Nueva York, creemos que lo más acertado es señalar que el término *serigrafía* fue acuñado por ambos, historiador y artista, entre 1940 y 1942. Con toda probabilidad se trata de

---

<sup>36</sup> Declaraciones de Harry Stenberg en una entrevista telefónica con los autores, 5 de abril de 1986, citada en Reba Whit y Dave H. Williams, *op. cit.*

<sup>37</sup> Wolfgang Hainke, *Serigrafía. Técnica, Práctica, Historia*, Ediciones La Isla, Buenos Aires, 1990, pág. 14.

<sup>38</sup> Carl Zigrosser (1891-1975), que estudió Literatura en la Universidad de Columbia, se había formado en el campo de la obra gráfica en Nueva York, en la Keppel and Co. y la Weyhe Gallery, de la que fue director entre 1919 y 1940. A partir de entonces se convierte en el primer conservador de estampas y dibujos del Philadelphia Museum of Art, cargo que mantiene hasta 1963, dedicándose al estudio y acrecentamiento de la colección del museo, centrada en la gráfica norteamericana y europea de los siglos XIX y XX, y a la organización de exposiciones sobre la misma. Entre las publicaciones de Zigrosser cabe citar *A Guide to the Collecting and Care of Original Prints* (en colaboración con Christa M. Gaehde), The Print Council of America, New York, 1964; y *Prints and their creators: a world history. An anthology of printed pictures and introduction to the study of graphic art in the West and the East*, Crown Publishers, New York, 1974 (se trata de la última versión revisada por el autor del libro *Six centuries of fine prints*, publicado originariamente en 1937); además de su contribución en la organización y catálogo de la exposición *Silk Screen: History of a medium*, Philadelphia Museum of Art, inaugurada en diciembre de 1971.



*Un término que Carl Zigrosser, el mentor de esta nueva técnica, había encontrado en 1940, en una conversación con Velonis: preguntó a Velonis qué le parecía el concepto ‘serigrafía’ — dibujo sobre la seda, análogo al dibujo sobre la piedra (=litografía). Velonis estuvo de acuerdo enseguida y así nació la designación de la serigrafía artística.<sup>39</sup>*

Aunque no descartamos la posibilidad de que fuera Anthony Velonis quien pensara en el término desde la misma práctica y que Carl Zigrosser, teniendo en cuenta su influencia como especialista en obra gráfica, estableciera la validez del mismo —en colaboración con la crítica de arte Elizabeth McCausland.

Así, la primera vez que Carl Zigrosser emplea el término fue

*con motivo de una exposición de pantallas de seda celebrada en las galerías Weyhe, de la ciudad de Nueva York. En el catálogo de esta exposición, Zigrosser escribió: ‘Una serigrafía, o impresión sobre pantalla de seda original, es una obra concebida y ejecutada por el propio artista, y para la cual éste ha realizado también los diversos clisés de color que la componen. Esto es lo que significa el adjetivo original cuando se aplica a la impresión sobre pantalla de seda, y por consiguiente excluye el empleo de este término para definir impresiones sobre pantalla de seda hechas con miras lucrativas, copiadas o trasladadas a la seda por alguien que no sea el artista creador del dibujo original’.<sup>40</sup>*

No resultará extraño entonces que ya en 1940 se asocien una docena de artistas en el The Silk Screen Group, antecedente de lo que será a partir de 1942 la National Serigraph Society, que adoptará la terminología de Zigrosser y se encargará de promover el sistema de impresión por pantalla en todo el mundo, estableciendo oficinas, talleres de estampación y una galería en el centro de Nueva York donde permanentemente se exponen serigrafías artísticas, inaugurada en 1945 y que funcionará hasta 1962, cuando la sociedad deja de recibir ayudas.

*La serigrafía, como medio creativo en arte, se debe, en su mayor parte, a Anthony Velonis; éste hizo progresar notablemente el método en aplicaciones artísticas y pudo conseguir que mu-*

---

<sup>39</sup> Jürgen Weichardt, *op. cit.*, pág. 314. No obstante, como se debe suponer, se estableció un debate alrededor de otras propuestas alternativas como la defendida por Albert Kosloff al abogar por el término ‘mitography’ (del griego *mitos*, fibras o hilos) como se constata en varias de sus publicaciones: *Mitography. The art and craft of screen process printing*, Bruce Pub. Co., Milwaukee, 1952; *Mitography Is Screen Printing*, Naz-Dar, Chicago, 1975.

<sup>40</sup> Stephen Russ, *op. cit.*, pág. 45. Resulta interesante la siguiente aclaración realizada por Russ a continuación: *Observará el lector que Zigrosser tuvo buen cuidado en no hacer ninguna alusión concreta a una técnica particular. Por ejemplo, no excluyó el clisé recortado a mano. En su definición prescinde de las técnicas empleadas: lo único que tiene en cuenta es el aspecto artístico de este arte. ¿Y el clisado fotomecánico directo? Si el que lo practica es el propio artista, como hoy sucede a menudo, no hay motivos para no considerar a este artista un serigrafo, según la definición anterior. Y con todo, este puede parecer a algunos excesivo. ¿Por qué tiene que serlo? La explicación de ello tal vez consista en que se ha identificado la expresión serigrafía con la obra de aquellos precursores y, en particular, con los métodos a base de pincel y lápiz que ellos inventaron.*

*chos artistas adoptasen sus descubrimientos. Aunque la New York Art Project fue la entidad que organizó primariamente una sección de serigrafía en sus talleres gráficos, ha sido la Nacional Serigraphic Society, de New York, la que ha extendido ampliamente la divulgación del método gráfico entre los artistas, agrupando a todos aquellos que resuelven por sí mismos todo el proceso serigráfico y lo adoptan como medio creador para la producción de obras originales, organizando exposiciones y divulgando el procedimiento por numerosas conferencias y una divulgación técnica e informativa.*<sup>41</sup>

Se establecieron entonces grupos de trabajo a lo largo y ancho de los Estados Unidos, se organizaron exposiciones itinerantes que desde 1950 —dos años antes, en 1948, fue constituida la primera gran asociación norteamericana, la Screen Process Printing Association— viajaban alrededor del país, por Canadá, Cuba, Hawai, Latinoamérica, Rusia, Alemania, Austria, Noruega o Japón, a través de las cuales se realizaron numerosas contribuciones a las nuevas posibilidades de la técnica y su difusión. Entre otras cosas, museos como el MoMA, el Metropolitan Museum, el Smithsonian o el Museo de San Francisco —siguiendo los pasos del de Philadelphia— incorporaron series de obra gráfica y carpetas de serigrafía en sus colecciones. En este sentido, hacia 1952 se habían organizado ya trescientas de estas exposiciones itinerantes, y en la década siguiente, el término serigrafía sería también asumido de manera oficial por la Asociación Francesa de Serígrafos. Desde entonces ha tendido a imponerse sobre el resto de denominaciones (impresión por pantalla, pantalla de seda, estarcido de seda, impresión al tamiz, etc.), consolidándose en el panorama gráfico como una de las técnicas de impresión que más aplicaciones y versatilidad posee.

### ***El desarrollo de la serigrafía tras la Segunda Guerra Mundial***

Fue durante las primeras décadas del siglo XX, coincidiendo con el desarrollo de la Primera Guerra Mundial y la emergencia de la cultura publicitaria y de grandes almacenes, que el estarcido serigráfico recibió un fuerte impulso en los Estados Unidos, atendiendo a la creciente demanda de identificadores, señales, etiquetas y carteles publicitarios, todos iguales, para las cadenas de almacenes<sup>42</sup>.

Pero es a partir de los años treinta y sobre todo en los cuarenta, que surgen las primeras máquinas automáticas de impresión destinadas a mejorar esos trabajos, que se perfeccionan las pinturas hasta dar con tintas específicas para la estampación serigráfica, siendo un factor fundamental el hecho de que después de la Segunda Guerra Mundial los fabricantes textiles, atraídos por la demanda, investigaran en nuevos tejidos de seda de diferentes tramas así como en la elaboración de tejidos sintéticos de nylon y poliéster, mucho más flexibles y duraderos,

---

<sup>41</sup> José de S'Agaró, *Serigrafía artística*, Leda, Barcelona, 1981, pág. 6.

<sup>42</sup> J.I. Biegeleisen, *op. cit.*, pág. 10.

que acabarán relegando a la seda. Entre otros avances, señalaremos la puesta en marcha de máquinas y de tintas refractarias que permitirán estampar objetos cerámicos y de cristal, como por ejemplo las conocidas botellas de Coca-Cola.

Llegados aquí es imprescindible señalar que la Segunda Guerra Mundial se configura como punto de inflexión importante en el avance de las aplicaciones serigráficas, en los Estados Unidos y también en Europa, ya que, como se había hecho durante la Edad Media,

*se había descubierto que el procedimiento era muy práctico para marcar el material de transporte, los bidones de gasolina, las pancartas, los cascos, los obuses, los aviones, etc...; los americanos llevaron consigo, y a todas partes, pequeñas unidades especializadas en este trabajo que abandonaban a menudo su material sobre el terreno (por eso se encontraron al principio entre los restos americanos). Los técnicos, una vez libres, quisieron aplicarla entonces a la publicidad, al mercado, etc... y a partir de este momento el desarrollo iba a ser muy rápido en el mundo.*<sup>43</sup>

Por esta vía, la cronología de la serigrafía artística en Europa se inicia en los años cuarenta, nada más finalizar la Segunda Guerra Mundial, cuando los europeos se hacen cargo de aquellos equipos de estampación abandonados por el ejército norteamericano. Aunque en Europa no se habían puesto en marcha iniciativas como la WPA y existía una situación de desorden generalizado, comenzaron a multiplicarse los pequeños talleres efímeros donde ya antes de 1950 se realizaban serigrafías artísticas, en cierto modo con bastante independencia de lo que hemos visto en los Estados Unidos. Las zonas más permeables a este proceso serán la República Federal Alemana y Francia, donde la serigrafía alcanzará un desarrollo creativo significativo llegando a ser considerada como un medio de impresión legítimo y una disciplina artística en toda regla.

Si había sido en 1948 la fecha de constitución de la Screen Process Printing Association (SPPA) en los Estados Unidos, la situación de la serigrafía en Francia se regulariza y adquiere estabilidad hacia 1951-1952, cuando se crea la Cámara Sindical de la Serigrafía; sin embargo, por entonces, otros países europeos como Inglaterra, Alemania o Suiza habían avanzado bastante en otros campos como el de la tecnología serigráfica<sup>44</sup>.

Así, en la década de 1950, el alemán Lutpold Domberger ofrecerá su taller de impresión en Stuttgart a una serie de artistas vinculados fundamentalmente a la tendencia denominada Op Art, entre ellos, los más destacados, Josef Albers y Victor Vasarely, que supieron combinar sus visiones artísticas con la persecución implacable de una impresión perfecta, llevada a cabo por el mismo Domberger. Allí crearon serigrafías que serán presentadas en galerías de todo el

---

<sup>43</sup> Michel Caza, *op. cit.*, pág. 9. De este momento son conocidas las plantillas de letras con puente empleadas para marcar por estarcido los embalajes y que se utilizan todavía en la actualidad. Tim Mara, *op. cit.*, pág. 8.

<sup>44</sup> Michel Caza, *op. cit.*, pág. 9.

mundo, serigrafías que aprovechaban la técnica como vehículo apropiado, ideal, para la estampación de perfiles geométricos y bordes duros.

Además, debe señalarse como aporte importante al desarrollo de la serigrafía en Europa el impulso que desde los Estados Unidos supuso la experimentación de artistas como Jackson Pollock, Willem de Kooning o Franz Kline, que colaboraron en la incorporación de la impresión por pantalla, convertida ya en serigrafía, a la vanguardia artística del momento, primero desde el realismo crítico que dominaba en los días de la WPA y, después, a través del expresionismo abstracto.

En Alemania, personajes como Fritz Winter y Willi Baumeister fueron los pioneros, a caballo entre la edición de carpetas originales en serigrafía —como *Schwarze Zeichen* (Símbolos negros), 1949-50, de Winter, para la galería Der Spiegel de Colonia— y el empleo de la misma serigrafía como técnica de reproducción de cuadros, como por ejemplo en el caso de las primeras serigrafías de Baumeister, de 1950 y 1951.

Sin embargo y aún la sorpresa, en Alemania tiene lugar una reacción en contra de la serigrafía, impulsada por la fuerte tradición del grabado, representada por la importante labor de Durero y actualizada por los pintores expresionistas de Die Brücke y Der Bleue Reiter, que habían empleado profusamente el grabado en madera. La serigrafía será despreciada por considerarse una técnica nueva, *modernista, superflua e importada*, tal y como se puede seguir en la batalla que contra ella tiene lugar en las revistas especializadas durante la primera mitad de la década de 1950. Como escribirá Jürgen Weichardt:

*Los trabajos artísticos de serigrafía no solían ni suelen ser reconocidos como obras gráficas originales por el Estado, los museos, los críticos de arte ni los coleccionistas. Se consideraba la serigrafía como una técnica de reproducción pura. Esta apreciación vino causada en gran manera por la multitud de ediciones de serigrafía en las cuales el artista se dejó inducir con demasiada facilidad por las posibilidades fotomecánicas de reproducción que ofrecía la técnica y por la demanda del mercado del arte, y produjo reproducciones puras de originales que fueron designadas erróneamente como obras gráficas originales.*

*También acarreo inseguridad y desconfianza el hecho de que el artista no imprimiera siempre por sí mismo, sino que comenzó a servirse de métodos industriales, en gran parte mecánicos y/o cedió la producción al impresor.<sup>45</sup>*

---

<sup>45</sup> Jürgen Weichardt, *op. cit.*, pág. 290-293. En este sentido, una de las razones esgrimidas es el abuso de la serigrafía como técnica para la reproducción masiva de pinturas, siendo los casos más evidentes la edición en 1948 de la serigrafía *Pequeña soledad en medio del Sol*, de Francis Picabia, que reproducía fielmente —quizás como un verdadero acto dadísta— un cuadro de 1919; y por otro lado, en 1951, la edición de 1000 ejemplares de una serigrafía que reproducía un cuadro de Fernand Léger. Ambos casos son ejemplo de cómo la serigrafía se

Es obvio que en esta época, una serigrafía todavía joven entraba en competencia con el grabado, la litografía o la xilografía, incluso con las reproducciones y aplicaciones fotográficas, haciéndose un lugar como técnica de impresión aplicada a la artesanía, la industria y, también, poco a poco, en relación a la práctica artística. Pero, por mucho que los primeros serígrafos acusaran la influencia —y en muchos casos la dependencia— de las técnicas del dibujo y la pintura, los impresores intentaron subvertir esa rivalidad técnica y creativa, impulsando a la serigrafía hacia el terreno de la experimentalidad, dejando a un lado la reproducción de obras. Nuevos logros se suceden, como el protagonizado por el pintor alemán Rupprecht Geiger a partir de 1952, cuyos ensayos técnicos le permitirán conseguir acabados en serigrafía equiparables a las superficies y calidades pictóricas mediante una ajustada diferenciación cromática y de tonos y la reserva de zonas en la pantalla por el rociado de materiales selladores.

Un poco más tarde, será Hans D. Voss quien desarrolle bajo la influencia de la pintura informal y el tachismo de la segunda mitad de los años cincuenta la serigrafía en relieve, a partir de clichés de plástico y goma laca. Otro protagonista será el suizo Alain Jacquet, empeñado en

*eliminar las fronteras entre pintura y arte gráfico imprimiendo con serigrafía sobre lienzo en pequeñas tiradas.*<sup>46</sup>

En el constante esfuerzo para que la serigrafía francesa consiga alcanzar niveles internacionales, a principios de la década se había creado en París la Cámara Sindical de la Serigrafía. Cada vez más organizados, en 1954 tiene lugar una exposición que intentaba reunir las propuestas de los artistas franceses que empleaban la serigrafía; allí estaban las obras de Vasarely, Pillet, Dewasne, Dias, Bacass, Deyrolle, Cor Blok y Jean Leppien. Antes, Fernand Léger o Auguste Herbin ya habían estampado serigrafías en Francia.

Resultará fundamental destacar aquí el papel que la Galerie Denise René jugará en la progresiva implantación y legitimación de la serigrafía como medio de expresión artística —a ella nos referimos más adelante, en relación a la trayectoria de Eusebio Sempere. A principios de los cincuenta —la galería se había inaugurado en 1944— se pone en marcha la actividad de Éditions Denise René, que en 1952 y 1953 inicia la edición de tapices y serigrafías, respectivamente. A una carpeta de serigrafías de Victor Vasarely le siguen otras de Jean Arp o del danés Richard Mortensen, a las que siguen álbumes colectivos o ediciones de ejemplares sueltos de Auguste Herbin, Sonia Delaunay, Jean Dewasne, François Morellet, Michel Seuphor o Sophia Tæuber-Arp; todo ello acompañado de exposiciones de presentación y otras dedica-

---

prestaba confusamente a la dinamitación de la idea tradicional de originalidad, incidiendo directamente sobre el gran problema de las reproducciones. Ver al respecto Jürgen Weichardt, *op. cit.*, pág. 315 y 317.

<sup>46</sup> Jürgen Weichardt, *op. cit.*, pág. 302-306 y 320.

das a la gráfica de artistas de la talla de Lajos Kassák, Josef Albers, Andy Warhol o Robert Indiana, entre otros<sup>47</sup>.

*The most prominent of the design-based optical artist to create a large corpus of prints has been Victor Vasarely, who had studied in his native Hungary with a former Bauhaus student. He has theorized that the integration and inseparability of form and colour, which he calls 'plastic unity', provides the basis for the construction of infinite numbers of compositions. In most of his works the grouping of units creates contrast of form and colour that stimulate a visual sense of spatial movement. [...] In addition, Vasarely and other members of the Denise René Gallery in Paris, who were devoted to pure abstraction or Concrete art, drew many young Latin Americans to their theories. The Argentine Julio Le Parc, the Brazilian Almiré Mavignier, and the Venezuelans Jesús Rafael Soto and Carlos Cruz Diez, have all made prints that rely on geometric form and colour to produce sensations of movement.*<sup>48</sup>

La influencia gráfica desplegada por Denise René no se limitará sólo al territorio de Francia, también abarca Alemania, a través del convenio de colaboración establecido con la Galería Der Spiegel (Colonia), con la que intercambia y coedita serigrafías de sus artistas: conjuntamente lanzaron en 1960 trabajos de Mortensen, en 1964 el 'Planetarische Folklore' (Folklore planetario) de Vasarely y en 1965 el 'Trames' (Tramas) de François Morellet<sup>49</sup>.

En Europa, la estabilidad del panorama serigráfico se consolida con la fundación el 22 de mayo de 1959 de la Asociación Francesa de la Serigrafía (AFS), que se convertiría rápidamente en la más importante en el continente, tanto por la cantidad como por la respetabilidad de sus miembros, así como por dedicar buena parte de sus esfuerzos a la formación de técnicos serigrafos especializados, como había sido el caso de los Estados Unidos<sup>50</sup>.

La lógica evolución de estas prácticas y de la popularización de la serigrafía en los cincuenta se encuentra en la eclosión creativa que sucede en la década posterior, la de los años 1960,

---

<sup>47</sup> Ver Jean-Paul Ameline (editor), *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait, 1944-1978*, Éditions du Centre Georges Pompidou, París, 2001.

<sup>48</sup> Riva Castleman, *Prints of the 20<sup>th</sup> Century. A history*, Thames and Huston, London, 1988, pág. 193-194.

<sup>49</sup> Jürgen Weichardt, *op. cit.*, pág. 320. Es más, el 23 de junio de 1966 Denise René inaugura un nuevo espacio en el Boulevard Saint-Germain, en la Rive Gauche parisina, dedicado especialmente a la obra gráfica y los múltiples; y, posteriormente, inicia aventuras en asociación con Hans Mayer en Alemania (Krefeld, 1967; Düsseldorf, 1969), que tienen como consecuencia el desembarco en Nueva York (1971), todo ello funcionando al mismo tiempo hasta 1979 (su asociación con Mayer en Düsseldorf se mantendrá hasta 1986), cuando Denise René debe replegar sus actividades de nuevo a París. En estos años y hasta la actualidad, la edición de obra gráfica y de múltiples ha sido una de las actividades más importantes llevadas a cabo por la galería, como demuestran los dos espacios especializados abiertos en Düsseldorf. Véase Jean-Paul Ameline, *op. cit.*

<sup>50</sup> Michel Caza, *op. cit.*, pág. 10.

cuando gran cantidad de artistas descubren la serigrafía, en especial aquellos movimientos figurativos vinculados con el Pop Art y el realismo social.

En este sentido, supondrá una legitimación el hecho de que Andy Warhol, Roy Lichtenstein o Robert Rauschenberg realizaran gran parte de sus pinturas y una extensa obra gráfica empleando para ello la serigrafía<sup>51</sup>; una legitimación doble si pensamos que es en este momento cuando la serigrafía es aceptada sin reservas por las galerías y los coleccionistas.

En este sentido se manifiesta Tim Mara cuando escribe:

*La incorporación de nuevos artistas durante los años cincuenta a este procedimiento de impresión, atraídos por su inmediatez, colorido y vivacidad, contribuyó en buena medida a la difusión del mismo. La culminación de este proceso ocurrió en los primeros años del decenio de 1960, cuando la adecuación del aspecto fotográfico de la serigrafía al tipo de collages que practicaban artistas como Paolozzi, Warhol, Rauschenberg, Hamilton, Kitaj y Tilson les hizo interesarse en el procedimiento y comenzaron a incorporarlo en gran medida al trabajo, tanto sobre lienzo como en papel.*<sup>52</sup>

Diferentes carpetas dan cuenta de la implantación de la serigrafía entre los artistas de este momento en los Estados Unidos: *New York ten*, editada por Tanglewood Press, que incluye serigrafías, litografías y grabados de Anuszkiewicz, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Segal o Tom Wesselmann; las carpetas editadas en 1965 por Original Editions bajo el título *11 Pop Artist*, con obra gráfica de Dine, d'Arcangelo, Allan Jones, Laing, Lichtenstein, Peter Phillips, Mel Ramos, Rosenquist, Warhol, Wesley y Wesselmann; o la *Caja pop* que en 1967 edita Tanglewood Press, con aplicaciones de la serigrafía sobre formatos tridimensionales. Pero también el empleo que de la serigrafía realizan pintores hiperrealistas como Richard Estes o Malcolm Morley a finales de los sesenta, con estampaciones realmente complicadas por la cantidad de pantallas, de pasadas y de tintas necesarias en un proceso que se hubiera minimizado de haber empleado material fotográfico<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Entre 1962 y 1965, atraído por la repetición múltiple de un motivo, Warhol introducirá la serigrafía en su proceso de trabajo combinado y seriado (*photographically duplicated silk-screen prints*), pintando cuadros por estampado de los rostros de Liz Taylor, Marilyn Monroe, Elvis Presley, los botes de sopa Campbell's —expuestos en 1962— o la botella de Coca-Cola, popularizando la técnica con sus peculiares errores de casado de los registros. En 1965, Lichtenstein, que empleaba un sistema de estarcido de tramas en sus cuadros, realiza la conocida serie de serigrafías en las que ironiza sobre la pincelada del expresionismo abstracto (*Brushstrokes*, editadas por la Leo Castelli Gallery). Rauschenberg experimentará también desde 1962 con la estampación serigráfica a través de la seriación y el *collage* de imágenes extraídas de películas o periódicos.

<sup>52</sup> Tim Mara, *op. cit.*, pág. 10.

<sup>53</sup> Jürgen Weichardt, *op. cit.*, pág. 322-323.

Con el advenimiento de nuevas tintas fabricadas con resinas sintéticas, de mejores y más efectivos sistemas de registro, de distintos barnices de gran resistencia y del perfeccionamiento del proceso fotográfico, permitió que artistas y serígrafos, valiéndose de estos adelantos, realizaran trabajos exquisitos y rarezas en talleres como Gemini<sup>54</sup>, donde primará ese carácter experimental que conduce a la serigrafía hacia nuevos horizontes.

Pero también en Europa, donde la serigrafía adquiere por fin una importancia destacada a finales de los años cincuenta y ya en los sesenta, a través del asentamiento de importantes impresores dedicados por completo a la estampación de serigrafía artística (Luitpold Domberger, Hans-Peter Hass, Hajo Schulpius o Christopher Prater<sup>55</sup>) y la vinculación de ésta al Op Art francés y al Pop Art inglés.

En Londres destacará el taller de Christopher Prater, Kelpra Studio, donde estampan desde 1957 artistas como Eduardo Paolozzi, Jim Dine o R. B. Kitaj. En Francia, donde estaban instalados serígrafos de la talla de Michel Caza y Wifredo Arcay, dominará la figura de Vasarely, que ya había estampado serigrafías en 1949 y durante los años cincuenta editó carpetas como *Venezuela* (1955) o *Markab* (1956-57). Mientras que en Alemania, donde organizan sus talleres Luitpold Domberger y Hans-Peter Hass, encontramos las obras de Günter Fruhtrunk, Max Buchartz, Hans Trier, Timm Ulrichs, Otto Piene o Dieter Roth.

Así, *la serigrafía se convirtió en el medio de expresión gráfica preferido por el arte de la década de los años sesenta*, lo que va a permitir entre otras cosas que en 1965 se organice en la ciudad de Münster una exposición-inventario de la serigrafía en la República Federal Alemana<sup>56</sup>.

Las técnicas de estampación gráfica, sobre todo la litografía y la serigrafía, permitieron a los artistas de la abstracción geométrica componer sus obras seriadas sin variaciones en la modulación del color o poner en práctica la codificación de sus teorías sobre el color a través de una técnica que confirmaba y hasta ampliaba la ilusión cromática; aunque también debemos referirnos a esas otras aplicaciones gráficas que en los años 50 y 60 permitirán la obtención de efectos ópticos a través de las calidades plásticas y la interacción de las tintas, los colores y las relaciones espaciales en la confrontación de las formas, desde la psicodelia a las obras de Frank Stella.

---

<sup>54</sup> La National Gallery of Art de Washington permite consultar *on line* el interesante catálogo razonado de toda la obra gráfica estampada por y para distintos artistas en el taller Gemini G.E.L. (Graphic Editions Limited) de Los Angeles, entre 1966 y 1996. Ver <http://www.nga.gov/gemini/>

<sup>55</sup> *Lo que caracteriza a los impresores artísticos como Domberger, Hass, Prater y Schulpius y sus colaboradores es la capacidad de compenetrarse con la intención del artista, de analizar modelos para la impresión, de descomponerlos en las correspondientes imágenes a copiar y en los clisés, y en reproducirlos, convertidos adecuadamente, en el medio serigráfico.* Jürgen Weichardt, *op. cit.*, pág. 298.

<sup>56</sup> Jürgen Weichardt, *op. cit.*, pág. 290 y 316.



Quizás el caso más preclaro sea el de Josef Albers, quien desde 1962 aprovechó la serigrafía en sus investigaciones sobre el campo cromático y la interacción constructiva del color, configurando un estándar para la serigrafía —también se han realizado ediciones de estos trabajos en litografía— y la pintura en sí, unas notas y unas experiencias cromáticas que serán reunidas en su libro *La interacción del color*, de 1963<sup>57</sup>. Al año siguiente, los primeros resultados pasan de ser collages de cartulinas a convertirse en litografías y, en ese año, Albers trabaja en Tamarit Workshop preparando la edición de una segunda serie de serigrafías que recibirá el título de *Homage to the Square: Midnight and Noon* (1964).

Dos años más tarde de la edición del libro, entre 1964 y 1965, Albers había editado ya las series *Soft Edge/Hard Edge* y su célebre *Homage to the Square*, en colaboración con la Galería Denise René. Sin embargo, es en 1972 cuando Harry N. Abrams publica en Nueva York la carpeta titulada *Formulation: Articulation*, compuesta por una selección de 66 serigrafías realizada por el propio Albers entre las elaboradas a lo largo de su vida, que quedaron reagrupadas en: *Homages* (1950-1975), *Graphic Tectonics* (1941-42), *Structural Constellations* (1949-76) y *Variants* (1947-55).

En la misma línea, también, los trabajos serigráficos de los sesenta del suizo Max Bill, a partir de composiciones constructivas de superficies sensibles, trazadas con la precisión de una técnica depurada; y de otros muchos artistas que derivan del arte concreto al Op Art, siguiendo la estela del canon compositivo de Vasarely, en estampaciones de cromatismo intenso, transiciones ópticas y vibraciones superficiales, efectos de luz y espaciales como los de Jesús Rafael Soto, Le Parc o las estructuras rayadas de François Morellet.

Concluyendo este recorrido, diremos que a finales de 1971 se inauguró en el Museo de Philadelphia la exposición *Silk Screen: History of a medium*<sup>58</sup>, la mayor que sobre serigrafía se ha realizado hasta la fecha —y posiblemente hasta hoy en día, incluso— y que estuvo comisariada por Carl Zigrosser, a la sazón quien le había dado nombre en los años cuarenta. El catálogo de la misma se dividía en dos partes: de 1930 a 1960, y de aquí a 1971; estableciendo por tanto un margen en torno a la eclosión del Op Art y el Pop Art.

### ***Breve nota sobre la serigrafía en España***

Como ocurre con otras muchas cosas, incluso o sobre todo con las referidas a la práctica artística, la técnica de la serigrafía se introduce en nuestro país a principios del siglo XX a través

---

<sup>57</sup> Josef Albers, *La interacción del color*, Alianza, Madrid, 2001. La primera edición de este trabajo, en inglés, corrió a cargo de la Universidad de Yale, en 1963.

<sup>58</sup> Carl Zigrosser y Richard S. Field, *Silk Screen: History of a medium*, Philadelphia Museum of Art, 17 de diciembre de 1971-27 de febrero de 1972.

de las referencias aparecidas en publicaciones de divulgación científica extranjeras o en folletos y revistas que promocionaban la técnica entre las industrias impresoras.

En nuestro país, aparentemente situado al margen de lo señalado en cuanto al desarrollo y evolución del estarcido, es a raíz de estas referencias que algunos ‘pioneros’ intentarán descubrir, en algunos casos reinventar, la serigrafía<sup>59</sup>. Un impulso que se ve apoyado en el hecho que supone el regreso de jóvenes artistas de sus estancias en el extranjero, bien después de disfrutar de una beca bien debido al exilio. Este es el caso de Eusebio Sempere y Abel Martín, pero también de otros personajes, todavía anónimos, que se convirtieron en impresores serígrafos, sobre todo a nivel industrial.

Al respecto, existen importantes lagunas de información que tienen que ver con la pérdida de resultados, lo que hace muy difícil el esclarecimiento de los orígenes de la serigrafía en España, y otras muchas razones entre las que destacan, por un lado, el carácter anónimo y artesanal que mantuvieron los primeros serígrafos, por lo general dedicados a otros oficios (impresores, rotulistas o fotógrafos); también, el hecho de que la serigrafía fuera una actividad secundaria y de asistencia en la producción industrial, desarrollada en talleres dedicados al marcado, rotulación o etiquetado de productos, especialmente textiles; en tercer lugar habrá que anotar la confusión que existe en el registro de los talleres, cuya actividad se ve englobada en el apartado general dedicado a las artes gráficas; y, por último, la importante falta de documentos escritos y referencias a la puesta en marcha de talleres y a la producción que en ellos se realizaba<sup>60</sup>.

Sin embargo, no obstante, las referencias más estrechamente relacionadas con nuestro trabajo son el regreso de Eusebio Sempere y Abel Martín a Madrid, en 1960, ciudad donde con bastante seguridad existía ya por entonces algún pequeño taller dedicado a la estampación de serigrafías artísticas.

En segundo lugar, hay que destacar la actividad de producción, comercialización y difusión de la obra gráfica iniciada por la Editorial Polígrafa desde Barcelona, a principios de los años setenta; y la puesta en marcha, unos años más tarde, del taller de serigrafía, litografía y grabado de Ibero-Suiza, en Valencia, lugar donde se estamparán buena parte de la obra gráfica nacio-

---

<sup>59</sup> En este sentido, Manuel Silvestre cita unas declaraciones de Joan Jové Guardiola, Conseller de Ensenyament i Formació Professional de l'Agrupació Catalana de Serigrafia, publicadas en la revista *New Print*, Barcelona, enero de 1972: *En el año 1940, yo alternaba mis estudios de perito industrial, con los de aprendiz impresor en la Escuela del Trabajo. Al terminar el Peritaje monté una imprenta y uno de mis clientes, un laboratorio de productos farmacéuticos, me regaló una revista de divulgación farmacéutica, editada en Francia, en la que se explicaba un nuevo procedimiento de impresión: "Ecran de soie". La explicación que daba la revista era muy ambigua, pero fue suficiente para despertar mi curiosidad y así empezó mi 'reinvención del procedimiento'*. Manuel Silvestre, *op. cit.*, pág. 34.

<sup>60</sup> Citamos a Manuel Silvestre, *op. cit.*, pág. 37 y ss.

nal bajo la dirección, ya en los años ochenta, de Francisco López. Éste mismo será quien declare en una entrevista a Rafael Prats que la situación de la obra gráfica en nuestro país es magnífica:

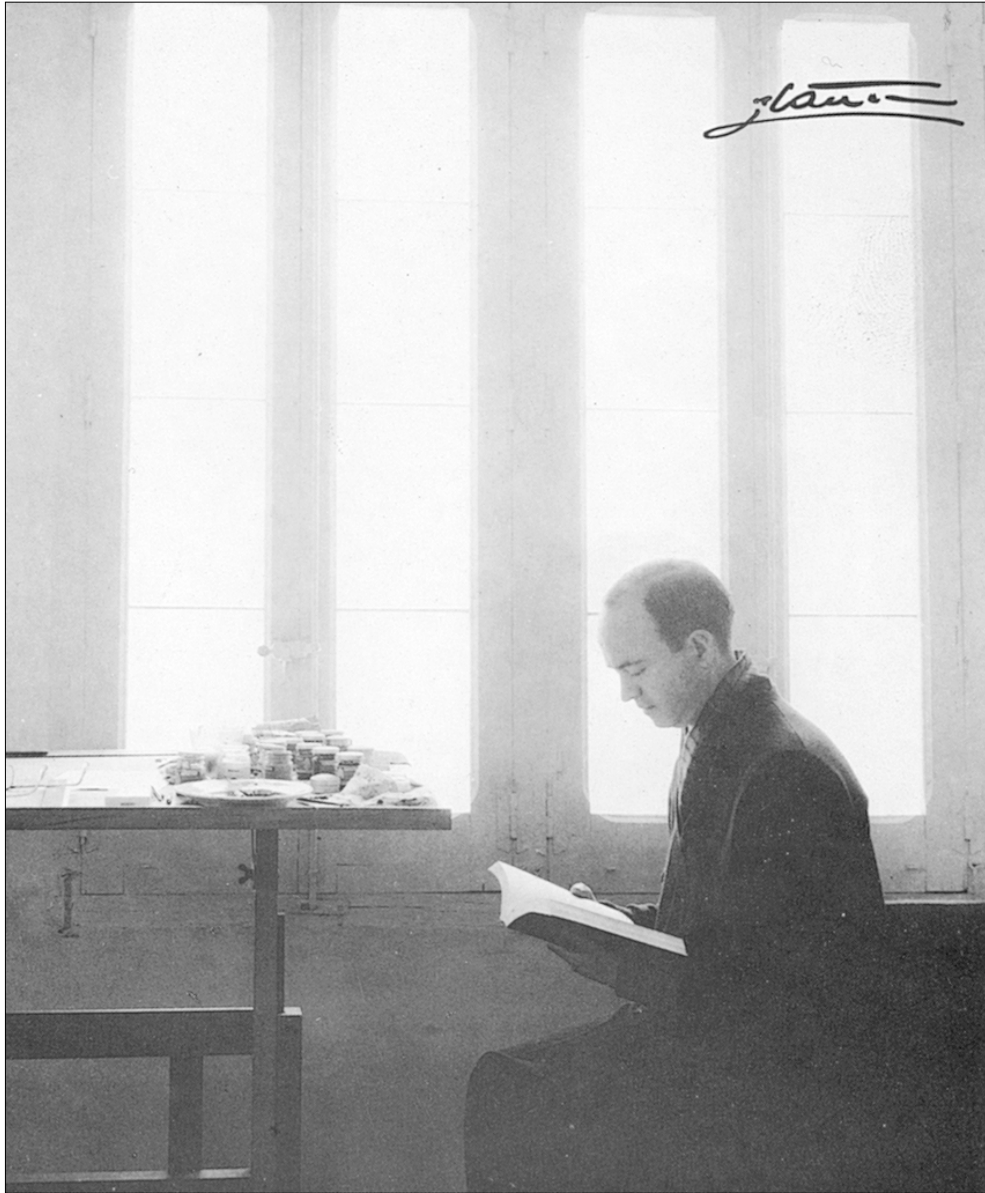
*Su consumo, en países desarrollados cultural y económicamente, es de verdadera importancia. En España empieza a observarse un mercado en auge en grabado, en litografía, y sobre todo en serigrafía. Las grandes tiradas propician precios asequibles y ello contribuye a la ampliación de un mercado cuyo fruto se presenta prometedor, posibilitando un coleccionismo cada día más amplio.*<sup>61</sup>

En las dos últimas décadas la serigrafía ha experimentado un crecimiento importante en cuanto a su implantación en el mundo artístico y comercial español, si bien se ha visto minimizada a causa del avance tecnológico de sistemas mecánicos y digitales como el *offset*, el *plotter* o el sistema de impresión digital *Lambda*.

Pero todo ello es en buena medida ajeno a las serigrafías y grabados de las que trataremos a continuación, las de Eusebio Sempere, trabajadas casi completamente a mano y siguiendo un riguroso y disciplinado proceso de elaboración, como veremos.

---

<sup>61</sup> Rafael Prats Rivelles, "Ibero-Suiza (Valencia) cumple 15 años. La serigrafía al servicio de las artes plásticas", *Cimal. Cuadernos de cultura artística*, nº 26, Valencia, 1985, pág. 68-69.



*Fig. 2. Eusebio Sempere en su estudio madrileño, ca. 1962.*

## II. LA SERIGRAFÍA EN LA TRAYECTORIA BIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA DE EUSEBIO SEMPERE

*Sempere ha pintado las intenciones más íntimas del aire.*

JEAN ARP

Volver a insistir en la biografía de Eusebio Sempere, una vez más, sólo tiene sentido aquí desde la idea de fundamentar un punto de partida factible y sólido que nos permita acercarnos a su relación con la técnica de la serigrafía y al desarrollo paralelo de su trayectoria artística y de su producción gráfica, desde los parámetros que han sido enunciados en la introducción.

Así pues, vaya por delante la cautela de que no ha sido nuestra intención elaborar en este trabajo una completa y exhaustiva biografía de Sempere sino, simplemente, establecer un mínimo recorrido por algunos de los momentos de su vida prestando especial atención a aquellos que están relacionados con su obra gráfica, así como a determinadas cuestiones también relacionadas y que hasta la fecha no han sido señaladas con suficiente claridad o insistencia.

El protagonista de esta historia es sin duda Eusebio Sempere y, en concreto, dentro de su trayectoria artística, el desarrollo de su obra gráfica, especialmente la realizada en serigrafía. Sin embargo, en el camino, es imposible no hacer referencias al resto de su producción o a diversos momentos de su vida personal, esos que lo ponen en relación directa con el contexto y con una serie de personajes que acostumbramos a denominar como secundarios o laterales: Salvador Tuset, Ernesto Furió, Alfons Roig, Raquel Meller, Georges Braque, Wifredo Arcay, Loló Soldevilla, Jean Arp, Victor Vasarely o Denise René, entre otros muchos, serán tratados aquí —independientemente de que cada uno sea protagonista de otra historia, de *su* historia— como esos personajes secundarios que, sin menoscabo de su condición, de alguna manera alcanzan a definir la acción, esta historia y, al final, resultan de obligada referencia pues sin ellos no sería posible entender la trayectoria de Sempere y su relación con la serigrafía.

Posiblemente nos hayamos dejado alguno pero de lo que no nos hemos olvidado es del lugar preferente que ocupa Abel Martín —cariñosamente llamado por Sempere *el maño*—, figura fundamental a la hora de acercarse a la obra gráfica con la firma de Sempere. Qué duda cabe, a estas alturas y como se intenta demostrar aquí, del importante papel que Abel Martín jugó en esta historia.

De este modo, establecemos en adelante siete apartados mas uno, en los que de manera cronológica se ensaya un estudio de las relaciones entre la trayectoria biográfica y artística de Sempere. Debemos advertir que en ocasiones se ha pervertido este hilo temporal e histórico para establecer curvas hacia atrás y saltos adelante que permitieran una mejor disposición de los hechos y de las relaciones con los personajes secundarios.

Así, dedicamos los dos primeros apartados a los años de formación, de 1923 a 1955, estableciendo como año clave el de 1948, en un recorrido por la infancia y juventud del artista, sus estudios de bachillerato, el desplazamiento a Valencia, un primer interés por la medicina o el ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos y la influencia de algunos profesores; recorrido que sigue con el primer viaje a París, en ese año 1948, la experiencia de su primera exposición individual, en la Sala Mateu de Valencia, el segundo viaje a París y los difíciles años en la capital francesa hasta su contacto con distintos artistas en la órbita de la Galerie Denise René, seguido por el desarrollo de la serie de gouaches y el inicio de sus relieves luminosos, con los que desembocamos en la participación de Sempere en el Salon des Réalités nouvelles de 1955.

Entre medias, siguiendo un esquema que favorecerá la contextualización de la obra gráfica de Sempere en todo momento y a lo largo de su desarrollo, hemos ubicado la colección de grabados realizados en los talleres de la Escuela de San Carlos bajo la tutela de Ernesto Furió.

El siguiente apartado, el tercero, permite concentrar las cuestiones relacionadas con lo que denominamos la segunda etapa de Sempere en París, entre 1955 y su regreso a España en 1960, todo ello organizado en torno al aprendizaje de la serigrafía en el taller de Wifredo Arcay, la relación insólita con un personaje como Loló Soldevilla, la amistad con la hija de Julio González, Roberta González, y el encuentro con Abel Martín. Obviamente, se añaden referencias a la implicación de Sempere en la definición del arte cinético a través de su obra y de su relación con los artistas de la Galerie Denise René; así como, con posterioridad, a su participación en las actividades del valenciano Grupo Parpalló o a su relación con los integrantes del grupo El Paso.

A partir del aquí nos centramos en las cuatro etapas en que se podría dividir la segunda parte de la trayectoria de Sempere, desde su regreso a España en 1960 hasta su muerte en 1985. Son cuatro apartados en los que vamos estudiando el contexto y las condiciones que rodean ese regreso y la edición de su primera carpeta de serigrafías, *Las cuatro estaciones*, con motivo de la exposición en la madrileña galería de Juana Mordó en 1965; la edición de otras nueve agrupaciones, entre series y carpetas, hasta 1975; la consolidación de la gráfica de Sempere en la segunda mitad de los años setenta, con la edición del libro *Alarma*, las carpetas *Transparencia del Tiempo*, *La Alhambra* y *Homenaje a Gabriel Miró*, y de la serie de cuatro serigrafías para el Banco Comercial Español.

Por último, establecemos un apartado que recoge en este sentido la última etapa gráfica del artista, de 1979 a su muerte en 1985, relacionando las carpetas *La luz de los Salmos* y *Cántico Espiritual* con el momento místico y la enfermedad que atenaza a Eusebio Sempere.

Queda al final de este capítulo un octavo apartado a modo de adenda dedicado a los ejemplares sueltos, en el que se establecen una serie de hipótesis y comentarios en relación a su ordenamiento y clasificación, puestos en relación directa con algunas de las obras incluidas en las carpetas. Además, incluimos en este apartado final las referencias a la carpeta *Cuatro Estaciones*, editada con carácter póstumo en 1988.

De esta manera, pensamos, queda reflejada además una de nuestras preocupaciones como ha sido el entrever hasta qué punto la trayectoria de Sempere, incuestionable por otros lados, contiene fracturas por donde descubrir la hipótesis formulada una vez comenzado este trabajo: el de la creación de un personaje que pintaba y hacía serigrafías, que hablaba y declaraba, que vivió y murió no sin dejar varias correas sin pasar, dejando ciertos broches, como dudas, pendientes de su revisión. Por eso también la insistencia esgrimida al repasar su trayectoria biográfica y artística tan minuciosamente en algunos de los apartados y epígrafes que se presentan en este amplio capítulo.



*Fig. 3. Autorretrato, ca. 1941. Carboncillo sobre papel, 52,5 x 36 cm. Col. Ramón González Fraguas, Onil.*



## II.1. Los años de formación I, Valencia 1923-1948<sup>1</sup>

*La escuela es una institución que te hace olvidar que eres un niño.*

LEOPOLDO MARÍA PANERO

### *Contexto inicial*

Eusebio Octavio Sempere Juan nace el 3 de Abril de 1923 en Onil, una pequeña localidad de la provincia de Alicante —aunque en algún lugar se refiera como fecha oficial de nacimiento la del 3 de abril de 1924, un año más tarde—. Hijo de Eusebio Sempere Bernabéu y Concha Juan Domenech, su única hermana, Concha, había nacido tres años antes, en 1920. Según Fernando Soria, los Sempere

*Tenían por lo general un temperamento en algún modo refinado; cuidadosos en su apariencia personal y en el trato social. Todo ello les proporcionaba un aire de señoritos no muy acorde con sus posibilidades económicas.<sup>2</sup>*

La economía familiar se sustentará en este primer momento en los encargos que recibe la madre de Eusebio, modista, en su taller de costura y en la pequeña fábrica de muñecas que su padre había establecido en asociación con su primo, José Tortosa, en lo que había sido un pequeño salón de teatro de la localidad. En este contexto llega al mundo el pequeño Eusebio Sempere, aquel niño *enfermizo y débil*.

Con cinco años, Eusebio comienza a estudiar en L'Escola de Onil. Ya desde el principio coinciden los testimonios en que el pequeño Eusebio no es lo que se dice un buen estudiante: le faltaba la memoria, era introvertido y proclive a andarse entre las musarañas; aunque también

---

<sup>1</sup> Tomamos como referencia fundamental para este apartado y los siguientes las monografías de Josep Melià y Fernando Soria Heredia, donde se da completa información de la biografía de Sempere, de su contexto familiar, etc.; así como el catálogo de la exposición *Eusebio Sempere. Los años de formación, 1940-1955*.

<sup>2</sup> Fernando Soria Heredia, *Eusebio Sempere*, CAM, Alicante, 1988, pág. 15. De los padres de Eusebio dice: *Eusebio Sempere Bernabéu, el padre de nuestro pintor, era, aunque de mediana estatura y algo desaliñado en el vestir, un buen mozo que obtenía fácil éxito entre las mujeres. Sin estudios superiores poseía, no obstante, una cierta cultura autodidacta notable para aquel tiempo y en aquel medio. Su pasatiempo favorito, junto a las partidas de dominó, eran las tertulias donde discutir acaloradamente los temas políticos. Era republicano y anticlerical. Libró del servicio militar por ser corto de vista. No obstante sus ideas políticas y religiosas, casó con Concha Juan Domenech, de humilde familia de labradores; ella, modista de profesión, laboriosa; de carácter dulce y energía soterrada; baja de estatura, hermosa y soñadora, y católica practicante, con una fe sencilla pero firme.*

coinciden en señalar sus primeras aptitudes para el dibujo y la destreza con la que manejaba el lápiz o la tiza, con la que solía caricaturizar a compañeros y profesores en la pizarra de clase, que a veces quedaba sin borrar durante días.

Sin embargo, aun esta primera inclinación artística, no deja de llamar la atención el hecho de que Sempere padezca desde su infancia deficiencias en su ojo derecho, un *ojo perezoso*, en el que por atrofia va perdiendo la visión (Fig. 3):

*Por esta razón Eusebio no podía percibir la perspectiva, el volumen de los objetos, ni medir las distancias. Eso le hacía aparecer torpe y desmarñado: tropezaba con las cosas, sólo a tropicónes acertaba a colocarlas en su sitio debido, al intentar servirse el agua la derramaba... En un principio sus padres achacaban a distracción o desidia esta torpeza del niño. Y lo reprendían por ello.<sup>3</sup>*

Junto con sus problemas de vista, varias fueron las enfermedades padecidas por Eusebio: sarampión, complicaciones intestinales, etc., y mucha la protección y el cariño brindado especialmente por su madre. Por otro lado, su padre le decía que *una vez acabado de criar no valdría un cigarro*, comentario que resonará siempre en la cabeza de Sempere, que solía pensar que había defraudado a su progenitor por no ser *un chico sano, travieso, alegre*, como éste esperaba, quería.

Además de las aptitudes para el dibujo, el joven Eusebio observaba detenidamente y con mirada escrutadora el trabajo en la fábrica familiar de muñecas, durante horas, y pronto comienza a construir sus propios juguetes y artefactos: ahora una cometa con alas, después un escenario para marionetas, más tarde una rudimentaria máquina de cine, y así va sucediendo su infancia.

*Quizás el ejercicio en que desplegó mayor imaginación creativa fue su teatrillo de marionetas. Mostrando ya entonces una incipiente inquietud por los efectos de la luz y el movimiento. El decorado estaba compuesto por papeles de colores (el cielo de un azul oscuro), con una bombilla detrás, cuyo movimiento producía juegos de luces y sombras, que procuraba armonizar con el desarrollo de la acción. En él representaba las tardes de los domingos, para los otros niños, cobrándoles la entrada, Caperucita azul, de Eduardo Zamacois. Eusebio interpretaba todos los papeles.<sup>4</sup>*

---

<sup>3</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 16. Sempere fue tratado por un especialista en Madrid gracias a la intervención de su tío, Miguel Beneyto, y con posterioridad, durante sus estudios en Valencia, fue operado en dos ocasiones para intentar corregir el estrabismo que desviaba su ojo derecho; pero todos los esfuerzos fueron pocos para corregir un defecto de la visión con el que habrá de convivir por el resto de su vida, con el miedo irreparable y obsesivo que le causará la posibilidad de quedarse completamente ciego.

<sup>4</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 18. Hasta cierto punto resulta evidente la relación de este juego de escenografía infantil con lo que más tarde, en los años cincuenta, serán los relieves luminosos creados en París con los mismos materiales y mecanismos tan sencillos.

Un dato más a tener en cuenta es la admiración fascinada de Eusebio por su tío Vicente Sempere —hermano de su padre—, tenor y cantante de operetas de fama en la época, formado en Onil y que completó estudios en Madrid, Barcelona e Italia. Actuó en España, Italia, y también recorrió los escenarios de Latinoamérica. A Eusebio le atraía la aureola de fama de su tío, con el que descubrió el deporte del boxeo y aprendió a montar a caballo, junto a sus primos, con quienes le acompañaba a Valencia, al teatro, cada vez que su compañía visitaba la ciudad.

Además de sus primeras inclinaciones hacia el dibujo, el teatro, el sueño de fama o la creatividad, otro aspecto de la vida —también de la obra— de Eusebio Sempere se puede seguir desde su infancia. Nos referimos a la religiosidad, mejor: a la fe que aflorará sobre todo en sus últimos años, pero que ya estaba presente en sus años infantiles. Fernando Soria cuenta cómo Eusebio veía en la Virgen de la Salud, patrona de Onil,

*sublimados todos los atributos de bondad, amor, protección, de que se sentía rodeado por su madre. Y además un poder taumatúrgico. A Ella le pidió la salud. Y luego, que se cumpliera lo que ya entonces era su deseo más profundo: llegar a ser un gran pintor.*

Y cita a reglón seguido estas esclarecedoras palabras de Sempere:

*Toda mi ilusión era que me hicieran Vírgenes; es decir, que me vistieran a las muñecas con trajes largos y un manto con alguna estrella. Sin que nadie me viese, me arrodillaba delante de esas pueriles imágenes y les pedía: quiero ser pintor... quiero ser pintor.<sup>5</sup>*

Aquel niño ensimismado, enfermizo, que va creciendo, pronto se descubrirá para sus compañeros como un futuro pintor. Todos le decían: *Vas a ser pintor*. Y lo cierto es que no sabía hacer los dibujos mal, dibujaba para otros y dejaba que se copiaran sus dibujos de la misma manera que él tenía que copiar las operaciones matemáticas de sus compañeros. En la memoria, a través del tiempo, el joven Eusebio entiende que todo apunta y le arrastra hacia la pintura —por mucho que lo intentara negar tantas y tantas veces a lo largo de su vida.

De esta manera, después de que su prima Teresa le regalara una caja de pinturas, los primeros cuadros de Eusebio, sobre papel, desembocan en la copia de imágenes de calendario, fundamentalmente paisajes, que marcan el inicio del círculo que será la vida y la obra de Sempere: su primer paisaje así pintado representaba un caminito de cipreses, tenía entonces ocho años<sup>6</sup>. Llegados a este momento, encontramos a un Eusebio que finaliza estudios de primaria y, aun la situación familiar y política, prepara su ingreso en el bachillerato con profesores particulares, matriculándose por libre en el Instituto de Alcoi. Según todas las informaciones, realiza tres cursos al mismo tiempo y los tres los aprueba, incomprensiblemente para él y sus familiares.

---

<sup>5</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 19. La cita de Sempere corresponde a unas declaraciones a M<sup>ra</sup> Ángeles Arazo, *Las provincias*, 5 de junio de 1975.

<sup>6</sup> Ver Josep Melià, *Sempere*, Polígrafa, Barcelona, 1976, pág. 44; y Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 22.

Pero cuando estaba a punto de comenzar el verano de 1936, Eusebio, que contaba entonces con 13 años, ve como España se levanta una vez más en armas, españoles contra españoles, divididos entre los partidarios de la República y aquellos que bajo la consigna conservadora y la reunificación nacional inician una particular cruzada.

La guerra civil, como tantas guerras, hizo hombres a los niños. También a Eusebio, que se dedicó a pintar por encargo retratos de los fallecidos o motivos bélicos y símbolos políticos en pañuelos rojos que después vendía, mientras aquella fábrica de muñecas de su padre se convertía en taller de reparación de piezas para los aviones rusos de la República.

En 1939 finalizará una guerra en la que habría perdedores, todos los españoles, y vencedores, aquellos españoles que se impusieron desde el ejercicio de la fuerza. Entre los perdedores, también, los Sempere, que fueron perseguidos, desposeídos de sus propiedades y obligados a dejar su pueblo natal, Onil, para instalarse en Valencia.

*Esta es Valencia: una ciudad que se hace, se deshace y puede con todos; mi generación lo sabe muy bien. El año 36 fue, como dije, el acabose: la Feria de Julio se quedó a medio instalar en la Alameda, porque una España sí y la otra también se fueron a los parapetos cantando aquello de 'si me quieres escribir, ya sabes mi paradero...' [...] Pero volviste a la ciudad con buellas de marimorena, sin luz para tus noches y con altavoces para sus mañanas, y un día te sorprendiste cantando no himnos ni canciones del frente, sino aquello otro de 'tres cosas hay en la vida: salud, dinero y amor...'. Era la paz que empezaba a llegar, porque la paz nunca llega de golpe. Era la paz, y había que plantar fallas de nuevo. Corría 1940.*<sup>7</sup>

De esta manera tan gráfica retrataba José Ombuena la Valencia de la Guerra Civil y la primera posguerra, la de la década de los años cuarenta; y tendrían que pasar casi cuatro décadas, hasta 1975, para que la historia española volviera a cambiar de curso... En ese tiempo, aquel joven Eusebio que dibujaba con pasión y constancia, quedándose algunas noches dormido sobre su cuaderno de dibujo y sus lápices de colores, va convirtiéndose poco a poco en Sempere, si bien recorriendo aquel caminito de cipreses que ya nunca le abandonaría<sup>8</sup>.

### **Primeros estudios**

Hacia 1940, en plena posguerra, Eusebio marcha a Valencia, solo; más tarde emigrarán también sus padres. En la capital reemprende sus estudios —todo lo avanzado en el bachillerato fue invalidado por la reforma educativa tras la guerra—; contaba entonces con 16 ó 17 años y, aunque no era un joven lo que se dice estudioso, como se ha señalado, seguía exhibiendo

---

<sup>7</sup> José Ombuena, *Valencia, ciudad abierta*, Prometeo, Valencia, 1970, pág. 305.

<sup>8</sup> Ver José Luis Masía, "Eusebio Sempere, en un caminito de cipreses", *La Verdad*, Alicante, 27 de noviembre de 1981, pág. 5. Entrevista reproducida en el catálogo *Sempere de Onil*, Onil, 1999, pág. 171-174.

unas particulares aptitudes intelectuales hacia el dibujo, la música, el teatro o la poesía — aficiones éstas últimas alentadas por su tío Vicente Sempere.

Consciente de las dificultades económicas y del esfuerzo que realizaba su familia, asiste por la mañana, sin demasiada ilusión, a las clases en el Instituto de Segunda Enseñanza y trabaja por la tarde y por la noche diseñando etiquetas para trajes en el pequeño taller de un viejo amigo de Ibi, que le había dado además alojamiento en su casa.

Unos meses más tarde llega desde Onil el resto de la familia, instalándose muy cerca de Valencia, en Benimàmet, donde pudieron subsistir trabajando de nuevo en la fabricación de muñecos: unos payasos *muy alegres* —decía Eusebio—, *pero insensatos y muy trágicos*, como la triste posguerra, que tendrá su contrapunto en aquella muñeca llamada Mariquita Pérez.

Eusebio se traslada junto a su familia, cambiando las etiquetas por los payasos, y cada día viaja en tren hasta Valencia para ir a clase. Paradójicamente, en su expediente del bachillerato figura el único suspenso (académico) que cosechará Sempere, concretamente en el lugar que corresponde a la asignatura de dibujo. Con el tiempo él mismo le daría la razón a su profesor de entonces, Arévalo y Carbó:

*Bien, pero era lógico. Y es que yo sabía dibujo y no asistía a ninguna clase. Por eso me suspendieron.*<sup>9</sup>

Aunque los estudios no le iban demasiado bien, o quizás por ello, y dada la insistencia de Eusebio por ir a parar allí, los dos últimos cursos del bachillerato los realiza a la vez, recuperando el retraso en la prestigiada Academia Cabanillas, sita en la céntrica calle del Palau, a la que asistían jóvenes de la alta sociedad valenciana y de las clases pudientes. Aquel cambio no significó una mejoría en sus mediocres calificaciones y, además, el joven Sempere se siente desplazado e incómodo entre sus nuevos compañeros, de nivel social superior:

*Recuerdo que hice dos cursos en uno, de nuevo. Fue un gran choque para mí porque era una academia de ricos, de condes y duques. Claro, por esto llegué un poco ‘tocado’ en ese aspecto a Bellas Artes. Yo estaba viviendo la miseria de mi casa, pobrísima, casi miserable y mi lugar de estudios era un palacio gótico, en Valencia, lleno de condes y duques, que llegaban en unos coches impresionantes. Esto me traumatizó bastante, era una vida bastante irreal, un desfase terrible, cada día, ida y vuelta, ida y vuelta.*<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> José Luis Masía, *op. cit.*

<sup>10</sup> En Miguel Logroño, “Entrevista con Eusebio Sempere: estudios iniciales, marcha a París, inicios”, inédita, (participan también Margarita de Lucas y Antonio de Navascués), cortesía de la Galería Edurne, Madrid, 26 de octubre de 1974; citado también por Pablo Ramírez en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, 1998, pág. 15. También estaba su estrabismo en el ojo derecho, *el ojo perezoso*, que además de la incomodidad física le valió apodos como el que le pusieron sus compañeros de la academia: ‘el vizconde’.

Aun lo señalado con anterioridad en relación al deseo de Eusebio de convertirse en pintor, en un gran pintor, en declaraciones posteriores Sempere insistió en que en su juventud no pensaba en ser artista sino médico o cirujano; en todo caso, sus padres accedieron a reforzar su vocación artística ya que ellos sí que se lo imaginan dedicado a la pintura. Así, haciendo un hueco a sus inclinaciones, en el curso 1940-1941 nos encontramos a Eusebio matriculado en las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, estudios que alterna con las desdeñadas clases diurnas en la Academia Cabanillas.

En Artes y Oficios, teniendo como profesor a José Américo Salazar, aprende la técnica del claroscuro y a trazar las proporciones de las esculturas de escayola que servían de modelo, sobrellevando su deficiencia visual. No en balde, Sempere comienza a encontrar su camino y obtiene, en 1941, el Primer Premio de Dibujo en la Escuela (*Fig. 5*), lo que afianzó la postura familiar.

Finalizado el bachillerato, el joven Eusebio, contrariado, ensayará también aquella disposición suya por la medicina, estudiando *por libre* el primer curso de una carrera que por lo demás le resulta hartamente compleja. Primero, porque no lograba concentrarse en los estudios y pasaba más tiempo dibujando que dedicado a los libros; segundo, porque sabía del esfuerzo económico y de tiempo que conllevaba y de la difícil situación que se atravesaba en su casa.

De este momento resulta de obligada referencia su asistencia a aquellas sesiones de disección en el Hospital Provincial de Valencia, donde podemos imaginarlo extremadamente inquieto y curioso estudiando anatomía con el bisturí en la mano y tomando apuntes del natural de los mismos cuerpos, o las dos cosas a la vez. Podemos verlo también negociando con los encargados del depósito de cadáveres esos momentos a solas en el aula, en la morgue, con los cuerpos a su entera disposición para dibujarlos o pintarlos:

*Me matriculé por libre, antes de Bellas Artes, en un curso de disección. Pero era un poco absurdo todo. Mis padres no entendían nada. Me matriculaba libre, iba a observar las disecciones al lugar donde estaba la cuba de formol, que huele tan mal. Cogías un gancho y ‘pescabas’. Sacabas una mano, una cabeza, lo que fuera, y lo estudiabas. [...] Uf, me encantaba diseccionar. Yo me quedaba a pintar después de la clase las cabezas, las manos...*<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Miguel Logroño, *op. cit.* Nos hemos encontrado en diversas fuentes, en las declaraciones de Sempere a Andrés Trapiello o Miguel Logroño sobre todo, comentarios de Sempere acerca de un pequeño cuadro desaparecido y del que sólo se disponen referencias escritas, cuya historia ha sido reconstruida por Fernando Soria Heredia o Pablo Ramírez a partir de las palabras de Sempere y del testimonio directo de José Hierro (“Prehistoria figurativa”, *Sempere*, Ediciones Rayuela, Cuadernos Guadalimar, Madrid, 1977, pág. 6-10). Nos referimos a una suerte de bodegón compuesto por fragmentos anatómicos, dos cabezas, una de hombre y otra de mujer, y una mano, seccionados para Sempere por uno de los encargados del depósito; la mano sujetaba un ramillete de flores, unos lirios amarillos, y todo ello, dominado por un siniestro tono violáceo, estaba dispuesto sobre una mesa de color



Fig. 4. Sin Título (*Dibujo de estatua*), 1940. Carboncillo sobre papel, 62 x 46,5 cm. Col. Florencio Martín, Galería de Arte Abel, Madrid.



Fig. 5. Sin Título (*Dibujo de estatua*), 1941. Carboncillo sobre papel, 62 x 48 cm. Col. Ayuntamiento de Onil, Alicante.

En algún momento coincidieron sus vocaciones, la de médico, la de pintor, y no sin dudar Eusebio dejará la carrera de medicina y se decantará por ingresar en Bellas Artes. Sin duda, detrás de ello estaban sus padres. De hecho, durante ese tiempo y aprovechando algunos contactos familiares, consiguieron mantener una entrevista con el por entonces profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, el pintor Salvador Tuset, a quien mostraron unos cuidados dibujos de Eusebio y pidieron consejo. La respuesta no se hizo esperar: debían antes procurarle una carrera, buscarle una profesión, un oficio con el que ganarse la vida y, después, lo de ser artista.

Aunque se haya señalado que Tuset intentó disuadir a Sempere, más bien parece —por el contexto de la época y la propia experiencia de Tuset— que se trataba de un buen consejo dirigido a unos padres que, dicho y hecho: lo intentaron con la carrera de medicina, lo dejaron hacer, y sólo entonces, cuando Eusebio se convenció de que no podría llegar fácilmente a ser médico, pensaron en serio en la posibilidad de una carrera artística.

---

rosado. Con este cuadro Sempere participó en una exposición colectiva en el Círculo de Bellas Artes de Valencia a mediados de los años cuarenta, donde José Hierro tuvo la oportunidad de contemplarlo; luego, en su casa los Sempere se deshicieron del cuadro a causa del horror que provocaba a su hermana Concha.

### *Los años en San Carlos*

Por este camino viene Eusebio Sempere a ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos a principios del curso 1941-1942. Y llega siendo un desconocido, pues según repetirá en varias ocasiones no había hecho el Examen de Ingreso —convalidado por sus estudios de Bachillerato y los de Artes y Oficios<sup>12</sup>—, con las ropas, los zapatos, la chaqueta y la corbata de ‘niño bien’, mientras que en su casa se pasaba verdadera hambre de posguerra. No podemos olvidar que esta fue una época de hambre material y opresión política en todos los niveles de la vida española, de ruina cultural e intelectual, de autoritarismo y militarismo<sup>13</sup>.

La Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, que acababa de reanudar sus actividades docentes en 1941 —suspendidas desde 1938 y reorganizadas tras la Guerra Civil—, estaba emplazada en lo que había sido antes de las desamortizaciones del siglo XIX el Convento del Carmen. Instalada en torno al patio renacentista del antiguo convento, todavía compartiría espacio unos años con la Academia y el Museo de Bellas Artes, trasladados más tarde al antiguo Colegio Seminario San Pío V, en la otra orilla del río Turia.

Tras la contienda, la Dirección de la Escuela de San Carlos recayó en Rafael Sanchís Yago, pintor, dibujante y cartelista, nacido en Castellón en 1891 y fallecido a mediados de la década de 1940. No será hasta 1939 que el pintor Salvador Tuset<sup>14</sup> regrese a San Carlos, no ya como estudiante sino como profesor interino de la Cátedra de Colorido y Composición, puesto que gana tras una oposición en 1943. Al año siguiente es nombrado Subdirector de la Escuela y, en 1946, Director en funciones de la misma, cargo en el que le ratifica el Marqués de Lozoya, por entonces Director General de Bellas Artes, el 14 de mayo de 1947, y que desempeñará hasta su muerte en 1951.

---

<sup>12</sup> En la citada entrevista, Sempere le contaba a Miquel Logroño: *Además, como no hice examen de ingreso, porque había asistido a la Escuela de Artes y Oficios, mientras estudiaba el bachillerato, irrumpí en Bellas Artes sin que nadie me conociera. Generalmente se hacía un curso preparatorio donde la gente se conocía. En mi caso, llegué de señorito, sin conocerme nadie, sin realizar examen teórico ni práctico. El práctico lo había hecho en las Escuela de Artes y Oficios y el teórico, como tenía el bachillerato, tampoco hacía falta.* Miguel Logroño, *op. cit.*, (citado también en Pablo Ramírez, *op. cit.*, pág. 16). La consulta de su Expediente Académico en San Carlos (que se reproduce en las páginas siguientes) permite comprobar que realizó el Examen de Ingreso el día 26 de septiembre de 1941 —si bien sólo el de Dibujo, y no el de Cultura, supuestamente el convalidado— y que fue en el curso 1941-1942 cuando cursó las materias comunes que integraban el Preparatorio.

<sup>13</sup> Ver Carlos Villavieja, “La rebelión del hombre tranquilo”, en *Eusebio Sempere. Los años de formación, 1940-1955*, UPV, Valencia, 1999, pág 35-49.

<sup>14</sup> Ver Juan Alberto Kurz Muñoz, *El pintor Salvador Tuset (1883-1951): Arte, vida, pensamiento*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1978; Carmen Chinchilla, *El pintor Salvador Tuset. Estudio de su entorno social y pictórico. Análisis plástico de su obra*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 1990.





Fig. 6. Eusebio Sempere (segundo por la derecha) pintando en los Viveros de Valencia con la clase de paisaje, ca. 1945.

De Tuset guardará Sempere buenos recuerdos, aunque nunca perdonará la dureza de la enseñanza y su disciplina académica:

*Tú sabes lo que es un profesor buenísima persona, encantador, Tuset, pero que estaba todo el día:*

*'No podéis poner bermellón. No podéis... El azul ultramar nada'. Y te pasas seis años así.<sup>15</sup>*

Ni tampoco olvidará los seis cursos realizados, entre 1941 y 1948, uno tras otro. Lo cierto es que si bien no resultó un alumno excesivamente brillante —según el mismo Sempere—, por los testimonios encontrados parece que tampoco encontró demasiadas dificultades en San Carlos. Incluso con el tiempo, recordará aquella *escuela de sombras* que le enseñará a sobrellevar su defecto en la visión, aquella tendencia suya a lo plano por no tener experiencia de la perspectiva:

*Los retratos que hice no lo eran, pero se debía a que me venían dados por el automatismo de las sombras, por la escuela y el aprendizaje que te enseñaba por lógica dónde debían encontrarse las sombras que se producían por un determinado foco de luz. Sabía donde ponerlas, creando la fantasía del relieve gracias a esa escuela de las sombras y no a que pudiese probarlo.<sup>16</sup>*

De todos modos, su paso por la Escuela no fue un camino de rosas. Las declaraciones vertidas aquí y allá —a Trapiello, a Melià, a Silió, a los periodistas, etc.— así lo evidencian. Pensemos en un Sempere enfrentado consigo mismo, debatiéndose entre la dureza de la enseñanza, la negación y la obligatoriedad a seguir un modelo, y la situación y el respeto hacia su familia.

<sup>15</sup> Entrevista con Miguel Logroño (citado por Pablo Ramírez, *op. cit.*, pág. 16).

<sup>16</sup> Andrés Trapiello, *Conversación con Eusebio Sempere*, Ediciones Rayuela, Madrid, 1977, pág. 98.

Debía pues estudiar y finalizar su formación, justificando su vocación de pintor. Y también enfrentado con sus compañeros, con los profesores, con la Escuela como institución, hasta con el *triste, árido y deprimente* ambiente cultural que se respiraba en la ciudad de Valencia<sup>17</sup>.

Si nos detenemos a retratar el contexto de San Carlos en los años cuarenta, éste no deja de ser desolador, provinciano, cual era la tónica a nivel nacional. Aunque Joaquín Sorolla hubiera fallecido en 1923, su estilo de pintura permanecía claramente vigente en la Escuela, donde se recordaban sus éxitos internacionales, convertido en academia. De forma paralela, en escultura estaba en boga el realismo clasicista de Mariano Benlliure —aunque muchos de los escultores vanguardistas de los años treinta se dedicaron a la imaginería religiosa, sin abandonar su afán renovador—. Ambas referencias, ineludibles a la fuerza para los alumnos, acababan siendo amaneradas y caricaturizadas por los profesores (sorollistas de última generación, seguidores de Benedito, partidarios de los Benlliure, etc.), que parecían no haber entendido del todo bien sus aportaciones plásticas:

*Los profesores son necios, mala gente, sí, sí, parece como que su mundo es el mejor y quiere hacértelo ver de esa forma a toda costa. Surgen las presiones para que trabajes de una determinada manera, según el necio y obcecado de turno, según su estilo.*<sup>18</sup>

En pintura, primaba pues un sorollismo virtuoso y cálido, de gamas luminosas, aunque se fue abriendo una alternativa hacia las gamas frías, recuperando las paletas de pintores de la tradición como Ribera y Ribalta —*única alternativa permitida a la tradición sorollista por destilarse de otra 'más amplia, más profunda', arraigada en el siglo XVII*—<sup>19</sup>, incluso la paleta oscura de Goya, con inclinaciones hacia el ocre y el negro, pero ese era el límite. Se trataba de surcar la tradición expresionista española, anclada en el Barroco, en un intento de restaurar una confusa Escuela Española que, insistimos, parecía tener a Goya al frente y como meta.

Sirvan de ejemplo estas palabras de quien fuera compañero de Sempere en San Carlos, el pintor Salvador Victoria:

*Durante años España vivió fuera del tiempo histórico general y por lo tanto fuera del tiempo de la Historia del Arte. El país quedó ajeno a toda evolución, los movimientos artísticos continuaron surgiendo pero no nos afectaron. Ésta no es una situación nueva para España, muy al contrario se ha venido repitiendo por uno u otro motivo a lo largo de la historia. Esta acumulación de retrasos fue la artífice de que a principios de los años cuarenta el arte estuviera aún situado prácticamente donde Goya lo dejó o como mucho en una especie de impresionismo*

---

<sup>17</sup> Buena parte de este panorama se puede vislumbrar en el trabajo de Carlos Villavieja, *Arte y autarquía en la crítica de arte valenciano* (Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1995), donde se da cuenta del contexto cultural en general y del artístico, en concreto, a través de las páginas de la prensa.

<sup>18</sup> Declaraciones de Sempere a Andrés Trapiello, *op. cit.*, pág. 29.

<sup>19</sup> Carlos Villavieja, *op. cit.*, 1999, pág. 36.

*amanerado al estilo de los continuadores de Sorolla. Fueron muchas las pinturas regionales que se dieron, a la cual más anacrónica, y sus cultivadores fueron precisamente los encargados de continuar la labor pedagógica en las entonces escuelas de Bellas Artes y de representar al país en los salones nacionales y en las muestras internacionales.*<sup>20</sup>

Por otro lado, pero con el mismo sentido, la historia del arte reciente parecía acabarse para los profesores de San Carlos en Sorolla —del que Tuset había sido discípulo—. Del impresionismo francés, nada se quería saber. Se podría decir que la posición oficial, académica, era el conformismo y la complacencia con los gustos de la aristocracia y la burguesía valenciana, que poco se enteraba de las ansias de renovación de los jóvenes:

*Aquella fogosidad de progreso, de nuevos horizontes pictóricos era tanto más meritoria cuanto que el ámbito artístico valenciano no se había desprendido del barroquismo e impresionismo de primeros de siglo, heredado en los años treinta, y continuaba con la paralización de la guerra española y europea, hasta el principio de mitad de nuestro siglo XX. Valencia estaba enquistada en una pintura burguesa, en la que solamente sobresalían los cuadros de historia, de 'naturaleza muerta', los paisajes y notas familiares. Era el costumbrismo anecdótico, barroco y recargado que disfrutaba todavía la ciudad en sus calles, en los barrios.*<sup>21</sup>

Además de la pintura de Goya, es necesario no olvidar la presencia de otro referente igualmente fundamental en los años de formación de Sempere: Velázquez, obviamente. La influencia de Velázquez es patente sobre todo en los retratos que pinta Sempere entre 1944 y 1948, los retratos de su madre (*Retrato de mi madre III*, 1946; o *La madre del pintor*, h. 1947) o en cuadros como *El macero*, de 1948.

Después de lo dicho, de sobra se entiende que en San Carlos las enseñanzas del arte moderno, el de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, estuvieran proscritas. El impresionismo no se acababa de entender, ni siquiera a través de Sorolla, ni qué decir del post-impresionismo o de los movimientos de vanguardia, todavía más cercanos.

Se podría decir que existía una evidente postura antivanguardista, que para los profesores la vanguardia era una *aberración* de la que había que apartar a los jóvenes estudiantes; sin embargo la realidad era mucho más simple: la vanguardia no existía, por mucho que entre algunos alumnos avezados circularan unas estampitas con obras de algunos pintores impresionistas, de Gauguin o de Van Gogh.

Sacando fuerzas de la inferioridad a la que se veían sometidos, los jóvenes alumnos de San Carlos como Eusebio se revelaron contra tan retrógradas y tradicionales enseñanzas y supie-

---

<sup>20</sup> Salvador Victoria, *El informalismo español fuera de España. Visión y experiencia profesional (1955-1965)*, Biblioteca Aragonesa de Cultura, Zaragoza, 2001, pág. 42.

<sup>21</sup> Manuel Real Alarcón, *Los Libros de Oro de las tertulias de Pintores y Escultores Valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1985, pág. 15.

ron entender que hacer lo contrario de lo que se les enseñaba podría ser la fórmula, de manera que todos se convirtieron en antisorollistas, pasándose al bando de Ignacio Pinazo.

No obstante, completando esta visión del panorama, uno de los cabecillas de los estudiantes de San Carlos, Manuel Gil, escribirá:

*Los primeros en darse cuenta de lo nefasto de este período y de la necesidad de sacar a Valencia del embrollo sorollesco son Genaro Labuerta y Pedro de Valencia. [...] El movimiento en cuestión fue iniciado por Pedro y Genaro mucho antes de nuestra guerra civil pero no comenzó a dar frutos hasta 1939-40, que es cuando empiezan a pesar fuertemente en nuestro ambiente gracias a sus exposiciones en Sala Mateu. [...] Naturalmente estos pintores residentes aquí se cansaron poco a poco y fueron abandonando. Muerto José Nogales y otros retirados, desplazados, por otros movimientos más fuertes y dinámicos, quedaba una situación, en nuestra ciudad bastante crucial y delicada. Por un lado, lo sorollesco, estaba ya desprestigiado e incluso el propio Sorolla era despreciado totalmente por los jóvenes pintores. Por otro lado, la ineficacia de los estudiantes en la Escuela, en poder de sorollistas o de ineptos, llegados a la cátedra por procedimientos políticos, hacía necesario una revisión de todas las cosas.<sup>22</sup>*

Ante Eusebio nos encontramos con un estudiante tímido e introvertido, aunque concienzudo, sabedor y diestro en el empleo de las técnicas pictóricas, demostrando que aprende el oficio —aquella *escuela de sombras*— aun la presión del academicismo tradicional. Su expediente académico (Fig. 7), notable, así lo demuestra: con Matrícula de Honor en el curso Preparatorio de Colorido, varios de aquellos premios Roig en Dibujo antiguo y ropajes, en Paisaje o en Teoría e historia de la pintura. Entre sus profesores se encontrará el ya citado Salvador Tuset, también el conocido José Américo Salazar, que había sido su profesor de dibujo en Artes y Oficios; estarán además, entre otros, Ernesto Furió y el padre Alfons Roig —a los que nos referimos más adelante.

Poco aceptado, Eusebio parece que tampoco hace por integrarse demasiado. Para la mayoría de alumnos de la Escuela era como un señorito, un tanto impermeable, pero que no dejaba ver la pobreza en la que vivía su familia. Entre sus compañeros de clase, en los distintos cursos, hay que citar los nombres de Custodio Marco, Manolo Gil, Jacinta Gil, José Vento, Juan Genovés, Joaquín Michavila, los hermanos Carmelo y Vicente Castellano, Víctor Manuel Gimeno Baquero, también de Salvador Pérez, Vicente Martínez o los amigos que le acompañaban a ver los combates de boxeo y lucha libre en los que le había introducido su tío Vicente, llamados Borillo y Huerta.

---

<sup>22</sup> Estas esclarecedoras palabras forman parte de un artículo inédito escrito por Manolo Gil, “El fermento artístico en Valencia (pequeña historia vivida)”, citado por Pablo Ramírez en “El mundo visto por Gil”, *Manolo Gil*, IVAM, Valencia, 1995, pág. 17; y en “Valencia: los años de formación”, *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981*, IVAM, Valencia, 1998, pág. 17-18.

Por esos años, realiza copias de modelos de escayola, desnudos del natural, bodegones, paisajes, copias de cuadros de Ribera y Ribalta en el Museo de Bellas Artes, copia también a Rembrandt, como se observa en uno de sus grabados de aprendizaje; trabajos en los que no faltan ciertos vicios academicistas y alguna que otra tentativa por romper con las disciplinas impuestas.

Así, la búsqueda de aquello que no le aportaba la Escuela conduce a Eusebio a un movimiento de aproximación hacia sus compañeros, asistiendo a algunas tertulias artísticas como la que por aquel entonces, en torno a 1948, empezaba a organizar Manuel Real Alarcón en la Cafetería Monterrey, después en el desaparecido Café Fénix, frente a la Estación del Norte<sup>23</sup>. Según la gráfica contextualización que realiza Real Alarcón, en Valencia las exposiciones tenían su máximo exponente en la Sala Prat,

*en la que se exponían los deslumbrantes 'cobres' y famosos bodegones de uvas y frutas de Marced Furió y las eternas flores de Romeret y el italiano Valdemy, que las sensibilizaba con su espátula egregia. Para otras gentes, en otro escaparate, exhibía cuadritos con alquerías y barracas, sobre la albufera y la huerta en cuyos lienzos, pintados en serie comercializada, no faltaban gallinas picoteando el paraje.*<sup>24</sup>

También en Sala Mateu, propiedad del diletante José Mateu Cervera, que supo rodearse de la élite artística de la ciudad; en el Círculo de Bellas Artes, donde se establecían aquellos *pintores intocables*; todavía sobrevivía la mítica Sala Blava, sita en la calle Redención, centro artístico antes de la guerra y donde mostrarán su trabajo los pintores Genaro Lahuerta y Pedro de Valencia; luego estaban la Sala Braulio y la Sala de Muebles Abad en la calle Colón, propiedad del padre del pintor Juan Genovés, donde una vez al mes se organizaba una muestra de jóvenes pintores y donde expusieron de manera continuada los integrantes del Grupo Z y el Grupo de Los Siete.

Páginas siguientes:

*Fig. 7. Anverso y reverso del Expediente Académico de Eusebio Sempere en la Escuela de San Carlos. Archivo de la actual Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.*

---

<sup>23</sup> El núcleo fundador de la tertulia fue el formado por Ricardo Llorens Cifre, Andrés José Cillero Dolz, Joaquín Michavila Asensí, Nassio Bayarri Lluch, José Soler Vidal [Monjalés], Ignacio Llorente Tallada, Vicente Corbín Pérez y Manuel Real Alarcón. [...] engrosaron las reuniones, además de todos los citados anteriormente, Salvador Victoria, Salvador Saval Oliveros, Eusebio Sempere Juan, Salvador Sanz Faus, José Gonzalvo Vives, Manuel Gil Pérez y su esposa Jacinta Gil, Vicente Castellano, Federico Villanueva, Luis Arcas Brauner y José Vicente Suñer. Y añadiéndose, llevados por el 'bizantinismo' de las tertulias, Francisco Lozano, Salvador Octavio Vicent, Néstor García, Francisco Sempere, Maite Curras, Juan Antonio Correa, Isidoro Balaguer, Juan Huerta, García Borillo y Antonio Ruiz. Manuel Real Alarcón, *op. cit.*, pág. 19-20.

<sup>24</sup> Manuel Real Alarcón, *op. cit.*, pág. 16.

# ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

## HOJA DE ESTUDIOS DEL ALUMNO

D. SEMPERE JUAN, Eusebio natural de Onil provincia de Alicante  
 Nació el día 3 de abril de 1923 Verificó el examen de Ingreso en la Escuela de Valencia  
 con la calificación de: { Examen de Dibujo día 26 de septiembre de 1941 Aprobado  
 Examen de Cultura día \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 19\_\_\_\_

ASIGNATURAS	Matriculado en el curso de	Escuela donde		Notas en los exámenes		OBSERVACIONES Y PREMIOS
		Se matriculó	Se examinó	Ordinarios	Extraordinarios	
<b>CURSO PREPARATORIO (común)</b>						
Dibujo del Antiguo y Popajes	1941-42	Valencia		Aprobado		P. R. 75
Liturgia y Cultura Cristiana	1942-43	"		Aprobado		
Preparatorio de Colorido	1941-42	"		Aprobado		M. de Kautz
Preparatorio de Modelado	"	"		Aprobado		
<b>SECCION PINTURA</b>						
Dibujo del Natural (primer curso)	1942-43	Valencia		Aprobado		
Anatomía Artística	"	"		Aprobado		
Colorido	"	"		Aprobado		
Procedimientos Pictóricos	"	"		Aprobado		
Dibujo del Natural (segundo curso)	1943-44	Valencia		Aprobado		
Colorido y Composición (primer curso)	"	"		Notable		
Perspectiva	"	"		Aprobado		
Historia general de las Artes Plásticas	"	"		Aprobado		
Dibujo del Natural (Movimiento)	1944-45	Valencia		Aprobado		
Colorido y Composición (segundo curso)	"	"		Aprobado		P
Teoría e Historia de la Pintura	"	"		Notable		P. R. 75
Paisaje	"	"		Sobresaliente		P. R. 75
<b>SECCION ESCULTURA</b>						
Dibujo del Natural (primer curso)						
Anatomía Artística						
Modelado						
Talla escultórica (primer curso)						
Dibujo del Natural (segundo curso)						
Modelado y Composición (primer curso)						
Perspectiva						
Talla escultórica (segundo curso)						
Historia general de las Artes Plásticas						
Dibujo del Natural (Movimiento)						
Modelado y Composición (segundo curso)						
Talla escultórica y policromía						
Teoría e Historia de la Escultura						
<b>PROFESORADO DIBUJO (común)</b>						
Pedagogía del Dibujo	1945-46	Valencia		Notable		
Dibujo Geométrico y Proyecciones	"	"		Aprobado		
Dibujo Decorativo	1949-50	"		Notable	Aprobado	
Amp. de Historia Artes Plásticas en España	1945-46	"		Notable		

ASIGNATURAS	Matriculado en el curso de	Escuela donde		Notas en los exámenes		OBSERVACIONES Y PREMIOS
		Se matriculó	Se examinó	Ordinarios	Extraordinarios	
<b>SECCION DE GRABADO CALCOGRAFICO</b>						
{ Grabado de reproducción ... ..	1945-46		Valencia			Superiormente
{ Grabado original ... ..	1946-47		4			Notable
{ Grabado y estampación ... ..	1947-48		4			Superiormente
<b>SECCION DE GRABADO EN HUECO</b>						
{ Reproducción de medallas ... ..						
{ Composición de medallas ... ..						
{ Relivaria y Clíptica ... ..						
<b>SECCION DE RESTAURACION</b>						
{ Restauración de cuadros (primer curso) ...						
▪                   ▪                   (segundo curso) ..						
▪                   ▪                   (tercer curso) ..						
{ Restauración de estatuas (primer curso) ...						
▪                   ▪                   (segundo curso) ..						
▪                   ▪                   (tercer curso) ...						
Depósito de Título ... ..						

Por la historia, quizás por las estampitas, algunos estudiantes soñaban con viajar a París para ver aquellos cuadros en directo, para aprender de la pintura moderna. Porque como se ha dicho, a lo más que llegaba Valencia era a la pintura de Genaro Lahuerta y Pedro de Valencia, a la de un joven Francisco Lozano pero, claro, esto alcanzaba a duras penas lo que buscaban aquellos jóvenes, que encontraban en el resto de campos de la cultura la misma pobreza: en literatura, en teatro, en música, etc. Valga el ejemplo de cómo se expresará el mismo Sempere al respecto cuando le dice a Josep Melià, explícitamente, que era *una mierda todo*, y que no deje de anotarlo<sup>25</sup>.

Eusebio había ingresado en San Carlos en 1941 y de allí debería haber salido en 1947, aunque permanece un año más —porque no sabía qué hacer—, después de haberse matriculado en los tres cursos de la sección de Grabado calcográfico, cuestión que tendrá una importancia germinal para nuestro trabajo.

### ***Ernesto Furió y Sempere: los grabados de San Carlos***

Ernesto Furió (Valencia, 1902-1995) había estudiado en San Carlos entre 1916 y 1921, y ampliado estudios de grabado en Madrid, en uno de los pocos centros que impartía docencia en esta materia en nuestro país: la Escuela de San Fernando. Más tarde, durante buena parte del año 1930, Furió se establecerá en París con el objeto de estudiar las técnicas de los grandes maestros grabadores, alcanzando a conocer de pasada las tendencias de vanguardia pero sin prestarles ninguna atención, más bien lo contrario, rechazándolas a la primera de cambio.

A su regreso se instala en Valencia, ingresando en San Carlos como profesor interino de Grabado Calcográfico en 1934, labor que combinará con su trabajo en la casa Farinetti, dedicada al grabado en relieve. Furió formaba parte de aquella generación de jóvenes que, habiendo estudiado en la Escuela, se incorporan a su cuerpo docente a principios de la década de 1930. Así estaban Josep Renau, Francisco Carreño o el mismo Furió, quienes trataron de airear las aulas del antiguo convento del Carmen renovando unas estrategias pedagógicas ciertamente obsoletas, incluso para la época.

Por entonces, el grabado era una materia que todavía no estaba incluida en el plan de estudios de San Carlos, pero que los alumnos podían cursar de manera voluntaria para ampliar sus conocimientos artísticos. Al frente de estos estudios se encontraba el pintor y aguafuertista Ricardo Verde, a cuyas órdenes quedó Furió.

Será tras el paréntesis de la Guerra Civil y con la reforma de los estudios de Bellas Artes, cuando el grabado se incorpore oficialmente y como materia de estudio en la Escuela, creándose la Cátedra de Grabado Calcográfico en 1942. Ese mismo año y a resultas de una competitiva oposición realizada en Madrid, Ernesto Furió obtiene la dirección de dicha Cátedra, a la

---

<sup>25</sup> Josep Melià, *op. cit.*, pág. 111.



que se dedicará con entusiasmo durante cerca de tres décadas, continuando la labor iniciada por Ricardo Verde y formando a varias promociones de grabadores valencianos.

Tan sólo cinco años más tarde, en 1947, conseguiría un hito en su carrera: el Premio Nacional de Grabado, con una plancha de temática cervantina (extraída de la novela ejemplar *La ilustre fregona*), y es en esta época que aparece vinculado al joven Eusebio Sempere, que se había matriculado en 1945 en los cursos de grabado calcográfico, prolongando así sus estudios hasta el año 1948.

El papel de Furió, artista y profesor con un reconocido talante abierto, será el de instruir a Eusebio en las artes del grabado. En el recuerdo de muchos quedará su sentido de la disciplina, la exigencia para con sus alumnos y la insistencia en el dibujo —había que dibujar mucho y dibujar bien—; también el cariño con el que ejercía su magisterio, si era necesario grabando en el taller como un alumno más o prestándoles dinero para que pudieran comprar los materiales necesarios<sup>26</sup>.

Una muestra del respeto y el afecto que a su vez le profesaban sus alumnos será la exposición homenaje que el Grupo Z<sup>27</sup> rinde a Ernesto Furió, con motivo probablemente de su Premio Nacional, en la librería de viejo de Salvador Faus. Inaugurada el 26 de noviembre de 1947, entre los jóvenes expositores se encontraba Eusebio Sempere, que aunque no formaba parte del mencionado grupo fue invitado para la ocasión.

Aun la descreída opinión de Furió sobre las corrientes de vanguardia, éste se había ganado rápidamente la atención de Eusebio. De sus trabajos estampados en los tórculos de San Carlos bajo la atenta mirada del profesor —o con posterioridad, a partir de las planchas de cobre

---

<sup>26</sup> Sobre Ernesto Furió se pueden consultar los trabajos de Manuel Sanchis Guarner, *València, els seus gravadors i la gran aventura d'Ernest Furió*, Vicente García Editores, Valencia, 1977; M<sup>a</sup> Vicenta Fito Maupoey, *Ernesto Furió Navarro. Análisis técnico de sus acuarelas y grabados*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 1989; y Francisco Agramunt, *El magisterio artístico de Ernesto Furió*, Ateneo Marítimo de Valencia, Valencia, 1990.

<sup>27</sup> A finales de 1947 surge en Valencia el Grupo Z, que combatió con colores pardos, tierras y ocres aquel sorollismo mal entendido que dominaba en la plástica valenciana, siendo el suyo uno de los primeros intentos de renovación y acercamiento —tímido— a los lenguajes de las vanguardias. Compuesto por jóvenes estudiantes de San Carlos con inquietudes renovadoras, a él pertenecieron Manuel Gil, Jacinta Gil, Carmelo Castellano, Carmen Pérez Giner, Manolo Benet, Custodio Marco, José Vento, Federico Montañana y Ricardo Zamorano; si bien, se abriría en sus distintas exposiciones en la librería de viejo de Salvador Faus y en la Sala Abad (Muebles Abad), a otros artistas (Benedito, Pérez Contel, Carreño, Ernesto Furió o el mismo Sempere). El grupo se disolverá a mediados del año 1950, dando paso al entusiasmo de otros colectivos como el grupo Los Siete, ambos dos fermento de lo que sería después el Grupo Parpalló.

o zinc grabadas entonces—, se conservan un conjunto de catorce aguafuertes y puntas secas de factura sencilla y pequeño formato<sup>28</sup>.

De estos grabados, dos están dedicados a la copia de obras de Ribera [Cat. 1] y de Rembrandt [Cat. 2], por lo que deberían de corresponderse con los trabajos realizados durante el primer curso: Grabado de reproducción (curso 1945-1946). Del resto, doce, dos grabados representan rincones de sobra conocidos en el paisaje urbano de la ciudad de Valencia: la *Catedral de Valencia* y la *Calle de la Bolsería* [Cat. 5 y 6]; mientras que los demás se consagran al retrato de distintos modelos [Cat. 4, 7, 9, 11, 12 y 14] o de personajes cercanos y familiares como los que realiza de su madre, su amigo el periodista Carlos Sentí o el dedicado a la cantante Raquel Meller [Cat. 8, 10 y 13].

Entre ellos, sorprende la resolución del *Autorretrato* fechado en 1946 [Cat. 3], que debió corresponderse con un ejercicio de clase típico en las escuelas de arte, todavía en la actualidad. En él vemos a Sempere mirando bajo el ala de un sombrero, serio, maduro, introspectivo, concentrado en el análisis de sí mismo y de sus circunstancias, como diría Ortega y Gasset. La profundidad de esa mirada nos permite citar otro de sus grabados más conocidos, aquel que toma como modelo a la cupletista Raquel Meller —y al que nos referimos más adelante.

En la mayoría de estos grabados,

*Sempere parece trabajar a placer y con enorme libertad, evolucionando desde el dibujo frío y académico hacia un tipo de representación gráfica mucho más personal y sentida, que incorpora ciertos aspectos psicológicos del personaje. Desde un punto de vista técnico demuestra un dominio excepcional del grafismo, trabajando la textura y el volumen y equilibrando con soltura la luz y la oscuridad.*<sup>29</sup>

Se debe señalar que es en este momento, con estos trabajos, cuando aparecen los primeros ejemplos y algunos rasgos de estilo de lo que será la obra gráfica de Eusebio Sempere. Aunque se trate de obras de aprendizaje realizadas todavía en San Carlos —no por ello despreciables en este trabajo, más bien todo lo contrario—, en ellas descubrimos la importancia de la formación académica del pintor, de la autoexigencia a la que se obliga Sempere. Y, aunque las calificaciones de su expediente académico sólo posean un valor documental ilustrativo, terminó el primer y el segundo curso de grabado con un sobresaliente como nota, mientras que en el segundo obtendrá un notable.

---

<sup>28</sup> Aunque las planchas están realizadas durante esta época, hay que señalar que buena parte de estos grabados de Sempere [Cat. 3, 9, 10 y 12] circulan en la actualidad en una estampación realizada a posteriori, en torno a 1973, en el taller de Dimitri Papageorgiu, Madrid. La fuente de esta información es la catalogación facilitada por la Fundación Juan March y el Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

<sup>29</sup> Pablo Ramírez, *op. cit.*, 1998, pág. 22.

En este sentido, observando los grabados, sus trazos, debemos también señalarlos como antecedentes directos de lo que vendrá después. Resulta fácil —quizás por lo obvio de la relación formal— establecer el recorrido entre las tramas de líneas utilizadas en las sombras, en los fondos, entre esas paralelas que se entrecruzan en la plancha hasta conseguir las texturas y los tonos medios deseados, y lo que será la obra madura de Sempere.

De hecho, alguna vez debió recordar Sempere las enseñanzas de Furió cuando se ejercitaba ya no con el buril en la plancha sino abocado a su mesa de dibujo con el tiralíneas y el *paralex*, en sus gouaches sobre cartulina, en las pinturas sobre tabla; y, también, mientras trazaba las sutiles transparencias de sus serigrafías ayudado por Abel Martín.

Sirvan de ejemplo esas líneas —que en algunos casos podrían parecer el resultado de la torpeza, de la insistencia— que dan volumen y refuerzan la silueta del sombrero en el *Autorretrato*, o las más finas que representan las nubes, el viento, en *Calle de la Bolsería*; las mismas líneas que advertimos ajenas a los personajes en *Conserje*, en *Hombre con barba*, en *Hombre con vaso de vino* y que también están en el *Retrato de Raquel Meller* —que estarán en los esbozos que Sempere realiza para preparar su homenaje a Azorín en 1974. Y es que es a través de estas líneas de apariencia un tanto aleatoria, como tachaduras, que Sempere parece tratar de integrar la figura y el fondo, rellenando los vacíos de la composición y dándole dinamismo.

Sin embargo —como una excepción que confirma la regla—, en la punta seca titulada *Mi madre* esta tendencia de Sempere queda relegada a un segundo plano, en favor de la ortodoxia técnica con la que está conseguido el rotundo perfil de la progenitora, de igual modo que ocurre en los dibujos de este momento, donde estas líneas no aparecerán.

Por último, valga reproducir un pequeño comentario de Carlos Sentí —quizás un tanto exagerado por la amistad que compartían— aparecido en el periódico *Las provincias* en enero de 1949 y que nos acerca a una valoración de estos trabajos que siempre, en adelante, habría de tener en cuenta el pintor alicantino:

*Sempere es también un grabador de primerísima calidad y en sus aguafuertes hay la misma delicada línea e insobornable verdad que vemos en sus telas.*<sup>30</sup>

Porque, hay que decirlo, la prensa valenciana de la época alabaré en Eusebio Sempere su capacidad de observación, su mirada ciertamente analítica, posiblemente determinada por el esfuerzo que supuso el arduo aprendizaje de la técnica, el manejo del color y del dibujo, y de aquella *escuela de sombras*; una capacidad que ha quedado registrada en sus cuadros, en sus dibujos, sobre todo en los retratos, tan introspectivos, y en esta pequeña pero germinal colección de grabados con las que se abre para nosotros la obra gráfica semperiana.

---

<sup>30</sup> Citado por Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 55.

### ***Raquel Meller***

Mientras el joven Eusebio Sempere se instruía en los rudimentos del grabado en los talleres de la Escuela de San Carlos, lo descubrimos en un particular y juvenil *affaire* con la cupletista Raquel Meller, una de las canzonetistas más admiradas e internacionales de la época, la que paseó el cuplé español por todo el mundo pero que entonces ya se encontraba de capa caída, cercana a los sesenta años de edad<sup>31</sup>.

En 1947 Raquel Meller actuaba una vez más en Valencia, durante una gira con la Compañía Vienesa de Revista iniciada en Barcelona un año antes. Entre función y función, *la* Meller acude por las tardes al estudio de José Américo Salazar, aquel profesor de Eusebio en Artes y Oficios y en la Escuela de San Carlos, a quien le había encargado pintarle un retrato al óleo. Allí se debieron encontrar, ofreciéndose el joven y tímido estudiante, de visita al taller de su profesor, para hacerle otro retrato.

---

<sup>31</sup> Francisca Marqués López nace el 9 de marzo de 1888 en Tarazona (Zaragoza). En cierto modo, su biografía es muy semejante a la de Sempere: a causa de las penurias familiares debe trasladarse joven a Tudela y, de ahí, a Poble Sec, en Barcelona, donde Paquita comienza a trabajar como modista en un taller frecuentado por las *vedettes* del Paralelo. Apadrinada por una de ellas, Marta Oliver, Paquita debutó como cantante en Barcelona en febrero de 1908 bajo el sobrenombre de 'La bella Raquel', cosechando éxitos rápidamente en la Ciudad Condal y en sus viajes a Valencia, Sevilla, Cartagena y Madrid. Por entonces, Paquita cambia su nombre por el de Raquel Meller, convirtiéndose en musa popular, capaz de pasar de la provocación erótica al melodrama espiritual, y también de escritores, artistas e intelectuales de la época (Benito Pérez Galdós, Joaquín Sorolla, Álvarez Quintero, Manuel Machado, Ángel Guimerá, etc.). En 1911 reaparecerá en Barcelona como una gran estrella del espectáculo, incorporando a su repertorio unos años más tarde temas tan conocidos como *El Relicario* o *La Violetera*. En 1919, tras su debut en París, Raquel Meller se casa con un antiguo amante de Mata Hari, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, escritor y diplomático. Seguirán los triunfos en Europa y Latinoamérica (Argentina, Chile, Uruguay) y los papeles en películas. En 1922 se divorcia por primera vez. Durante 1926 recorre diversos escenarios de los Estados Unidos (donde las entradas para su espectáculo llegan a costar 25 dólares), instalándose a su regreso en Madrid y, después, en París, de donde parte a Buenos Aires tras el estallido de la Guerra Civil. En 1939 regresa a Barcelona y contrae matrimonio con el empresario francés Demon Sayac, de quien se separa cuatro años más tarde. A mediados de la década de los treinta su popularidad se ve menguada por la irrupción del cine sonoro y las comedias musicales norteamericanas, aunque en los años cuarenta realiza una gira con la Compañía Vienesa de Revista, dirigida por Arthur Kaps y Franz Joham, reapareciendo a finales de los cincuenta. Aquejada de una grave enfermedad, Raquel Meller fallece el 26 de julio de 1962 en el Hospital de la Cruz Roja de Barcelona. Ver Javier Barreiro, *Raquel Meller y su tiempo*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1992. Podemos imaginar que entre las muchas notas de pésame recibidas y algún que otro ramo de violetas depositado en la tumba de la cupletista debió de perderse el duelo callado de Eusebio Sempere.

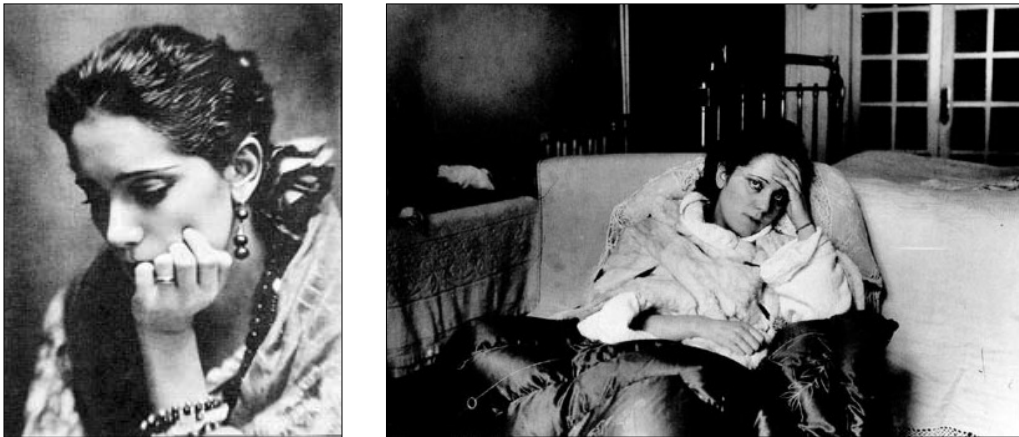


Fig. 8 y 9. Dos imágenes de Raquel Meller en la que la vemos, a la izquierda, ya enferma, en una actitud similar a la que representó Eusebio Sempere en su grabado.

Ella aceptó y así Eusebio, emocionado —y enamorado de una mujer que le doblaba la edad con creces—, realiza uno de los grabados pertenecientes a su primera obra gráfica<sup>32</sup>. Después de las clases en la Escuela, acude todas las tardes a verla actuar, tomando apuntes desde un palco en primera fila; incluso, albergando quién sabe qué esperanzas, se atreve a enviarle flores al camerino, flores como las que ella le lanza con un beso desde el escenario cuando interpreta, un día tras otro, *La Violetera*.

Eusebio no sólo es recibido en el camerino del teatro, alrededor del cual merodeaban otros candidatos a sus favores, atraídos por las picardías y los gestos que la cupletista les lanzaba mientras actuaba; también fue recibido en la habitación del hotel donde alguna noche cenaron juntos mientras ella le contaba de su etapa parisina, de la fama, de las películas mudas, de su temporada en Hollywood, etc. Todo ello sin tutearse en el trato, siempre respetuoso y hablándose de usted<sup>33</sup>.

Pero no olvidemos el motivo de su amistad, el retrato. Quizás por la intimidad conseguida con la modelo, Eusebio modificará sus primeras tentativas para acabar representando más a una mujer rejuvenecida, casi adolescente, recostada en un sillón, que a la estrella debilitada que ya era.

<sup>32</sup> Sobre la relación de Sempere y Raquel Meller resulta fundamental la reconstrucción realizada por Fernando Soria Heredia, *op. cit.*, pág. 48-50.

<sup>33</sup> Estableciendo un paralelismo, la lectura de la entrevista que realizó Julio Romano a la cupletista en su habitación de hotel, en 1931, podría ilustrar la belleza, los encantos y el fuerte carácter de la mujer que enamoró al joven Sempere. Ver Julio Romano, “Raquel Meller, el genio del cuplé” (publicada originariamente en *Nuevo Mundo*, 13 de marzo de 1931), *El País Semanal*, 16 de febrero de 1996, pág. 89-91.

*De la gira valenciana de los Vieneses quedó así una buella duradera en la obra y en la evolución de Sempere. Ese desgarrado retrato de una Raquel Meller de tronío, señora y chulapa, tiene seguramente más de homenaje que de temporalidad correctamente captada. Pero no es engañosa su realidad plástica. Porque nos muestra la Raquel Meller que siempre fue; la que algunos no conocimos y vive conservada en el celuloide de Violetas Imperiales.*<sup>34</sup>

Arrastrada por la juventud de Eusebio, por su talento, posiblemente por su educada timidez, la Meller le animará en su vocación artística<sup>35</sup>. De seguro que él le habría expresado en alguna de esas noches su deseo de viajar a París, a lo que ella no deja de ofrecerle ayuda y contactos influyentes como el de Frédo Sidès, quien fuera el Presidente-Fundador del Salon des Réalités nouvelles en 1946<sup>36</sup>.

Este es el dato que nos permite continuar nuestro recorrido pero antes habrá que señalar que se despiden en la estación con un beso —*avergonzado*, dice Melià— y que durante un tiempo mantendrían una correspondencia llena de cortesías, recuerdos y buenos deseos. Incluso con Eusebio una vez instalado en París, tras su paso por Barcelona, Raquel Meller no olvidará su ofrecimiento:

*Querido amigo: me alegro de que se encuentre bien en París y que en él, encuentre todo lo que Vd. desee. Sentí mucho no verle antes de irse pero sus cuatro letras me las entregaron tarde. Dígame si quiere que le mande alguna carta para amigos míos, por si le hace falta.  
Suya amiga*<sup>37</sup>

Por esas fechas, recibe la carta tantas veces ofrecida, la que le pone en contacto directo con Frédo Sidès y le abre las puertas del Salon des Réalités nouvelles, donde es invitado a exponer al año siguiente, en 1950. Y es gracias a este retrato y a esta carta que Sempere —lo recordaba en una entrevista posterior— entrará en la órbita del arte geométrico y el primer cinetismo:

*El primer retrato que hice fue el de Raquel Meller [sic]. Fue un grabado, y le pedí por él cincuenta pesetas; ella me dio doscientas cincuenta. Su ayuda para mí resultó extraordinaria. To-*

---

<sup>34</sup> Josep Melià, *op. cit.*, pág. 124.

<sup>35</sup> Cuenta Sempere que al entregarle el retrato ya acabado, pidió por él cincuenta pesetas y Raquel Meller le correspondió con creces pagándole doscientas cincuenta. Citado por Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 49. Josep Melià, sin embargo, menciona la cantidad de *trescientas pesetas y la promesa de una larga y generosa amistad* (*op. cit.*, pág. 119).

<sup>36</sup> Debemos señalar respecto a Frédo Sidès que no se trató del primer marido de Raquel Meller, tal y como refiere Fernando Soria (pág. 49). Como se anota más arriba, la Meller estuvo casada con Enrique Gómez Carrillo y, después, con Demon Sayac. Hasta el momento no hemos encontrado evidencia que confirme la relación con Frédo Sidès, que ni siquiera aparece reflejado en la biografía de la cantante, por lo que suponemos que más bien debió tratarse de un buen amigo, quizás de un amante de sus años en París.

<sup>37</sup> Carta de Raquel Meller a Sempere, desde Barcelona, fechada el 28 de febrero de 1949, reproducida en Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 50.

*avía conservo las cartas que me escribió durante mi servicio militar, y más tarde, cuando yo estaba en París.*

*[...] Ella estaba en Valencia trabajando en un teatro. Yo buscaba encargos para poder malvivir. Y por mediación de un amigo conseguí el retrato. Raquel Meller era una dama muy inteligente. Yo iba a su casa [sic], donde tenía dos retratos, uno pintado por Renoir y otro por un pintor muy famoso de aquella época que no recuerdo su nombre. Yo sentía vergüenza y orgullo de poder retratarla cuando lo habían hecho artistas tan importantes. Su calidad espiritual tuvo para mí una bondad que nunca olvidaré. Me decía: “Usted llegará a donde quiera porque tiene talento.” Cuando supo que quería ir a París, me entregó una carta para Sidès, un personaje muy importante en el ambiente artístico de allí. Era el fundador del Salon Réalités Nouvelles. Vivía Sidès entre obras maestras del arte, en un palacio a orillas del Sena. Como yo había empezado a hacer mis primeras obras abstractas [sic], tanto en pintura como en escultura, con los “relieves luminosos”, me invitó a exponer en aquel salón. Aquello fue en 1949; yo tenía veinticinco años. Así, por Raquel Meller conocí a artistas tan significativos en el arte de hoy como los escultores Hans Arp, André Bloc; los pintores Vasarely, Herbin; el crítico Michel Seuphor y otros del grupo.<sup>38</sup>*

### **Aquellas envenenadas estampitas**

Deteniéndonos en unas declaraciones posteriores de Eusebio Sempere, queremos hacer repaso de lo dicho hasta aquí, incidiendo un aspecto relacionado con sus últimos cursos en San Carlos. Sempere se expresaba así:

*Esto de la vocación artística es muy extraño. No sé siquiera por qué soy pintor... Estudié por libre primer curso de medicina, pero en vez de estudiar pintaba. Entonces dejé la Universidad y decidí ir a la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Ahora creo que las escuelas de Bellas Artes son mucho mejores, pero entonces había muchísimas dificultades. Concretamente, estaba pujante el sorollismo en Valencia, y cada profesor, en las diversas asignaturas, nos obligaba a que pintásemos como Sorolla, todos indistintamente... Es normal que los dos o tres primeros años tenga uno como modelo a un gran pintor como, por ejemplo, Sorolla. Pero de jóvenes parece que cuando le obligan a uno empecinadamente a una cosa uno se enfrenta a ello. Así fue como decidimos todos los jóvenes ser antisorollistas... Circulaban entonces por la Escuela de Bellas Artes unas estampitas de Van Gogh, de Gauguin y de otros impresionistas. Los profesores no podían verte con aquello en las manos...<sup>39</sup>*

---

<sup>38</sup> Elena Florez, “Eusebio Sempere, creador del museo de escultura al aire libre”, *El Alcázar*, Madrid, 17 de octubre de 1972.

<sup>39</sup> Eusebio Sempere, “Forma, movimiento, comunicación”, en *Arte contemporáneo y sociedad*, Editorial San Esteban, Salamanca, 1981, pág. 59-65.

La historia de aquellas *míticas* estampitas que desconcertaban a los profesores ha sido referida por todos los estudiantes de la época, pero merece la pena recordarla una vez más, pues nos ofrece algunas claves sobre el contexto en el que comienzan a desarrollarse determinados intereses en la obra de Eusebio Sempere.

Sin olvidar ese ambiente de retroceso social y político en el que las restricciones y el hambre se hacían notar con fuerza, durante la autarquía impuesta por el franquismo tras la guerra, el panorama plástico español sufre un estancamiento en su afán modernizador que pone en cuarentena las escasas experiencias vanguardistas surgidas en las décadas anteriores. Uno de los factores es el cierre de las fronteras a cualquier comunicación cultural del exterior, incluidas las exposiciones y las publicaciones. Otro, la suspensión de las ayudas que las instituciones públicas concedían a los estudiantes para que completaran su formación en el extranjero y que, en el mejor de los casos, se vuelven a convocar a mediados de los años cuarenta pero rebajándolas y restringiendo los destinos al territorio nacional. Es el caso de las pensiones para artistas de la Diputación Provincial de Valencia, suspendidas entre 1934 y 1942<sup>40</sup>.

Fruto de este momento de aislacionismo, en Valencia sólo se podía insistir en lo ya conocido —que tampoco era mucho—, repitiendo hasta el agotamiento los logros de determinadas figuras regionales y lo que se consideraba más provechoso para los jóvenes aprendices: el luminismo sorollista. No obstante, la repuesta a todo esto es una ofensiva —quizás excesivamente generalizada, mitificada— de los estudiantes de San Carlos que, decididamente antisorollistas, prefieren el expresionismo de Goya y la soltura de Pinazo, o los ejemplos contemporáneos de José Gutiérrez-Solana y Daniel Vázquez Díaz. Incluso, los más avezados, se miraban en las imágenes de aquellas estampitas prohibidas.

Es de esta manera que, coincidiendo con una tendencia nacional, la pintura valenciana se torna embetunada, empastada; adquiere colores tierra, ocre, grises, y sus contornos se vuelven oscuros. Aunque la interpretación más extendida sea la propiciada por ese giro antisorollista, queda la duda acerca de la influencia que pudieron tener aquellas *envenenadas estampitas* que eran tarjetas postales, invitaciones de exposiciones o meros recortes de revistas (francesas, inglesas, argentinas...) que cruzaban la frontera de contrabando en las maletas de los estudiantes o llegaban a través del correo, y que circulaban furtivamente, pasando de unas manos a otras, con reproducciones de obras de Van Gogh y Gauguin, pero también de Modigliani, Matisse, Picasso y se dice que de Klee, aunque rara vez se encuentran referencias claras sobre la circulación de estampitas de artistas posteriores a los dos primeros citados.

Unas palabras de José Hierro nos sirven para confirmar y corroborar esta situación:

---

<sup>40</sup> Ver Carmen Gracia, *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia, 1987.



*Su Valencia artística [de Sempere], que es en cierto modo la mía, estaba formada por sorollistas tardíos, por nostálgicos de Benedito, por reivindicadores de Pepino Benlliure. Venían a continuación artistas que representaban un paso más hacia la contemporaneidad —Pedro de Valencia y Genaro Labuerta—, pero que no parecían a los jóvenes suficientemente ‘actuales’. Contra el sorollismo de los viejos esgrimían los jóvenes un ‘pinazismo’ entonces naciente. En Pinazo buscaban su identidad. Luego estaban las reproducciones de Picasso, tan escasas. Y los impresionistas franceses. Como panacea contra la improvisación, el arretrato, el ‘pensat i fet’ de los sorollistas, los jóvenes volvían sus ojos a Giotto, y entre los contemporáneos españoles, a Solana, a Vázquez Díaz. Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Matisse y Modigliani completaban el Parnaso de los dioses desconocidos.<sup>41</sup>*

Por lo general, el grueso de las estampitas solía tratarse de material anterior a la Guerra Civil, con malas reproducciones, en blanco y negro, que desvirtuaban el color, las composiciones y que a veces llegaban sin ningún tipo de identificación del autor, la fecha, las medidas, confundiendo a los jóvenes estudiantes que, por otra parte, podían asomarse así a aquellas tendencias de vanguardia que *no* existían si no era de esa manera<sup>42</sup>.

Por esta vía podemos pensar que Eusebio Sempere toma contacto por primera vez con lo que ocurre fuera de Valencia y de España, contacto que se consolida en su primera estancia en París, donde descubre en directo a Matisse y a Modigliani, aquellos cuellos tan estilizados y aquellas cabezas tan grandes<sup>43</sup>.

### ***Alfons Roig***

Aparte de la información facilitada por las estampitas, el conocimiento de las nuevas tendencias del arte era escaso por parte de Sempere. Quizás las fuentes más lógicas que le permitieron por entonces acercarse a las corrientes contemporáneas fueron, por un lado, la amistad que le unía con el padre Alfons Roig y, por otro, las escasísimas exposiciones de arte extranjero que pudieran llegar hasta Valencia, como la titulada *Artistas franceses contemporáneos*.

Alfons Roig, protagonista de excepción de la renovación del arte valenciano durante la posguerra y hasta los años setenta, se incorpora a la Escuela de San Carlos como profesor en 1939, habilitado por el Ministerio para formar parte de la comisión encargada de la renovación del plan de estudios que, entre otras cosas, aprobará la adscripción de la asignatura de

---

<sup>41</sup> José Hierro, *op. cit.*

<sup>42</sup> Juan Manuel Bonet cita también como referencias para los jóvenes artistas de la época materiales de formación como los libros *Realismo mágico*, de Franz Roh e *Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna. En J. M. Bonet, “Doce años en París”, *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, 1998, pág. 25-35. Materiales a los que podríamos añadir publicaciones como *Universalismo constructivo*, de Joaquín Torres-García.

<sup>43</sup> Josep Melià, *op. cit.*, pág. 41.

nominada Liturgia y cultura cristiana, de la que queda encargado el padre Roig<sup>44</sup>. Dicha asignatura tenía como objetivo *poner en contacto al alumno con los fundamentos teóricos del arte sacro*, y quedaba justificada por *la necesidad urgente de la reconstrucción del patrimonio artístico religioso tras la guerra civil*<sup>45</sup>.

Citando nuevamente a Fernando Soria podemos hacernos una idea de los peculiares planteamientos didácticos que movieron la labor docente de Alfons Roig:

*El padre Roig era un caso anómalo en la Escuela de San Carlos y en el marco cultural de Valencia. Había estudiado en el seminario de esta ciudad, donde se ordenó sacerdote; se licenció en Roma y amplió estudios en París. Allí tomó contacto con las corrientes artísticas más avanzadas, tratando a los más famosos artistas. Una especial amistad le unía con la viuda de Kandinsky. [...] En España, entonces, frente al desconocimiento oficial de los movimientos artísticos en boga por el resto del mundo, era en los círculos eclesiásticos —poco numerosos, pero potentes y de creciente influjo— donde aquellos despertaban interés, buscando su incorporación al ámbito religioso. La guerra civil había destrozado numerosas iglesias que ahora había que reconstruir parcial o totalmente; la incipiente industrialización del país, con el movimiento demográfico hacia las ciudades, forzaba a la construcción de nuevas iglesias en el extrarradio de las poblaciones. Las nuevas necesidades, la nueva situación social, la nueva sensibilidad ciudadana y religiosa, los nuevos materiales, pedían nuevas soluciones técnicas y artísticas: su arquitectura, en imaginería, en decoración... El padre Roig marchaba en esta línea y se constituía en apóstol de las nuevas concepciones. Fue becado por diversas instituciones para el estudio de la arquitectura religiosa contemporánea, publicó artículos y ensayos y pronunció conferencias sobre arte moderno.*<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Sobre la figura del padre Alfons Roig (Bétera, 1903-Gandía, 1987) es fundamental consultar el catálogo de la exposición comisariada por Artur Heras y Josep Monter, *Alfons Roig i els seus amics*, Sala Parpalló y Palau dels Scala, Valencia, junio-julio de 1988.

<sup>45</sup> Cabe precisar que, *ineptitudes y corruptelas aparte*, las escuelas de Bellas Artes, durante la inmediata posguerra, habían estructurado un sistema de enseñanza fundamentalmente dirigido a la formación de profesionales capaces de acometer la reconstrucción del patrimonio artístico destruido durante la guerra. Obviamente, este sistema era incompatible con la modernidad. Pablo Ramírez, *op. cit.*, 1998, pág. 17.

<sup>46</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 39. En el París de la época podemos encontrar un personaje similar con el que llegó a relacionarse Alfons Roig en los años cincuenta: le père Pierre Couturier, que estudió pintura en París a principios del siglo XX y trabajaba también sobre la idea de hacer converger el arte contemporáneo con el arte sacro en los nuevos edificios religiosos, superando el divorcio moderno entre el arte y la fe a través de la espiritualidad. Matisse, Léger, Picasso, Maurice Denis, Braque, Le Corbusier, Rouault fueron algunos de los artistas con los que colaboró. Ver Marcel Billot, “Le père Couturier et l’art sacré”, en AA.VV., *Paris 1937-Paris 1957*, Éditions du Centre Georges Pompidou/Éditions Gallimard, París, 1992, pág. 293-307.

En este sentido, Alfons Roig no se fue un místico ni un profesor de religión —como lo definiría Sempere— al uso, sino que intentaba cumplir rápidamente con lo que marcaba el programa de su asignatura para detenerse en la lectura y debate de los postulados modernos de Kandinsky vertidos en su libro *De lo espiritual en el arte*. Porque el padre Roig, gracias a su condición, podía viajar y comprar libros en el extranjero, manejaba revistas que le llegaban desde distintos lugares de Europa y tenía contacto con varios artistas radicados en París e implicados en esa actualización del arte sacro.

Llegado el momento, Roig pasaba de la religión a la pintura, de la instrucción litúrgica a *envenenar* a los alumnos de arte contemporáneo, hablándoles de Matisse, Le Corbusier, de Kandinsky, y disertando sobre la libertad del artista moderno. Era el único profesor que lo hacía, que estimulaba a los alumnos informándolos de lo que pasaba más allá de Sorolla, y por ello llegó a enfrentarse más de una vez con el resto del claustro docente de la Escuela, cuyos componentes se sentían de algún modo traicionados y envidiaban su popularidad.

Al parecer, Eusebio Sempere se encuentra con Alfons Roig durante su segundo curso en la Escuela (1942-43) aunque, como señala Pablo Ramírez, *probablemente no establecieron una auténtica amistad durante la etapa de San Carlos, sino unos años más tarde, cuando el artista vivía ya en París*<sup>47</sup>. No obstante, esa amistad existió y le permitió a un Eusebio embelesado por las palabras del sacerdote sentir unos ánimos a todas luces necesarios, tener acceso a lecturas imposibles como *Punto y línea sobre el plano* de Kandinsky o, además, comenzar a entender las obras de aquellos pintores *malditos* y tan mal conocidos.

Sempere recordará más tarde al respecto:

*Bueno, recuerdo con especial cariño al padre Alfonso Roig. Daba clase de religión, que convertía en las mejores clases de Arte Contemporáneo. Fue la primera persona que me prestó una monografía sobre Kandinsky. Era, entonces, el intelectual mejor relacionado con Europa. Creo que era amigo de Le Corbusier, Jacques Lassaigne, Kandinsky, etc.*

*Era el único de la Escuela de Bellas Artes que tenía inquietudes. Me dio a leer el libro de Kandinsky Punto y línea; hablaba de Matisse y Van Gogh, con gran furia de otros profesores que decían que nos iba a corromper el gusto.*<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Pablo Ramírez, *op. cit.*, 1998, pág. 19. Esta idea es sugerida también por Fernando Soria (*op. cit.*, pág. 41), que se apoya en un comentario de Sempere al padre Roig, encontrado en una carta fechada el 14 de diciembre de 1954 en París: *Si yo le hubiese conocido antes, habría ganado tiempo en conocer la pintura moderna*. Se trata de una evidencia de que la relación personal es posterior a la académica podría estar en la fecha en que se inicia la interesantísima correspondencia que mantienen ambos: alrededor del viaje que Alfons Roig realiza a París en 1953.

<sup>48</sup> Declaraciones realizadas a Manuel García (*Generalitat*, Valencia, 1983, pág. 46) y Rafael Ventura Melià (*Valencia Semanal*, 9-16 de septiembre de 1979, pág. 34), respectivamente. Citadas por Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 40.

Y citábamos arriba como otra de las fuentes de las que bebe Eusebio Sempere en su acercamiento a la realidad artística de la época, aquella trascendental exposición titulada *Artistas franceses contemporáneos*, que tuvo lugar en el vestíbulo de la Feria Muestrario Internacional de Valencia durante el mes de febrero de 1945, y que fue organizada por la Asociación Francesa de Acción Artística y el Instituto Francés de España.

En ella se presentaban obras de cuarenta y cuatro artistas, de Henri Matisse a Marie Laurencin pasando por Bonnard, Marquet, Utrillo, Van Dongen, Vlaminck, Braque, Derain, Dufy, Lhote, Maillol o Vuillard, entre otros<sup>49</sup>.

*Aunque la selección soslayara sutilmente los ejemplos de la vanguardia más radical, la influencia de esta exposición no se hizo esperar. La posibilidad de conocer en directo las obras de buena parte de los artistas de la vanguardia histórica: los Nabis, los Fauves, ciertos cubistas y algún contemporáneo, abrió los ojos de más de uno, liberándole ya definitivamente de las reproducciones y mostrándole una camino que a partir de ese momento iba a ser difícil de evitar.*<sup>50</sup>

Esto ocurría a principios de 1945 y supone una divisoria en la trayectoria plástica de muchos artistas valencianos. En el caso de Sempere, tan sólo un año más tarde ya se puede constatar en sus trabajos de clase cierto distanciamiento de los postulados aprendidos en la Escuela. Además del expresionismo y el embetunamiento con el que se manifestaba el antisorollismo, aparecen cualidades entrevistas en la pintura postimpresionista e, incluso, de vanguardia. Compárense entre sí y bajo este punto de vista el retrato pintado de su padre en 1944 (*Fig. 11*) y los que le dedica a su madre, especialmente el óleo de 1946 (*Fig. 10*), con algunos de los dibujos que Sempere realizó en 1949 (*Fig. 12 y 13*).

Por estas fechas encontramos a Eusebio vinculado de manera efímera a otro de los grupos artísticos que impulsaron la renovación plástica valenciana: Los Siete, que estuvo integrado por algunos de sus compañeros en San Carlos como fueron Ángeles Ballester, los hermanos Carmelo y Vicente Castellano, Vicente Gómez, Joaquín Michavila y Llorens Riera, con quienes Eusebio expone en varias ocasiones.

---

<sup>49</sup> La exposición fue apoyada mediante conferencias, como la dictada por el director del Instituto Francés sobre el tema Tres grandes pintores artistas desaparecidos: Maillol, Matisse y Vuillard o la pronunciada por el profesor Rébeyrol, del Instituto Francés de Barcelona, Las lecciones del cubismo, que fue ilustrada mediante el pase de diapositivas y en la que se planteó el tema de la fragmentación espacial. Ver Carlos Villavieja, *op. cit.*, 1999, pág. 35-49.

<sup>50</sup> Pablo Ramírez, *op. cit.*, 1998, pág. 21.



Fig. 10. Retrato de mi madre III, 1946. Óleo sobre lienzo, 64 x 54 cm. Col. I. Mira Sempere, Llanars (Girona).



Fig. 11. Retrato de mi padre II, 1944. Óleo sobre lienzo, 81 x 64,5 cm. Col. R. González Fraguas, Onil (Alicante).



Fig. 12. Mujer con mandolina, ca. 1949. Lápiz compuesto y collage sobre papel, 80 x 51 cm. Col. Concha Sempere, Valencia.



Fig. 13. Concha, 1949. Tinta china sobre papel, 55 x 41,5 cm. Col. Concha Sempere, Valencia.

### ***Beca y primer viaje a París***

Eusebio Sempere finaliza sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes en el curso 1947-1948. El sabor de boca que le queda, como se habrá podido comprobar y como queda manifiesto en sus posteriores declaraciones sobre Valencia y San Carlos, no es demasiado bueno. Opinamos con José Hierro que las arremetidas contra la Escuela, en cierto modo, responden a un comportamiento pasional, quizás poco meditado pero definido de antemano; pues, aunque el enfrentamiento existiera, éste no deja de parecer una *construcción* exaltada y a la defensiva de la situación:

*Sempere suele hablar con amargura de sus estudios —1941 a 1949— en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Lo hace con esa rabia con que el niño se queja de que le obliguen a bañarse. Creo que tiene razón en lo que respecta a lo que no le enseñaron en San Carlos, pero no la tiene en lo que se refiere a lo que le enseñaron. Lo que le enseñaron fue un oficio, que lo único que puede aprenderse: algo tan necesario como aprender a escribir —a juntar sílabas, quiero decir— lo es para quien va a ser escritor, a expresarse por medio de la palabra. Es posible que las clases de grabado con el señor Furió, mirando en el espejo el dibujo invertido, le hayan permitido conquistar ese primor que, utilizado para otros fines, es inseparable de Sempere. Posible también que la penosa y aparentemente estéril operación de darle a la goma y al difumino para reproducir sobre el papel el funerario vaciado de yeso le haya servido para educar su retina sensibilizándola y permitiéndole captar los juegos de luz sobre el volumen, eso que está presente en sus obras posteriores y de lo que carece la mayoría de los participantes del op, más grafistas que visceralmente pintores. [...] En lo demás, en lo que se refiere a lo que no le enseñaban, Sempere tiene razón.<sup>51</sup>*

Ese mismo año, 1948, el Sindicato Español Universitario (SEU) le concede una beca dotada con 3.000 pesetas para ampliar estudios en el extranjero. Aunque la beca tenía como destino la Academia de Roma, Eusebio y Álvaro Tur —al que también se le había concedido una beca— consiguen cambiarlo por el de París, más apetecible a todas luces, gracias a la ayuda facilitada por el jefe del SEU en la Universidad de Valencia.

Sabiendo que debe regresar a Valencia para examinarse de la asignatura de Dibujo Decorativo, en noviembre de 1948 Eusebio marcha en tren a París, con sus 3.000 pesetas y acompañado del escultor Álvaro Tur.

París era entonces la única salvación para los jóvenes inquietos como Sempere, su máxima aspiración, la ilusión fraguada durante los duros años en la Escuela, entre clase y clase con un Alfons Roig que deslumbraba más por sus contactos y amistades artísticas que por su vocación de fe. Pero ese entusiasmo no podía enfriarse en tan sólo tres meses, los que duraba la beca, y menos todavía en el tiempo que les durara el dinero.

---

<sup>51</sup> José Hierro, *op. cit.*

Querían conocer la ciudad, recorrerla y vivirla. Querían descubrir el arte moderno, el de las estampitas y el contemporáneo, el de la época, los ansiados movimientos de vanguardia tan ignorados en San Carlos. Querían conocer y entrevistarse con los grandes artistas, visitar sus estudios y exposiciones. Estaban sedientos y querían aprender<sup>52</sup>.

En este sentido, y aunque se podría pensar que éste es el final de la etapa de formación del joven Eusebio, mejor, habrá que dejar pasar algún tiempo, unos años, los primeros años en París. Porque Eusebio se queda en París, como no podría ser de otra manera, quizás intuyendo por fin su verdadera vocación artística. En ese tiempo, Eusebio debe ponerse al día. Él mismo le dirá a Andrés Trapiello:

*Cuando me fui no sabía nada de nada. Conocía a Goya, a Goya y a nadie más. No había visto más que una vez el Prado, en un viaje de estudios, de esos que sales borracho de las cosas que vas viendo. No conocía, como ves, nada. Bueno, miento, conocía a Sorolla y a los sorollistas, ja, ja, ja [...] La pintura moderna la conocía por estampitas. A Matisse y a Modigliani, por estampitas.*<sup>53</sup>

Eusebio Sempere regresó a Valencia a finales de 1948, coincidiendo con las vacaciones de Navidad, para solucionar la calificación de aquella asignatura que le quedaba pendiente de calificación<sup>54</sup>. Y, al parecer, una vez solucionado el problema corre de nuevo a París, donde se instala hasta su vuelta a Valencia en julio de 1949, cuando expone sus trabajos en la Sala Mateu.

No queremos concluir aquí lo que llamaremos el primer periodo de formación de Eusebio, la académica, sin insistir de nuevo en la duda que se cierne sobre la constante abnegación de su etapa valenciana, sobre sus constantes reproches y quejas que podrían constituir en buena medida una de las primeras muestras de cómo Sempere va construyendo *su* personaje a través del resentimiento con el que siempre, y desde entonces, mirará hacia atrás.

---

<sup>52</sup> Salvador Victoria escribirá que *la idea de salir de España se convertirá para los jóvenes más inquietos en una necesidad apremiante ya que si no tenían la sensación de vivir de espaldas a una modernidad apenas intuida. Es cierto que allende la frontera tampoco todo era de color de rosa pero la experiencia bien valía la pena y los resultados no se hicieron esperar: las novedades vanguardistas de los jóvenes artistas afincados en París o recién regresados a España sirvieron para dar en bienales y exposiciones representativas de España en el extranjero una imagen de prestigio, acompañada de la sensación de que este país ibérico estaba, por lo menos plásticamente hablando, al nivel de las naciones más libres.* Salvador Victoria, *op. cit.*, pág. 32.

<sup>53</sup> Andrés Trapiello, *op. cit.*, pág. 31.

<sup>54</sup> Sin embargo, este dato, resulta extrañamente contradictorio con lo que se pude corroborar a la vista del Expediente aquí reproducido (Fig. 7), donde la asignatura de Dibujo decorativo —en la que figura matriculado en el curso 1949-1950— es calificada con un ‘Aprobado’ en la convocatoria extraordinaria. A todos luces se trataría bien de un despiste más en las declaraciones y comentarios sobre la trayectoria de Sempere o bien, poco probable, de una errata administrativa.

Una vez más son unas palabras de Pablo Ramírez las que nos sirven de conclusión aquí y nos adelantan cuestiones que trataremos ya en el siguiente apartado:

*Con este viaje Sempere cierra una etapa muy difícil con un balance aparentemente nefasto que, como se ha intentado documentar, lo marcará indeleblemente. La precaria situación familiar, el provinciano y deprimente ambiente cultural de la ciudad y la obsoleta orientación de la Escuela de Bellas Artes son factores fundamentales que necesariamente condicionan su amargo recuerdo de estos años. De todas maneras, hay que decir que Sempere permanecerá vinculado a Valencia de manera explícita durante más de una década, y no sólo por razones familiares. Es curioso comprobar cómo desde París no pierde oportunidad de incidir artísticamente en la ciudad realizando exposiciones, iniciando una encomiable corresponsalía para el diario Levante, participando en el grupo de los Siete y más tarde en la segunda etapa del Grupo Parpalló. En definitiva, demasiados datos, y no precisamente coyunturales o insignificantes, como para aceptar sin reparos la hipótesis del resentimiento tan primorosamente entretejida por el artista.<sup>55</sup>*

---

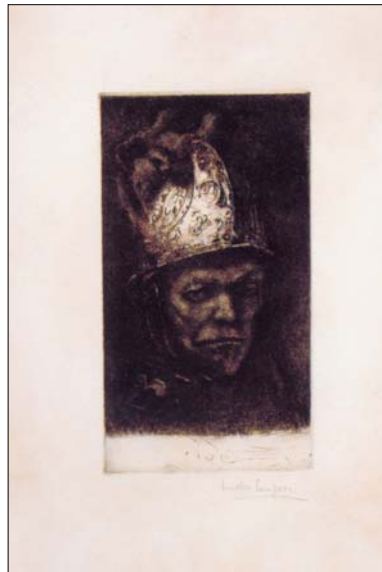
<sup>55</sup> Pablo Ramírez, *op. cit.*, 1998, pág. 22-23.



### II.1.1. Los grabados de San Carlos, 1945-1948



1. *Sin Título (Copia de un cuadro de Ribera)*, ca. 1945.  
Aguafuerte. Papel: 64'7 x 44'5 cm. Mancha: 24 x 16'7 cm.



2. *Sin Título (Copia de un cuadro de Rembrandt)*, ca. 1945.  
Aguafuerte. Papel: 47'5 x 34 cm. Mancha: 29'5 x cm.



3. *Autoretrato*, 1946.

Punta seca. Papel: 53 x 38'7 cm. Mancha: 15'6 x 12'2 cm.



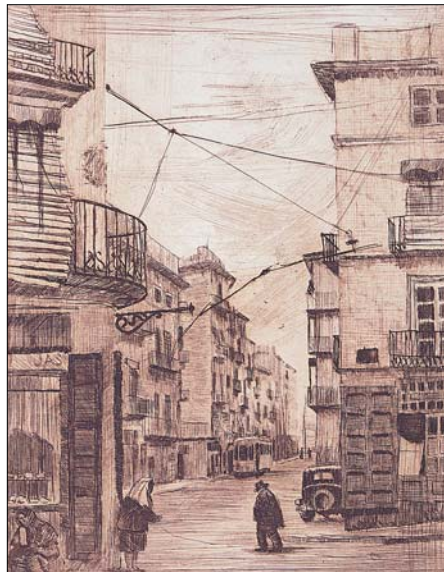
4. *Hombre con saco*, 1946.

Aguafuerte. Papel: 53'3 x 38'8 cm. Mancha: 24'2 x 15'3 cm.



5. *Catedral de Valencia*, 1946.

Aguafuerte. Papel: 53 x 378 cm. Mancha: 30'5 x 24'3 cm.



6. *Calle de la Bolsería*, 1946.

Aguafuerte. Papel: 53 x 38'5 cm. Mancha: 31 x 23'9 cm.



7. *Conserje*, ca. 1946.

Punta seca. Papel: 42 x 33 cm. Mancha: 23'5 x 16 cm.



8. *Retrato de Carlos Sentí*, 1946.

Punta seca. Papel: 37 x 29 cm. Mancha: 24'5 x 17 cm.



9. *Vieja de Onil*, 1947.

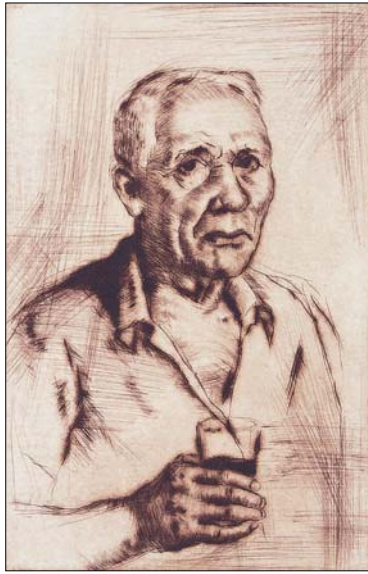
Punta seca. Papel: 52'7 x 38'5 cm. Mancha: 16 x 11'7 cm.



10. *Mi madre*, 1947.

Punta seca. Papel: 53'3 x 39'8 cm. Mancha: 12'1 x 5'6 cm.





11. *Hombre con vaso de vino*, 1947.  
Punta seca. Papel: 53'1 x 38'4 cm. Mancha: 24 x 15'6 cm.



12. *Hombre con barba*, 1947.  
Punta seca. Papel: 53'7 x 38'7 cm. Mancha: 15'7 x 12'3 cm.



13. *Retrato de Raquel Meller*, 1947.  
Punta seca. Papel: 53 x 39 cm. Mancha: 24'2 x 15'8 cm.





14. *Sin Título (Dibujo)*, 1947. Punta seca. Papel: 16 x 12 cm.



*Fig. 14. Sempere en su estudio de París, ca. 1949.*

## II.2. Los años de formación II, París 1948-1955

*Si en las épocas prehistóricas los ciclos estilísticos se suceden con lentitud de siglos es lógico que en nuestra época tan rica en descubrimientos de todo orden estos ciclos se reduzcan apenas a lustros. Digo esto, porque mi opinión es la opuesta de los detractores del arte actual. La constante evolución no significa desorientación o caos, sino riqueza de invención y fervorosos deseos de manifestarse espiritualmente.*

EUSEBIO SEMPERE

### *Contexto en París I*

Eusebio Sempere ha llegado a París en 1948, en pleno otoño. Y lo hace siguiendo la misma ruta de tantos otros españoles que, antes y después de la Guerra Civil, tras el paréntesis que supone la Segunda Guerra Mundial, se exiliaron *voluntariamente* buscando la libertad y/o eligieron ampliar estudios en la capital francesa, persiguiendo así los aires de la modernidad.

Continuando a una primera generación de artistas que engrosará de una u otra manera la nómina de la llamada Escuela de París<sup>1</sup>, el contexto artístico español en la capital francesa de los años 1945-1955 tiene como protagonistas, entre otros, a José Guerrero —que viajó también a París en 1948—, Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo, Antoni Tàpies, August Puig, Antonio Saura, Fermín Aguayo, Lucio Muñoz, Joaquín Ramo, Manuel Hernández Mompó —que viajaría a París en 1951, tan sólo por seis meses—, Salvador Victoria o Albert Ràfols Casamada. También estaban por allí personajes de la talla de Cirilo Popovici o Julián Gállego, ambos ocupados en los menesteres de la crítica de arte.

París, que había desbancado a Roma como centro artístico, venía siendo desde mediados del siglo XIX un lugar de peregrinación: la ciudad de todas las libertades y todas las transgresiones, la ciudad por excelencia, centro liberal y moderno convertido en destino de artistas, poetas, músicos, escritores, políticos emigrados de sus respectivos países con la consecuente mezcla de orígenes étnicos y ciertamente exóticos para los jóvenes españoles.

---

<sup>1</sup> Por lo demás, la simple lista de algunos de los que se establecieron a orillas del Sena —Picasso, Juan Gris, Julio González, Pablo Gargallo, María Blanchard, Celso Lagar, Mateo Hernández, Miró, Dalí, Boreas, Manuel Ángeles Ostiz, Hernando Viñes, Joaquín Peinado, Ginés Parra, Luis Fernández, Óscar Domínguez, entre otros muchos— habla bien a las claras de lo importante que fue la contribución española a la actividad artística de esa ciudad, y en consecuencia al desarrollo mismo del arte moderno. Juan Manuel Bonet, “Doce años en París”, en *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981*, IVAM, Valencia, 1998, pág. 25.

Desde el periodo de entreguerras y prácticamente hasta los años sesenta, tal concentración conformará un nuevo aporte a dicha escuela, una nueva bohemia diversa en la que Eusebio Sempere encuentra su lugar.

Estas palabras del historiador Germain Bazin nos permiten contemporizar la importancia del hecho al tiempo que descubren un camino y las obligadas referencias para los jóvenes que, como Eusebio, van llegando a París:

*Tres grupos de artistas han constituido la escuela de París. Los franceses han manifestado su genio lúcido en la creación de los movimientos que descansaban sobre especulaciones intelectuales: fauvismo, cubismo y surrealismo. La gran aportación de eslavos y germánicos fue, por el contrario, de orden pasional, esto es: el expresionismo. [...] Finalmente, el romanticismo propio de los españoles había de constituir una verdadera tropa de choque, que aportaría a todos los movimientos una fuerza revolucionaria de asalto.*

*[...] La fama adquirida por la escuela de pintura francesa en el siglo XIX había de atraer a París, a partir de 1900, artistas del mundo entero. La invención del lenguaje plástico que debía de ser propio de nuestro tiempo, fue, pues, objeto de una competición universal en la que principalmente participarán españoles, eslavos y artistas centroeuropeos. El individualismo exasperado, que empuja a cada artista a forjarse su propio estilo, hace difícil el análisis del arte contemporáneo, toda vez que las concentraciones en grupos resultan ser en todos los casos breves y seguidas prontamente de dispersiones.<sup>2</sup>*

Y estas otras palabras de Jean Cassou, que confirmarán el hecho relevante:

*Tres veces se repitió el mismo éxodo hacia París [siglos XIV, XVIII y XX] y el resultado fue el mismo tres veces: la elaboración, por extranjeros fijados en la capital de Francia, de una flexión original del arte internacional del momento, la creación de una pintura que no se confunde ni con la francesa ni con las extranjeras, que participa de una y otras, y que posee ante todo un pronunciado sabor personal.<sup>3</sup>*

Cabe aclarar que en el caso de Sempere habría que referirse a lo que José María Moreno Galván llamó la *Segunda Escuela Española de París*<sup>4</sup>, incluso, pensamos, a una tercera escuela — posterior a la Segunda Guerra Mundial— enmarcada en ese ir y volver que tenía a París como trampolín, como centro de toda una red de contactos y afinidades que iban del cubismo al surrealismo, del expresionismo a lo que será la formulación del arte cinético en la década de los años cincuenta.

Sin embargo existe la posibilidad de que esta Escuela de París signifique la materialización de una derrota, de un cambio de rumbo. Jean Clair, por ejemplo, ha abordado el período de los

---

<sup>2</sup> Germain Bazin, *Historia del Arte*, Omega, Barcelona, 1981, pág. 434-435 y 446-447.

<sup>3</sup> Jean Cassou, *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, Guadarrama, Madrid, 1962, pág. 166-167.

<sup>4</sup> Citado en Tomàs Llorens, *Pintores españoles de la Escuela de París*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1984.

años cincuenta como *un momento muy intenso y singular de la sensibilidad urbana*, cuando después de la Segunda Guerra Mundial la ciudad de Nueva York roba —o gana— la idea de arte moderno, protagonizada desde entonces por la Escuela de Nueva York:

*Francia se había resentido de la desaparición del aporte extranjero que le había dado su fuerza en los años veinte: ninguno de los inmigrados de Europa central a partir de 1933 había escogido refugiarse en París, que ya no era la moveable fest que celebrara Hemingway; prudentemente habían elegido Londres, Nueva York o Los Angeles. También se había resentido en los años sesenta de la ausencia de una figura mayor semejante a la de Francis Bacon en Londres [...].*

*La leyenda de una modernidad que discurre de Cézanne a Picasso, de Picasso a Kandinsky, de Kandinsky a Pollock, y de Pollock a la aparición de una escuela de Nueva York a partir de 1945, una leyenda nacida [...] y luego mantenida complacientemente, había tenido la ventaja de situar a Francia en el origen de la vanguardia. Tiene el inconveniente de eliminarla a mitad de carrera.<sup>5</sup>*

Pero, aun la pérdida de la hegemonía artística, pensamos que hay que insistir en la *intensidad* y la *sensibilidad* que sobre el papel es posible poner ahora en correspondencia con la formulación, en París, de la abstracción geométrica; con la efervescencia del arte cinético en los años cincuenta, también en París, el mismo que en la siguiente década se convierte en Op Art tras su desembarco en los Estados Unidos. Sin embargo, tal y como nos contaba el pintor Antonio López —amigo que será de Sempere tras su regreso a España— en los años cincuenta eran ya pocos los jóvenes españoles que miraban hacia París, porque París *ya estaba muerto, estaba agotado*, allí no cabía más arte, no era posible realizar desde aquel lugar ninguna aportación, habían pasado ya demasiadas cosas y después de las vanguardias de principios de siglo y de las guerras mundiales, el arte europeo se resentía.<sup>6</sup>

Pero mientras esto ocurre en la historia, Sempere puede tocar, descubrir en París y en directo las obras de los grandes artistas de la modernidad, dejarse influir por ellos, incluso, por las aportaciones de alguno de aquellos *dioses desconocidos* en nuestro país como eran Juan Gris o Julio González, citando los más cercanos. Todos ellos habían ido llegando a la Ciudad de las Luces entre principios de siglo y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, antes de que Francia hubiera sido invadida por los alemanes y París ocupado en junio de 1940.

La liberación de París tiene lugar el 6 de junio de 1944, tras el desembarco de los aliados en Normandía. A los pocos días, antes de que acabe la guerra, una joven emprendedora y peculiar llamada Denise René reabre un estudio-galería en sociedad con Victor Vasarely, todavía dedi-

---

<sup>5</sup> Jean Clair, *La responsabilidad del artista*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1998, pág. 94-96. Ver además Serge Guilbaut, *De cómo Nueva Cork robó la idea de arte moderno*, Mondadori, Barcelona, 1990.

<sup>6</sup> Conversación con el pintor Antonio López, Alboraiá, Valencia, viernes 27 de junio de 2003.

cado al diseño publicitario de productos farmacéuticos, en el número 124 la rue de La Boétie<sup>7</sup>. Por mucho que las dos primeras exposiciones que allí se realizan, entre julio y diciembre de ese año, estuvieran dedicadas a las búsquedas gráficas de un Vasarely también emigrado, también joven, la Galerie Denise René entrará rápidamente en competencia con la de René Drouin, la auténtica *Catedral de la Vanguardia* de la época —según el crítico francés Pierre Cabanne—, donde por esas fechas exponían Fautrier, Dubuffet, Wols, incluso el español Modest Cuixart; una galería que se arruinó y tuvo que cerrar en pago a su atrevimiento vanguardista<sup>8</sup>.

Pensemos, siguiendo esta reducida aproximación al contexto con el que se va a encontrar Eusebio Sempere cuatro años más tarde, a su llegada a la capital francesa en 1948, cuando se baja del tren junto a Álvaro Tur, que lo que se está exponiendo en la Galerie Denise René son una serie de obras de artistas tan desconocidos para ellos como Jean Arp, Max Bill, Alexander Calder, Robert Delaunay, Auguste Del Marle, Jean Dewasne, Deyrolle y Domela, en una muestra colectiva que para más datos se titulará *Tendances de l'art abstrait*<sup>9</sup>. El choque, si es que Sempere alcanzó a visitar la exposición entre el 22 de octubre y el 22 de noviembre, debió de ser tremendo: mezcla de fascinación y sobresalto.

El joven becario Eusebio Sempere Juan se alojará en el Colegio de España en la Cité Internationale Universitaire de Paris<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Sobre la actividad de la Galerie Denise René son fundamentales los siguientes materiales: Catherine Millet, *Conversations avec Denise René*, Société nouvelle Adam Biro, Paris, 2001; Jean-Paul Ameline (comisario), *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait, 1944-1978*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2001; Serge Fauchereau (comisario), *El arte abstracto y la Galería Denise René*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2001. Más adelante tratamos con mayor profundidad la relación de esta galería con el cinetismo y Eusebio Sempere.

<sup>8</sup> Salvador Victoria, *El informalismo español fuera de España. Visión y experiencia personal (1955-1965)*, Ibercaja, Obra social y cultural, Zaragoza, 2001, pág. 81.

<sup>9</sup> También es fundamental, a la hora de aproximarse al contexto, la cronología establecida por Claude Laugier, “L'abstraction géométrique, chronologie”, en *Paris 1937-Paris 1957*, Éditions du Centre Georges Pompidou/Éditions Gallimard, Paris, 1992, pág. 434-436.

<sup>10</sup> El Colegio de España en París —cuya creación fue aprobada por Alfonso XIII, con cargo al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, por Real Decreto 1449/1927 el 15 de julio de 1927— se encuentra integrado en la Cité Internationale Universitaire de Paris (CIUP), un complejo creado en los años veinte, tras la Primera Guerra Mundial, e inaugurado en 1925 con el objetivo de configurar una pequeña “sociedad universitaria de naciones” que propiciara el intercambio intelectual y de actividades, así como el conocimiento mutuo de los jóvenes de los diferentes países del mundo allí reunidos y alojados en las distintas fundaciones nacionales. Con la llegada de la Segunda República, la puesta en marcha del Colegio de España tomará un nuevo impulso de la mano de las reformas educativas adoptadas por el gobierno y, sobre todo, gracias a la implicación de Al-

Según la información recabada en dicha institución, allí se alojaron en la época, en un momento u otro, los pintores Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Enrique Gran, Joan Hernández Pijuan, Albert Ràfols-Casamada, August Puig, Lucio Muñoz, Amadeo Gabino, Antonio Zarco, Guinovart o Manuel Hernández Mompó, entre otros que aparecen a continuación; también los músicos Pedro Gorostola y Narciso Yepes, o los profesores Artola y Tovar; también los críticos españoles Cirilo Popovici y Julián Gállego, que recordaba así —de una manera que nos traslada a las posibles vivencias de Sempere— su etapa parisina:

*Se diría que la estancia en aquel Colegio del Boulevard Jourdan imprimía carácter que el paso del tiempo no logra borrar [...] Estamos en 1952. Es el momento en que las fronteras comienzan a entreabrirse, tras una década larga de impenetrable cerrazón. Cientos de jóvenes nos precipitamos por la estrecha ranura, dispuestos a todos los esfuerzos, a todos los sacrificios (que no escasearon, por cierto), con tal de ser admitidos en una comunión de la cultura, con sede en París. No pocos acuden en busca de alojamiento a la Ciudad Universitaria, sublime utopía de André Honnorat, convencido de que la convivencia engendra el conocimiento, y el conocimiento, la amistad; y que la amistad impide las guerras. Acostumbrados al romo nacionalismo, esa internacional de la civilización moderna nos arrebata. [...] Yo, que había gozado del modesto privilegio de ocupar (previo pago) una casta celda en ese pabellón durante los reinados de Juan Antonio Maravall y Antonio Poch, de feliz recordación, me ví obligado a abandonarlo, de la noche a la mañana, a la llegada de Joaquín Pérez Villanueva, decidido a que allí no residieran sino becarios de breve plazo. Por esa razón, rompiendo aquel cordón umbilical que todavía me seguía uniendo a la madre patria, me lancé al piélago parisiense de las «chambres de bonne» (por las que «pirenaicos» caseros nos hacían pagar precios de oro) [...] conviví allí con Palazuelo, Tàpies, Guinovart, Mompó, Montañana, Úbeda, Vila Casas, Victoria, y otros artistas famosos [...] He de apuntar que el Colegio de España proveía a sus residentes de habitación, simple o doble, que podía en rigor servirles de estudio, amén de unos cuantos talleres en la planta superior del edificio [...] Eso, y algunos servicios culturales*

---

berto Jiménez Fraud, que había sido nombrado Director de las residencias de estudiantes. El Colegio quedará inaugurado oficialmente el 10 de abril de 1935, siendo su primer Director Ángel Establier. Con el estallido de la Guerra Civil Española, el Colegio se quedará sin fondos, pasando a ser mantenido por la estructura de la Cité. Ocupada por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, tras la liberación de París Ángel Establier recupera su puesto en 1945 y, con ello, se reemprenden las actividades del Colegio. En 1949, reanudadas las relaciones diplomáticas entre España y Francia, el gobierno de Franco enviará un nuevo Director, José Antonio Maravall, que ocupará el puesto hasta que en 1954 le suceda el embajador Antonio Poch, que fue sucedido a su vez por Joaquín Pérez Villanueva en 1957, siendo director del Colegio hasta su cierre en 1968, a causa de los disturbios políticos y los enfrentamiento y manifestaciones antifranquistas. El Colegio sería reconstruido a partir de 1985 y reinaugurado el 16 de octubre de 1987.

*como una biblioteca y sala de prensa, un salón de conferencias, proyecciones y conciertos y otra sala destinada a radio y televisión era todo lo que la Administración española brindaba a sus colegiales, pues no había ningún asomo de restaurante o cantina, cuya carencia obligaba a los becarios, o a prepararse el desayuno en un infiernillo, o a buscar otro pabellón más nutricional. Tampoco había laboratorios o talleres con maquinaria especial, por lo que las estampas y grabados habían de realizarse fuera de la institución.*<sup>11</sup>

Aunque lo que resulta más interesante y significativo para nuestro recorrido es la coincidencia con el escultor Eduardo Chillida y el pintor Pablo Palazuelo, como Eusebio todavía en el inicio de sus carreras. Se trata de dos de los primeros compañeros de Sempere en París, que habían llegado al Colegio de España tan sólo unos días, semanas antes que él<sup>12</sup>.

Cada uno de ellos trabajaba en uno de los estudios individuales que habían sido habilitados a tal efecto en la última planta del edificio del Colegio. Desde el suyo, Sempere ensayará un acercamiento al Chillida que por entonces esculpía torsos en yeso influido por la escultura egipcia vista en el Musée du Louvre, y al Palazuelo que investigaba sobre esa línea tan transitada en la época que va del cubismo a Paul Klee pasando por Mondrian<sup>13</sup>.

De uno y otro, un tanto más maduros que él (nacidos en 1924 y 1916, respectivamente), aprende Eusebio:

*Chillida era más abierto, como lo es siempre, y aún pude ir una o dos veces a su estudio. Palazuelo no dejaba ni deja a nadie entrar en el suyo. No quiere que nadie vea sus obras cuando está realizándolas. [Decepcionado, sigue Sempere:] Hubiera deseado el acercamiento a Palazuelo, sí, porque ya le consideraba entonces un gran pintor.*<sup>14</sup>

Sin embargo y como ha señalado Juan Manuel Bonet:

---

<sup>11</sup> Julián Gállego, "Estampas del «College» a la «Casa»", en *Grabadores franceses en la Casa Velázquez de Madrid/Grabadores españoles en el Colegio de España de París*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, marzo-abril de 1982, pág. 5-9.

<sup>12</sup> Pablo Palazuelo, por ejemplo y según consta en su expediente en el Colegio de España en París, ingresa el día 25 de octubre de 1948; en su expediente figuran altas y reingresos hasta el 1 de abril de 1954, cuando deja definitivamente el Colegio, aunque no regresará de manera definitiva a España hasta 1969. (Durante nuestra corta estancia en el Colegio de España fue materialmente imposible consultar el expediente de Eduardo Chillida, que ha debido extraviarse.)

<sup>13</sup> Ver Kosme de Barañano (editor), *Eduardo Chillida: elogio del hierro*, IVAM, 1998; Marta González Orbegozo (editora), *Palazuelo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid/IVAM, Valencia, 1996.

<sup>14</sup> Fernando Soria, *Eusebio Sempere*, CAM, Alicante, 1988, pág. 56. Esa mayor madurez, especialmente en lo que supone la formulación de sus respectivas propuestas plásticas, es fácil de entender en cuanto al hecho de que en 1949, Bernard Dorival, Conservador del Musée d'Art Moderne de París, invitará a Eduardo Chillida y Pablo Palazuelo a exponer en el Salon de Mai.



*Llama la atención, por lo demás, que ni Sempere ni estos otros dos artistas del Colegio, tuvieron apenas trato, ni en ese momento, ni en años sucesivos, con los seniors españoles de la Escuela de París; rastreando, concretamente, en cuanto se ha escrito en torno al alicantino, tan sólo encontramos referencia a uno de ellos, por él admirado en la distancia: Luis Fernández, acaso el más solitario de todos.*<sup>15</sup>

Confirmando esto último, a través de un amigo de Eusebio como fue Víctor Manuel Gimeno Baquero, hemos tenido noticia de que Sempere intentó visitar a Picasso en su estudio y, al no ser recibido, se enfadó tanto que arrancó un papel manuscrito colgado en la puerta —en el que se indicaba que aquel era el atelier de *Monsieur* Picasso— llevandoselo consigo al tiempo que decidirá *no plegarse ante el mito* que era Picasso<sup>16</sup>.

Seguidamente, otra de las influencias que resultan decisivas será la relación que establece Eusebio con el pintor catalán August Puig —afincado en París entre 1947 y 1953—, quien le introduce en la imagería surrealista predisponiéndolo hacia la influencia permeable de la obra de Joan Miró. No existen referencias concretas a una relación de intercambio entre Sempere y Miró, a quien, por otro lado, conocería personalmente en una inauguración de Palazuelo en 1956. Sin movernos de sus primeros días en París, estos los dedicará a recorrer la ciudad y las salas de sus museos, todos, la gran mayoría; y sus galerías. Imaginando al joven Eusebio, introvertido pero avezado, aturdido en medio de la vorágine parisina, no debe de olvidarse su actitud receptiva y asimiladora de los movimientos y estéticas de vanguardia, de aquellas novedades entrevistas y enfrentadas a lo aprendido machaconamente en San Carlos. Pero tampoco el seguro mareo producido por el ver tanto, de un sitio para otro, de una galería al siguiente estudio, de visita; ni la gran elaboración, el esfuerzo de síntesis necesario hasta lograr encauzar, hilvanar con todo ello algo personal.

Eusebio, que se había matriculado de un curso de francés pero no asistía a las clases, va dibujando las líneas de lo que será el programa de su segunda etapa de formación, coincidiendo con lo marcado por Germain Bazin: del impresionismo —ahora bien entendido, mejor entendido— al cubismo, pasando por el neoimpresionismo, el postimpresionismo, por Henry

---

<sup>15</sup> Juan Manuel Bonet, *op. cit.*, 1998, pág. 26-27. Bonet conduce la referencia a unas palabras de Sempere recogidas por Andrés Trapiello (*Conversación con Eusebio Sempere*, Rayuela, Madrid, 1977, pág. 83): *Y Luis Fernández, ¡Qué duro era! y qué sincero... y qué personaje, qué personaje...;* que dejan entrever la relación habida entre los dos pintores, en la que se perfilan paralelismos de soledad, aislamiento, incluso cierto misticismo geométrico, entre Sempere y Fernández, fallecido en 1972 en el Hospital de la Salpêtrière de París.

<sup>16</sup> Este improvisado cartel se lo regalará más tarde, en uno de sus continuos viajes a Valencia, a Víctor Manuel Gimeno, quien lo conserva todavía. *Conversación con Víctor Manuel Gimeno Baquero*, Valencia, 10 de septiembre de 2002. El subrayado alude al breve pero acertado comentario sobre la opinión de Sempere acerca de Picasso citado en Cirilo Popovici, *Sempere*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1972, pág. 15

Matisse y Amadeo Modigliani, quizás sin seguir un orden demasiado estricto, más bien de ida y vuelta<sup>17</sup>.

Cerrando su primera estancia en la capital francesa, antes de su regreso a Valencia —en lo que se pensaba el final de la beca y de su estancia parisina—, Sempere participa en la *Manifestation d'art 1949*, que tiene lugar en la Fondation de Monaco de la Cité Universitaire entre el 21 de mayo y el 5 de junio de 1949. En esta exposición también estaban presentes August Puig y el escultor valenciano José Esteve Edo. Al parecer, se debía de tratar de una exposición de fin de curso, en la que participaban los jóvenes artistas que habían residido en la Cité durante ese año académico<sup>18</sup>. Y a reglón seguido, en el mes de julio, expone junto con Chillida, Palazuelo y Puig en otra muestra colectiva organizada por los propios alumnos del Colegio de España en París<sup>19</sup>.

### ***Georges Braque y Paul Klee***

Si nos hemos referido de pasada a cierta falta de trato con los artistas españoles de la generación anterior emplazados en París, debemos remarcar ahora que Eusebio Sempere sí que tendrá relación con los *mayores* franceses, como es el caso del pintor Georges Braque (1882-1963), a quien al parecer y según cuenta conoció *de un modo accidental* en un mercado de frutas<sup>20</sup>.

Fue el primero, en esa primera estancia parisina, que llamó la atención de Eusebio. Le fascinaban sus colores, su silencio racional, su pose tranquila de gran maestro ubicado ya en la desembocadura del cubismo: por aquel entonces, la pintura de Braque estaba marcada por los grandes bodegones en interiores post-cubistas, por el retorno al paisaje y por una extraña serie dedicada a los pájaros<sup>21</sup>.

Tres décadas más tarde, Sempere rememoraba sus visitas al estudio de Braque, su voz, la cantidad de paletas y pinceles sucios, el aroma que destilaban los pigmentos de sus pinturas:

---

<sup>17</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 57.

<sup>18</sup> Al año siguiente, en la nómina de artistas participantes en la *Manifestation d'art* celebrada en la misma Fondation de Monaco entre el 27 de mayo y el 10 de junio de 1950, figuran dos artistas cubanos, Wifredo Arcay (con dos gouaches) y Lola Soldevilla (un dibujo, una escultura y cuatro grabados), que resultarán fundamentales para entender la trayectoria parisina de Sempere, como se verá más adelante. Si Sempere se había alojado en el Colegio de España durante el curso 1948-49, también lo hará en el siguiente, coincidiendo las fechas con esta exposición y, con toda probabilidad, manteniendo los primeros contactos con Arcay y Soldevilla, llegados a París en 1949.

<sup>19</sup> Dato citado en Carlos Villavieja, “La rebelión del hombre tranquilo”, en *Eusebio Sempere. Los años de formación, 1940-1955*, UPV, Valencia, 1999, pág. 44. Sin embargo, creemos que por confusión, Popovici ubica esta exposición al año siguiente, en 1950. Ver Cirilo Popovici, *op. cit.*, pág. 13.

<sup>20</sup> Cirilo Popovici, *op. cit.*, pág. 11.

<sup>21</sup> Tomàs Llorens, Isabelle Monod-Fontaine y Jean-Louis Prat, *Braque*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2002.

*A mi llegada a París, leía en las críticas de arte, ya reconocedoras del talento de Braque, la invención y la sensibilidad de su pintura. Y en muchos ratos libres, desde la Casa de España de la Ciudad Universitaria, bajaba yo hasta el parque de Montsouris para mirar y admirar furtivamente los grandes ventanales de la casa-laboratorio del pintor mítico.*

Hasta que un día consiguió penetrar en aquel estudio junto con otros estudiantes:

*Me emocionó la profusión de cuadros colocados en el suelo y el sinfín de dibujos esparcidos encima de una larga mesa. Notaba yo que Braque desarrollaba su lección de forma independiente y consciente, y nos decía con voz grave: “Las cosas no existen en sí mismas; existen exclusivamente a través de nosotros...” y yo, mientras tanto, contemplaba una silla de jardín, fabricada con varillas de hierro. Continuaba Braque tímidamente: “Y debemos penetrar en las cosas hasta fundirnos con ellas”.*

*Con enorme esfuerzo, y mirando hacia arriba para poder hallar sus altos ojos, le pregunté si podría visitarle de nuevo. Asintió, juntando las cejas, con gesto entre sorprendido y benévolo.<sup>22</sup>*

Eusebio volverá varias veces a ese estudio —cuántas no se sabe—, sintiendo el temor del respeto y la admiración profesada, para descubrir y aprender del maestro, por mucho que Braque nunca pintara delante suyo. Y aprenderá de pintura mirando los cuadros del maestro como demuestra un bodegón en acuarela de 1950 (Fig. 15).



Fig. 15. Sin Título, 1950. Acuarela sobre papel, 24 x 36 cm. Colección particular, Valencia.

---

<sup>22</sup> Eusebio Sempere, “La lección de las cosas”, *El País*, 27 de septiembre de 1979. Reproducido en Francisco Calvo Serraller (coordinador), *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente*, Ediciones El País, Madrid, 2000, pág. 71-72. Este artículo ha quedado recogido también en el Apéndice Documental a este trabajo.

Aunque posiblemente una de las más claras enseñanzas transmitidas por Braque sea ésta, referida por Fernando Soria:

*El ambiente ordenado y burgués rompía en mil pedazos la imagen habitual y romántica de la vida artística parisina. Le advertía al mismo tiempo, indirectamente, a nuestro joven pintor («freno puntual de mis delirios de bobemia») de lo que en la vocación artística hay de orden, estudio, constancia, sacrificio; que la obra maestra no surge como fruto del azar y la improvisación, o del frenesí de un momento de inspiración. Era una invitación a la serenidad de espíritu, que luego tenga [sic] un reflejo en la obra que se crea. Lección está bien aprendida y nunca olvidada por Sempere.<sup>23</sup>*

Así, estableciendo una continuidad de influencias más o menos lógica —teniendo en cuenta las veces que los testimonios del propio Sempere se contradicen entre sí— debemos hacer constar también la posibilidad de cierto peso ejercido por la obra de Paul Klee (1879-1940) sobre el joven Eusebio. El camino insinuado más arriba nos adelantaba un recorrido por algunas de las coincidencias citadas con August Puig, a través del influjo de Joan Miró, y con Pablo Palazuelo, que podría haber sido la mano que le conduce directamente hacia Klee, de quien en 1948 tiene lugar una importante exposición antológica en el Museo de Arte Moderno de París<sup>24</sup>.

El mismo Sempere le diría a Josep Melià que *Klee fue mi primer descubrimiento*<sup>25</sup>, y de alguna manera, tomará de Klee sus caligrafías imaginarias, la espiritualización de la abstracción geométrica, su musicalización de la pintura a través del ritmo, de la melodía; incluso, pensamos, cierta predisposición hacia el encuentro definitivo con Kandinsky y su divisa: la introducción de lo espiritual en el arte, una idea que en Klee acabará materializándose en una noción del arte como religión sublime.

Todo ello será más evidente en los gouaches de los años cincuenta y en obras posteriores como las carpetas de serigrafías pero, qué duda cabe de que los postulados del artista alemán eran uno de los pasos a seguir, de manera obligada, en el camino hacia la abstracción, fuera cuando fuese que se dejara notar su influencia.

---

<sup>23</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 60.

<sup>24</sup> En 1948, además, aquel foco de modernidad que fue la madrileña Librería Clan había rendido tributo al artista suizo publicando *Homenaje a Paul Klee*, hecho que debió completarse con la exposición homónima en la que participaron Ángel Ferrant, Mathias Goeritz, José Llorens Artigas, Sigurd Nyberg, Pablo Palazuelo y Benjamín Palencia, y que tuvo lugar en la Galería Palma de Madrid en ese mismo año. Por otro lado, varias galerías de París, especialmente la Galería Berggruen & Cie., mostraban por entonces los trabajos de Klee.

<sup>25</sup> Sempere dirá: *Klee fue mi primer descubrimiento; después me deslumbró Mondrian. Pero pienso que hasta 1953, cuando me sumergí en la obra de Kandinsky, no descubrí mi verdadero camino.* Josep Melià, *Sempere*, Polígrafa, Barcelona, 1976, pág. 225.

*“Klee”, traduzco, “es una rara y aislada figura entre los artistas contemporáneos, aunque no de la estatura de Matisse o Picasso, pero tampoco aspira a su grandiosa visión... Klee fue un miniaturista, un artista que quiere poner mucho en una superficie pequeña... Es un maestro peligroso: su ejemplo no puede seguirse, porque es un arte demasiado privado...”, aunque luego reconoce que se coloca entre los mayores fundadores del arte moderno y que “combina el uso más puro de los medios pictóricos con una personal y comprensiva visión del mundo”. En realidad, Klee hace el milagro de lograr que su microcosmos, su minúsculo universo, refleje la grandeza de la creación.<sup>26</sup>*

Debemos apuntar aquí hasta qué punto resulta fundamental entender cómo ese descubrimiento de Klee le aportará a Sempere nuevos métodos con los que analizar la realidad, a través de los cuales podemos establecer una lectura diacrónica y entrelazada desde la serie de gouaches iniciada en 1953 hasta el conjunto de serigrafías —en este caso, aunque también es posible introducir las pinturas sobre tabla posteriores— y que podríamos resumir en una progresiva capacidad de concentración en los elementos de la naturaleza, que quedan reducidos a su esencia, a la evidencia de sus relaciones estructurales internas, despojados de cualquier detalle naturalista; convertidos en *resonancias* de aquella naturaleza que irá descomponiéndose y esquematizándose, primero, en un intento de reconocer cada uno de sus componentes, de sus elementos —como sucede en los gouaches— y, segundo, estableciendo unas pautas que permitan la conjugación de esos mismos elementos sobre el plano en relación a determinadas estrategias propias, simbólicas o psicológicas, acerca del funcionamiento de la forma, el color y el espacio —y esto último es lo que ocurriría en las serigrafías y las tablas.

Al final, se tratará de entender ya desde el principio cómo el desarrollo de la producción de Sempere, puesta en relación de esta manera con las aportaciones de Klee, esgrime al menos tres puntos de coincidencia: la insistencia en la línea, en las cuestiones gráficas más que en las propiamente pictóricas; el ensayo estructural en pos de la sistematización de un vocabulario, un alfabeto plástico que se intuye como necesario<sup>27</sup>; y, por último, la indagación interior, psicológica, a través de la cual reordenar la visión del mundo desde una perspectiva mística y hasta cierto punto mítica —tal y como sucede en el arte moderno y, con mayor énfasis quizás, con la vanguardia.

---

<sup>26</sup> Estas palabras son la traducción fragmentaria que Julián Gállego realiza de un ensayo de Douglas Cooper sobre Paul Klee, y se recogen en un magnífico comentario crítico a propósito de la exposición que la Fundación Juan March le dedicó en 1981; la referencia, además, resulta pertinente en cuanto a que Gállego cita a Sempere entre los discípulos evidentes. Julián Gállego, “La armonía universal de Paul Klee”, *El País*, 14 de marzo de 1981. Reproducido en Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, pág. 81-87.

<sup>27</sup> Véase en este sentido los “bosquejos pedagógicos” de Paul Klee (*Bases para la estructuración del arte*, Premià Editora, La nave de los locos, México, 1978), con los que trató de sistematizar durante los años en que se dedicó a la docencia en la Bauhaus (1921-1931) sus intuiciones en torno al comportamiento de las formas.

Así, parte de esta influencia poco digerida y todavía confundida con el surrealismo miróniano se deja sentir ya en aquel mismo año de 1949, en unas obras experimentales plagadas de *Monstruos de grandes ojos y fauces abiertas; Pequeños seres carnudos con dientes de sierra; Grafismos serpentinos, lunas, estrellas y soles mironianos*<sup>28</sup> (Fig. 14). Por otro lado, de ello ha quedado constancia en lo relativo a lo que fue la primera exposición individual de Eusebio Sempere, la realizada en la Sala Mateu de Valencia.

### *Exposición en Sala Mateu*

A finales del mes de junio o durante los primeros días de julio de 1949, Eusebio Sempere regresa a Valencia una vez finalizada su beca. Traía bajo el brazo una carpeta con varias de aquellas obras realizadas durante su primera estancia en París, seleccionadas con ilusión para ser expuestas. Ya por entonces pintaba con gouache y, efectivamente, consigue exponer una veintena de éstos en la Sala Mateu, durante el mes de julio, entre el 11 y el 22<sup>29</sup>.

En el exiguo panorama expositivo valenciano, la figura de José Mateu, propietario y director de la sala, destacaba por su transigencia *moderada* para con las prácticas artísticas de la modernidad. Desconocemos cómo y mediante qué tretas pudo Sempere convencer a Mateu —o fue su prestigio anterior, como alumno de San Carlos, o quizás aquellos *gouaches* gustaron verdaderamente al galerista—, pero el caso es que se decidió a exponer los trabajos del recién llegado como segundo cierre de la temporada, entrando ambos dos en la leyenda de la historia gracias a lo que se ha considerado la primera exposición de arte abstracto en la ciudad de Valencia<sup>30</sup>.

Siendo extremadamente cautelosos —pues se ha escrito ya mucho sobre el tema— podríamos puntualizar que si no se trataba de la primera exposición abstracta valenciana en toda regla, al menos sí que fue la primera que manifestaba una vocación abstracta que ha quedado documentada en los títulos de las obras consignados en la nómina del pequeño catálogo editado por Mateu: *Tiempo, materia y espacio; Abstracción, en ocre y negro; Abstracción del Universo; Composición en espiral* o *Abstracción, en cuatro colores*. También aparecen otros títulos, en los que se evidencia una intención todavía figurativa: *Paisaje del campo de fútbol, Paisaje, con árboles, del Japón; Jardín* o *Corrida de toros*.

---

<sup>28</sup> Ver Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 65-67; y Carlos Villavieja, *op. cit.*, pág. 44.

<sup>29</sup> Ver Juan Ángel Blasco Carrascosa (editor), *Desde Sala Mateu. Homenaje a José Mateu*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana y Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

<sup>30</sup> Este hito en el arte valenciano ha sido relacionado, pese al año de diferencia, con la fundación de la Escuela de Altamira por Matías Goeritz, la primera exposición abstracta del Grupo Pórtico de Zaragoza, el *Homenaje a Paul Klee* de Clan, la publicación del número 1 de la revista *Dau al Set* y con la primera edición del Salón de Octubre de Barcelona, todo ello ocurrido a lo largo de 1948.

Se han señalado diversas influencias en estas obras, especialmente las de Matisse, Miró y Klee. En el texto de presentación para el catálogo de la muestra Mateu escribe, quizás eufórica e improvisadamente —lo que justificaría su posterior reacción—, lo siguiente:

*Quedó clausurada la temporada oficial de exposiciones con la de los artistas indalitanos. Ahora bien, aprovechando la estancia entre nosotros del joven pintor valenciano Eusebio Sempere, y ante el interés de su labor, realizada durante su pensión en París, abro de nuevo la Sala, si bien por breves días, para dar a conocer la nueva modalidad artística de este inquieto pintor.*

*Saltó Sempere desde su casa, situada en una de las más recoletas plazas de Valencia, a París. En la ciudad-luz, Sempere frecuenta las exposiciones, visita los museos y así puede contemplar, a placer, todo aquel arco pictórico que va desde el Giotto hasta nuestro compatriota Miró, pasando por Braque, Picasso, Matisse, etc. etc.*

*Para muchos esta exposición será de verdadero desconcierto, para otros una lección más de pintura joven, de las que yo siempre procuro dar a conocer para, de este modo, agradecer el interés que el público y Valencia ha demostrado a esta Sala, creada por mí precisamente para ponerla a tono con todas las inquietudes del momento.*

*Y ahora tú, visitante, si estos gouaches te ponen un poco fuera de tí, míralos con calma una y varias veces y verás cómo poco a poco irás compenetrándote en la obra de este joven pintor, al que yo deseo una serie de grandes éxitos en esta su nueva visión pictórica.<sup>31</sup>*

Mucho más calmado, el propio Eusebio Sempere dirá tiempo después:

*Estos trabajos respondían al deslumbramiento que me produjo la observación de obras de tendencia no figurativa expuestas por entonces en las galerías de París, si bien las que más abundaban, eran las llamadas informalistas. Sobre todo fueron producto de un somero análisis del cubismo y de los colores planos y del grafismo de Matisse. Pinté estos papeles, tomando colores e impresiones de la realidad, pero esquematizando las formas en geométricas onduladas o espirales sin llegar a las tramas lineales que aparecieron tres o cuatro años más tarde.*

*Los títulos que di a estos 'gouaches' Espacio, Abstracción en cuatro colores, Tiempo en colores, denotan simplemente el deseo de resumir y simplificar las formas cubistas y de llegar a la máxima pureza expresiva del color.<sup>32</sup>*

---

<sup>31</sup> En el folleto-catálogo, además de este texto, figuran los títulos de los veinte gouaches expuestos, en este orden: *Tiempo, materia y espacio; Límite, Abstracción, en ocre y negro; Paisaje del campo de fútbol, París (Abril); Tiempo en colores; Abstracción del Universo; Composición en espiral; Evolución; Paisaje, con árboles, del Japón; Paisaje, Espacio; Universo; Composición; Jardín; Corrida de Toros; Reproducción; Nieve; Abstracción, en cuatro colores; Paseo en carmin.*

<sup>32</sup> Citado en Vicente Aguilera Cerni, *La Postguerra: Documentos y Testimonios*, tomo I, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975, pág. 81-82. El texto completo se ha transcrito en el Apéndice Documental de este trabajo.

Sempere irrumpía así con fuerza en Valencia, con ganas de demostrar lo aprendido en París, pero lo cierto es que la exposición supuso un fracaso a tres bandas: el varapalo de la crítica, la primera; la burla del público, la segunda; y la incompreensión de sus antiguos compañeros de San Carlos, la tercera<sup>33</sup>.

Y, ampliando la carambola, podríamos enumerar una cuarta, hasta cierto punto lamentable para el historiador: la destrucción unos meses más tarde y por parte del propio artista de todas las obras expuestas, una actitud que se repetirá a lo largo de la trayectoria de Sempere en otras ocasiones. Sobre la exposición y la posterior reacción de violencia, Sempere declaraba a Trapiello, casi treinta años después, que:

*No, no conocía aún a Kandinsky. Aquella exposición fue más bien una actualización y descomposición de la obra de Matisse. Recuerdo que era de colores planos. Muy poco geométricos. Un tanto absurdos. Rompí todos los cuadros, bueno, no sé, porque me imaginaria que eran muy malos. Constantemente rompería todo lo que voy haciendo. No por nada. Sino para no tener que arrepentirme de las cosas que haya por ahí colgadas. Prefiero hacer el esfuerzo de romperlas a tener que estar soportándolas en la memoria como seres existentes. [...] Lo rompí todo, sí, y ya me arrepiento. Me gustaría recordar qué tipo de cosas eran las que me ocupaban antes. A la gente de Valencia no le debió de parecer muy bien lo que estaba haciendo, me pusieron muy mal; bueno, casi ni eso, la mayoría me ignoró.*<sup>34</sup>

El rechazo y la ignorancia cosechados en Valencia hacen que a finales de aquel verano, Sempere decida regresar a París —no sin antes cumplir el resto de su milicia universitaria en el campamento militar malagueño de Montejaque—. Pero en esta ocasión no era para disfrutar de ninguna beca, que se le había acabado hacía meses, sino para *buscarse la vida*, literalmente, trabajando como inmigrante en esto y en aquello, continuando a duras penas la labor plástica

---

<sup>33</sup> Las referencias en la prensa valenciana a esta exposición no se dejan esperar. En su mayoría han sido recogidas y citadas, total o parcialmente, en los distintos catálogos y monografías sobre la obra de Sempere (en especial las obras de Josep Melià, Fernando Soria y los catálogos editados por el IVAM y la Universidad Politécnica de Valencia) y, algunos de ellos pueden encontrarse en el catálogo de la exposición dedicada a la trayectoria de la Sala Mateu, citado anteriormente. Por otro lado, no podemos obviar una de las respuestas, concretamente la de un exaltado Manolo Gil, que le dice a Sempere que su trabajo *es una mierda*.

<sup>34</sup> Andrés Trapiello, *op. cit.*, pág. 36-37. No obstante, en lo que atañe a las posibles influencias, Juan Manuel Bonet, citando la Tesis Doctoral de Antonio Fernández García, nos refiere que Sempere habría visto la obra del período de París de Kandinsky en una exposición organizada por René Drouin en la capital francesa ese mismo año, en junio —penamos que quizás demasiado cerca ya de su inminente regreso a Valencia, una influencia muy ajustada—, y que otras influencias posibles serían las de Robert Delaunay, Joan Miró y Paul Klee. Juan Manuel Bonet, *op. cit.*, 1998, pág. 27-28.



iniciada el año anterior. Como escribirá Cirilo Popovici, resultaría providencial el marchar directamente a París en lugar de a Madrid, tan igual a la simpática capital levantina.

Y allí se instala hacia finales de 1949, iniciando lo que llamaremos aquí su segunda estancia parisina, que se prolongará, salvo algunas visitas rápidas a la familia, por Navidad y en verano, hasta los primeros días de 1960.

Escarmentado, Sempere no volverá a exponer en Valencia hasta dos años más tarde: en 1951, en la X Exposición de Arte Universitario, y como seleccionado en la I Bienal del Reino de Valencia; y en 1954, en una muestra conjunta con la cubana Loló Soldevilla, en una sala de la Universidad de Valencia.

### *Segundo viaje a París*

Para Eusebio Sempere, España se había acabado de convertir en un desierto cultural total. Era una España meridiana en *lucis* intelectuales, provinciana, ignorante en las nuevas corrientes y plagada de prejuicios reaccionarios.

El París que había dejado atrás unos meses antes era totalmente distinto: allí había galerías como la de Denise René, que organizaban exposiciones de vanguardia; allí podía leer a críticos de arte como Leon Degand y Charles Estienne, que defendían libremente y con entusiasmo las corrientes abstractas. Es más, durante la posguerra se habían creado en París canales expositivos y de promoción artística tales como el Salon de Mai y el Salon des Réalités nouvelles que, exclusivamente dedicado al arte abstracto, fue organizado por primera vez en 1946 bajo la atenta dirección de un personaje conocido: Frédo Sidès.

En París también, en junio de 1949, coincidiendo con su exposición en Sala Mateu, André Bloc, Leon Degand, Edgard Pillet y Felix Del Marle habían fundado la revista *Art d'aujourd'hui*, la primera enteramente dedicada a la difusión y defensa de la abstracción, en especial de la geométrica<sup>35</sup>. Y ese año será también el de la publicación del esclarecedor ensayo de Michel Seuphor *L'Art abstrait, ses origines, ses premières maîtres*, ilustrado con una muestra colectiva en la Galerie Maeght que recibió el nombre de *Los primeros maestros del arte abstracto*<sup>36</sup>.

A todas luces, costara lo que costase y después de lo ocurrido en Sala Mateu, era mejor regresar y permanecer en París, como emigrante en el centro de Europa, y conocer, viajar, ver exposiciones, pintar lo que se pudiera, con intensidad y libertad total, y leer sin descanso en la biblioteca del Colegio de España. Porque Eusebio vuelve de nuevo al punto de partida, a la Cité Universitaire.

---

<sup>35</sup> La revista *Art d'aujourd'hui* se editó entre junio de 1949 y diciembre de 1954, con un total de 36 números.

<sup>36</sup> De hecho, el libro había sido encargado por la conocida marchante Aimé Maeght a finales del año anterior y en él se asentaban las bases para el conocimiento y análisis de la obra de Kandinsky, Mondrian, Arp y Delaunay, en buena medida desconocidos para las generaciones más jóvenes.

Según los documentos depositados en el Archivo del Colegio de España, Sempere residió en dicho Colegio el curso 1948-1949, como hemos visto, y también los de 1949-1950 y 1954-1955, figurando una vez más en 1957, cuando solicita permiso al Director para compartir un estudio que en ese momento utilizaban otros residentes, en concreto, los también pintores valencianos Salvador Victoria y Doro Balaguer, que habían llegado el 1 de octubre de 1956<sup>37</sup>. En este Archivo se conserva una copia de la carta que con fecha del 12 de octubre de 1949 y a la dirección de plaza del Correo Viejo 1-5 de Valencia, es enviada por José Antonio Maravall, a la sazón Director del Colegio, a Eusebio Sempere, confirmando la reserva de una habitación en dicha institución:

*En réponse à votre lettre du 4 Octobre, j'ai le plaisir de vous faire connaître que nous vous réservons une chambre dans notre Fondation. Vous partagerez cette chambre avec l'ami que vous nous annoncez dans votre honorée, et que nous acceptons également.*

*Veuillez nous faire connaître la date exacte de votre arrivée et celle de votre ami.*

*Avec le plaisir de vous voir, je vous prie d'agréer, Monsieur, mes sincères salutations.*<sup>38</sup>

Volvió pues a instalarse en París y allí, con enormes penurias económicas, consiguió relacionarse con los supervivientes de las vanguardias históricas y con aquellos representantes de las corrientes constructivistas afines a sus preocupaciones estéticas. Cada vez más inmerso en esta tendencia geométrica, Eusebio Sempere se aleja con prisa de lo aprendido en San Carlos, asumiendo que el futuro del arte estaba en el presente, y en él se irán fraguando las formas de una aportación personal al movimiento cinético, especialmente en lo que respecta a la serie de gouaches iniciada en 1953 y a su consolidación con los relieves luminosos elaborados durante la segunda mitad de esa década.

Pero las investigaciones plásticas en los años cincuenta, en París, distaban de ser fáciles debido a la afluencia de nuevas tendencias estéticas, incluso a la confusión de las estéticas individuales. Esa efervescencia contrastaba con el lento resurgir de una tímida vanguardia en España, fundamentalmente debida a la eclosión del informalismo y al apoyo que esta tendencia obtiene por parte de los estamentos del poder. En medio de todo ello, Eusebio se acoge a la soledad, a la dureza de la soledad, esgrimiendo una infranqueable resistencia moral a adversidades de todo tipo.

---

<sup>37</sup> Esta y otras informaciones al respecto fueron facilitadas por Ana María Pedrerol, Bibliotecaria del Colegio de España, a quien agradecemos su tiempo y colaboración, durante nuestra estancia en París y, posteriormente, a través del correo electrónico.

<sup>38</sup> Ignoramos de quién se trata, quién es el amigo con el que compartiría habitación Sempere. ¿Podría tratarse de un compañero de San Carlos? ¿del mismo padre Roig? La carta posee la referencia 3/16-3 en el Archivo del Colegio de España.

Son años duros, la primera mitad de la década, de los que cuanto apenas se conservan obras, la gran mayoría de ellas destruidas, rotas, quemadas antes de poder concluir algo de ellas. Incluso, como se ha alegado tantas veces, debemos apuntar ahora que Sempere llegó a dejar de pintar en este momento:

*El choque terrible se produjo cuando me encontré con un primer cuadro de Mondrian. No era reconocido entonces más que por sus amigos. Y ahí viene el drama. Recuerdo que pasé tres o cuatro años sin pintar nada. Intenté conectar con gente que entonces me parecía importante. Me costó entenderles...<sup>39</sup>*

Por mucho que supongamos que se trata de una exageración más, promovida por la dureza de Sempere consigo mismo y su trabajo, creemos que la falta de obras de este momento es suficiente argumento —lo cual no quita para pensar que éstas, si las hubo, fueran destruidas—, a lo que podemos agregar razones como la falta de velocidad en la asimilación de aquel programa formativo diseñado en 1948 y sus posteriores ramificaciones. Todavía Sempere no había alcanzado la madurez que despunta hacia 1953.

Otra razón, mucho más decisiva, será la necesidad de supervivencia que le obligaba a atender las más dispares tareas y trabajos, sin que se haya podido esclarecer todavía su orden exacto: pinta soldaditos de plomo y caballitos de cartón, pega carteles, ensobra correspondencia y franquea envíos de publicidad, rotula etiquetas, vende periódicos, prueba a ilustrar libros infantiles, labra la tierra, envasa dátiles en una empresa conservera, etc. Trabajos diurnos que en cualquier caso sólo le dejan tiempo para pintar por las noches, cansado y abatido<sup>40</sup>.

Confianza en estos argumentos, no resulta difícil pensar en la idea de que hacia 1950 Sempere estaba decidido a abandonar la pintura. Sin embargo, el mismo Sempere seguirá enviando obras a distintas exposiciones, bastantes, lo que nos hace dudar una vez más de la claridad en sus testimonios: ¿dejó de pintar de veras? ¿Destruía las obras conforme las terminaba? ¿Cuándo le eran devueltas de las exposiciones? Si realmente llegó a colgar los pinceles, ¿cómo se entiende la cantidad de exposiciones en las que lo encontramos entre 1950 y 1953?

Sirven de ejemplo hechos como que ese mismo año, 1950, participó por primera vez en el V<sup>ème</sup> Salon des Réalités nouvelles y en una muestra colectiva en la Sala Space, *L'Internationale de l'Art Abstrait*, ambas en París. Al año siguiente, en 1951, en la X Exposición de Arte Universitario y en la I Bienal de Arte del Reino de Valencia; la presencia en el segundo certamen

---

<sup>39</sup> Eusebio Sempere, “Forma, movimiento, comunicación”, en Fernando Soria Heredia y Juan Manuel Almarza-Meñica, *Arte contemporáneo y sociedad*, Editorial San Esteban, Salamanca, 1981, pág. 59-65

<sup>40</sup> Salvador Victoria escribirá: *Salvo algunos privilegiados que gozaban de becas, la mayoría de los pintores españoles que vivían en París se mantenían mediante trabajos eventuales muy variados, como por ejemplo la «ramassage»* [recogida de papel por las casas], o trabajos de diversa índole, a veces los más absurdos para un artista: todo un Eusebio Sempere iluminaba tarjetas de felicitación de Navidad. Salvador Victoria, *op. cit.*, pág. 80.

le valdrá su selección para representar a Valencia, aun la animadversión que le guardaba a la ciudad, en la I Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte, que tiene lugar en Madrid, también en 1951<sup>41</sup>.

En 1952 concurrirá a una colectiva en el Instituto Francés de Valencia y, al año siguiente, vuelve a figurar en la II Bienal de Arte del Reino de Valencia y en la II Bienal Hispanoamericana, localizada en esta ocasión el Museo de Arte Moderno de La Habana; participando asimismo en la *Exposición-Homenaje a Vázquez Díaz*, promovida por la Dirección General de Bellas Artes en Madrid.

Dejara o no de pintar<sup>42</sup>, las cosas parecen cambiar para Sempere en torno a 1953-1954. Adquirida mayor madurez, inicia por entonces una serie de *gonaches* sobre cartulina no sin antes reincidir en su idea de dejar la pintura, durante un desplazamiento más a Valencia, por un trabajo de representante de productos farmacéuticos que regentaba un primo suyo. Pero tampoco le convence viajar y remover el polvo de las provincias españolas, así que regresa a París con la intención de seguir investigando en un lenguaje plástico personal.

Y de todas las ocupaciones desarrolladas a lo largo de los años cincuenta con no poco sacrificio por su parte, es a partir de esta fecha cuando encontramos las que más nos van a interesar en este trabajo: la colaboración como asistente en el taller de Jesús Rafael Soto, que preparaba una importante exposición personal en Venezuela; el aprendizaje de la serigrafía en el taller del serígrafo cubano Wifredo Arcay; la confección por su cuenta de tarjetas de Navidad y de felicitación mediante un rudimentario sistema serigráfico por estarcido; y el apoyo en las tareas de archivo y montaje en la Galerie Denise René, con toda probabilidad en este orden de ejecución.

---

<sup>41</sup> En la X Exposición de Arte Universitario, celebrada del 17 al 28 de febrero de 1951, le son concedidos a Sempere el Segundo premio de pintura en la categoría de graduados y el Primero de dibujo por los tres presentados, uno de los cuales era abstracto (y los otros dos, probablemente, en la línea de los retratos de Matilde Salvador y Joaquín Rodrigo). En la I Bienal Hispanoamericana se presenta su cuadro *Torero*, de 1950. Carlos Villavieja, *op. cit.*, pág. 44-45.

<sup>42</sup> *Recuerdo que pasé tres o cuatro años sin pintar nada. Intenté conectar con gente que entonces me pareciera importante. Me costó entenderles... Hice amistad con Vasarely, joven y muy formado. Tenía unos veinte años más que yo. Es tremendo esto y creo que no lo he contado nunca. Para mí aceptar la abstracción como camino de posibles realizaciones artísticas fue realmente muy duro. No sabía cómo empezar y realmente estaba perdido. Estaba entonces muy en boga en París el formalismo abstracto. Mathieu había hecho un manifiesto diciendo que la pintura había acabado. A mí me entristeció mucho porque yo quería ser pintor y ya no podía serlo. Recuerdo que quise suicidarme. Ya estaba perdido. No tenía solución. Uno se embarca en ciertas cosas, exponiendo mucho, y todo estaba perdido porque yo no servía para nada. Seguí copiando a Matisse, a Braque, a Modigliani... Tampoco encontraba solución pues el grupo estaba liquidado en cuanto a trascendencia.* Citado por José Ramón Giner, "Los motivos más íntimos del aire", en *Sempere. Obra gráfica*, MUA, Alicante, 1999, pág. 63-67, a su vez citando a Fernando Soria.

Por entonces, ya en 1954, Eusebio expone en Valencia en cuatro ocasiones: en una exposición del grupo *Los Siete*, en la Sala Braulio; con dos dibujos en dos colectivas organizadas por Emilio Bello en su domicilio e inauguradas en enero y julio respectivamente<sup>43</sup>; en la colectiva titulada *Reflejos de París*, en el Instituto Francés de la ciudad. Pero el esfuerzo se centrará en una individual que venía preparando desde hacía tiempo con la idea de volver a presentar en Valencia sus trabajos parisinos; en el último momento consigue el Club Universitario, donde expondrá, al alimón con la escultora cubana Loló Soldevilla, nada más y nada menos que veintitrés obras.

Y no deja de extrañarnos —al calor de esa imposibilidad de pintar— que sea al año siguiente, en 1955, cuando Sempere reaparece en Madrid incluido en la nómina de otra colectiva, en este caso la *Exposición-Homenaje a Eugenio d'Ors*, celebrada en las salas de la Biblioteca Nacional. O que de nuevo en París participe en diversas colectivas en el Colegio de España: *Exposition de Jeunes Peintres Espagnols*, del 1 al 6 de junio de 1955, donde expone dos obras tituladas *Naturaleza muerta* y *El mercado*; figura también en la celebrada del 14 al 24 de junio de 1956 (aunque retirará los dos relieves luminosos con los que concurre), y en la *Exposition permanent des peintres Résidents*, rotatoria entre el 1 de marzo y el 23 de mayo de no se ha podido precisar qué año (1950 ó 1957).

Finalizando este recorrido, de manera concluyente, citaremos su participación en el X<sup>eme</sup> Salon des Réalités nouvelles (1955) y en la última edición del mismo, la exposición *Réalités nouvelles-Nouvelles réalités* (1956), con lo que se cerraría para nosotros su etapa de formación. Es a partir de aquí que Eusebio se convierte, podríamos decir, en Sempere, en Eusebio Sempere. Pero para que esto suceda serán imprescindibles influencias y acontecimientos en los que nos centramos a continuación.

Antes, insistiremos en la pregunta: ¿cuándo fue entonces que dejó de pintar? Realmente no lo sabemos, posiblemente no fuera así, quizás se trate de una exageración, aunque las obras con las que concurre a las distintas muestras son por lo general anteriores a 1953, bodegones, retratos o toreros que, además, enviará a dos o tres exposiciones. El caso es que tanto los gouaches como los relieves luminosos no surgen de la nada y la importancia decisiva que adquieren en la trayectoria de Sempere señalan la posibilidad de que con ellos el artista de Onil comenzaba a cumplir con aquel programa diseñado a su llegada a la capital francesa. Entonces debía tener un poco más de paciencia para mostrar su trabajo que en 1949 y, quizás, Eusebio había aprendido otra lección.

---

<sup>43</sup> Según la nómina citada por Manuel Real Alarcón, Sempere participará en sendas exposiciones que Emilio Bello, *altruista, ingeniero, artista-pintor asimismo y dueño de la Posada del Rincón*, organiza en su casa de la calle Quart, en enero y julio de 1954. Manuel Real Alarcón, *op. cit.*, pág. 18. Lo confirma Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 81.

### ***Vasili Kandinsky, Piet Mondrian y otras influencias***

Ya nos hemos referido a las lecturas iniciales, furtivas, de textos de Kandinsky en las clases de Alfons Roig —véase el epígrafe dedicado a los años en San Carlos—, pero quizás debemos incidir en el conocimiento directo que Sempere tenía —pudo tener— a finales de su primer viaje a París de la obra de Kandinsky, gracias a la exposición *Kandinsky, 1934-1944* que tuvo lugar en la Galerie Drouin durante el mes de junio de 1949.

*Pero la gran aventura de Sempere, la que le abrió los ojos, ha sido cuando descubrió a Kandinsky y eso en una exposición antológica. Ello suponía el contacto con otro mundo del arte, totalmente distinto del que conocía. Se trataba del arte abstracto (del art autre de Michel Tapié).<sup>44</sup>*

Otro dato que resulta interesante es que ese mismo año, lo más seguro que con ocasión de la muestra, la Galerie Drouin había editado la traducción al francés del libro de Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst (De lo espiritual en el arte)*, publicado originariamente en 1911; se trataba de una edición de lujo compuesta por 300 ejemplares, que tiene su réplica en una edición más asequible realizada dos años después por Éditions du Beaune.

Tiempo después del regreso de Sempere a París, en diciembre de 1951, será la Galerie Maeght la que dedicará una exposición al Kandinsky de la primera década del siglo XX. Estas y otras exposiciones, la visión *terrible* de aquel cuadro de Mondrian, irán permitiendo que Sempere descubra y vaya entendiendo el proceso, el camino hacia la abstracción.

Las siguientes palabras de Sempere ilustran este momento —a la vez que nos sirven para señalar la contradicción con unas declaraciones a Andrés Trapiello, citadas anteriormente, en torno a su exposición en Sala Mateu, cuando afirma que no conocía a Kandinsky—:

*A Kandinsky lo descubrí por mi cuenta, en una galería que llevaba alguien... no recuerdo... en Place Vendôme, que ha desaparecido [¿Galerie Drouin?]. Fue la primera exposición que se hizo de Kandinsky en París. Es increíble, aún era desconocido Kandinsky en París en el año 1949. Totalmente desconocido, muerto y remuerto. Hombre, lo conocería Picasso, Rousseau era amigo suyo, pero como pintor, con toda su obra realizada, en el año 1949... ¿sabes lo que es eso? Yo entré en la galería, toda la obra de Kandinsky, me deslumbró, me pareció muy importante. Inmediatamente descubrí a Mondrian. A Malevich es al que no vi entonces, no había nada suyo por allí. En aquel momento descubrí cuál era el camino a seguir, desde dónde había que partir.<sup>45</sup>*

---

<sup>44</sup> Cirilo Popovici, *op. cit.*, pág. 12.

<sup>45</sup> Declaraciones de Sempere a Miguel Logroño, *op. cit.* Al parecer Sempere se equivoca y hace general el desconocimiento propio, ya que tras la muerte de Kandinsky en 1944 había habido varias exposiciones, individuales o colectivas, en las que su obra se había podido ver en París: en la Galerie L'Esquisse (desde 1944), en la Galerie Drouin (desde 1946) o en la Galerie Colette Allendy (en 1947), entre otras. Incluso antes, en 1942, la Gestapo alemana había censurado una exposición dedicada íntegramente a Kandinsky que se iba a inaugurar en la

En este momento Sempere parece comenzar a distinguir las influencias, a tomar conciencia. Buena parte de la culpa se debe a Alfons Roig, con quien mantenía una especial relación desde los años de San Carlos y de intercambio epistolar a partir de 1953, año en el que el sacerdote realizará su primer viaje a la capital francesa<sup>46</sup>.

Será también el padre Roig quien le facilite el acceso a la viuda de Kandinsky, Nina Kandinsky, camino que le permite tener contacto directo, físico y real, con los cuadros de aquel pintor *desconocido*; todo ello a la vez y a través de un encargo que quedará reflejado así en la correspondencia:

*Me ha gustado muchísimo su artículo sobre Kandinsky y será ésta la mejor ocasión para visitar a Mme. Kandinsky y llevarle el artículo, su carta y los bombones.*<sup>47</sup>

*Ayer viernes por la tarde estuve en casa de Nina Kandinsky. Antes de Navidad no pudo recibirme porque estaba muy ocupada con una exposición de su marido. Fue, como Vd. siempre decía, una tarde inolvidable. Me acompañó Loló Soldevilla, que hizo su visita como delegada cultural de su país.*

*Mme. Kandinsky es extraordinariamente amable y estuvo hablándonos de su marido durante tres horas. [...] Nos mostró el estudio y las obras que guarda y me pareció un tesoro. Yo mismo colocaba los cuadros que Mme. me indicaba en el caballete, y son tan bellos que me resultaba difícil soportar tanta emoción sin llorar y abrazar a esta señora que vivió con el pintor y le ayudó tanto en su trabajo.*<sup>48</sup>

---

Galerie Jeanne Bucher el 21 de julio. Por otro lado, Jean Dewasne —a quien se le había concedido el 1<sup>er</sup> Prix Kandinsky instituido ese año— dictó una conferencia titulada *Les idées pédagogiques de Klee et de Kandinsky* en 1946; y en ese año también se publica *Regard sur le passé*, de Kandinsky, editado por Drouin con traducción de G. Buffet-Picabia. Con todos estos datos podemos concluir que Kandinsky pudo ser bastante conocido en el París de 1949, al menos por aquellos interesados en la plástica. Véase Claude Laugier, “L’abstraction géométrique, chronologie”, *Paris 1937-Paris 1957*, Centre Georges Pompidou/Gallimard, Paris, 1992, pág. 434-436.

<sup>46</sup> Mientras escribimos estas páginas, Pablo Ramírez está organizando y preparando las notas para la edición de esa correspondencia entre Eusebio Sempere y el padre Alfons Roig, de la que se hará cargo el Instituto Valenciano de Arte Moderno. No obstante, algunas de las cartas escritas por Sempere al padre Roig fueron recogidas en el catálogo *Alfons Roig i els seus amics*, Diputació de València, Universitat Internacional Menéndez Pelayo, IVEI, València, 1988, pág. 114-129; y en la Tesis Doctoral de Antonio Fernández García, *La obra de Eusebio Sempere desde una investigación visual de la pintura*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989, pág. 447-489. Siempre que aparezcan citadas las cartas, menos en los casos en que se indica lo contrario, las transcribimos de sus páginas.

<sup>47</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 14 de diciembre de 1954.

<sup>48</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 8 de enero de 1955.

Habr  después más visitas en las que Sempere estrecha el contacto con la obra de Kandinsky. Las visitas al taller de Kandinsky se suceden, acompañado de Cirilo Popovici<sup>49</sup> o, en mayo de 1956, junto con algunos compañeros valencianos y otros madrileños como Lucio Muñoz y Joaquín Ramo. Popovici, que referencia el gran aprecio que Nina Kandinsky profesaba hacia Eusebio, acertará al señalar una de las claves que rápidamente vienen a configurar el trabajo de Sempere en lo que será su serie de gouaches:

*All , en el estudio del gran Kandinsky (inventor de la pintura abstracta), Sempere pudo escuchar muchas cosas contadas con su gracia inefable por su esposa, Nina, y no pocas de ellas tenían para Sempere un alcance mucho más profundo que el de un simple anecdotario [...]. Volviendo a Kandinsky es preciso apuntar que una de las lecciones que éste le dio a Sempere —de acuerdo con el pequeño formato de sus obras— es que una obra no es “grande” por su tamaño, sino por lo que hay dentro de ella.*<sup>50</sup>

Además, a principios de 1955 Sempere había conocido personalmente a Joan Miró en la inauguración de una exposición de Palazuelo en París<sup>51</sup>. Después de este primer contacto, Eusebio tratará de no faltar nunca a los *vernissages* de las exposiciones del pintor catalán.

Descubrimos así, en los trazos que Sempere va dibujando en distintas direcciones, que éstos coinciden en un punto: puntos y líneas sobre el plano de una tradición inevitable para Sempere como era por entonces el empuje demostrado por Vasily Kandinsky, junto con las construcciones geométricas del cubismo y su evolución a través de las retículas trazadas por Mondrian. Como escribió Antonio Bonet Correa, las influencias sobre Sempere en esta época son Vasili Kandinsky, que le deslumbró; también los planos de Auguste Herbin, que tanto aportaron a la formulación de la abstracción geométrica posterior a 1945, de colores puros y tintas planas<sup>52</sup>. Pero en un segundo lugar preferente será fundamental el conocimiento de la obra y la evolución personal de Piet Mondrian, especialmente a través de la definición de los elementos

---

<sup>49</sup> La visita con Popovici tenía como asunto concretar la negociación de una exposición de Kandinsky en el Museo de Arte Moderno de Madrid, proyectada para septiembre de ese mismo año, pero que tristemente nunca llegaría realizarse. Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 6 de marzo de 1955.

<sup>50</sup> Cirilo Popovici, *op. cit.*, pág. 14-15.

<sup>51</sup> En una carta enviada a Alfons Roig el 6 de marzo de 1955, Sempere escribe: *El viernes fue la inauguración de la exposición de Palazuelo. Fui a las siete de la tarde y había mucha gente. Salud  a Joan Miró, lo cual fue una verdadera emoción para mí. Dijo que había recibido el catálogo de la exposición mía de Valencia.*

<sup>52</sup> Ver Geneviève Claisse, Serge Lemoine y Waldemar George, *Herbin. Catalogue raisonné de l’œuvre peint*,  ditions du Grand-Pont, Lausanne, 1993. Siguiendo esta relación, creemos que sería muy interesante profundizar en los aspectos constructivos, geométricos y cromáticos esgrimidos por Herbin, tanto en su obra cómo en sus ensayos, y calibrar hasta qué punto, incluso en el del enfrentamiento, esto determinó muchas de las composiciones de Sempere, tanto en sus gouaches como en la elaboración de su primeros relieves luminosos.



plásticos y sus relaciones, del equilibrio formal conseguido en unas estudiadas composiciones de verticales y horizontales, en cuanto a la escala y los formatos, a la modulación tonal por superposición de colores, hasta derivar en la construcción, delimitación y defensa de una nueva dimensión espacial para la creación plástica.

Junto con la de Kandinsky, la pintura de Mondrian suponía una visión distinta, un punto de partida y un límite que sobrepasar:

*Hay que partir de algo. Por ejemplo: de Van Gogh o de Gauguin no podía partir, porque no era mi estilo; o de Matisse. De ninguno de ellos podía yo partir, no me interesaban para seguir adelante. Me interesaban para analizarlos, porque realmente son extraordinarios. Los analizaba, por eso están los cuadritos que se parecen a ellos... pero no me incitaban a nada más que eso. Y después, a la vista de Kandinsky y de Mondrian, fue la explosión para mí.<sup>53</sup>*

Y será de forma consecutiva al conocimiento de los pequeños cuadros y acuarelas de Kandinsky que, a través de Michel Seuphor —según da noticia Popovici— Sempere se introduzca en la obra y el pensamiento plástico de Mondrian:

*Es en la misma época cuando trabó amistad con el crítico Michel Seuphor, profundo conocedor de Mondrian, y que lo ‘introdujo’ en los supuestos teóricos de su obra y, por ende, en el neoplasticismo que tanto impacto hizo en el arte de hoy.<sup>54</sup>*

En 1957, después de asistir junto con Vicente Aguilera Cerni, de paso en París, a ver una exposición de Mondrian, Sempere escribe al padre Roig:

*Es un extraordinario pintor. Antes de ver sus cuadros creía que su pintura era fría y que su valor estaba en la importancia de sus teorías. Pues no. Tenía un gran temperamento de pintor y artista y de sus cuadros brota una fuerte emoción.<sup>55</sup>*

De igual modo, si tratamos de ordenar mínimamente estas influencias, no debemos pasar por alto la importancia jugada todavía por el cubismo austero de Juan Gris, su control, o por otro español, el también austero de Luis Fernández.

*Debemos definir la primera experiencia parisina en términos de descubrimientos fundacionales. Sempere halla en París el valor contemporáneo de la plástica. La mancha, la línea, el color, la textura, la estructura espacial... elementos que hasta ahora no había utilizado más que como agentes ‘invisibles’ al servicio del asunto, comienzan a cobrar opacidad, vida, capacidades emocionales en sí mismos. La academia estalla por los aires. Se siente desbordado, en inferioridad. Tiene prisa en asimilar todo cuanto contempla y le resulta imposible digerir el “atra-*

---

<sup>53</sup> Declaraciones de Sempere a Miguel Logroño, *op. cit.*

<sup>54</sup> Círculo Popovici, *op. cit.*, pág. 15.

<sup>55</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, 10 de marzo de 1957. Citado por Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 105.

cón”. Picasso, Kandinsky, Klee, Mondrian, Delaunay, Braque... Su mente se llena de influencias inconexas que se mezclan en un ‘mare magnum’ vertiginoso.<sup>56</sup>

Recapitulando: hacia 1953 se han manifestado en los trabajos de Sempere las influencias de Matisse y Modigliani, en el primer frente, con la síntesis de las formas y la liberación del parecido realista a través de las estructuras expresivas del fauvismo; de Picasso y Braque, sobre todo, con la asimilación del cubismo y la ruptura de la perspectiva en una investigación sobre el plano de raíz cezanniana y abocada a la monocromía; de Joan Miró —desde August Puig—, Paul Klee —a través de la figura de Palazuelo, siempre respetado— y en cierta manera la de los Delaunay, Robert y Sonia, con la liberación del color en composiciones abstractas donde predomina el cromatismo luminoso y los contrastes simultáneos, las transparencias y un trabajo lineal con el que Sempere bien podría estar ensayando, en su camino hacia la pureza de la abstracción, una recuperación de aquella luminosidad de la que renegaba en San Carlos.

Y será a partir de este momento, a partir de la claridad y el discernimiento de las influencias —los había copiado tantas veces y *descaradamente...*—, que podemos decir que Sempere salta a la escena parisina con sus gouaches, conociendo y entablando nuevas relaciones de amistad, de trabajo, con Victor Vasarely en una exposición, con Jesús-Rafael Soto, en otra; o con la galerista Denise René, a través de unos y de otros.

#### **Auguste Herbin y el Salon des Réalités nouvelles**

A su regreso a París en 1949, Eusebio hará uso de la recomendación de Raquel Meller para conseguir una invitación de Frédo Sidès para participar en el Salon des Réalités nouvelles, quizás buscando el éxito no conseguido en la exposición de Sala Mateu. Una recomendación que posiblemente pudiera tratarse de esta carta:

*Querido amigo: su carta de Vd. me alegra mucho en todos [los] sentidos, primero porque me cuenta cosas y luego por que le gusta París —que yo adoro— y que se encuentra bien en Él. Le mando estos dos retratitos para que haga el [fa]vor de llevárselos a Frédo Sidès a -1 Rue Git-Le Coeur- que es un gran amigo de los artistas y que hará por Vd. lo que sea necesario.<sup>57</sup>*

Dado el origen de la recomendación y los dos “retratitos” —suponemos que fotografías—, Sidès le atiende en su *palacio a orillas del Sena entre obras maestras del arte*, se interesa por sus proyectos y le indicará la idoneidad de entrevistarse con el pintor Auguste Herbin, a quien le impone la selección de los trabajos de Eusebio para el próximo Salon:

*Mas ese viejo gruñón se enfadó al ver que Sempere, a pesar de sus abstracciones, empleaba la “ancienne technique” (como si en Valencia o en Madrid se supiese otra cosa). “Habrá que*

---

<sup>56</sup> Carlos Villavieja, *op. cit.*, pág. 43-44.

<sup>57</sup> Carta de Raquel Meller a Eusebio Sempere, s/f. Reproducida en *Sempere*, Cuadernos Guadalimar, nº 1, Madrid, 1977, pág. 81.

*dejar el empaste sobre la tela y andar con colores puros, abolir los relieves de materia, etcétera”, sentenciaba el maestro purista.<sup>58</sup>*

*Discutía mucho con Herbin. Él no comprendía cómo podía aplicar masa de pintura en unas superficies que él se las imaginaba exclusivamente de color plano y liso. Bien es verdad que la escuela, la educación que tuve, no me servía entonces de nada, pero sí la memoria, la observación, la atención. Por un lado tenía esta memoria de la pintura clásica a la que no estaba dispuesto a renunciar y, por el otro, estaba intentando formar ese pequeño vocabulario, esos esquemas tan elementales de la composición abstracta. Ninguna de las dos cosas estaba dispuesto a dejarlas.<sup>59</sup>*

De esta manera es que Eusebio Sempere participa con dos obras en el Salon des Réalités nouvelles de 1950, del 10 de junio al 15 de julio, en el que también toman parte, entre otros, Josef Albers, André Bloc, Alberto Burri, Sonia Delaunay, Dorfler, Hoffman, Antoine Pevsner, Kupka, Schoeffler o Pierre Soulages. Una participación que si no el éxito —aunque se cita su nombre y el interés de sus obras en una de las crónicas— si que le dará las fuerzas necesarias para seguir manteniéndose en París y para desarrollar su proyecto plástico.

Sempere comenzaba a encontrar su sitio. Desde su regreso había expuesto en el Salon de Mai y en el Salon des Réalités nouvelles. Una breve reseña aparecida en la prensa valenciana venía a poner las cosas en su lugar:

*Eusebio Sempere expone en París. Nuestro joven paisano, en uso de pensión en París, el pintor Eusebio Sempere, ha sido invitado a enviar sus obras al presente Salón de Mayo que se celebra en París y a la Exposición de Réalités nouvelles que se abrirá en junio. La concurrencia de firmas muy prestigiosas a ambas exposiciones, que se celebran en el Museo de Arte Moderno de la capital francesa, y reúnen lo más inquieto y ágil de la pintura internacional, es considerada como un especial honor en el mundo artístico parisino.<sup>60</sup>*

Y volverá a exponer en el Salon en 1955 y en 1956, ocasiones que aprovecha para presentar sus relieves luminosos.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el Salon des Réalités nouvelles lideraba las prácticas abstractas y, rápidamente, se convirtió en el centro neurálgico de los partidarios del constructivismo, del formalismo constructivo, siguiendo aquella vertiente geométrica que nacía con los movimientos de vanguardia anteriores a la contienda<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> Cirilo Popovici, *op. cit.*, pág. 12-13.

<sup>59</sup> Andrés Trapiello, *op. cit.*, pág. 58-59.

<sup>60</sup> Citado en Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 73.

<sup>61</sup> Ver Dominique Viéville, “Vous avez dit géométrique? Le Salon des Réalités nouvelles, 1946-1957”, en AA.VV., *Paris 1937-Paris 1957*, Éditions du Centre Georges Pompidou/Éditions Gallimard, París, 1992, pág. 407-429.

Se había fundado unos años antes, en 1946, resucitando con acierto el título de una exposición anterior, organizada por Frédo Sidès e Yvanhoé Rambosson y celebrada en la parisina Galerie Charpentier, en 1939, justo antes de la declaración de guerra.

Se trataba de un Salon abierto de manera efectiva a todos los artistas; un Salon consagrado por primera vez y en exclusiva al arte abstracto, *como si la abstracción hubiera sido el arte de siempre*, según palabras del crítico Michel Seuphor. Se trataba, sin duda, de una iniciativa original cuyos promotores fueron Frédo Sidès y Nelly Van Doesburg, quienes impulsaron la transformación de la asociación Abstraction Création, instaurada en 1931 —siguiendo la estela de Cercle et Carré (1930)—, en el Salon des Réalités nouvelles.

Sus fundadores fueron Auguste Herbin, Vicepresidente; Félix Del Marle, Secretario; y Jean Arp, Sonia Delaunay, Albert Gleizes, Antoine Pevsner y Jean Dewasne como vocales. El objetivo hacia el que se configuraban sus pasos era la realización de exposiciones en Francia y en otros países, muestras que ofrecieran una visión directa y una interpretación del arte concreto, no figurativo y/o abstracto, a sabiendas de lo complicado que resultaba explicar cada uno de estos términos.

Así, en 1947 y en el Palais des Beaux Arts de la Ville de Paris, la segunda edición del Salon reunió ya a 146 artistas y se expusieron 384 obras de carácter no figurativo, una cantidad que aumentará cada año como muestra del avance del movimiento abstracto a nivel internacional. Por ejemplo, al año siguiente la cantidad de obras expuestas crece hasta rondar las setecientas, entre esculturas y pinturas de artistas procedentes de diversos países del mundo.

Cada uno de los Salones, anuales, llevaba consigo la edición de un catálogo en el que se incluye la lista de los artistas participantes, la reproducción de una de sus obras expuestas y diversos ensayos escritos por los artistas. En estos catálogos nos encontraremos, además de los nombres ya citados, con artistas como Alfred Pellán, Jean Gorin, César Domela, Victor Vasarely, Yves Klein o Serge Poliakoff.

A principios de la década de 1950, heredero pues de los ideales de Cercle et Carré y Abstraction Création, y competidor directo con el Salon d'Automne y el Salon de Mai, más tradicionales y figurativos, el Salon des Réalités nouvelles se había convertido en un referente claro para la teoría estética de la abstracción del siglo XX, siendo considerado el bastión de la vanguardia para la generación abstracta de posguerra radicada en París y para los extranjeros invitados a participar en sus sucesivas ediciones.

Pero esta consolidación en el panorama plástico irá acompañada de críticas —incluso internas, de los propios artistas— en cuanto a los niveles de calidad o la misma *insuficiencia abstracta* detectada en determinadas obras seleccionadas: pensemos, por ejemplo, que una de las cosas que influirán en la participación de Sempere en el Salon de 1950 será aquella carta de recomendación firmada por Raquel Meller. Es más, estas cuestiones derivan en una crisis que se agudiza con la muerte del Presidente del Salon, Frédo Sidès, en 1953, momento en el que

Herbin y Pevsner se hacen todavía más fuertes en el control de las secciones de pintura y escultura, respectivamente.

Así, entre 1953 y 1956, el Salon vive una crisis que se manifiesta en las constantes luchas por el poder de organización y convocatoria que hacen que una década después de su creación, en 1956, se apruebe un cambio de Estatutos que intenta consensuar las distintas posiciones ideológicas, estéticas y abstractas del momento<sup>62</sup>. Mientras tanto, Herbin será nombrado Presidente de Honor en 1955, y Kupka y Pevsner en 1956.

Al calor de la importancia adquirida por el Salon des Réalités nouvelles y del empuje del movimiento abstracto, tienen lugar por estas fechas dos acontecimientos que resultarán igualmente importantes para la configuración del espectro plástico del París de esta época y, sin duda, de la obra del mismo Eusebio Sempere. Nos referimos, por un lado, a la publicación en 1949 del libro de Auguste Herbin *L'art non figuratif, non objectif*<sup>63</sup>, donde resumía la trayectoria de medio siglo de abstracción plástica a partir de sus propias experiencias y reflexiones. El texto se acompañaba de un conjunto de serigrafías que reproducían obras de Herbin, en concreto sus célebres *Planches pour l'expérimentation du prisme*, realizadas en blanco y negro siguiendo los ejercicios de la Bauhaus y las teorías de la Gestalt como una síntesis de las formas objetivas y las esencias espirituales<sup>64</sup>.

Por otro lado, es necesaria la referencia contextual al hecho de que Edgard Pillet, secretario general de la revista *Art d'aujourd'hui*, se asociara con el pintor Jean Dewasne en 1950 para fundar el Atelier d'Art Abstrait, localizado en el número 14 de la rue de la Grande-Chaumière:

*se proposait d'être à la fois un lieu d'enseignement et de réflexion sur l'histoire, les développements et les problèmes contemporains de l'art abstrait. Sans dispenser un enseignement de la peinture à proprement parler, il fonctionna néanmoins comme un lieu de pratique commune de celle-ci, animé par ses deux créateurs. Des cours 'théoriques' et des séances de correction de travaux y furent organisés et confiés à des artistes tels que Deyrolle, Domela, Vasarely, de même qu'y furent programmées à l'intention des élèves des visites d'atelier devant leur permettre «de prendre contact directement avec la peinture à l'endroit où elle naît au lieu de l'ordonnance un peu glacée des expositions» (A.A., II, 3 janvier 1951). Toutefois ce furent les conférences publiques régulièrement organisées d'octobre 1950 à juin 1952 qui constituèrent la principale activité de l'atelier.*<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Ver Hans Sedlmayr, *La revolución del arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.

<sup>63</sup> Auguste Herbin, *L'art non figuratif non objectif*, Editions Lydia Conti, Paris, 1949.

<sup>64</sup> Ver Geneviève Claisse, Serge Lemoine y Waldemar George, *op. cit.*

<sup>65</sup> Dominique Viéville, *op. cit.*, pág. 420. En la misma página se relacionan las conferencias programadas en el Atelier entre 1950 y 1952, alrededor de cuarenta; impartidas por los promotores de la idea, por los colaboradores regulares de la revista *Art d'aujourd'hui* o, en ocasiones, por artistas, estuvieron dedicadas a los problemas

En esta Academia ampliarán sus conocimientos muchos de los artistas próximos a Sempere, que acabará ocupando un pequeño apartamento en el número 18 de la misma rue de la Grande-Chaumière desde 1957 ó 1958 hasta su regreso a España<sup>66</sup>.

### *Michel Seuphor, Jean Arp y Victor Vasarely*

Precisando algunos datos del contexto parisino de la época, en 1952 comienza a publicarse la revista *Cimaise*, alternativa a *Art d'aujourd'hui*. El año siguiente, 1953, será un año clave en el desarrollo plástico de Sempere. Es el año en que Sempere conoce y entabla amistad con el poeta, pintor, historiador y crítico de arte de origen belga Michel Seuphor (1901-1999), que con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial había jugado un papel fundamental en el desarrollo del Neoplasticismo y en la formulación de movimientos y revistas como *Cercle et Carré*<sup>67</sup>. También, como ya hemos señalado, Michel Seuphor había publicado en 1949 *L'Art abstrait, ses origines, ses premières maîtres*; más tarde publicará una monografía sobre Mondrian, *Piet Mondrian, sa vie, son œuvre* (1956) y, entre otras, una serie de obras que lo encumbran como filósofo de la abstracción: *Dictionnaire de la peinture abstraite* (1957), *La Peinture abstraite: sa genèse, son expansion* (1962), *Le Style et le cri* (1965) o *L'Art abstrait* (1970-1974).

En este punto se nos hace imprescindible llamar la atención sobre la influencia y el parecido, incluso, que existe entre algunos de los dibujos a tinta china de Seuphor, sus *dessins unilinéaires* realizados entre 1932 y 1947 con una línea sinuosa y sensible en oposición a la geometría rigurosa de su amigo Mondrian, y de sus trabajos posteriores: los *dessins à lacunes à traits horizontaux*, trazados a partir de los años cincuenta sobre papel blanco con líneas horizontales que dejan aparecer formas y letras, y que tanto nos recuerdan a los que comenzará a elaborar Sempere.

A causa del interés mostrado por Jean Arp, estos trabajos de Seuphor se expondrán por primera vez en París en la Galerie Berggruen, en 1954; unas obras que adquieren madurez hacia 1958 en distintas series de gamas, de destellos, de constelaciones, de *collages* y tapices con construcciones geométricas (*Fig. 16, 17, 18 y 19*), lo que permite su presentación en otra galería parisina, la de Denise René, en 1959.

---

del arte abstracto y, concretamente, a temas como la obra de Mondrian, el arte decorativo, el color, la forma, los escritos de Kandinsky, la deriva figuración-abstracción, el espacio y la pintura, el suprematismo, los trabajos de Magnelli, de Herbin, de los Delaunay, etc.

<sup>66</sup> Ver Cirilo Popovici, *op. cit.*, pág. 17; Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 110; y Fernando Silió, *Sempere. Obra gráfica*, Edición del Autor, Madrid, 1982, pág. 25. Éste último describe: *En la entrada había una cocina con una mesita y allí tenía instalada una tabla con un pequeño bastidor. Su comida, muchos días, consistía sólo en un poco de pan con queso que a veces alternaba con algo de paté, pero era frecuente que pasara hambre, ya que sus ingresos no le permitían otra cosa.*

<sup>67</sup> Ver Georges Coppel y Hubert Juin, *Cercle et Carré 1930. Hommage à Michel Seuphor*, Jean-Michel Place, Paris, 1994; donde se reproducen como facsímil los tres números de la revista.

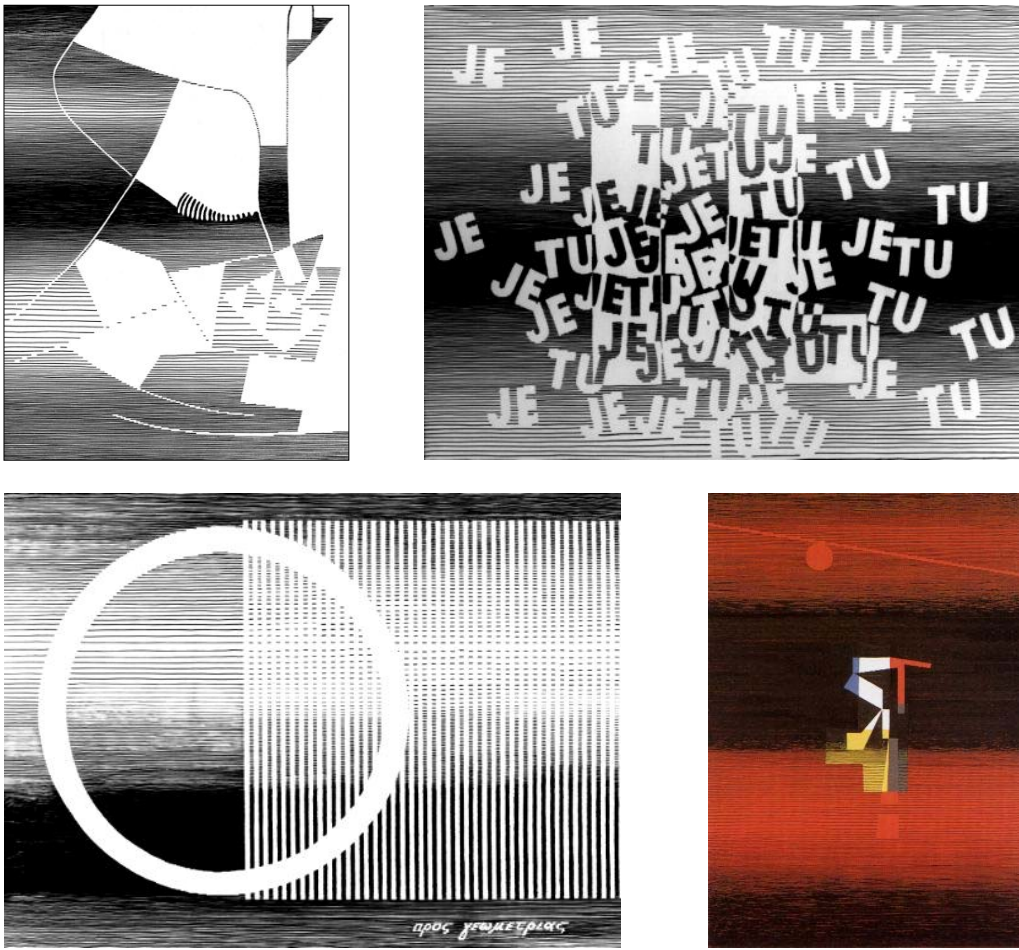


Fig. 16, 17, 18 y 19. Cuatro *dessins* de Michel Seuphor, de distintas etapas.

Sin embargo, esta influencia de Seuphor sería más decisiva en cuanto su conocimiento y defensa de la abstracción a la que se ve abocado Sempere después de ver a Kandinsky, de ver aquel cuadro *terrible* de Mondrian, de las discusiones con Herbin.

En este orden de cosas, el 27 de septiembre de 1953 y en el chalet-estudio de Jean Arp en Meudon, un barrio a las afueras de París donde estaban instalados muchos otros artistas —allí se instalará un joven Wifredo Arcay, pronto convertido en asistente de Arp—, Michel Seuphor imparte una conferencia con el título *Mission spirituelle de l'art*, dedicada a la obra de Jean Arp y de la que fuera su primera esposa, Sophie Taeuber-Arp.

Posiblemente entonces, quizás coincidiendo con el viaje de Alfons Roig a París, en todo caso antes de mediados de 1955 y seguramente que por mediación de Loló Soldevilla —muy posiblemente es a través de ella que descubre también a Seuphor—, Sempere conoce a otro míti-

co vanguardista: Jean Arp<sup>68</sup>, iniciándose pronto una importante amistad entre ambos. Por ejemplo, Silió llega a decir que *todo lo que pintaba Arp, antes de que lo viese nadie, se lo enseñaba a su amigo Sempere*:

*Jean Arp también me consolaba en mis amargos momentos que no eran pocos. Siempre disponía de tiempo para mí, que no era más que un mozalbete entrometido. Alguna vez me compró unos gouaches, casi avergonzándose [de] que quería ayudarme. Una tarde tenía que recibir en su estudio a una famosa marchante de Nueva York. Me llamó para que tomase con urgencia el tren hacia Meudon (donde vivía) provisto de una carpeta de mis pinturas. A la marchante no le interesaron, a pesar de los esfuerzos de Arp. Pero Margarete, secretaria del maestro (y más tarde su segunda mujer) sí que me compró algo para su propia colección.<sup>69</sup>*

Es más, una anécdota citada por Silió nos acerca esta amistad y nos pone sobre la pista que nos dirige hacia el momento en el que Sempere se inicia en la serigrafía, curiosamente de la mano del que fuera asistente de Arp en Meudon:

*[En el atelier Arcay] hacían una serigrafía de Arp reproducida de un cuadro suyo y sin darse cuenta hicieron un círculo más, con lo que ya no era igual que el original. Arp, al verla no supo qué pensar y para no tirarla encargó a Arcay y a Sempere que hiciesen cada uno un original igual a la serigrafía: una vez terminado el trabajo, Arp escogió el original de Sempere.<sup>70</sup>*

Por otro lado, esta relación con Arp permitió a Sempere tener contacto directo con sus esculturas, que le hacía tocar, y con las obras de Sophie Taeuber, su difunta esposa, por las que Eusebio manifestó un interés que desembocará en la redacción de un artículo (que todavía no se ha encontrado). Todo esto se transmitía en un intercambio:

*A Arp, ¿por qué negarlo?, le encantaban mis obras juveniles. Y ello me sorprendía, pues a nadie le gustaban. El interés de Arp por mi labor era tan claro que se emperraba en presentarme a grandes marchantes con el ánimo de que me comprasen algo. Era una verdadera manía.<sup>71</sup>*

También ese mismo año de 1953 realizará Alfons Roig su primer viaje a París, donde sin duda coincide con Sempere. De alguna manera, esto permitirá a Sempere la confianza y la oportunidad para en ese año visitar los estudios de Magnelli<sup>72</sup> y Georges Vantongerloo. Posible-

---

<sup>68</sup> Ver Maria Lluïsa Borràs (editora), *Jean Arp. Invenció de les formes*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.

<sup>69</sup> Cirilo Popovici, *op. cit.*, pág. 19.

<sup>70</sup> Fernando Silió, *op. cit.*, pág. 38.

<sup>71</sup> Eusebio Sempere, “Encuentros”, *Cuadernos Guadalimar*, n° 1, Ediciones Rayuela, Madrid, 1977, pág. 35-38.

<sup>72</sup> De hecho, existe una pequeña correspondencia entre ambos, Roig y Magnelli, y una tarjeta postal al primero, sin fecha, firmada por Magnelli y Sempere: *Vous avez été trop aimable pour le cadeau que Sempere m'a apporté aujourd'hui. Ça m'a fait grand plaisir. Je vous souhaite un bon travail et une bonne été. Votre MAGNELLI. Querido D. Alfonso, le mandamos el Sr. Magnelli y yo un abrazo, EUSEBIO.* Ver *Alfons Roig i els seus amics*, Diputació de València, Universitat Internacional Menéndez Pelayo, IVEI, València, 1988, pág. 114.



mente fue Alfons Roig quien le había acompañado o le había facilitado los contactos —para entregar numerosos presentes, quizás—, de la misma forma que le presentará a la viuda de Kandinsky, Nina Kandinsky, y también al pintor Serge Poliakoff, aunque de los encuentros más importantes que tienen lugar entonces quizás debamos destacar el inicio de la relación de amistad que le unirá con Víctor Vasarely.

Al parecer, Sempere conoce a Vasarely, artista que dejará una fuerte impronta en su etapa de formación, en una cena-homenaje a André Bloc, hacia 1953-1955:

[Al final de la cena, en los postres] *Sempere le pidió que le hiciera un pequeño dibujo. “No soy un Picasso cualquiera —contestó Vasarely—, y no sé hacer dibujos de cualquier manera. Venga mañana a mi estudio y le regalaré una de mis cosas”. Acudió a la cita y aprovechó la salida para recoger un collage de circulitos pequeños que había llevado a enmarcar. Vasarely le dio uno grande, de forma ovoide, precinético, y Sempere correspondió dejando el suyo en la portería. A partir de entonces se vieron con frecuencia, y Vasarely, casi se convirtió en su paño de lágrimas. Se enseñaban las cosas que pintaban, hablaban de sus teorías afirmando las mutuas convicciones. Nadie como Vasarely se preocupó, e insistió, de que Sempere colgara sus cuadros malditos en las colectivas.*<sup>73</sup>

Al igual que Arp, Vasarely se convierte rápidamente en mentor del joven Sempere, le apoya y defiende siempre que es necesario:

*Fue siempre un gran amigo. Y me lo demostró hasta extremos a los que no estaba obligado, llegando incluso a rebajarse por mí. Creyó siempre en lo que yo pintaba, y, si la ayuda no llegó más lejos, es porque no podía llegar. Él no podía modificar radicalmente todas mis circunstancias adversas. Pero realmente me abrió su casa a todas horas. Esta relación asidua con un joven pintor pudiera haberle molestado, pues empezaba él a ser famoso. No fue así.*<sup>74</sup>

Si bien en este caso existe un diálogo, un trasvase real e importante entre las posiciones plásticas de Vasarely y las adoptadas por Sempere, lo que le conllevará críticas de epigonismo que ninguno de los dos reconocerá y sobre las que mucho se ha matizado en defensa de Sempere y de su inscripción natural en la tendencia cinética y en el manejo de determinadas estructuras comunes:

*Esta fidelidad afectuosa entre Vasarely y yo ha creado no pocos equívocos en España. Quisiera dejar claro que a Vasarely yo le llamo maestro porque, realmente, lo ha sido en lo humano. Se me ha supuesto un cierto vasarelismo. Hay que estar ciegos para formular tal reproche. El*

---

<sup>73</sup> Josep Melià, *op. cit.*, pág. 268. Fernando Silió (pág. 36) y Fernando Soria (pag. 97) informan que en uno de los continuados momentos de crisis, hacia mediados de 1955, Sempere tuvo que vender el *collage* de Vasarely al Embajador cubano en París, que pagó 15.000 francos, para poder pagar deudas y sobrevivir.

<sup>74</sup> Eusebio Sempere, *op. cit.*, 1977.

*propio Vasarely bien sabe de nuestras diferencias estéticas. Él parte de teorías concretas y yo no. Nuestras realizaciones, por lo demás, han seguido derroteros opuestos.*<sup>75</sup>

*Desde mi punto de vista —escribe Fernando Silió—, la relación de sus pinturas puede estar en que ambos siguieron una misma tendencia, al igual que Agam, Soto y otros muchos, siendo Vasarely el más conocido y al que se le adjudicó la paternidad de este movimiento. La pintura de Sempere es muy distinta, incluso diría que opuesta a la de Vasarely. El húngaro/francés emplea colores planos, Sempere nunca lo hace. Vasarely parte de teorías concretas, Sempere no. Otro punto que les diferencia es que Sempere ha utilizado siempre las gradaciones de color y Vasarely las empezó a utilizar más tarde. Como dijo Vasarely, forman parte de una misma familia pero cada uno con su propio lenguaje y su propia expresión.*<sup>76</sup>



Fig. 20. Eusebio Sempere y Victor Vasarely en una inauguración, ca. 1957.

---

<sup>75</sup> *Ibidem.*

<sup>76</sup> Fernando Silió, *op. cit.*, pág. 37. Por su parte, Cirilo Popovici anota: *En efecto —como me dijo Sempere—, aunque Vasarely trabajaba en formas abstractas no llegó sino hasta más tarde al análisis del movimiento óptico en sus pinturas de blanco y negro.* Cirilo Popovici, *op. cit.*, pág. 20.

Es también en estos años, a principios de la década de 1950, cuando Sempere conoce y entabla amistad con Jesús-Rafael Soto, que había llegado a París más o menos cuando él y se dedicaba a tocar la guitarra y cantar corridos en las noches parisinas de L'Escale; les había presentado Vasarely y Sempere encontró otra manera de conseguir un poco de dinero ayudando a Soto a preparar toda una exposición mientras hablaban del alcance de la pintura, de la abstracción y de las ideas de Kasimir Malevich. Del resto, como señala Melià, no todo fueron simpatías:

*Agam siempre mostró un cierto desprecio hacia Sempere, [Jean] Tinguely incluso le negaba el saludo. [Richard] Mortensen era mucho más cordial, aunque no quería hablar de su técnica y sus materiales.*<sup>77</sup>

Todos ellos eran extranjeros afincados en París y se encontraban reunidos alrededor de la mencionada Galerie Denise René, donde Sempere descubrirá además las obras de Kupka, de los Delaunay o de Josef Albers.

### **Los gouaches**

Como ya ha quedado apuntado, en 1953 Alfons Roig realiza su primer viaje a París y allí se encuentra con el joven Eusebio, en cuya obra está teniendo lugar un cambio de orientación hacia la geometría, sin duda relacionado con muchas de las influencias mencionadas —destacando las de Klee, Kandinsky y Mondrian—, con los nuevos contactos realizados en torno a esa fecha, y con las ansias del joven Eusebio por llegar a consolidar una propuesta personal.

Por estos años —sin haber resuelto la duda sobre si dejará o no de pintar, aunque hay noticias de que en 1953 destruye las obras de los tres años anteriores como venganza de lo mal que lo estaba tratando París<sup>78</sup>— Sempere realiza sus primeras obras realmente abstractas, que se manifiestan en este momento a través de una serie de gouaches constructivistas con formas cuadradas o circulares sobre fondo negro, unas formas que se van fragmentando hasta dar lugar a múltiples combinaciones.

*Lo que pasa es que hay que ir saliendo, y esa salida es muy lenta. Quiero decir que uno puede pintar a lo Goya, a lo Velázquez, o a lo Rembrandt, pero salir de ese aprendizaje es un proceso lento. Me imagino que eso ocurre en todas las profesiones. Tienes que empezar a ir dejando cosas atrás para aprender otras nuevas. Yo pasé por una etapa matissiana, luego admiraba a Modigliani, hasta llegar a lo que a mí me interesó, o eso parece, porque esas cosas nunca están previstas tampoco. Lo que uno tiene que hacer, lo va diciendo el tiempo. [...] ves que tienes todo un mundo por delante y que tienes que emprender un camino. Sabes que lo que has hecho hasta ese momento no es nada importante y tampoco sabes si lo que harás lo será...*

---

<sup>77</sup> Josep Melià, *op. cit.*, pág. 272.

<sup>78</sup> Nathalie Gillet, *L'œuvre d'Eusebio Sempere, peintre et sculpteur espagnol contemporain*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art, Université Paris I Sorbonne, Institut d'Art et Archéologie, Paris 1976-1977, pág. 4.

[...] *Y entonces comienza una especie de marcha atrás, un ensayo y un estudio sobre el impresionismo y todos los 'ismos' habidos y por haber, así hasta llegar a un punto muerto donde tienes que empezar otra vez.*<sup>79</sup>

Es entonces, en 1953, que surgen las *rayitas*, los *quesitos* y las lágrimas por el progresivo abandono de la figuración:

*Lloraba al despedirme de la figuración —dirá Sempere—. Como al fin y al cabo el espectáculo de la vida es extraordinario, fue como despedirse de algo para entrar en un convento. Despedirse del mundo que nunca más vas a ver, porque te sumerges en otro mundo diferente. [...] Ves los jardines, la luz del sol sobre las hojas... pero a mí aquello no me incitaba a pintar, no podía estar pintando paisajitos. Entonces me someto a la regla. Yo me despedí para entrar en mi convento. Lloraba por las noches, al acostarme, todas las noches... Por un lado, hallaba una gran alegría al saber por dónde había de seguir —creo que la vocación religiosa ha de ser muy parecida: ya he descubierto a Dios, ya sé por dónde voy a ir—, pero sin embargo, te despidas de algo muy humano y muy sensible, que es tu familia y todo lo que te rodea: tu ciudad, tus campos, todo... para meterte en tu celda. Es una despedida muy dura. Claro, después de años de análisis no es una cosa de la noche a la mañana. Después de recorrer el cubismo, el no cubismo, a Matisse, a los otros, esto no, esto tampoco... hasta que decides, y ha de ser para siempre, de cabeza.*<sup>80</sup>

Es el principio de los gouaches de Sempere, a partir de la cuadrícula derivada de la influencia de Paul Klee que se materializa en las primeras rayas dibujadas por Sempere sobre una cartulina negra<sup>81</sup> para configurar figuras geométricas simples y exactas, cuadrados, triángulos, círculos, delineados en trazados paralelos con direcciones cambiantes de una figura a otra. Casi sin saberlo —así lo intenta explicar el propio Sempere a Trapiello— se encuentra haciendo estas obras:

---

<sup>79</sup> Pilar Rubio, "Entrevista con Eusebio Sempere. Un momento inoportuno", *Lápiz*, n° 7, Madrid, junio de 1983, pág. 32-37.

<sup>80</sup> Declaraciones de Sempere a Miguel Logroño, *op. cit.* En España, la aparición tardía de la abstracción llega de la mano de grupos dispersos por la geografía nacional: el Grupo Pórtico en Zaragoza, Dau al Set en Barcelona, la Escuela de Altamira fundada en Santillana del Mar, Los Arqueros del Arte Contemporáneo en Canarias, el también madrileño El Paso y el valenciano Grupo Parpalló, fundado por Manolo Gil; una abstracción que servirá de carta de presentación para un franquismo interesado en demostrar la modernidad cultural española.

<sup>81</sup> *La elección de un fondo negro la llevó a cabo al querer eliminar de forma expeditiva el concepto mismo de fondo, con todo lo que esto entraña de apoyo o negación del problema de la forma en un espacio. En realidad lo que deseaba era poder actuar en un campo neutro de operaciones.* Antonio Bonet Correa, "Los gouaches de Eusebio Sempere. 1953-1969", *Cimal. Cuadernos de cultura artística*, n° 17, Valencia, 1982, pág. 49-53.

*Era como cuando un niño pequeño comienza a escribir. Sin saber para qué sirve, sin saber lo que tenía que escribir luego, sin ilación ninguna. Era como una especie de disciplina que me impuse yo como para abarcar algo desconocido que tendría que venir luego. [...] Pues era como si, ignorando lo que estaba pintando, me estuviera predisponiendo para dar un salto enorme. Ten en cuenta que el salto que se iba a producir era entre el racionalismo y la academia y las nuevas formas abstractas.<sup>82</sup>*

Soledad y obsesión de las paralelas son la base del descubrimiento de un lenguaje nuevo, de un lenguaje propio que es suma de la síntesis entrevista en las obras de Braque, de las aportaciones de Klee en cuanto a la geometría de la naturaleza, de la espiritualidad de Kandinsky y su definición de elementos como punto, línea y plano. Así, surgen en los gouaches de Sempere la geometría y el movimiento, ciertamente aleatorio, inducido ópticamente.

Fue más o menos en este momento, en torno a 1953, cuando el crítico de arte Cirilo Popovici, afincado también en París, conoce a un joven Eusebio que malvive en uno de los áticos del Colegio de España. Dejemos pues que sea Popovici quien nos describa estos primeros gouaches sobre cartulina:

*Se trata por lo general de programaciones circulares que empiezan con un fragmento de círculo y que aumentan progresivamente, hasta llegar al círculo cerrado para luego decrecer, también, del mismo modo, y acabar así su periplo en el fragmento inicial. Hay que añadir que esos elementos no son meras circunferencias (o parte de ellas) “vacías”, sino que en su interior abrigan diversos fragmentos circulares en posición concéntrica. Otras veces, sobre el fondo negro aparecen sucesiones de figuras geométricas variadas, planas o en el espacio, como triángulos, cuadrados, cubos, etcétera.*

*Más tarde, tales figuras se sustituyen por otras que ostentan el mismo módulo circular, pero cada elemento representa una minúscula composición autónoma, a base de dibujos rayados y a veces entrecruzados. Esas figuras, de tamaño variable, están colocadas según un criterio más libre, más fantesistas [sic] y no ortogonal, como se daba en el caso precedentemente descrito. Asimismo, el artista cambia el cromatismo y en lugar del blanco y negro, aparecen los ocre, más calientes y más líricos. Al cambiar la gama el artista quiso marcar un cierto aspecto tanto personal como, diría, más castizo, pues como me dijo él, ya no quería emplear las gamas francesas que le parecían demasiado frías.<sup>83</sup>*

---

<sup>82</sup> Andrés Trapiello, *op. cit.*, pág. 35 y 44. Pablo Palazuelo había llegado a la abstracción a finales de los años cuarenta, por su camino, pero será también hacia 1953 cuando encuentre un estilo personal en su trabajo; un estilo basado en la geometría pura descubierta en Klee, un estilo que nunca abandonará si bien ha dado lugar a distintas etapas en su producción.

<sup>83</sup> Cirilo Popovici, *op. cit.*, pág. 30. Escribe Carlos Villavieja: *En 1954, a sus 31 años, Sempere había alcanzado ese punto de madurez que permite al artista transgredir el límite que existe entre la vida y el arte. Es en esa dimensión poética que fragua la*

Un proceso que también será descrito, a posteriori, por otro crítico que supo valorar desde el principio estos trabajos experimentales de Sempere. Antonio Bonet Correa escribirá:

*Así los cuadrados y los círculos, formas con las que actuaba, al principio no sólo tenían figuras completas sino que estaban colocadas en un orden simple, encontrándose muy próximas, aunque aislados, cada uno dentro de su retícula modular. Sus contornos o sus áreas eran además diferenciables por medio de ligeros tratamientos de textura de su superficie. Pero pronto sus elementos fueron espaciados, girados, fragmentados e incluso distorsionados. El primer orden fue trastocado. Además sus figuras que primitivamente tenían un cuerpo geométrico regular —cubos, esferas, cilindros y conos—, con un tratamiento pictórico, denso con texturas casi rugosas, acabaron por convertirse en estructuras lineales flotantes, hasta llegar a convertirse en filamentos vibrátiles esparcidos en un espacio virtualmente inexistente al estar de antemano negado por el fondo negro en el que las primitivas formas volumétricas y coloreadas se había convertido en irrisados tornasoles de tenues tonos, desleídos blancos o series de papiros matices monocromos.<sup>84</sup>*

Y Sempere dirá tres décadas después de iniciar los gouaches que

*Quizás el problema de la falta de visión es lo que me ha hecho vincularme a la pintura geométrica, y posiblemente por eso empecé a pintar figuras planas. En escultura soy incapaz de advertir todas sus dimensiones, y tampoco la perspectiva y la distancia que hay entre los objetos son mesurables correctamente por tener visión en un solo ojo, que hace que todo lo veas plano, sin relieves, que a mí me los descubre la incidencia de la luz, que es fundamental en mi obra.<sup>85</sup>*

Y otra aportación al respecto la encontramos en estas palabras de Antonio Bonet Correa, cuando cuenta que:

*Su primer acercamiento a la hoja todavía virgen de cartulina fue —al parecer sin premeditada alevosía— el establecer sobre los límites de la superficie de que disponía una retícula lo suficientemente grande para poder colocar dentro de ella las figuras que a la vez quería analizar.<sup>86</sup>*

---

*grandeza misma del artista donde lo ballado en el taller comienza a ser mera prolongación de la existencia. Su experiencia vital de la realidad sitúa la esencia del ser humano en un diálogo continuo entre lo racional y lo emotivo. La razón construye, la emoción disfruta. Carlos Villavieja, op. cit., pág. 49.*

<sup>84</sup> Antonio Bonet Correa, *op. cit.*

<sup>85</sup> Declaraciones de Sempere a Carlos García-Osuna, *Ya Dominical*, 13 de noviembre de 1983. Citado por Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 23.

<sup>86</sup> Antonio Bonet Correa, *op. cit.* A este respecto, resulta interesante recordar lo señalado por Rosalind E. Krauss cuando refiere la aparición de la retícula a principios del siglo XX, *primero en Francia y más tarde en Rusia y Holanda, una estructura que se ha convertido desde entonces en emblema de los anhelos modernos en el ámbito de las artes visuales. Tras emerger en la pintura cubista de preguerra, haciéndose cada vez más rigurosa y manifiesta, la retícula anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad respecto a la literatura, a la narración, al discurso. Como tal, la retícula ha desempeñado su función con sorprendente eficacia. Al rebajar la barrera existente entre las artes de la visión y las del lenguaje, ha*

Así, la serie de gouaches desarrollada en París —cifrada por Antonio Bernabeu en más de doscientos<sup>87</sup>— marca el inicio de la madurez de la investigación plástica de Sempere en la formulación seria de lo que será su código plástico, su alfabeto geométrico, los elementos a partir de los que se configurará su sintaxis. Se trata, como escribía Popovici, de ejercicios de ritmos, de la definición del comportamiento gramatical de estas letras, si se quiere, de la elaboración semántica de cada uno de los signos: el punto y la línea sobre el plano de la cartulina, los círculos, los rectángulos, el triángulo, su desarrollo tridimensional y articulación en el espacio plástico del fondo negro.

*Empecé por ahí, con los gouaches, aunque tampoco tenía mucho tiempo para trabajar, porque estaba haciendo otras cosas, otros trabajos más duros y tal. Así, que con mucho esfuerzo hice lo que yo llamo una especie de 'vocabulario' como muy simple. Utilizo elementos geométricos muy simples: el cuadrado, el círculo y el triángulo. Pero siempre con muy pocas pretensiones, pensando que no va a tener éxito jamás, pero que poco a poco se va llevando adelante sin saber hasta dónde se puede llegar.*<sup>88</sup>

Por la noche, con nocturnidad, sobre un tablero de dibujo, Sempere trabaja en sus gouaches sobre cartulina negra, abstractos, a lo largo de toda la década. Obras experimentales para el mismo Sempere, armado de regla, tiralíneas y compás. Lo decía Salvador Victoria en sus conclusiones finales en relación al itinerario de los jóvenes artistas españoles afincados en París entre mediados de los cincuenta y mediados de los sesenta:

*Ante todo sentirse vanguardista significaba especializarse totalmente y apostar por una corriente concreta. No sólo se vivía entre dos mundos: abstracción y figuración, sino que incluso dentro de la primera había que elegir, resultando que un constructivista se sentía tan alejado de un abstracto matérico como de un figurativo. Quizás era tan amplio el campo de problemas plásticos que se abría ante el pintor que el tener que abarcarlos todos se hacía imposible y la*

---

*logrado con un éxito casi total atrincherar las artes visuales en la esfera de la pura visualidad y defenderlas de la intrusión de las palabras.* Para Krauss, la configuración geométrica del cuadrado en accisas y ordenadas, su perfección antinatural en la retícula —entidad espacial, estructura visual que rechaza explícitamente cualquier tipo de lectura narrativa—, declaraba la autonomía del arte convirtiendo la pintura en una superficie donde si algo se proyecta es la propia *superficie de la pintura en sí* misma. Rosalind E. Krauss, “Retículas”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, pág. 23.

<sup>87</sup> Antonio Bernabeu, *Eusebio Sempere*, Rayuela, Madrid, 1975, pág. 34. Buena parte de estos gouaches, ofrecidos por el artista en conjunto, fueron adquiridos a mediados de la década de los ochenta por la Generalitat Valenciana al artista con destino a la colección del entonces incipiente Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM).

<sup>88</sup> Pilar Rubio, *op. cit.*

*especialización se presentaba como inevitable. La lucha por obtener un puesto dentro de ese mundo confuso y lleno de oposición era muy dura.*<sup>89</sup>

Como cierre a este epígrafe señalaremos que, ayudado por Abel Martín, Sempere traslada en 1973 a la serigrafía un conjunto de estos gouaches<sup>90</sup>, quizás dada la importancia que todos y el mismo Sempere comenzaban a darle a estas primeras obras, *obras fundacionales*, que dejan entrever las ganas de un Sempere falto de muchas cosas... ¿Qué hubiese ocurrido si hubiera podido dedicarse con total entrega a su obra artística?

Los gouaches son pruebas de laboratorio en las que se introduce buena parte de la carga propia de Sempere, de su empeño, el germen de lo que desarrollará después en los relieves luminosos, en las pinturas sobre tabla, en la configuración de sus paisajes, pero también en su obra gráfica, en las serigrafías.

### ***Nota sobre Le mouvement***

Animada por Pontus Hulten, Denise René organizará en su galería, del 6 al 30 de abril de 1955, una mítica exposición titulada *Le Movement*; sobre una idea de Victor Vasarely y con montaje de Roger Bordier. La galería edita para la ocasión una suerte de folleto desplegable en papel amarillo que contenía un texto de Vasarely, sus *Notes pour un Manifeste* —más conocido como *Manifeste jaune (Manifesto amarillo)*<sup>91</sup>—, en el que daba las claves de la tendencia cinética y explicaba la idea de la exposición, abogando por la incorporación a la plástica del elemento temporal; además, incluía una contextualización histórica sobre el movimiento en el arte moderno redactada por Pontus Hulten, y una prefacio del escritor y colaborador en la revista *Art d'aujourd'hui* Roger Bordier, titulado *L'Œuvre Transformable*.

La muestra presenta por primera vez una selección de lo que se denominó ‘arte cinético’, para la cual se contó con la participación de Yaacov Agam, Pol Bury, Alexander Calder (móviles), Marcel Duchamp (*Rotoreliefs*), Jacobsen, Jesús Rafael Soto, Jean Tinguely y Victor Vasarely<sup>92</sup>.

*Cinético* es un término que se consagrará para el arte en esta exposición, con la que se define el arte en movimiento bajo las formas más diversas: de Calder a las máquinas de Tinguely o Du-

---

<sup>89</sup> Salvador Victoria, *op. cit.*, pág. 161-162.

<sup>90</sup> Ver el epígrafe II.5.5. *Tiempo de París*, 1973, donde se reproducen las serigrafías realizadas a partir de los gouaches. Aunque pudiera ser anecdótico, poner en relación directa estos gouaches con las posteriores serigrafías justifica la minuciosidad con la que nos estamos deteniendo en este recorrido por la trayectoria de Sempere.

<sup>91</sup> Reproducimos estas notas, en francés, junto con el *Manifesto* que repartirá después Sempere, en el Apéndice Documental que figura al final de este trabajo.

<sup>92</sup> Véase el catálogo de la exposición *Paris 1937-Paris 1957*, donde se reproduce el texto de Roger Bordier y algunas imágenes de la exposición (pág. 434-439). La exposición se reconstruye veinte años más tarde en la Galerie Denise René de Nueva York, con el título *Movement 1955-1975, vingt ans après*.



champ. En este sentido, Denise René establecerá tres tipos de movimiento: el natural (Calder), el óptico (Albers, Vasarely) y el animado por la superposición de tramas (Soto)<sup>93</sup>; mientras que será Frank Popper quien determine la importancia del movimiento como principio ya en los años sesenta<sup>94</sup>.

*A partir de entonces el cientismo se convierte en un movimiento extremadamente fecundo en el arte internacional: síntesis óptica de Soto mediante la superposición a distancia de espirales en 1955, cuadros movedizos luminosos de Malina en 1955, escultura cibernética de Nicolas Schoffer en 1956, cientismo de Nino Calos el mismo años, movimiento creado por el agua introducida en esculturas de plexiglás por Kosice en 1957, 'Multiplanos' de Bury en 1957-58, esculturas magnéticas de Takis en 1959, 'Groupe de Recherche d'Art Visuel' en 1960.<sup>95</sup>*

Como no podía ser de otro modo, aquel Sempere sumergido en sus gouaches y que trama algo nuevo, asiste a la exposición como espectador —pues Denise René se negará sistemáticamente a incluir obra suya, ni un gouache, aun la petición expresa de algunos artistas participantes como Vasarely— y escribe a Alfons Roig en estos términos:

*También le mandaré el catálogo de otra exposición en la galería Denise René que promete ser muy interesante. Se trata de artistas precursores del movimiento.<sup>96</sup>*

*La exposición de Denise René es mucho más interesante. También leería el manifiesto y algunos escritos interesantes en el catálogo. Es una exposición trascendente y aunque muchas de las obras no estén completamente logradas abren nuevos caminos para la abstracción (que ya empieza a repetirse) y para el arte. Las obras de Vasarely, como maestro que es, las encuentro muy serenas y su movimiento es sencillo y capaz de perdurar.<sup>97</sup>*

Efectivamente era una concepción del arte nueva pero con antecedentes de la talla de Max Bill, Richard P. Lohse y Auguste Herbin, por un lado; del Grupo Madí de Buenos Aires, liderado por Kosice desde 1946, del otro. Incluso, es impensable sin las resonancias parisinas que permiten que el movimiento tome carta de vigencia y se extienda por el mundo difundiendo su carácter experimental y racionalista, que se consolida a través de la formación de grupos como el Equipo 57, formado por artistas españoles en París, el Group de Recherche d'Art Visuel de París, el Grupo T en Milán o el Grupo Y de Suiza.

En poco tiempo, la galería de Denise René acapara la atención en cuanto al desarrollo de la tendencia cinética y sus derivaciones hacia el arte óptico y concreto, hacia la abstracción postpictórica y el minimalismo.

---

<sup>93</sup> Catherine Millet, *op. cit.*, pág. 81-82.

<sup>94</sup> Ver Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique*, Gauthier-Villars, Paris, 1967.

<sup>95</sup> Michel Ragon, *Agam. 54 palabras clave para una lectura polifónica de Agam*, Polígrafa, Barcelona, 1976, pág. 33.

<sup>96</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 2 de abril de 1955.

<sup>97</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 25 de abril de 1955.

### *Los relieves luminosos*

Coincidiendo con la exposición *Le mouvement* —quizás alentado por ella—, Eusebio Sempere se encuentra preparando unas obras nuevas cuyos materiales le resultan caros en exceso, si no fuera por una ayuda providencial de 7.000 francos que le concede el Colegio de España. Se trata de una nueva aventura: los relieves luminosos, en los que trabaja junto con Loló Soldevilla, *su novia de entonces*. Sobre ello escribirá a Alfons Roig:

*Yo tengo muchos proyectos para “Réalités nouvelles” pero creo que no podré realizarlos porque resultan muy caros los materiales que hay que emplear. Son unos relieves con juegos de luz (artificial) y sombras, que podrían resultar bonitos e interesantes.*<sup>98</sup>

*Preparamos Loló y yo varias obras para la exposición en el Museo de Arte Moderno (de Réalités nouvelles). Se trata de unos cuadros o relieves de concepción nueva y con efectos luminosos. Yo, por carecer de dinero no he podido comprar un pequeño aparato con el cual el juego de luces y sombras hubiese sido automático y por consiguiente más bello. Pero con la ayuda de Loló, que siempre me presta, podré acabar dentro de unos días este relieve [...] Preparamos un manifiesto para dar a conocer modestamente nuestra teoría el día de la inauguración.*<sup>99</sup>

Un tiempo después, el 8 de julio de 1955 se inaugura el X<sup>eme</sup> Salon des Réalités nouvelles, en el que Sempere expone su primer relieve luminoso y reparte personalmente el doble manifiesto que firmará también Loló Soldevilla —que expone otro relieve—, sobre la utilización de la luz en las artes plásticas.

El primero de los relieves realizados es adquirido rápidamente por Jean Arp (*Fig. 21*); la viuda de éste, Margueritte Arp, le escribirá más tarde que *estará en compañía de [las obras de] Picabia, Magnelli y vuestro amigo Arcay*<sup>100</sup>. Este primer relieve consistirá en cuatro figuras geométricas recortadas sobre un plano sobre el que actúa un juego de iluminación en dos posiciones, delante y detrás, de manera que según en qué posición se enciendan las bombillas las figuras aparecen iluminadas por detrás (positivo) o recortadas sobre el fondo negro (negativo). Para intentar explicar este mismo relieve a Alfons Roig, Sempere había tenido que trazar un pequeño croquis (*Fig. 22*).

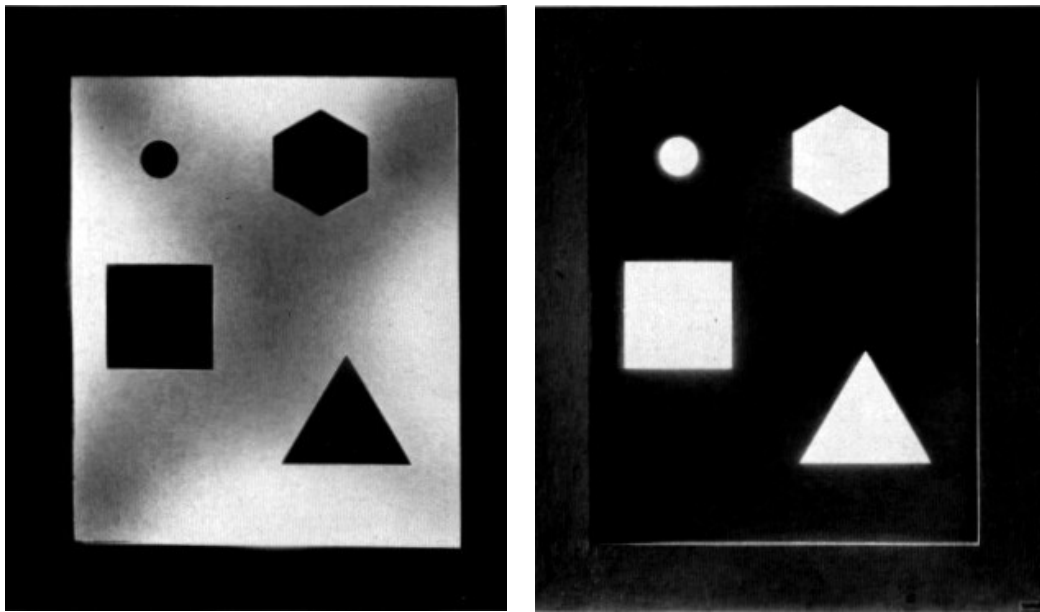
Con esta segunda participación en el Salon obtiene el respaldo de sus compañeros del grupo cinético, con lo que, más tranquilo y después de pasar las navidades de 1956 en Onil visitando a sus padres, Sempere regresa a París para seguir trabajando, de nuevo desde el Colegio de España, en sus relieves luminosos, sin saber si podrá exponerlos.

---

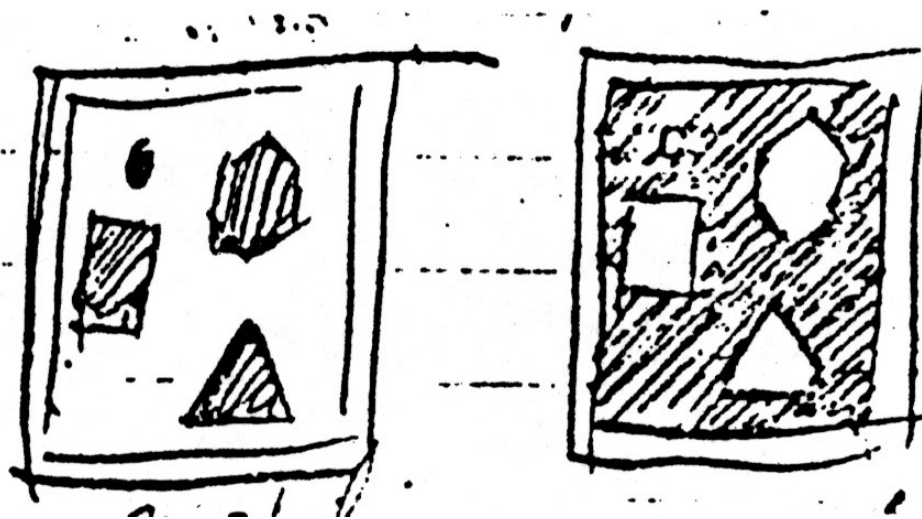
<sup>98</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 25 de abril de 1955.

<sup>99</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 17 de junio de 1955.

<sup>100</sup> Citado en Josep Melià, *op. cit.*, pág. 254.



*Fig. 21. Primer relieve luminoso de Eusebio Sempere (Negativo y Positivo), 1955, Col. Marguerite Arp, París.*



*Fig. 22. Croquis del primer relieve luminoso enviado por Sempere a Alfons Roig en 1955.*

A mediados del mes de mayo le escribirá a Alfons Roig:

*Este año es más difícil mandar trabajos a Réalités nouvelles. Espero que me inviten aún, pues no lo han hecho. No olvidan que el año pasado armamos Loló y yo mucho jaleo con los manifiestos, porque Herbin no quería que los repartiésemos y casi tuve que pegarme con él. [...] Schoeffler me dijo por teléfono que arreglaría el asunto de mi invitación.<sup>101</sup>*

Pero en junio dos de los relieves —los titulados *Relief lumineux n° 2* y, muy significativamente, *Relief lumineux n° 3 (Hommage à Kandinsky)*— serán presentados a una malograda exposición colectiva en el Colegio de España<sup>102</sup> y, desde el 29 de junio al 5 de agosto de 1956 en una nueva edición del Salon que esta vez recibirá el título de *Réalités nouvelles-Nouvelles réalités*.

En otra carta podemos leer:

*Inauguró Bloc una exposición de esculturas en Denise René y Miró en Maeght otra de cerámicas de él y Artigas. Saludé a Miró el día de la inauguración y le invité a que viniera a ver unos relieves que tengo estos días en una exposición de aquí del Colegio. Uno de estos que lo llamo “Homenaje a Kandinsky” lo mandaré a últimos de mes a Réalités nouvelles.<sup>103</sup>*

En esta edición del Salon —que sería la última— Sempere vuelve a repartir su Manifiesto —una revisión individual de aquel presentado conjuntamente con Loló Soldevilla—, una reincidencia que volvió a causar la irritación del Presidente del Salon, Auguste Herbin, quien le acusará de boicotear la inauguración. Este Manifiesto, en términos similares al del año anterior, le hace el juego al citado *Manifeste jaune* de Victor Vasarely, quien se refiere a ello en el texto que envía a Sempere para su inclusión en el catálogo de su primera exposición individual en Madrid:

*La familia a la cual pertenecemos pasa por los mosaicos de Ispahan, de Granada, por las vidrieras de Chartres, después por Cézanne y Mondrian, Herbin y otros... Trabaja, pues, como yo mismo, para este folklore universal de la pura belleza plástica y que se extenderá por la civilización a través de sus nuevas funciones y sus grandes síntesis. Los dos pertenecemos a grupos paralelos, pero en realidad convergentes, hacia un “punto omega” lejano (Teilhard de Chardin). El Manifiesto de Sempere publicado en julio de 1955 —testimonio de madurez—, responde y realza mis propias “notas para un manifiesto” aparecidas meses antes.<sup>104</sup>*

---

<sup>101</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 17 de mayo de 1956.

<sup>102</sup> Alrededor de esta *Exposition de Jeunes Peintres Espagnols*, que tiene lugar entre el 14 y el 24 de junio de 1956, se organiza una polémica derivada de los comentarios irónicos y ofensivos sobre los dos relieves luminosos que presentaba Sempere, motivo por el que él, Lucio Muñoz y Joaquín Ramo descolgaron sus obras y, a reglón seguido, fueron expulsados del Colegio, encontrando refugio en el Colegio de las provincias francesas. Ver Josep Melià, *op. cit.*, pág. 254-255; Fernando Silió, *op. cit.*, pág. 26; y Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 104.

<sup>103</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 17 de junio de 1956.

<sup>104</sup> Victor Vasarely, en *Sempere*, Sala de Exposiciones del Ateneo de Madrid, Editora Nacional, Madrid, 1961.

A partir de entonces, 1955-1956, la obra de Sempere se acercará de una manera más patente al arte cinético, centrándose en la investigación de las vibraciones lumínicas que se producen al poner en contacto colores opuestos y un movimiento provocado por la luz cambiante entre los planos recortados.

Sempere descubrió en estas obras, tan rudimentarias al principio, una vía que completaba aquel programa de formación que derivaba en la investigación puesta en marcha en sus gouaches: una vez establecido cierto alfabeto plástico y las estrategias gramaticales que lo ordenaban, era necesario aplicarlo más allá de la cartulina, aunque para ello debiera realizar importantes esfuerzos económicos. En realidad, se trataba de una inversión que a duras penas podía sufragar el joven Eusebio, que en ocasiones llegaba a gastar todo su dinero en el material eléctrico que necesitaba:

*El padre Roig vino a verme a París. Me acompañó a cobrar a la fábrica donde yo trabajaba. Cogí los 10.000 francos y me metí en una tienda de cosas de arte. Salí cargado de enchufes, bombillas... Me lo había gastado todo. Alfons Roig me preguntaba: ¿qué vas a comer?*<sup>105</sup>

Y en otras requería de la ayuda y el apoyo del conserje del Colegio de España:

*Estos relieves se los ayudó a hacer el portero del Colegio de España en París, desde el principio; lo recortaba todo y le ayudaba a comprar las tablas, luego trabajaba en la portería. Pero Eusebio tenía que pagarle, y no poco en comparación con los 2.000 francos que sacaba él al mes de las tarjetas de serigrafía.*<sup>106</sup>

Sólo un año después de iniciada la labor, Sempere ya ha introducido un plano más en sus cajas: unas pequeñas oberturas paralelas se que abren al fondo repitiendo las figuras geométricas, con un ligero desplazamiento que da profundidad al juego de iluminación y a la sensación de cambio, de movimiento. Es el principio de los relieves luminosos.

Y ese mismo año, en 1956, varios de estos primeros relieves son reproducidos en la revista *Art d'aujourd'hui*, aunque será en la *Monografía de Arte Vivo* que le dedica el Grupo Parpalló en 1959 donde los relieves luminosos de Sempere adquieran todo su protagonismo, junto con los gouaches.

Sempere mantenía relaciones personales con los grupos y los artistas que conformaban la galaxia del arte cinético en París pero no llegará a formar parte de ella de manera completa, de ninguno de ellos, lo cual ratifica su carácter introvertido e independiente, pero deja entrever unas circunstancias que si bien parecían favorecedoras distaban de serlo:

*Sus posibilidades investigadoras en el campo cinético —entendidas estas posibilidades como amplitud y como variedad— sufrieron, faltas de adecuado respaldo galerístico, un frenazo evi-*

---

<sup>105</sup> Citado en Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 73.

<sup>106</sup> Ver la entrevista con Abel Martín Calvo realizada por Antonio Fernández y reproducida en su Tesis Doctoral, *op. cit.*, pág. 498-526.

*dente. Había hecho relieves luminosos antes que Le Parc y que Schöffer. Intuyó numerosos caminos, pero se encontró sin alforjas para recorrerlos. Y, al no mentar en la cresta de la ola, se le regatearon, si no los méritos, sí las prioridades.*<sup>107</sup>

En los relieves realizados durante la segunda mitad de la década, más sutiles, Sempere comienza a sustituir las figuras geométricas puras por unas formas que estaban en el ambiente, podríamos decir: unas formas que recuerdan a las manchas biomórficas pintadas por Miró, a las secciones redondeadas de los móviles de Calder, con sus planos ‘naturales’ en movimiento, a las esculturas de Jean Arp o a algunos diseños contemporáneos en los cuadros del mismo Vasarely. Formas que recuerdan también a las máquinas absurdas y paródicas de Jean Tinguely, que podríamos relacionar con cierto dadaísmo cinético.

Así, aquel Michel Seuphor al que nos hemos referido, aliado de Denise René y de la abstracción geométrica que profesaba Sempere, escribirá en 1959 sobre los relieves luminosos de éste último en los siguientes términos:

*Desde hace algunos años se ha hablado mucho del espacio. Sin embargo, nadie se ha tomado la molestia de definir cómo se puede aplicar esta noción a las dos dimensiones de la pintura. Muchos pintores, la mayoría inconscientemente, muestran con agudeza esta necesidad, acaso interior, de una traducción de la luz.*

*Todo color es luz en sí, análisis solar.*

*Sempere está atormentado por la misma preocupación. Ya le veo anunciarse en su predilección por el trazo blanco o de color claro sobre papel negro precisamente, el círculo, que evoca el sol, o el semicírculo, que presenta en infinita variedad de posiciones, cual si fueran las fases de la Luna. Todo ello me dice claramente que Sempere busca oscuramente la expresión de la luz. Se trata, evidentemente, de anunciarla con un idioma plástico definido y, más precisamente en el presente caso, de filtrarla a través de la disciplina de una estricta geometría.*

*Sin embargo, en sus cajas mágicas de luces cambiantes, Sempere prefiere jugar con la luz misma. Entonces se expresa directamente, pero tamizada, canalizada, medida con una economía de medios que por sí misma es un arte.*

*Todo es medida y sobriedad en este joven artista. Para mí, son rasgos de nobleza, signos de solidez. Sempere es, evidentemente, de los que pueden llegar lejos, muy lejos, en el desierto. Pues nosotros estamos en el desierto. ¿Usted no lo sabía?*<sup>108</sup>

Si la fecha de 1948 suponía el final de su etapa valenciana, tan mal recordada siempre, y la de 1953 el inicio de una obra personal en la trayectoria de Sempere, los gouaches; 1955 y en concreto lo sucedido después de su sorprendente participación en el Salon des Réalités nouvelles

---

<sup>107</sup> Antonio Bernabeu, *op. cit.*, pág. 23.

<sup>108</sup> Michel Seuphor, una de las ‘Tres notas sobre Eusebio Sempere’, en *Arte Vivo*, nº 1, segunda etapa, Valencia, enero-febrero de 1959. Reproducido en *Sempere*, Monografías de Arte Vivo, Valencia, 1959.

de ese año, nos sirve para señalar de una manera segura y fiel a los hechos —pensamos— el final de sus años de formación artística y la consecución inicial de su programa artístico.

Aquel joven Eusebio, estudiante de San Carlos, se había convertido en Sempere, Eusebio Sempere. Aquel Sempere que era, quizás un tanto exageradamente, *el pintor español abstracto más conocido en París en el primer lustro de los 50*, aunque era *casi totalmente ignorado por los críticos de arte en España, con excepción de Cirilo Popovici*.<sup>109</sup>

\* \* \*

Si nos hemos detenido tanto —quizás en exceso de pormenores a veces secundarios— en estos primeros dos apartados dedicados a los años de formación del artista alicantino, es porque nos ha parecido pertinente indagar en lo que acontece en la biografía personal y en la trayectoria plástica de Eusebio Sempere hasta llegar aquí, *antes* de su encuentro con la serigrafía, de manera que esto nos permitiera recorrer y asentar al detalle las premisas que nos servirán de base en los apartados siguientes. Apartados en los que nos centraremos especialmente en la configuración de su obra gráfica pero sin dejar de atender a las cuestiones de contexto o biográficas.

---

<sup>109</sup> Gabriel Ureña, *Las vanguardias artísticas en la posguerra española, 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1982, pág. 281-282.



*Fig. 23. Sempere junto a sus compañeros del Colegio de España en el pórtico de entrada a la Cité Universitaire de París, ca. 1955.*



### II.3. Aprendizaje de la serigrafía, París 1955-1960

*Aprendí la serigrafía en París hacia el año 1955 en el taller de Wifredo Arcay, quien, llegado de Cuba, trabajaba para la Galería Denise René en carpetas de Arp, Vasarely, Mortensen, Bloc, Mondrian, etc.*

EUSEBIO SEMPERE

#### *Contexto en París II*

Es a partir de mediados de la década de los años cincuenta que la trayectoria de Eusebio Sempere da un giro para consolidar su tendencia geométrica y abstracta. Aquel programa de formación diseñado hacia 1948 se ha cumplido no sin esfuerzo, y mucho será el trabajo que todavía tendrá que hacer un Sempere a veces inseguro —las que no es ambicioso—, casi siempre insatisfecho, severo consigo mismo, orgulloso, pero que aun las duras circunstancias con las que debe lidiar consigue hacerse un sitio, encontrar el camino a recorrer en la senda del arte contemporáneo<sup>1</sup>.

Un camino que si bien le ubicaba en aquel tercer reemplazo que surtió a la Escuela de París, trazaba un recorrido a través de la lucha y la necesaria defensa de la pintura nueva, de la abstracción:

*En la capital del arte moderno la abstracción llegó realmente a la conciencia del público sólo en 1945-46. El mundo artístico parisino se había considerado beredero de una superabundante tradición, de una serie de innovaciones artísticas que se extendían desde el Romanticismo al Cubismo y Surrealismo, y no se encontraban dispuestos a conceder un lugar en ellas a rusos y holandeses. De hecho, todavía mucho después de la guerra la abstracción fue rechazada por algunos críticos importantes por 'no francesa'.<sup>2</sup>*

En el París de la primera mitad de los años cincuenta, las discusiones en torno a la aventura de la abstracción se habían organizado alrededor del *Salon des Réalités nouvelles*, que dejará de convocarse a partir de la edición de 1956, y de la revista *Art d'Aujourd'hui*, cuya publicación finaliza en 1955. Este es el momento en que se producirá el relevo generacional entre los

---

<sup>1</sup> Aunque Gabriel Ureña anote que, por culpa del desconocimiento, en alguna referencia la prensa, creyéndolo francés, transcribía su nombre 'Saint-Pere'. Gabriel Ureña, *Las vanguardias artísticas en la posguerra española, 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1982, pág. 281-282.

<sup>2</sup> Cor Blok, *Historia del arte abstracto (1900-1960)*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 125.

maestros adscritos a la abstracción (Jean Arp) y a la abstracción geométrica (Max Hill, Richard P. Lohse y Auguste Herbin), herederos de Klee, Kandinsky y Mondrian, y algunos jóvenes que comenzaron a irrumpir durante la posguerra (Jean Dewasne, Richard Mortensen y Victor Vasarely), convirtiéndose en los protagonistas de un giro que a partir de 1955 tendrá como dirección el arte cinético.

Es de esta manera que a mediados de la década las inquietudes de Sempere encuentran forma, pero también las de otros españoles como el citado Palazuelo o las de los integrantes del Equipo 57 (Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano), afincados en París y rápidamente atraídos hacia la órbita de la Galerie Denise René.

Una época donde el Colegio de España y la Cité Universitaire seguirían jugando un papel especialmente activo:

*La Ciudad Universitaria era entonces un lugar de encuentro donde se daba la peculiaridad que coincidían gentes con una especial preocupación por las corrientes del momento, prueba de ello fue la serie de exposiciones, conferencias y tertulias que se dieron no solamente en los pabellones de los distintos países sino también en la Maison Internationale, donde se celebraban grandes encuentros con una serie de intelectuales plásticos y de otras ramas.<sup>3</sup>*

Allí, en esta segunda etapa, Sempere conoce y convive con nuevos estudiantes, algunos de los cuales se convertirán en grandes amigos, como fue el caso de Lucio Muñoz, pero también de Isidoro (Doro) Balaguer, Joaquín Ramo o Salvador Victoria, con los que llegó a compartir alguna de las buhardillas-estudio del Colegio y con los que expondrá en varias colectivas durante la segunda mitad de los años cincuenta.

Enriqueciendo este recorrido, quisiéramos citar el testimonio directo y vivo que ofrece Fernando Silió, otro de los compañeros de la época, aportando diversas pistas sobre el ambiente en el que se desenvuelve la actividad artística del pintor alicantino:

*Conocí a Eusebio Sempere en París, en los últimos meses del año 1957. Yo me encontraba allí realizando mis estudios en la parisina Universidad de la Sorbona y vivía en el Colegio Español de la Ciudad Universitaria. El ambiente que se vivía en el Colegio era muy especial ya que, al universitario se sumaba el artístico. En el Colegio convivían, junto con los estudiantes universitarios, un numeroso grupo de artistas a los que había que añadir otros que, sin residir en el Colegio, tenían a su disposición algunas de sus buhardillas, utilizadas como estudios, lo que les permitía desarrollar sus trabajos y compartir sus experiencias e inquietudes artísticas.<sup>4</sup>*

Completando estas palabras escritas, Fernando Silió nos precisó en una entrevista mantenida durante el desarrollo de nuestra investigación lo siguiente:

---

<sup>3</sup> Salvador Victoria, *El informalismo español fuera de España. Visión y experiencia personal (1955-1965)*, Ibercaja, Obra social y cultural, Zaragoza, 2001, pág. 104.

<sup>4</sup> Fernando Silió, en *Sempere. Obra gráfica*, MUA, Alicante, 1999, pág. 59.

*A Sempere lo conocí en París hacia 1957. Me fui a París a hacer una serie de estudios a finales de 1955 o principios de 1956. Antes de conocerlo yo ya llevaba viviendo un año en París, pero no en el Colegio Español de la Ciudad Universitaria. Entonces, en ese curso [1957-58], a finales de septiembre llegué al Colegio, donde me habían concedido una plaza hasta el mes de junio. Allí fue que conocí a Eusebio y me relacioné con una serie de pintores españoles que tenían sus estudios en los altillos del Colegio; con ellos hice muy buena amistad debido a mi afición por la pintura, por el arte en general.*

*Eusebio era un hombre de una sencillez y una humanidad enorme, congeniamos enseguida y muchas tardes, a la hora de cenar, nos reuníamos e íbamos a la Maison Internacional, luego íbamos al estudio que compartía con Salvador Victoria y, charlando, yo le ayudaba a él o a Salvador, si Eusebio no tenía nada; le ayudaba a limpiar los pinceles o a preparar lo que fuera. Entonces ya se dedicaba, para ganarse unos francos, a hacer unas tarjetas postales en las que pintaba temas navideños u otros motivos, según las fechas, y ya utilizaba la serigrafía; luego se las vendía a dos señoras que tenían una tiendecita, pero yo no las conocí. Le encargaban estas tarjetas con distintos motivos si era Semana Santa o Navidad, fiestas así, muy concretas, y él hacía tiradas de cincuenta, cien, doscientas, lo que le pidiesen, y con eso se iba sacando unos francos. Yo le ayudaba, le preparaba los papeles y esas cosas. Esa fue mi relación con él, cuando le conocí y todo el tiempo que coincidimos en París era eso. Bueno, los fines de semana nos íbamos a recorrer la ciudad, al centro de París, a ver un espectáculo, a un cine, un teatro. Poco porque no teníamos dinero.*

*Entonces, al poco tiempo de llegar yo a París y conocer a Eusebio, a los pocos meses, apareció Abel Martín. Con nosotros estaba su hermano, Florencio Martín, a quien yo conocí en la Universidad. Cuando llegó Abel se incorporó rápidamente al grupo de amigos. Abel buscaba trabajo pero no encontraba nada; se relaciona mucho con Eusebio e incluso se interesa por aquellas tarjetas y cómo se hacen. Congeniaron pronto y Eusebio, que acaba por transferirle la confección de las tarjetas, irá presentándole a artistas, a todo el mundo del arte con el que se relacionaba; aquello fue el principio de una colaboración profesional total que hace que cuando vuelvan a España se instalen juntos en Madrid. Como la pintura que hace Eusebio era muy lenta y le quitaba mucho tiempo dedicarse a estampar serigrafías, llegan al acuerdo de que será Abel quien se ocupe de toda la producción de serigrafías bajo la supervisión de Eusebio, que le va corrigiendo las pruebas y le va diciendo: pues este color así, este más intenso, este no.*

Hemos preferido no fragmentar la narración de Silió porque refleja en tan sólo unas líneas muchos de los acontecimientos sobre los que nos extenderemos en este apartado, centrado en la segunda parte de la década de los cincuenta y en los que serán los últimos años que Sempere pasa en París, cuando va descubriendo los secretos de la técnica y la estampación serigráfica, siempre antes de su regreso definitivo a España en 1960.

Tratando de profundizar en la situación del pintor en estos momentos, otras palabras de Fernando Soria nos detallan algunas de las ocupaciones que desempeñará por entonces el pintor alicantino:

*Pronto se acabó el dinero, y se puso a trabajar: vendió periódicos, metió publicidad en sobres y realizó otros trabajos ocasionales de este tipo.*<sup>5</sup>

Las razones, obvias y tantas veces esgrimidas en sus distintas declaraciones, las encontramos en otras palabras del propio Sempere:

*Claro, no tenía más remedio por los medios económicos de que disponía. Por eso, durante años enteros trabajé con la consabida hoja [de cartulina] que compraba en la papelería de al lado de casa... pero no pensando que aquello [sus gouaches] iba a ser expuesto algún día. Tampoco lo enseñaba a la gente. Aquellos trabajos tardaron años en ser vistos. Nunca los enseñaba a la gente. Subían mis amigos a casa... Luego, más tarde, vino Lucio [Muñoz], por ejemplo, a París, y también [Joaquín] Ramo. Yo pintaba por la noche, pues trabajaba de día en fábricas o en lo que saliera, para subsistir. Sólo tenía tiempo por la noche para pintar y cuando estaba en la Ciudad Universitaria, Lucio y Ramo subían y me veían pintar. Llamaban a mis trabajos 'los quesitos', porque entonces trabajaba en la división del círculo.*<sup>6</sup>

Y es de nuevo Sempere quien abunda en estas circunstancias:

*Pintaba muy poco. Y cuando lo hacía era por las noches, cuando volvía de trabajar. Hacía falta una disciplina terrible: físicamente agotado, tienes que abordar un trabajo distinto. Los amigos me decían que estaba loco.*<sup>7</sup>

Por las noches, entonces, mientras sus amigos salían en busca de algún trabajo que les facilitara algunos ingresos con los que sobrevivir en aquel París, en aquella ciudad que enriqueció, revolucionó y formó plásticamente a una generación de artistas españoles que se fueron con lo puesto, que no era mucho; un París que también les enseñará cuál era la vida del artista moderno, la otra cara de lo significaba la vanguardia y, además, el precio que había que pagar a toda costa para mantenerse en aquel “laboratorio” que era la capital francesa.

### ***Loló Soldevilla***

Si fue difícil desentrañar los detalles en torno a la particular relación de Sempere con la cantante Raquel Meller, bastante más difícil e interesante, detectivesco, ha sido seguirle la pista a Loló Soldevilla. Una pista sobre la que en algún momento deberíamos volver.

---

<sup>5</sup> Fernando Soria, “Eusebio Sempere”, en *Arte contemporáneo y Sociedad*, Editorial San Esteban, Salamanca, 1981, pág. 53-58.

<sup>6</sup> Palabras de Sempere recogidas en Miguel Logroño, “Entrevista con Eusebio Sempere: estudios iniciales, marcha a París, inicios”, Madrid, 26 de octubre de 1974 (inédita), cortesía de la Galería Edurne.

<sup>7</sup> Andrés Trapiello, *Conversación con Sempere*, Rayuela, Madrid, 1977, pág. 35.

Llegados a este punto, la pregunta necesaria —que hemos retrasado intencionadamente para hacerla coincidir aquí con la aparición de Wifredo Arcay y de la serigrafía en la trayectoria de Eusebio Sempere— es la siguiente: ¿quién era Loló?

Su nombre de pila era Dolores Soldevilla y había nacido en Pinar del Río, Cuba, en 1911. Después de una etapa de activismo político y sindical, comenzó a pintar en 1948 y, al año siguiente, marcha como agregada cultural a París, donde durante seis años, estudiando escultura en el taller de Zadkine y Kretz, y pintura en la Academia de Arte Abstracto de Dewasne y Pillet, ambos localizados en la rue de la Grande Chaumière<sup>8</sup>. Además, en la capital francesa participa del círculo de artistas preocupados por la abstracción geométrica y el cinetismo, recibiendo orientaciones de Arp, Jacobsen o Vasarely. Durante su estancia parisina Loló exhibirá sus esculturas en las galerías St. Jacques y Arnaud, en 1953, y en otras muestras colectivas en la capital francesa, La Habana<sup>9</sup> o Valencia, como veremos a continuación.

Todo apunta a que Sempere había conocido a Loló a finales de 1950, quizás a mediados de ese año, en junio, coincidiendo con aquellas *Manifestation d'art* celebradas en la Fondation de Monaco de la Cité Universitaire en 1949 y 1950; en la primera de ellas exhibirá Sempere mientras que en la segunda lo harán Loló Soldevilla, con un dibujo, una escultura y cuatro grabados, y Wifredo Arcay, con dos gouaches.

Cuando llegó a París, Loló Soldevilla era ya una mujer divorciada, mucho mayor que Sempere (unos veinte años) y con varios hijos que rondaban la edad de Eusebio a su cargo. Además de dedicarse a su formación artística, actuaba como agregada cultural de la Embajada de Cuba en

---

<sup>8</sup> A esta academia, emplazada en la misma calle en que Sempere ocupaba una habitación, también acudirán otros pintores del círculo cinético como Agam, además de por las enseñanzas teóricas y prácticas, porque era fácil matricularse y conseguir así una tarjeta de residencia como estudiante. Ver Dominique Viéville, “Vous avez dit géométrique? Le Salon des Réalités nouvelles, 1946-1957”, en *Paris 1937-Paris 1957*, Éditions du Centre Georges Pompidou/Éditions Gallimard, Paris, 1992, pág. 420.

<sup>9</sup> En 1951, cinco obras de Loló son seleccionadas para la exposición *Art Cubain Contemporain* que tiene lugar en el Musée National d'Art Moderne de París, entre febrero y marzo. En el catálogo de la misma —facilitado por Jérôme Arcay— encontramos la siguiente reseña biográfica: *Dolorès Soldevilla (Lolo), née à Pinar del Rio en 1911, s'est consacrée à l'activité syndicale pendant plusieurs années, et a abandonné les activités révolutionnaires pour se consacrer avec ferveur à la révélation de ses possibilités artistiques ; elle est parvenue en peu de temps à affirmer sa personnalité de sculpteur et de peintre. Elle a exposé à la Manifestation d'Art (Pavillon de Monaco), au Salon d'Automne, au Jubilé International de la Cité Universitaire de Paris, et au Salon des Peintres et Sculpteurs Etrangers (Académie des Beaux-Arts de Paris), ainsi qu'aux Indépendants. Elle a réalisé sa première exposition personnelle dans les salons du Lyceum à La Havane en 1950. Sa vocation d'artiste s'affirma à Paris, sous la direction des maîtres Krets et Zadkine. Elle a réalisé une session d'études à la Grande Chaumière. Résidant actuellement à Paris, elle visita l'Italie, l'Espagne, la Belgique, l'Angleterre, la Suisse et la Tchécoslovaquie au cours de ses voyages d'études.*

Francia, lo que explicaría el camino por el que Sempere llegará a vender aquel *collage* que le había regalado Vasarely y algún gouache propio al embajador cubano<sup>10</sup>.

Con toda seguridad, ambos coincidían en los mismos lugares, en las mismas reuniones, tenían preocupaciones artísticas y amigos comunes, pertenecían al mismo círculo. Fernando Soria cuenta que intimaron pronto, ya que Loló,

*Mujer experimentada, dominadora y pasional, no le costó mucho prender en sus redes a aquel joven inexperto. Le acompaña en sus paseos por la ciudad, en las visitas a exposiciones y museos; en el coche de ella salen de excursión fuera de París.*<sup>11</sup>

Y pronto también decidieron casarse, en 1951, mientras Sempere cumplía su servicio militar en Zaragoza, aunque al regreso de éste a París la relación parece haberse enfriado y cambian los planes: no habrá boda para desesperación de Eusebio, que vuelve a Valencia junto a sus padres, no sin antes haber destruido con ira varias de sus obras, como ya hiciera en 1949.

A finales de 1952, calmada ya la situación, encontramos de nuevo a Eusebio en París junto a Loló, quien lo había requerido a su lado y con la que vive en un apartamento de la rue Dauphine, que utilizarán también de estudio<sup>12</sup>. Estamos más o menos en el momento en el que surgen los gouaches de Sempere —por entonces Loló trabajará en una serie de *collages* con “pequeños círculos”— y también en el momento, ya en 1953, en el que irremediamente Alfons Roig es llevado a que conozca a Loló.

Aun el fuerte carácter de ella, en los momentos de entendimiento, Loló ayudará mucho a Sempere que, agradecido, deja aparecer detalles de esta relación en su correspondencia con el padre Roig:

*Loló y su familia se portan muy bien conmigo. Me presenta todos los días gente nueva que son artistas y críticos de los más conocidos. Mañana o pasado iré a ver al escultor Arp, que es muy amigo de Loló.*<sup>13</sup>

En mayo de 1954 Sempere está de nuevo en Valencia, exponiendo junto con el grupo Los Siete en la Sala Braulio y tratando de encontrar un espacio digno para poder realizar una ex-

---

<sup>10</sup> Escribe Sempere: *Por fin vendí al embajador de Cuba el “collage” de Vasarely que él me había regalado. Estos quince mil francos me han solucionado algunas deudas y me permitirán vivir un poco tranquilo durante algunas semanas.* Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 17 de agosto de 1955. La correspondencia entre Sempere y el padre Roig se cita desde el catálogo *Alfons Roig i els seus amics*, Diputació de València, Universitat Internacional Menéndez Pelayo, IVEI, València, 1988, pág. 114-129; y la Tesis Doctoral de Antonio Fernández García, *La obra de Eusebio Sempere desde una investigación visual de la pintura*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989, pág. 447-489.

<sup>11</sup> Fernando Soria, *Eusebio Sempere*, CAM, Alicante, 1988, pág. 74.

<sup>12</sup> No deja de sorprender que tal y como documenta Antonio Fernández, Sempere pensara en viajar a Cuba en febrero de 1952, fecha que figura en el visado que reproduce en su Tesis. Antonio Fernández, *op. cit.*, pág. 492.

<sup>13</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 8 de enero de 1955.

posición personal “de cosas abstractas” que parece no poder concretar. Lo que sí que consigue es un puesto como colaborador en *Levante* —al que debe enviar crónicas sobre el mundo artístico parisino—, y el apoyo de dicho periódico en su defensa plástica.

Antes de volver a París, Eusebio obtiene para su exposición el local del Club Universitario de Valencia, donde mostrará sus obras conjuntamente con las de Loló Soldevilla, del 3 al 11 de noviembre de 1954 (Fig. 24). Eusebio presenta quince pinturas, tres esculturas en hierro, tres *collages* y dos dibujos, mientras que Loló participa con nueve pinturas, dos esculturas de hierro y tres dibujos (proyectos para esculturas)<sup>14</sup>. Para la ocasión, actuará como justo mentor el padre Alfons Roig, que escribe la correspondiente presentación en el catálogo:

*Hoy se presentan en el Club Universitario, bogar comprensivo y valiente ante todo lo que supone inquietud del momento, la señorita Loló Soldevilla, de nacionalidad cubana, perteneciente al Cuerpo Diplomático, residente en París y escultora, y nuestro Eusebio Sempere, de Onil, de la fina tierra alicantina, de sensibilidad azoriniana, a quien cabe el honor de haber sido el primero en Valencia y tal vez en España que se arriesgó, como impenitente, ahora, en una exposición individual de Arte Abstracto.*

*Loló va, en sus esculturas y pinturas desde el expresionismo dramático, pasando por el irónico dadaísmo, a la serenidad geométrica de colores sordos, sienas, grises y verdes.*

*En Eusebio Sempere, junto a un claro dominio de la técnica, destaca el tono grave y austero de sus composiciones, logradas amorosamente con el trabajo ascético de unas renunciadas, sin que por ello falte la alegre fiesta de los colores simples y puros.*

*Ambos se ha consagrado a este arte con fe, ilusión, esfuerzo heroico y por la necesidad interior. El filósofo José Ortega y Gasset ha escrito: «Cree el vulgo que es cosa fácil huir de la realidad cuando es lo más difícil del mundo.»*

*Don Eugenio d'Ors dice: «Ni la figura geométrica más sosa está jamás desprovista de alguna alusión emocional.»*

*Y Kandinsky afirma: «La forma, aun la abstracta, geométrica, posee su propio sonido interior. De ella emana un perfume que le es propio.»*

*Al sorprendido visitante que contemple este mundo extraño me atrevería a aconsejarle, con voz amiga, que se limitase simplemente a ver con los ojos limpios de prejuicios y con alma sencilla.<sup>15</sup>*

---

<sup>14</sup> De todos los avatares que rodean a esta muestra y la polémica crítica que suscita se da buena cuenta en Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 80-88. Las cuestiones relacionadas con la preparación de la misma se tratarán en las dos primeras cartas que integran la correspondencia entre Sempere y Alfons Roig, enviadas desde Valencia y Onil durante el verano de 1953.

<sup>15</sup> Debemos hacer notar aquí que en el legado que Alfons Roig realiza a la Diputación de Valencia están catalogados siete gouaches de Loló Soldevilla, todos de 1952, y tres esculturas en hierro, una de 1956 y dos de 1957. ¿Formaron parte de esta exposición alguno de estos siete gouaches? Esta pregunta tiene sentido en tanto que



Fig. 24. De izquierda a derecha: Matilde Salvador, Felipe Garín, desconocida, Concha Sempere, dos desconocidos y Eusebio Sempere en la inauguración de la exposición de Sempere y Loló Soldevilla en el Club Universitario, 1954.

Esta exposición en el Club Universitario de Valencia nos sirve para señalar el momento en el que Sempere da muestras claras de que ya ha abandonado cualquier referencia figurativa y aquellas primeras influencias (Matisse, Braque, etc.) para acogerse de forma clara a la doctrina de la abstracción. Pero nuevamente esto es demasiado para Valencia y la crítica vuelve a cargar las tintas en contra suya, igual que en 1949, por lo que debe de atender —en ausencia de Loló, que no viajará a Valencia como nos informó Víctor Manuel Gimeno; una prueba de ello es que no hemos encontrado entrevistas o declaraciones de la cubana en la prensa valenciana de la época— a varias entrevistas y una conferencia en el Colegio de las Dominicas, donde tratará de defender sus trabajos y su postura abstracta. Se trata de una defensa del programa abstracto, de su validez, una defensa casi numantina que tendrá su última entrega, por el momento, en el artículo que consigue publicar en las páginas de la revista del SEU de la Universidad de Valencia y en el que traza una suerte de árbol genealógico de la abstracción, a medias didáctico a medias doctrinal<sup>16</sup>.

---

el cuadro de Sempere que se percibe en la fotografía reproducida (Fig. 24) forma parte de este legado. entonces, ¿es posible que Alfons Roig se quedara con algunas las obras? ¿Se las regalaron al finalizar la muestra? Ver el catálogo *Alfons Roig y els seus amics*, Diputació de València, València, 1988.

<sup>16</sup> Este artículo de Sempere, titulado “Del cubismo a la pintura abstracta”, se transcribe en el Apéndice Documental a este trabajo.



Quizás como réplica al gesto de Sempere, Loló Soldevilla lo añade a la amplia nómina de cuarenta y seis artistas participantes en la muestra *Pintura de hoy. Vanguardia de la Escuela de París*, que ella misma se encarga de organizar, desempeñando sus labores de agregada cultural — Sempere le ayudará a pedir obras para la muestra a Schoeffler, Arp, Jacobsen o Vasarely—, y que tiene lugar en el Palacio de Bellas Artes de La Habana, entre el 22 de marzo y el 8 de abril de 1956. Antes, Sempere había participado en las Bienales Hispanoamericanas de Madrid (1951) y La Habana (1953), pero no tenemos constancia de que Loló lo hiciera en ninguna de ellas —en cambio, sí que lo hará Wifredo Arcay, primera.

Sin duda, la exposición del Club Universitario de Valencia es además un antecedente claro de lo que será su posterior participación en el Salon des Réalités nouvelles del año siguiente, en junio de 1955, donde Sempere y Loló expusieron —como ya se ha referido en el apartado anterior— sus primeros relieves luminosos junto a las obras de artistas de la talla de Soto, Vasarely o Agam.

Pero después del verano de 1955 la relación de Sempere con Loló comienza a deteriorarse seriamente a causa de los celos de ella y de las continuas discusiones que mantienen. Loló piensa en volver a Cuba, Eusebio volverá a frecuentar el Colegio de España y la Cité, donde ahora comparte un estudio con Joaquín Ramo en la Fondation de Monaco<sup>17</sup>; han dejado de vivir juntos y apenas se ven:

*Loló todavía no se ha marchado. Ahora voy menos por su estudio. Tiene un carácter fuerte, ya lo sabe V., que no siempre soy capaz de soportar.*<sup>18</sup>

Luego, desaparece de la correspondencia de Sempere con el padre Roig, que había permanecido en París en el mes de septiembre de 1955. Loló regresó a su país a finales de ese año o principios del siguiente, y allí acabará defendiendo la causa revolucionaria y apoyando a Fidel Castro. En La Habana, el Grupo de Los Once reproduce el empuje del expresionismo abstracto norteamericano mientras que la pintura concreta, la abstracción constructiva y geométrica, será defendida por el denominado grupo de Los Diez Pintores Concretos, compuesto entre otros por Sandú Darié, Salvador Corratgé, Luis Martínez Peidró, Soriano, Mijares, Pedro de Oraá y la misma Loló Soldevilla. Es en este contexto de internacionalización en el que se incorpora Loló a la plástica cubana:

*A finales de la década —1957-1958— se vinculan a esta línea [concreta] otros artistas como Loló Soldevilla quien había regresado de París.*<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 25 de octubre de 1956.

<sup>18</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 29 de octubre de 1955.

<sup>19</sup> Luz Merino Acosta, *Arte en Cuba (1902-1958)*, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, La Habana, 1983, pág. 84.

Y regresa a La Habana después de haberse codeado con los grandes artistas de París. De ella se contaban maravillas en la capital cubana, como por ejemplo que era la única artista cubana incluida en el libro de Michel Seuphor —en el que también figuran Sandú Darié y Wifredo Arcay. Así se refleja en estas otras palabras del artista cubano Yonny Ibáñez, que dan fe de la importancia que jugará Loló en esos años y cómo luego cae en el olvido:

*[lo que despertó en mí la curiosidad por la pintura] fue cuando conocí, en una cena navideña, a Dolores 'Loló' Soldevilla, la pintora cubana. Visité su atelier en la Calle Compostela. Ella me abrió los ojos al mundo del arte contemporáneo. Loló acababa de llegar de París, donde se había codeado con lo mejor: Vassarely [sic], Arp, Calder. Era muy amiga de Lam. Todos allí decían maravillas de ella. Es la única artista cubana incluida en el libro del crítico francés Michel Seuphor [sic], sin embargo, está injustamente olvidada entre nosotros [...]*  
*En este mundo del arte, no es frecuente que una figura ya hecha abriese su taller a los jóvenes, como Loló lo hacía. Ella disfrutaba compartiendo su experiencia con nosotros, animándonos. Nos reuníamos en su casa los jueves; cada cual llevaba lo suyo, y entre todos se discutía. No era la cuestión cortés esa de "¡qué lindo!" ni "¡Orí, muy interesante!" Allí se discutía y lo mismo te señalaban lo bueno como lo equivocado. Las opiniones no eran todas positivas. ¡Qué va, mi amigo! Además, mediante la correspondencia de ella con Europa nos manteníamos informados. Así supimos del triunfo del Pop art en la Bienal de Venecia, del Arte Concreto...*<sup>20</sup>

Un dato más a favor de la labor formativa e informadora de Loló la encontramos en la apertura de la Galería Color-Luz<sup>21</sup>, en 1957; una galería que establece en asociación con el pintor y poeta Pedro de Oraá. Allí expondrá Loló —emulando a Denise René, a quien de seguro conoció— a los artistas cubanos compañeros del grupo Los Diez Pintores Concretos y a algunos de los artistas conocidos en París, entre ellos y aunque en colectivas, a sus amigos Sempere y Arcay. Esta iniciativa galerística se había fraguado ya en París aunque no llegó a materializarse entonces. Dos años antes de su inauguración, Sempere había escrito a Alfons Roig lo siguiente:

*Loló está esperando un pasaje para marcharse a Cuba para unas semanas. No recuerdo si le dije en otra carta que quiere traer dinero para comprar una galería de arte.*<sup>22</sup>

Pero además de la galería, Loló abrirá su taller a los jóvenes artistas cubanos, con los que compartía sus experiencias y aprendizajes parisinos. La consecuencia directa de esto será la

---

<sup>20</sup> Rogelio Fabio Hurtado, "Conversando con Yonny Ibáñez en la Ciudad Celeste", *Palabra Nueva*, Revista de la Arquidiócesis de La Habana, s/f. Esta entrevista se puede consultar en Internet en la siguiente dirección electrónica: <http://www.habanaelegante.com/Winter2001/Cafe.html>

<sup>21</sup> Para más señas, la galería estaba ubicada en La Habana, Miramar, entre la Quinta Avenida y 84; a la muerte de Loló fueron sus hijos quienes la administraron. Conseguimos esta información gracias a la documentación facilitada por Jérôme Arcay.

<sup>22</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 6 de marzo de 1955.

fundación, en noviembre de 1959, del mencionado grupo (Los Diez Pintores Concretos Cubanos), que aunque extinguido en 1961 desarrolla una tendencia que se consolida en los años sesenta alrededor del Grupo Espacio, creado en 1965, y también de la abstracción geométrica practicada por Sandú Darié, Salvador Corratgé, Luis Martínez Peidró o los mismos Pedro de Oraá y Loló Soldevilla.

Por esta época, Loló expone en La Habana y en Caracas, en las galerías Cruz del Sur y Sardo; también participará en varias colectivas en Alemania y Suiza. Luego se le pierde el rastro.

Siguiendo los difíciles pasos de Loló, hemos encontrado una referencia que nos hace pensar que las historias se repiten. De regreso en La Habana, ya no es Sempere sino el escritor y artesano Miguel Ángel Ponce de León, llamado *Poncito*, quien acabará bajo el influjo del carácter y la fuerte personalidad de Loló. En una nota necrológica sobre *Poncito*, leemos:

*me confesó que Loló Soldevilla, pintora y escritora, quiso casarse con él para protegerlo de las persecuciones de la policía castrista a los homosexuales y artistas. Lo hicieron como un pacto amistoso, pero después él se enamoró de ella de verdad, de su talento, de su ternura, genialidad diaria; aunque ella mayor en edad, él apenas contaba 18 años. Una madrugada sacó el Diario de Loló Soldevilla, el que narra sus vivencias en París, y leyó fragmentos del encuentro de aquella mujer fuera de serie con Wifredo Lam. Poncito lloró discreto, para enseguida recordar con un chiste a su Loló, quien había desaparecido mucho antes de que ambos nos conociéramos.<sup>23</sup>*

Las últimas noticias sobre Loló —para nada claras— indican que fue profesora de Plástica en la Escuela de Arquitectura y que, posiblemente, trabajó después en la Juguetería Nacional. Por último, que su fallecimiento habría tenido lugar en 1971, aquejada de una enfermedad irreversible que quizás, y como se pregunta Fernando Soria, fue la causa de su extraña negativa a casarse con Eusebio.

### **Wifredo Arcay**

Junto con Loló, la otra persona que tendrá un papel importante para la trayectoria de Eusebio Sempere en este momento será el también cubano Wifredo Arcay. No está claro de qué manera y por qué cauces se genera un particular triángulo que tiene en sus vértices a Sempere, Loló y Arcay. Todo apunta a que fuera Loló, una vez iniciada su relación con Sempere, quien le presentara a Wifredo Arcay, tal y como señala Fernando Silió; sin embargo, Antonio Fer-

---

<sup>23</sup> Zoé Valdés, “Poncito y mi madre (I)”, *El Nuevo Herald*, Miami, 12 de octubre de 2001. Quizás lo que más llame la atención de esta cita, sin duda, sea la noticia inesperada de la existencia de un diario sobre la época parisina de Loló Soldevilla, donde deberían encontrarse referencias a los momentos pasados junto a Eusebio Sempere. Desde el encuentro, andamos tras la pista de un diario que de seguro arrojará luz acerca de una relación sobre la que todavía se ciernen algunas sombras. Ver Miguel Ángel Ponce de León, *Crónicas desde La Habana*, Ars Milleni, Madrid, 2000.

nández duda en su Tesis, introduciendo la hipótesis de lo contrario: que el propio Arcay fuera quien hiciera las presentaciones entre Sempere y Loló.

La solución dada por Jérôme Arcay aporta un factor clave: Loló ya era amiga de Arcay en La Habana, antes de que viajaran hasta París; incluso —nos informó—, ambos habían mantenido relaciones sentimentales previamente a la aparición de Sempere, por lo que pudo ser muy posible que fuera en el contexto de aquella exposición de la Fondation de Monaco en 1950 o del día a día en la Cité Universitaire que se conocieran, si bien se trata sólo de una hipótesis que busca aproximar una fecha hasta ahora imprecisa.

Fernando Silió señala que los tres, Sempere, Loló y Arcay,

*salían a visitar museos, monumentos e iglesias importantes, y muchos fines de semana en el coche de ella recorrían otras zonas y hacían largas excursiones.*<sup>24</sup>

Dato que nos permite añadir que es en el momento en el que la relación con Loló se deteriora cuando Sempere estrecha sus lazos de amistad con Wifredo Arcay.

Wifredo Arcay llega a París —no sabemos si con Loló Soldevilla— en 1949, después de haber conseguido el Primer Premio de pintura en el Salón Leopoldo Romañach, lo que se traducía en una pensión equivalente a las que se concedían por entonces en España.

Pero dejemos que sean las palabras de Michel Seuphor, quien lo cita en su *Dictionnaire de la peinture abstraite*, las que nos lo presenten:

*Arcay, Wifredo (nació en 1925, en La Habana). Realiza estudios de pintura y de escultura en la Academia de Bellas Artes de La Habana (1943-1945). En París en 1949. El conocimiento de la pintura de Miró lo encamina a la abstracción. Concorre al atelier de arte abstracto de Dewasne y Pillet (1950-52). Participa en varios salones y exposiciones de grupo. Exposición individual en la galería Arnaud, París, 1952. Se realizaron en su taller numerosas reproducciones en serigrafía (estampadas en seda) de obras de maestros abstractos, particularmente las de dos álbumes editados por la revista Art d'aujourd'hui en 1953 y 1954. Reside en París.*<sup>25</sup>

Con un recorrido igual al de Loló, amplía estudios con Zadkine y Kretz, entre 1949 y 1950, año en el que se inscribe en la Academia de Arte Abstracto de Dewasne y Pillet, donde permanece hasta 1952. Como pintor participa en la *Manifestation d'art* de 1950, en la muestra *Art Cubain Contemporain*<sup>26</sup> y estará presente también en las ediciones del Salon des Réalités nouve-

---

<sup>24</sup> Fernando Silió, *Sempere. Obra gráfica. Catálogo razonado*, Edición del Autor, Madrid, 1982, pág. 28. Como veremos luego, quizás el coche fuera de Arcay y no de Loló Soldevilla.

<sup>25</sup> Michel Seuphor, *Pintura abstracta*, Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1964, pág. 107-108.

<sup>26</sup> Igual que en el caso de Loló Soldevilla, Arcay es seleccionado con dos obras. Transcribimos los datos biográficos del catálogo, facilitado por Jérôme Arcay: *Wifredo Arcay né à La Havane en octobre 1925, fait ses études à San Alejandro, où il obtient le premier prix en 1949, et un autre prix au Salon Leopoldo Romañach; devient boursier du Gouverne-*

lles de 1952, 1953 y 1954. A la vez que Sempere, expone en la Bienal Hispanoamericana de Madrid (1951). En 1952 y 1954 expone individualmente en las galerías Arnaud y Colette Allende de París, respectivamente, y en 1957 en la Galería Cruz del Sur de Caracas. En 1953 se adhiere al Groupe Espace, de carácter interdisciplinar y preocupado por las relaciones del arte y la arquitectura, siendo seleccionado más tarde para la Bienal de São Paulo de 1955. Además, participará en diversas exposiciones colectivas en París y La Habana, como la organizada por Loló Soldevilla y titulada *Pintura de hoy. Vanguardia de la Escuela de París* (1956).

En el París de principios de los años cincuenta Arcay se convierte en asistente de Jean Arp, a quien ayuda en la elaboración de sus obras; esta colaboración le permite acceder y contactar con un gran número de importantes artistas establecidos en la capital francesa. Posiblemente, de no mediar algunos años, podría haber sido allí donde se encuentre con un Eusebio Sempere que no dejaba de visitar el estudio de Arp.

Si bien y en un principio esta colaboración se concretaba sobre todo en el desarrollo de la faceta escultórica de Arp —Arcay había estudiado escultura en La Habana y en el taller de Zadkine y Kretz—, pronto desplegará sus dotes de serígrafo, no sólo en cuanto a su aplicación a la obra de Arp sino, también, en su expansión al resto de artistas del círculo.

Wifredo Arcay era entonces un pintor diestro en la técnica de la serigrafía, con la que se ganaba la vida desde 1942 estampando publicidad en un taller que hacía esquina en la calle Cuba, en La Habana Vieja, mientras soñaba con viajar a París. Y hasta la capital francesa traslada consigo la serigrafía, una técnica de estampación que hasta el momento, prácticamente, sólo se empleaba en un sentido comercial e industrial; y un sueño: su aplicación a la creación artística<sup>27</sup>.

Así es que en los primeros años cincuenta, Wifredo Arcay organizará un taller de serigrafía muy cerca del de Arp, en Meudon, en la rue de L'Observatoire, siendo su principal cliente André Bloc, por entonces director de la revista *Art d'aujourd'hui*, órgano de promoción de la abstracción en Francia, que iniciaba entonces una serie de ediciones de reproducciones de obras de las principales figuras del arte abstracto con la idea de divulgarlo.

Bloc, que había conocido la serigrafía en un viaje a los Estados Unidos, le encargará en 1953 la realización de una carpeta titulada *Maîtres de l'art abstrait d'aujourd'hui*, que incluía dieciséis “interpretaciones” en serigrafía de otras tantas obras de los más importantes artistas de aquella primera mitad del siglo XX: Arp, Balla, Robert y Sonia Delaunay, Glaizes, Herbin, Kan-

---

*ment cubain pour poursuivre ses études à Paris, où il suit un cours à la Grande Chaumière. En sculpture, il suit les orientations de Léopold Kretz et Zadkine. Actuellement, il s'est joint au «Groupe des Jeunes de l'Abstrait» de Paris, particulièrement Demasne et Pillet. A exposé ses travaux à la manifestation d'Art (Fondation de Monaco), au Jubilé International (Cité Universitaire) en 1950, ainsi qu'au Salon des Surindépendants et au Salon d'Art Libre.*

<sup>27</sup> Ver Manuel Silvestre Visa, *La serigrafía artística en Valencia. Evolución histórica y técnica*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1986, pág. 82 y ss.

dinsky, Klee, Kupka, Lèger, Magnelli, Mondrian, Picabia, Sophie Taeuber-Arp, Van Doesburg y Villon. De esta carpeta fueron editados 300 ejemplares<sup>28</sup>.

Quizás por la envergadura del trabajo, Arcay traslada su taller a Vélizy, en el número 12 de la rue Louis Hubert, donde finalizará esta carpeta y desarrollará su actividad como serígrafo hasta 1959. En Vélizy, recibe un nuevo encargo de André Bloc en 1954: la realización de una nueva carpeta titulada *Jeunes peintres d'aujourd'hui*, compuesta también por dieciséis interpretaciones serigráficas de obras de Bloc, Bozzolini, Breuil, Dewasne, Deyrolle, Dias, Dumitresco, Istrati, Jacobsen, Lacasse, Leppien, Marie Raymond, Mortensen, Pillet, Poliakoff y Vasarely. Esta segunda carpeta será presentada en la Galerie Denise René, entre el 22 de octubre y el 10 de noviembre de 1954<sup>29</sup>.



Fig. 25. Wifredo Arcay, ca. 1955.

Con estas carpetas Wifredo Arcay inicia una importante carrera que tendrá su continuidad en los trabajos realizados a partir de 1955 para la Galerie Denise René, que había apoyado en 1953 el proyecto de André Bloc y comenzaba a interesarse por la edición de serigrafías de sus

---

<sup>28</sup> Ver Claude Laugier, “L’abstraction géométrique, chronologie”, *Paris-Paris, 1937-1957*, Éditions du Centre Georges Pompidou/Éditions Gallimard, Paris, 1992, pág. 434-436.

<sup>29</sup> Ver el catálogo *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait, 1944-1978*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 2001, pág. 27.

artistas<sup>30</sup>. A partir de entonces y hasta 1960 —por ser este el año del regreso a España de Sempere—, Arcay estampará varias carpetas y serigrafías para la Galerie Denise René, los encargos de la cual llegarán a ocuparle casi en exclusiva desde principios de la década de 1960 hasta finales de los años setenta<sup>31</sup>. Sobre la labor de Arcay, Denise René ha explicado brevemente que

*Notre sérigraphie, Arcay, exécutait des sérigraphies conformes aux originaux qu'il abatit sous les yeux à la galerie, en réduisant leur format. Le résultat était d'une très grande fidélité.*<sup>32</sup>

Pero aunque Arcay había iniciado una importante carrera profesional como serígrafo<sup>33</sup>, seguirá desarrollando su faceta como pintor hasta el año 1963, cuando la abandona definitivamente. Así es que es posible recorrer la evolución de la obra personal de Arcay en términos similares a los que preocuparán a Sempere, si bien parece que sobre Arcay pesará más todavía la

---

<sup>30</sup> Sin embargo y de una manera un tanto confusa, parece ser que el primer encargo que recibe Arcay de la Galerie Denise René tiene lugar en 1949, si bien su relación se estrechará en fechas posteriores, a mediados de los cincuenta; se trata de la estampación de una carpeta de doce serigrafías de Vasarely, con una tirada de 150 ejemplares numerados. Entre estas serigrafías se encuentra la titulada *Chelle*, citada como la primera serigrafía de Vasarely. Esta información está tomada de Catherine Millet, *Conversations avec Denise René*, Société nouvelle Adam Biro, Paris, 2001, pág. 108; y contrastada con un catálogo que reúne toda la obra gráfica editada por Denise René, donde figura también la fecha de 1949, aunque todo apunta a que muy posiblemente se trata de una equivocación: esta serigrafía se corresponde con la carpeta de Vasarely estampada en 1955, tal y como pudimos contrastar con Jérôme Arcay al estudiar un original de *Chelle*, firmado y fechado por el artista en 1955, si bien es muy posible que la fecha de realización del original que se reproduce (interpreta) sea la de 1949.

<sup>31</sup> Concretamente y entre otras, la primera carpeta de Vasarely (12 serigrafías), en 1955; la segunda del mismo artista, de título *Venezuela* (12 serigrafías), en 1956; una carpeta de Piet Mondrian (12 serigrafías) y otra de Sophie Taeuber-Arp (10 serigrafías), en 1957; una más de Vasarely, *Cinética*, en 1959; la carpeta de Mortensen *Res et signa* (10 serigrafías) en 1959-60; y otras muchas carpetas y serigrafías que sumaban en 1986 un total 4.000 serigrafías estampadas desde la creación del atelier. Estos datos están tomados del folleto-catálogo de la *Muestra retrospectiva del Atelier Arcay de París*, Fondo Cubano de Bienes Culturales y Galería Habana, La Habana, noviembre de 1986.

<sup>32</sup> Catherine Millet, *op. cit.*, pág. 108. Completando la información dada en la nota anterior, Denise René enumera a Catherine Millet detalles como que en 1957 editan con motivo de la exposición dedicada a Mondrian una carpeta en la que se recogen diferentes épocas del pintor, con una tirada de trescientos ejemplares; en 1958 una carpeta de Arp, con doce serigrafías, una de las cuales contenía un collage realizado a mano; en 1959, una carpeta de Herbin. No podemos resistirnos a pensar en que Sempere colaborará, si no en todas, al menos en alguna de ellas, lo que le permite profundizar en la obra de estos tres artistas.

<sup>33</sup> Manuel Silvestre, *op. cit.*, cita en nota al pie de la página 82 la inclusión de Wifredo Arcay en el “Répertoire des ateliers de sérigraphie d'art en France”, de François Woimat y Marcelle Elgrishi-Gautrot, publicado en la revista *Nouvelles de l'Estampe*, número 12, Paris, noviembre-diciembre de 1965, pág. 16.

influencia de las teorías neoplásticas de Piet Mondrian. En el folleto-catálogo de su exposición en la Galerie Denise René en 1962 podemos leer:

*Pour beaucoup d'amateurs d'art contemporain, le nom de Wifredo Arcay est tout naturellement lié —et c'est justice— à la apparition de la sérigraphie dont il fut l'un des créateurs. Nouveau jalon sur le chemin d'une plus large diffusion de l'art et de la culture, cette technique récente répond trop aux vœux de ceux qui cherchent à faire sortir l'œuvre d'art du circuit restreint des spécialistes pour que l'on néglige cet aspect important de son activité. Il serait pourtant dommage et injuste que les efforts déployés au service des autres éclipsent l'œuvre personnelle d'un artiste dont le talent évident annonce le prochain épanouissement d'une personnalité déjà affirmée.*

*Parti de la rigueur constructive que lui suggérèrent son administration pour les maîtres de la composition pure et la fréquentation assidue de l'Atelier d'Art Abstrait, Arcay s'est peu à peu dégagé des premières influences pour arriver à un mode d'expression constructif, certes, mais délivré de tout géométrisme systématique et rompant délibérément avec les catégories esthétiques traditionnelles —notamment celle du tableau de chevalet qu'il abandonna définitivement en 1956. Il comprit vite en effet que ces catégories ne répondaient plus aux conditions artistiques et sociologiques d'aujourd'hui, que les limites trop étroites de la peinture ne permettaient pas d'exprimer totalement les nouvelles notions d'espace et de temps et que l'avenir de l'art actuel serait sans nul doute lié à son intégration à l'architecture.<sup>34</sup>*

Centrándonos ya en lo que será la relación que se establece entre Arcay y Sempere a mediados de la década de los años cincuenta, quisiéramos aportar un dato más al contexto de la serigrafía francesa en esa época, coincidiendo con la incorporación de Sempere al atelier Arcay:

*En ocho años [entre 1950 y 1960], y mientras que paralelamente se extendía la serigrafía con gran rapidez al campo industrial donde inmediatamente se mecanizaba, hemos recuperado totalmente este retraso, y numerosos talleres franceses pueden aspirar a un trabajo de calidad igual a la extranjera, pese a que, en conjunto, esta calidad del trabajo sea inferior a la de Escandinavia, por ejemplo, puesto que aún quedan desgraciadamente algunos talleres que no han comprendido que su mal trabajo, sus 'chapuzas', no pueden de ningún modo dar renombre al procedimiento, en especial cuando se trata de clientes eventuales.<sup>35</sup>*

---

<sup>34</sup> Guy Habasque, "Guy Habasque sur Arcay", en *Wifredo Arcay. Exposition Galerie Denise René*, Galerie Denise René, París, novembre 1962, s/p.

<sup>35</sup> Michel Caza, *Técnicas de serigrafía*, Ediciones Rufino Torres, Barcelona, 1983, pág. 10. Nótese que el texto de Michel Caza data de finales de la década de 1950 o principios de la de 1960 (su primera edición francesa es de 1963), por lo que en buena medida nos permite acercarnos a la situación en la que se encontraba la serigrafía justo en el momento en el que Eusebio Sempere aprendía la técnica en el taller de Wifredo Arcay.



De seguro —por lo que sabemos— que el Atelier Arcay no se encontraba entre los talleres “chapuzas” puesto que, además de la profesionalidad y el cuidado artesanal con el que siempre ha trabajado, contará desde el principio con importantes clientes de la talla de André Bloc, de la misma Galerie Denise René<sup>36</sup> y, después, de otros editores y galerías no menos importantes y procedentes de distintos países de Europa o América.

### ***Aprendizaje de la serigrafía en el Atelier Arcay***

Dadas estas circunstancias: el final de la relación con Loló, la amistad que le unirá con Arcay, el desarrollo de la serigrafía en el entorno cinético y las siempre difíciles condiciones en las que se mueve Sempere, éste acaba por entrar a trabajar como ayudante —un trabajo más— en el Atelier Arcay.

Llegado el momento y después de múltiples encuentros, en 1955,

*Arcay, sabedor de la escasez crónica de medios de su amigo, le propuso que fuese a trabajar con él. Sempere lo aceptó no dudando un instante, pues además de mejorar sus condiciones económicas, con ese trabajo daba un paso más en el campo artístico y todo lo que le llevase a adentrarse en el mundo del arte, le interesaba.*<sup>37</sup>

Y sigue Fernando Silió recorriendo los pasos parisinos de Sempere en aquel Atelier Arcay instalado ya en el barrio de Vélizy:

*Por las mañanas iba en el tren al estudio de Arcay, que se encontraba a las afueras de París. Al principio sólo preparaba los colores, luego pudo ir haciendo las maquetas, los clichés e incluso retocar las serigrafías que salían con algún defecto. Cada día aprendía cosas nuevas con Arcay. Escuchaba atentamente sus explicaciones y como alumno aventajado que resultó ser, pronto desveló los secretos de la técnica de la serigrafía [...].*

*El taller de Arcay contaba de una amplia habitación con un gran ventanal y una estufa que, con el fin de mantener una temperatura uniforme, permanecía continuamente encendida. Este*

---

<sup>36</sup> Gracias a la buena acogida de las ediciones seriadas, Denise René abriría en 1966 una nueva galería en el boulevard Saint-Germain de París: Denise René-Rive gauche, consagrada a sus ediciones de obra gráfica y múltiples. El éxito que consigue la tendencia óptico-cinética permite que la galerista encargue la producción industrial de diversos objetos y obras diseñadas a tal efecto por los artistas de la galería; en este sentido cabría referirse aquí a la serigrafía que, como las piezas de un mayor carácter objetual, también son consideradas en el mercado como múltiples u obras seriadas. En todo caso, es importante hacer mención al hecho de que el triunfo en este momento de la obra producida en serie viene dado por la espectacular influencia de una moda op que acabará acorralando, asfixiando y superando en optimismo a la misma tendencia plástica, que tan sólo unos años después se encontrará en decadencia.

<sup>37</sup> Fernando Silió, *op. cit.*, pág. 28-29. Hoy en día el Atelier Arcay todavía sigue funcionando, dirigido por Jérôme Arcay, hijo de Wifredo Arcay, en el número 80-82 de la Rue du chemin vert, en París.

*detalle había de tenerle siempre bien presente, pues en la técnica de la serigrafía la variación de temperatura influye en el papel y hace que al imprimir salgan defectos. También resultaba especialmente importante que no variase el calor en las composiciones geométricas que hacían entonces, pues eran difíciles de ajustar y algunas salían defectuosas.*

Entonces y después, no sólo por la amistad que compartieron, Sempere siempre le estuvo muy agradecido a Wifredo Arcay, tal y como dejará entrever la necesidad, llegado el momento, en noviembre de 1974, de recordar en un texto fundamental para nosotros cuáles fueron sus inicios en el campo de la estampación serigráfica:

*Aprendí la técnica de la serigrafía en París, hacia el año 1955, en el taller de Wifredo Arcay, quien, llegado de Cuba, trabajaba para la Galería Denise René, en carpetas de Arp, Vasarely, Mortensen, Bloc, Mondrian, etcétera.*<sup>38</sup>

Y es a través de la memoria de Wifredo Arcay —comprimida en una cita larga y entrecortada pero oportuna— que podemos hacernos una idea de qué es lo que se hacía en el Atelier Arcay, cómo se trabajaba y, por tanto, qué técnicas pudieron aprender allí Sempere y Abel Martín:

*Yo creo que una de las ventajas que tuvimos aquí fue encontrar la seda para cerner la harina, y otra ventaja era el film; había uno que se llamaba Monarch azul y a este film había que practicarle el corte en negativo donde debería pasar la pintura y allí se tenía que hacer el hueco. Ese film había que ponerlo debajo de la seda, pasar con un trapo o algodón y pegarlo como máscara con agua [...] Con aquel film Monarch, salían las cosas a fuerza de echar a perder clichés, pero a fin de cuentas era de una gran estabilidad [...] En las primeras planchas que yo realicé para Vasarely, aun se pueden encontrar hasta la seda que empleé y donde se ven los defectos del hilo por el desgaste y todo eso [...] teníamos que construimos nosotros mismos los estiletos [...] cuando hacía los cortes en los bordes eran horribles y muy espesos, y cuando adhería el film la particularidad de aquellas planchas era que no se podía llegar a pegarlas bien y en todas ellas, en los ángulos, se producía una cruz que, a veces, se podía tapar con una cola obturante. [...]*

*Con los primeros Vasarely, como las pinturas eran tan opacas, de tan mala calidad y pasaba tanta cantidad de tinta, una capa de yo no sé cuántos micrones, el sistema cromático no se tenía que respetar obligatoriamente. Hay veces que imprimía un color claro sobre uno oscuro para obtener una especie de transparencia de segundo grado ligeramente teñida, una cosa así. En aquella época yo utilicé un sistema que bauticé como sistema de “eliminación”; éste sistema consistía, aquí sí, en respetar un sistema cromático de los colores más claros debajo, y aunque se podía variar, poco a poco, yo estrechaba la imagen, conseguía tener un registro más puro y evitar la superposición de una playa con otra. Las imágenes eran netas, y como cada vez añadía más materia, estábamos aprovechando el sistema de opacidad de la serigrafía. Las estampas hechas en aquella época tuvieron un magnífico éxito.*

---

<sup>38</sup> Eusebio Sempere, “Aprendí la técnica de la serigrafía...”, en *Sempere. Obra gráfica*, Galería 42, Barcelona, 1974.

[...] lo que yo te estoy explicando es solamente con una [pantalla], en la que se pega, se pega y se pega..., pero no por masking sino que se hacía con el film.

[...] Cuando hago un Vasarely no hace falta reproducir o aumentar nada fotográficamente. Si no se trata de una cosa geométrica [...] La única manera para sacar eso adelante es pedir a un fotógrafo un bromuro de un formato igual al que se quiera la plancha. Sobre el bromuro al formato, yo hacía un dibujo que me servía de guía, [...] un dibujo al trazado con un lápiz superfino que me permitía, efectivamente, copiarlo, reseguirlo perfectamente al formato que me pedía. Una vez que el trazado al "crayon" estaba hecho yo lo colocaba en la mesa luminosa, ponía un film actínico [y recortaba en la película las formas según una selección de colores establecida de antemano].

[Al principio, cuando trabajaba con André Bloc] me encontraba con cierta oposición latente de gran parte de los grandes artistas como Sonia Delaunay —Robert ya se había muerto— y ella o Fernand Léger querían ver cómo hacía yo aquello de la recreación. [...] hacía una maqueta al formato del cuadro o pintura, muy a menudo con idéntica pintura para, si había variantes de la pigmentación, que fueran aceptadas. Creo que hice unas seis maquetas como máximo de los grandes maestros: Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Léger y... no recuerdo más.

[...] La colaboración empezó primero a nivel de color; yo les presentaba muestras pequeñas de color según mi interpretación de la pintura. Después había que convencerlos a este sistema; yo les pedía, pues, un esfuerzo de colaboración.

Por ejemplo, con el segundo álbum —Arcay se refiere aquí a la carpeta *Jeunes peintres d'aujourd'hui* de 1954—, donde yo estaba mucho más encauzado —yo mismo hacía ese tipo de pintura y todo— efectivamente, discutíamos los asuntos entre nosotros puesto que, por ejemplo, me daban un cuadro grande de 60 x 80 y la impresión, por ejemplo, era de 50 x 65, yo tenía que hacer un dibujo a mano, no trabajaba por fotografía. Entonces interpretaba las curvas y si no tenían la tensión que ellos querían, me las corregían; o bien no estaban de acuerdo con mi interpretación, y ellos mismos al ver la imagen más pequeña, modificaban su dibujo, como ocurrió con Mortensen por ejemplo. Eso era también una colaboración.<sup>39</sup>

Pero, ¿cuánto tiempo trabajó Sempere en el Atelier Arcay? Al parecer, Sempere pudo permanecer junto a Arcay alrededor de un año, entre 1955 y 1956. Durante ese tiempo descubre y entra en contacto con la serigrafía, realizando varias serigrafías a partir de las obras de los artistas de la Galerie Denise René.

---

<sup>39</sup> Fragmentos tomados de la entrevista realizada por Agustín Ardanaz, "Wifredo Arcay, una vida dedicada al arte", *En serigrafía*, n.º 24, Barcelona, enero-febrero de 1992, pág. 62-86. Esta entrevista, realizada en su estudio de Saint-Escobille los días 9 de noviembre de 1990 y 30 de marzo de 1991, recorre la labor serigráfica de Arcay y va acompañada de una detallada cronología (1925-1989) y de un apartado bibliográfico y documental.

Así, la primera referencia escrita sobre esta relación podría ser la que encontramos en una de las cartas que Sempere escribió al padre Alfons Roig, con fecha de noviembre de 1955, en la que le informa de su intención de viajar a Valencia con

*unas reproducciones de cuadros abstractos (serigrafías) para hacer una exposición en cualquier galería que pueda exponerse. Así el público podrá ir acostumbrándose poco a poco. Algunas son más y otras me las prestaría Loló.*<sup>40</sup>

De aquellas serigrafías se vuelve a dar cuenta en otra carta a Alfons Roig enviada por Sempere desde Onil el 10 de enero de 1956; en ésta le indicará que están en manos de Vicente Aguilera Cerni. Pero a partir de aquí se pierde el rastro de las serigrafías y ya no vuelve a saberse nada de ellas, aunque todo apunta a que finalmente no serían expuestas y que podrían haber sido adquiridas por Alfons Roig<sup>41</sup>.

Debemos suponer que para noviembre de 1955 Sempere llevaba algún tiempo trabajando como aprendiz en el Atelier Arcay —la única manera de conseguir las serigrafías—, trabajo que le reporta algunos ingresos con los que subsistir en París y que combina con la realización de sus gouaches y relieves luminosos, pero seguía teniendo problemas:

*A Sempere le era casi imposible dedicarse a pintar. No tenía tiempo disponible, muy frecuentemente le faltaba el medio adecuado, tampoco disponía de dinero para la compra de materiales. No hace falta concluir que no se podía permitir el lujo de mostrar públicamente su obra ni aspirar a que los coleccionistas se interesaran por ella.*<sup>42</sup>

De este primer momento podría ser la serigrafía de Richard Mortensen que se conserva en la Colección Arte Siglo XX de Alicante. Se trata de una serigrafía firmada por el artista y fechada en abril de 1956, además, aunque de manera ilegible, está dedicada por el autor al propio Sempere, por lo que debió ser un regalo. De ella se realizó, según la numeración, una edición de cinco ejemplares (¿cinco pruebas de artista?) al parecer a cargo de la Galería Denise René; incluso podría pertenecer a alguna carpeta editada por la galería y, muy posiblemente, fuera estampada en el Atelier Arcay, por lo que nos encontraríamos ante uno de los ejemplos del trabajo de Sempere junto a Arcay y ante un ejemplar para los colaboradores de la edición. En

---

<sup>40</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 22 de noviembre de 1955.

<sup>41</sup> Sempere, sabedor de su interés por la obra gráfica, le confía estas serigrafías a Víctor Manuel Gimeno Baquero para que compre alguna o intente venderlas, siendo el precio de cada una de 3.000 pesetas de la época. Gimeno no puede entonces comprar ninguna y se las ofrecerá a Aguilera Cerni, que al parecer tampoco se quedará con ninguna. La última noticia facilitada al respecto es que las serigrafías acabarán en manos de Alfons Roig y que, sino todas, al menos una parte se encuentra depositada en la actualidad en el legado que el padre Roig realizó a la Diputación de Valencia. Conversación con Víctor Manuel Gimeno Baquero, Valencia, 10 de septiembre de 2002.

<sup>42</sup> Josep Melià, *Sempere*, Polígrafa, Barcelona, 1976, pág. 250.

todo caso, se trata de un ejemplo de la relación de Sempere con Arcay y con los artistas de la Galerie de Denise René.

Y es en una nueva carta que encontramos evidencia de cuándo más o menos Sempere se podría haber desvinculado, siquiera temporalmente, del Atelier Arcay:

*Arcay vino el otro día a verme y preguntó por Vd. pues creía que aún no se había marchado. Me invitó a comer pasamos un rato hablando de pintura.*<sup>43</sup>

Efectivamente, Alfons Roig había estado en París en septiembre de 1956, en uno más de sus viajes anuales a la capital francesa.

Una última referencia encontrada en esta correspondencia nos advierte que la amistad entre Sempere y Arcay se extenderá en el tiempo:

*Pienso pasar las Navidades en Madrid, aprovechando que Arcay va en su coche hasta allá con sus amigos...*<sup>44</sup>

Sin embargo, estas declaraciones de Abel Martín parecen precisar otras fechas en cuanto a la relación de Sempere y la serigrafía:

*En 1959, durante un año, pero estuvimos trabajando un par de ellos, esporádicamente, con Arcay, que era quien estaba encargado de hacer toda la obra gráfica de la Galería Denise René. Hicimos serigrafías de Vasarely, Mondrian, Herbin, Mortensen, André Bloc y otros. Todo ello era por parte de Arcay, y en su taller, era un trabajo que cobraba él. Nosotros en París no hicimos serigrafías por nuestra cuenta, trabajamos un tiempo para Arcay.*

*A estas alturas ya conocíamos la técnica de la serigrafía y podíamos afrontar un trabajo fuerte. Dominábamos el tema de registros, mezclas de color, ajuste, etc.; además, todo eso lo revisaba Arcay pues era una responsabilidad que cogía él.*<sup>45</sup>

Más adelante recuerda Abel Martín que Sempere le traspasó aquel trabajo por encargo de las tarjetas de felicitación, apuntando que:

*Me las pasó a mí cuando se hartó y empezó a trabajar ayudando en la Galería Denise René. Yo empecé a cobrar más y él se fue también con Arcay, a trabajar allí, porque se había quedado solo. Estas cosas ya eran en los últimos tiempos de París.*

Con toda seguridad Sempere había iniciado su contacto con la serigrafía a mediados de la década, aunque muy probablemente las colaboraciones en el Atelier Arcay serán intermitentes hasta 1960: habría pues una presencia continuada de Sempere en dicho Atelier entre 1955 y 1956; después, a principios de 1957, Sempere comienza a estampar las tarjetas de felicitación, lo que le reporta ingresos suficientes para trabajar por su cuenta; en torno a 1958, Eusebio

---

<sup>43</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 25 de octubre de 1956.

<sup>44</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 12 de diciembre de 1958.

<sup>45</sup> Ver la entrevista con Abel Martín Calvo realizada por Antonio Fernández y reproducida en su Tesis Doctoral, *op. cit.*, pág. 498-526.

transfiere a Abel Martín —que trabajaba ya esporádicamente en el Atelier Arcay— la realización de estas tarjetas, pasando Sempere a colaborar en las labores de gestión y administrativas de la Galerie Denise René; por último, a lo largo de 1959, ambos volverán a trabajar en el Atelier Arcay hasta su regreso a España.

### ***La imposibilidad de pintar (más cartas a Alfons Roig)***

En 1955 el padre Alfons Roig vuelve a viajar a París —ya lo había hecho dos años antes. Es el momento en el que el padre Roig entra en contacto a través de Jacques Lassaigne con artistas como Serge Poliakoff, Alfred Manessier, Jean Arp, Magnelli, Larionov y Goncharova; es también el momento en que conoce al Padre Couturier y al círculo de la revista *Art Sacré*.

También viajará hasta París en septiembre de 1956, en esta ocasión gracias a una beca concedida por el Gobierno francés que le permitirá estudiar la nueva arquitectura religiosa francesa, quedando especialmente prendado de la Capilla de Ronchamp, de Le Corbusier.

Justo de esta estancia parisina, el padre Roig llevará un cuaderno de viaje donde refleja brevemente las cosas que hace, a quien visita, lo que ve, sus impresiones. Así, según la anotación del 1 de septiembre, sabemos que el tren llegaba puntual a primera hora de la mañana y que en la estación parisina le esperaban como no podía ser de otra manera un tal Muracciole y

*También Arcay, cubano, con su magnífico coche —una vedette— le sacan fotos y se paran curiosos a verlo, y Sempere. Vinimos al Colegio de España [...] habitación magnífica, de profesor, en el Colegio. Cerca de diez mil francos al mes.<sup>46</sup>*

Así que encontramos a Alfons Roig alojado todo este mes en el mismo Colegio de España de donde Sempere había sido expulsado en el mes de junio y readmitido poco después del escándalo que supuso la retirada de sus dos relieves luminosos de aquella exposición colectiva, aunque para entonces se le agotaba el tiempo que podía permanecer en el Colegio, tres años, y comparte un pequeño estudio con Joaquín Ramo en la Fondation de Monaco.

Entre las diversas ocupaciones que atiende Alfons Roig, sus visitas a distintas parroquias parisinas, dejará constancia en su cuaderno que el miércoles 12 de septiembre van a buscarlo Sempere y Arcay, con los que cena, con toda seguridad en casa del segundo:

*Registro de la voz: Casa pequeña pero buena, con jardín. Técnica de las serigrafías.*

Aquí el círculo comienza a tener sentido: suponemos que graban al padre Roig mientras le enseñan en qué consiste la serigrafía, cómo se hace, así como algunas estampas de los más importantes artistas de vanguardia y de otros del momento.

---

<sup>46</sup> Todas las referencias al cuaderno parisino de Alfons Roig están tomadas del catálogo *Alfons Roig i els seus amics*, Diputació de València, Universitat Internacional Menéndez Pelayo, Institut Valencià d'Estudis i Investigació, València, 1988, en el que se reproduce entre las páginas 53 y 64.

Al día siguiente, jueves 13, Alfons Roig cita la visita a las galerías Denise René, Tadler y Arnaud, y luego al Musée du Louvre. Lo más lógico sería pensar que debió de ir acompañado de un entusiasmado Sempere, como debió de ser a lo largo de todo este mes de septiembre.

La siguiente anotación da noticia de la tarde del sábado 29, en la que Alfons Roig visita a Roberta González, en Arcueil, de donde sale con un dibujo de su padre, Julio González. A través de una larga anotación en la que radiografía la figura del escultor catalán, es imposible saber si va acompañado de Sempere, aunque podría haber sido así; sino, ¿a quién incluye cuando habla en plural?:

*Escena chocante al creer que se trataba de Sempere.*

*A las 4 en punto llegamos a Arcueil. Calle silenciosa y corta, retirada. Casita con pequeño jardín. Impresión de bienestar.*

*Roberta sale a la puerta, bajita. Viva. Un poco extrañada al verme, tal vez por ser yo sacerdote.*

*Esperamos un poco.*

*Hojeamos los catálogos y vemos las obras. Impresionante.*

Y el domingo verán unas obras de Matisse, posiblemente en la Capilla de Vence, quedando fascinados por su sensualidad y alegría colorista. El día 1 de octubre resuelve *lo de los bombones para Roberta*, por la mañana, mientras que por la tarde visita a André Bloc.

Un día antes de partir se entrevistará con Bernard Dorival, Conservador del Museo de Arte Moderno de París, quien le conseguirá una entrevista con Alfred Manessier, por la tarde. Manessier le regala una *pequeña ¿serigrafía? ¿litografía? reproducción*. Alfons Roig no sabe todavía cómo llamarlo.

El miércoles 3 de octubre el padre Roig dejará París. Le acompañan a la estación los jóvenes pupilos de San Carlos: Salvador Victoria, Doro Balaguer y Eusebio Sempere, cuya difícil situación económica vuelve a quedar reflejada en las cartas que escribe a Alfons Roig, a quien le dirá en noviembre.

*Yo no tengo muchas cosas agradables que contarle. Resulta que no puedo quedarme a vivir más tiempo en la Ciudad Universitaria. Veré si haciéndome un favor sigo aquí hasta Navidad. Pero esto no es lo peor sino que me robaron hace unos días el dinero, el único dinero que tenía.<sup>47</sup>*

Una vez más Sempere se encuentra en apuros, vive en los límites del *arrebato místico*<sup>48</sup>, al borde del suicidio —lo que intentará en distintas ocasiones, como cuando Joaquín Ramo le impedirá tirarse, borracho, por la ventana del estudio. Años después, refiriéndose a este momento, Sempere contará:

*a menudo le pedía permiso a Vasarely para visitarle con la excusa de que me resolviera dudas y hablar. Yo le decía: Vasarely, ya no puedo más. Si trabajo, no pinto. Si quiero ser pintor y*

---

<sup>47</sup> Citado en Josep Melià, *op. cit.*, pág. 277.

<sup>48</sup> José Ramón Giner, *op. cit.*, 1999, pág. 65.

*trabajo, no puedo pintar, no seré nunca pintor porque no me queda tiempo para pintar. ¿Qué puedo hacer? Creo que no sirvo para nada, me voy a suicidar... Él me animaba, me decía que había que seguir adelante. En una ocasión me enseñó la tapa de una caja de bombones que había pintado él y me indicó una dirección para que me presentara en su nombre... Quiero decir, que hasta Vasarely tenía que pintar cajas de bombones para poder sobrevivir.*<sup>49</sup>

Vasarely le enseña las tapas de unas cajas de bombones que había construido y pintado durante muchos años para ganarse la vida. Le da las señas y una recomendación para la confitería para la que había trabajado, pero Sempere no va.

Eusebio necesitará dinero y es en una carta de marzo de 1957 cuando aparece la primera referencia a las ‘malditas’ tarjetas, una nueva ocupación con la que intentar sobrevivir:

*Le digo que no tengo tiempo porque estoy haciendo tarjetas todo el día. Otro inconveniente es que el hotel está muy lejos de la Ciudad Universitaria que es donde trabajo (en el estudio de Ramo) porque la habitación del hotel es pequeña.*<sup>50</sup>

Ha conseguido un trabajo relativamente fijo pero muy mal pagado, en el que ocupa todo el día mientras que, por la noche, se recluye en el estudio para continuar con sus gouaches y sus relieves luminosos. Se trata de algo parecido a lo que le proponía Vasarely, posiblemente conseguido por él o a través de Arcay: la estampación de tarjetas de felicitación para unas señoras, tarea en la que trabaja hasta 1958, fecha en que conoce a Abel Martín, que continuará con las tarjetas<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Declaraciones de Sempere a Miguel Logroño, *op. cit.* Al respecto, Sempere había escrito al padre Roig: *Me contestó Vasarely a una carta mía —en la que le hacía petición de algún trabajo que él supiese— que es posible que a su vuelta de las vacaciones, encuentre algo para mí.* Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 17 de agosto de 1955; y en otra misiva: *El próximo día cinco debo llamar por teléfono al pintor Vasarely. Ahora está de vacaciones y me escribió que a su regreso hablásemos, pues quiere proporcionarme un trabajo que me permitirá quedarme en París.* Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 5 de septiembre de 1955. Después ya no habrá más noticias al respecto. Qué le propuso Vasarely entonces: ¿decorar cajas de bombones?, posiblemente sea esto y la desaparición de las referencias se deba a la negativa de Eusebio; ¿cabe la posibilidad de que fuera Vasarely quien le propusiera trabajar en el Atelier de Wifredo Arcay?, por las fechas sería algo lógico, más todavía si pensamos que Arcay estaba estampando por esas fechas un álbum del pintor cinético y que en la carta de Sempere a Alfons Roig del 22 de noviembre de ese año encontramos la primera referencia a la serigrafía; por último, en esta cadena de hipótesis: ¿le ofrecería después, y dada su primera negativa, los encargos para las tarjetas de felicitación? Esto, sin embargo, parece ser menos probable.

<sup>50</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 10 de marzo de 1957.

<sup>51</sup> Según Manuel Silvestre, el procedimiento de estampación de estas tarjetas es la trepa, una suerte de serigrafía primitiva que se reduce al estarcido de plantillas. Manuel Silvestre, *op. cit.*, pág. 85.



Con estas tarjetas, con las cuales va desentrañando los secretos de la estampación serigráfica, Sempere ganaba alrededor de 2.000 francos al mes, cantidad con la que debía sobrevivir pagando el alquiler de la habitación, su alimentación —Sempere llegará a afirmar que padece tuberculosis dada su mala alimentación—, y sufragando los materiales necesarios para pintar los gouaches y construir los relieves luminosos; también para pagarle al conserje del Colegio de España, que le ayudaba recortando y ensamblando las maderas con las que construía estos relieves para los que

*cada elemento valía una fortuna. Por un cambio de luces automático debía trabajar el pintor toda la semana haciendo tarjetas en serigrafía. Por eso nunca pudo llegar a construir más de una docena de relieves. Impotente, lanzó la idea y se retiró con la seguridad de que otros la continuarían.*<sup>52</sup>

Pero sin apartarnos de lo significó aquella labor comercial de las tarjetas, citamos unas palabras de Sempere y una imagen en el recuerdo de su amigo Joan Hernández Pijuan:

*Pasé en París varios años trabajando para una casa comercial en la confección de tarjetas de felicitación que, aunque no era un trabajo de creación, me enseñó a resolver problemas de transparencias, pureza de líneas o conveniencias de temperatura para imprimir.*<sup>53</sup>

*¿Te acuerdas, Eusebio, de aquellas pequeñas felicitaciones de Navidad que, con enorme paciencia, ibas estampando en serigrafía sobre una pequeña mesa en los corredores del Colegio de España?*<sup>54</sup>

Pero son momentos muy complicados. En la correspondencia que mantiene con Alfons Roig, Sempere insiste una y otra vez en su desazón, quejándose de que tiene que trabajar sin parar por el día para poder pintar por la noche, para llegar a ser un artista. De este momento y en relación a esta actividad —importante en cuanto al desarrollo de su posterior obra gráfica—, Sempere deja constancia en varias de sus cartas al profesor de San Carlos:

*Me paso la mayor parte del día haciendo estas odiosas tarjetas, y por la noche, cansado ya, empiezo mis cuadritos que en definitiva me parecen insustanciales. [...] Mi existencia se resume a cuatro paredes y una constante postura, encorvada la espalda a una mesa.*<sup>55</sup>

*He venido para despedirme. No puedo esperar más porque tengo que estar en París a las 9 de la mañana. Es una cita importante con la mujer de las tarjetas (mi trabajo). Yo no estaré hoy en la C. Universitaria. Si voy es un momento y no se a qué hora.*<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> Josep Melià, *op. cit.*, pág. 255.

<sup>53</sup> Eusebio Sempere, “Aprendí la técnica de la serigrafía...”.

<sup>54</sup> Joan Hernández Pijuan, en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid, 1983, pág. 141.

<sup>55</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 23 de marzo de 1957.

<sup>56</sup> Estas palabras corresponden con una nota sin fecha que Antonio Fernández ubica en julio de 1957, durante el cuarto viaje de Alfons Roig a París. Ver Antonio Fernández, *op. cit.*, pág. 474.

*Estoy hasta la coronilla de tantas cosas que hay que hacer para vivir en París. Trabajo mucho en esas tarjetas feas de serigrafía y pinto un poco cuando puedo. Pero puedo pocas veces. Espero, más adelante, ser más tiempo pintor que ahora.*<sup>57</sup>

Mientras que en otras quedará sobretodo manifiesta la angustia y la profunda crisis con la que se enfrenta, en buena medida provocada por las circunstancias que le rodean y por unas declaraciones del pintor Georges Mathieu sobre la muerte del arte, sobre el fin de la pintura:

*Ya tengo treinta y dos años que es una edad en la que muchos pintores casi han terminado su obra y yo todavía no la he comenzado.*<sup>58</sup>

*Estoy pasando unos días de verdadera turbación. Ningún asunto mío, personal, tiene importancia, aunque mi vista me falla y vender mis trabajos sea imposible. Los problemas de la pintura me aplastan. No solo los artísticos sino los religiosos, sociales y los de cualquier dimensión humana a donde me dirijo para descansar y consolarme. La pintura parece ser que está acabada. Creo que es mejor que no haya pintores. La incontenible evolución le lleva a la destrucción absoluta.*<sup>59</sup>

*Estos días me siento prisionero. Creo que soy un reptil, siempre pegado al suelo. ¡Pobres pintores! Somos muy desgraciados. Y sin podernos librar de este agujón. Además, tanto esfuerzo para decir tan poco. La pintura siempre dice muy poco. Quiero dejar de pensar que todo es una mierda.*<sup>60</sup>

*Yo quisiera ser un triunfador. No me conformo a estar en la oscuridad. Necesito preparar exposiciones y estoy seguro que tendría éxito.*<sup>61</sup>

Otro argumento o causa de esta crisis será el inesperado fallecimiento de su madre, en Onil, el 16 de junio de 1957. Debido a la situación familiar debe viajar rápidamente hasta Onil, y desde allí le escribe, desconsolado, al padre Alfons Roig:

*Con mi madre ha desaparecido lo más mío donde poder asirme. Me siento perdido en un mundo que era desconocido para mí... Ahora estoy asustado y hablo con todos los rincones de la casa. El diálogo es desesperado, pero dejo entrar en mí el perfume a madre que por todo corre y desde las estrellas y de la tierra viene y entra en mí y lo respiro hasta emborracharme. Así puedo soñar y no llego a comprender mis lágrimas, ni la vida ni la muerte. Sólo sé que me aboga un amor desmesurado como mi madre.*<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 15 de marzo de 1958.

<sup>58</sup> Josep Melià, *op. cit.*, pág. 276. Se debe de tratar de una carta de 1955 aproximadamente.

<sup>59</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 12 de mayo de 1957.

<sup>60</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 31 de mayo de 1958.

<sup>61</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 26 de junio de 1958.

<sup>62</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, Onil, 20 de junio de 1957. Citado por Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 107.

Y robándole tiempo a su pintura, entre los muchos trabajos que todavía le tocará desempeñar, Sempere recordará una vez más la colaboración con Jesús Rafael Soto en la realización de sus obras para una exposición en Venezuela, así como la ayuda que prestará en el mismo sentido al hijo de Vasarely en 1957, ocupaciones que nos conducen directamente al momento en el que, a finales de la década, se convierte en “secretario recadero” —así lo dice Melià— de la Galerie Denise René, donde también ayudó a montar y colgar las exposiciones, a organizar el almacén y los ficheros de la galería<sup>63</sup>.

Un momento también en el que el alicantino coincidía a menudo con los españoles que conformaban el Equipo 57 —rápidamente absorbidos por la galerista Denise René—, a quienes visitaba en su estudio parisino. Si bien fue capaz de reconocer que sus opciones plásticas no estaban alejadas entre sí, a Sempere no le entusiasmaba el trabajo en equipo, no le interesaba el planteamiento ni aquella ejecución colectiva de los cuadros, tampoco la rigurosidad anónima con la que ejecutaban las obras, razones por las que llegará a declinar la invitación para formar parte integrante del equipo.

Por otro lado, aunque se ha indicado que fue en este tiempo cuando Sempere realizó sus primeras obras en serigrafía<sup>64</sup>, debemos insistir en que no se conocen serigrafías originales suyas estampadas en París. Durante estos años Sempere sólo se dedicó, como hemos visto y en los pocos momentos en los que podía encontrar tranquilidad, a los gouaches y los relieves luminosos, uno de los cuales será adquirido por el Museo de São Paulo en 1958.

Esos mismos gouaches sobre cartulina de esta época han podido ser el objeto de la confusión, dado que de ellos realizará posteriormente, en 1973, un año después de haberlos presentado en la galería Egam de Madrid —las obras no estaban a la venta—, la serie *Tiempo de París*, en la que

---

<sup>63</sup> Sempere, contestando a una pregunta de Miguel Logroño sobre su relación con Denise René, dice: *Ella podía haberme ayudado más, seguramente no confió en mí. Pero es posible que yo en aquella época no estuviese lo suficiente maduro como para que Denise René confiara en mí. Por ejemplo: Vasarely decía: “Quiero hacer una exposición”. Y se hacía una exposición de él: treinta cuadros de dos metros de alto. Yo, como no tenía tiempo para pintar, pues podía ofrecer veinte dibujos en papel. Con aquello, Denise René no podía montar una exposición. De modo que en ese aspecto, en París mi trabajo no podía cuajar. Porque no tenía tiempo para pintar. Si Denise René me hubiera ofrecido: “Toma, 5.000 pesetas y pinta más en lugar de estar trabajando”. No sucedió, de modo que no podía pintar. Yo nunca pinté cuadros. En París, nunca pinté cuadros. La galería llevaba a Arp, a Vasarely, que pintaba cuadros grandes; Denise le propuso lanzarlo. Y me parece muy bien, era un hombre con quince o veinte años más que yo, mucho más maduro y que se merecía el lanzamiento más que yo. Estaba Arp, Herbin, Tinguely, que se marchó... Lo mío era muy duro, quiero decir, lo que estaba haciendo en aquella época. Era muy duro. No se podía decir que eran cuadros. Eran cositas que hacía un chico. En ese aspecto, si Denise hubiera querido, me hubiera lanzado. Pero como no quiso... No pudo apoyarme por que yo tampoco, por muchos motivos, podía responder más de lo que lo hacía. Miguel Logroño, *op. cit.**

<sup>64</sup> Ver, por ejemplo, Manuel Silvestre, *op. cit.*, pág. 83-84. La fuente de estos errores podría ser la falta de concreción de Fernando Silió a la hora de referirse a los primeros contactos de Sempere con la serigrafía.

se reproducen en serigrafía diez de estos gouaches: uno de 1953, otro de 1954, otro de 1955, dos de 1957, otros dos de 1958, uno de 1959 y dos más, realizados ya en España, de 1960.

### **Roberta González**

En las páginas anteriores nos hemos referido a la visita que Alfons Roig realizó a Roberta González en septiembre de 1956, quizás acompañado por Sempere. Antes de esto, una carta de octubre de 1955 evidencia la posibilidad de que éste se hubiera puesto en contacto con Roberta González, hija del escultor Julio González, con anterioridad a esa fecha, a través de uno de los varios encargos que le encomendaba el sacerdote.

En concreto, en esta ocasión, el encargo tenía que ver con la necesidad del padre Roig de concretar algunos detalles para un trabajo que estaba escribiendo sobre la obra de Julio González, por lo que envía una carta para ella que Eusebio debe entregar:

*Después de costarme encontrar la dirección de Roberta González llamé por teléfono. Quedamos en que iría un día determinado, pero no estaba. Dejé la carta que Vd. mandó para ella y espero que le escribirá.<sup>65</sup>*

A partir de entonces, surge entre ambos una relación de amistad que se prolongará hasta la muerte de ella a mediados de los años setenta: se saludan y conversan en las exposiciones, Eusebio visita su casa en Arcueil, donde hablan de Julio González y, a su regreso a España, mantienen una correspondencia en la que ella intenta insuflarle ánimos.

Roberta González, que era también pintora, había nacido en París en 1909 y en el verano de 1939 contrajo matrimonio con el pintor alemán Hans Hartung; un año antes, Julio González había dividido su estudio, compartiendo la zona que el no utilizaba con Hartung. El matrimonio se divorcia en 1957<sup>66</sup>.

Fernando Soria transcribe estas palabras de Sempere:

*Roberta tenía una enorme simpatía personal, era encantadora... Vivía en Arcueil, detrás de la Ciudad Universitaria, aunque más tarde se cambió. De vez en cuando iba a comer a su casa y me enseñaba las esculturas de su padre, así como los cuadros y dibujos; me regaló bastantes dibujos y algunas esculturas. [...]*

---

<sup>65</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 29 de octubre de 1955. este trabajo podría tratarse de “Clima i nit de Julio González”, publicado originariamente en *La caña gris*, una revista valenciana, en una fecha indeterminada, y que se reproduce en Alfons Roig, *Art viu del nostre temps*, Diputació Provincial de València, València, 1982, pág. 83-85. Unos años después, el padre Roig escribirá también la presentación para el catálogo de la exposición de Julio González en el Ateneo de Madrid, en 1960, reproducido en *op. cit.*, pág. 75-82.

<sup>66</sup> Ver los catálogos *Julio González. Las Colecciones del IVAM* y *Julio González. Las Colecciones del IVAM-Nuevos fondos*, Generalitat Valenciana, IVAM, Valencia, 1989 y 1993 respectivamente.

*También traté mucho a su madre, María Teresa, que fue a vivir a la parte superior de la casa que se había hecho Roberta y siempre que me veía bajaba a charlar conmigo y me invitaba para que comiésemos juntos. [...]*

*En Arcueil, vivía también una hermana de Julio llamada Pilar, que me contaba muchas cosas de su hermano. [...]*

*Fue una amistad muy grande la que tuve con esa familia.<sup>67</sup>*



*Fig. 26 y 27. Hans Hartung, de espaldas,, Roberta González y Eusebio Sempere en París, ca. 1957 (izq.); Sempere y Roberta González en Madrid, enero de 1960 (der.).*

Sempere pudo haber descubierto a Julio González a través de Alfons Roig, aunque todo apunta a que debió ser en la exposición que tuvo lugar en París en 1952, en el Musée National d'Art Moderne, entre el 1 de febrero y el 9 de marzo; allí debió descubrir su *Montserrat*, una obra que según explicará le hizo buscar todas las referencias sobre la persona que la había esculpido hasta dar con su familia, con el resto de sus obras<sup>68</sup>.

Desde su estancia en París, Sempere negociará con José Luis Fernández del Amo, por entonces director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, la adquisición de obras de Jean Arp (una escultura) y Víctor Vasarely (una pintura)<sup>69</sup>, también de Julio González a través de su hija Roberta. A partir de 1957 Sempere establece una serie de contactos con el Director del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, José Luis Fernández del Amo, con la idea y el objetivo de posibilitar, desde París, la incorporación de obras de Kandinsky, Arp y Vasarely a

<sup>67</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 100.

<sup>68</sup> Ver Eusebio Sempere, "Julio González y familia", reproducido en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, 1998, pág. 298-299.

<sup>69</sup> Cartas citadas por Alfonso de la Torre, IVAM, pág. 45, nota 18.

la colección del museo. De igual modo, Sempere trabaja en la organización de sendas exposiciones de Kandinsky y Julio González en España.

Después de muchas gestiones y no pocos desencuentros con los gestores culturales españoles, la exposición de Julio González se inaugurará por fin en 1960, en el Ateneo de Madrid, hasta donde viajará Roberta.

Como prueba del cariño que existió entre ellos, quedan estas palabras de Abel Martín:

*Recuerdo por ejemplo un cuadro muy bonito que le dedicó a Roberta González cuando murió, influido por una lectura de Santa Teresa.<sup>70</sup>*

Y quedan también algunas esculturas y dibujos de Julio González depositados en la Colección Arte Siglo XX que Sempere donará a la ciudad de Alicante, y unas serigrafías realizadas en 1960 de las que nos ocupamos en el siguiente apartado.

### ***Abel Martín***

Llegados a este punto se hace necesaria la referencia a Abel Martín Calvo, no sin antes señalar, como hizo Fernando Silió, que

*Este trabajo quedaría incompleto y sería un olvido imperdonable por mi parte si no incluyera en él unas páginas dedicadas a Abel Martín, inseparable compañero de fatigas de Eusebio Sempere desde que se conocieron en París en 1958.<sup>71</sup>*

Estas palabras de Silió, tan ciertas, nos obligan a introducirnos en el papel, fundamental a nuestro parecer, de la labor de Abel Martín en el desarrollo de la obra gráfica de Eusebio Sempere, para la que Silió es una fuente indispensable en tanto su estrecha relación personal con ambos, Eusebio y Abel, desde los tiempos de París. Así pues, la *compenetración perfecta* a la que hace alusión Silió, *tanto en la vida privada como en el trabajo*, nos hace pensar en la importancia que Abel jugará en la trayectoria de Sempere.

Abel Martín nace es el pueblo turolense de Mosqueruela el 3 de enero de 1931, tercero de los seis hijos que formaron la familia de Joaquín Martín y Delfina Calvo. La suya fue una infancia cómoda gracias a las actividades comerciales de su padre: propietario de un ultramarinos, tratante de caballos y posteriormente de madera, pasando durante la Guerra Civil a dedicarse al cultivo de la tierra.

En Mosqueruela crece Abel Martín durante la Guerra, *feliz y un poco salvaje*, trasladándose al término de la misma hasta la localidad castellonense de Alcora, donde pasaba la familia el in-

---

<sup>70</sup> Ver la entrevista con Abel Martín Calvo realizada por Antonio Fernández y reproducida en su Tesis Doctoral, *op. cit.*, pág. 498-526.

<sup>71</sup> Fernando Silió, *Sempere. Obra gráfica. Catálogo razonado*, Edición del Autor, Madrid, 1982, pág. 203-210. Mientras no se indique lo contrario, las referencias citadas sobre la relación de Abel Martín y Sempere están extraídas de estas páginas.

vierno. Estudió en la escuela pública y el Colegio Nacional de Mosqueruela y en el Colegio de los Hermanos de las Escuelas Cristianas de Alcora, aunque nunca terminó el bachillerato. A los 21 años realiza el servicio militar y a los 26, durante el verano de 1958, viaja a París para visitar a su hermano Florencio, quedándose con él en la capital francesa.

Ambos, Sempere y Abel, se conocieron allí a mediados de ese año 1958, bien porque les presentara el propio Florencio Martín, que frecuentaba la Cité Universitaire, bien a través de Fernando Silió, quien había conocido a Sempere en el Colegio de España y mantenía amistad con Florencio Martín, compañero de la Universidad. El caso es que los cuatro coincidirán en los comedores universitarios de la Cité, donde sin ser estudiantes residentes Eusebio y Abel podían comer gracias a la ayuda de Silió<sup>72</sup> y a la tarjeta falsa de estudiante de Florencio Martín. En aquel momento, Sempere compartía un estudio en la Fondation de Monaco, junto con Salvador Victoria y Joaquín Ramo, al que acudían Silió y los hermanos Martín, después de cenar, para tomar un café y disfrutar de un rato de tertulia mientras Sempere trabajaba en sus relieves luminosos, trazaba con tiralíneas los *quesitos* de sus gouaches<sup>73</sup> o, también, trabaja en las tarjetas:

*Junto a estos trabajos de investigación, básicos para su obra posterior, Eusebio se dedicaba de vez en cuando a hacer tarjetas [...]. Las primeras tarjetas le fueron encargadas por unas señoras en Navidad. Luego, pasadas las fiestas, realizaba otras representando flores o paisajes. Para realizarlas utilizaba una pequeña pantalla que se había hecho y, con una rasqueta, pasaba el color al papel. Esta actividad le permitía añadir algún franco más a su maltrecho bolsillo con el que poder adquirir el material que necesitaba para hacer sus cajas de luces intermitentes y la pintura y el papel para sus gouaches.<sup>74</sup>*

Al año siguiente, en 1959, Abel y su hermano Florencio se trasladan al apartamento de Sempere en el número 18 de la rue de la Grande-Chaumière, donde se inicia la convivencia de Sempere con “el maño” —así es como llamará siempre a Abel—; por entonces y para sufragar los gastos, los tres descargaban camiones por la noche en Les Halles o montaban cajas en una fábrica de cartón.

---

<sup>72</sup> Recuerdo también que Eusebio y Abel, sin ser residentes del Colegio, comían en el comedor universitario con los tiques, adquiridos previamente, con los que los estudiantes universitarios pagábamos nuestra consumición y que yo les solía proporcionar junto con mi carnet de estudiante que debían de presentar si lo requerían. Fernando Silió, *Sempere. Obra gráfica*, MUA, Alicante, 1999, pág. 60.

<sup>73</sup> Cuántas veces hemos recordado después aquellos pésimos tiralíneas con los que inició lo que después sería su obra más fundamental! Más tarde, cuando sus disponibilidades económicas se lo permitían, empezó a comprarlos de mejor calidad en una papelería del barrio latino, muy cerca de la iglesia de Saint-Germain-des-Prés. Pasado el tiempo, yo mismo, cada vez que iba a París, me ocupaba de surtirle de tiralíneas para una temporada. Fernando Silió, *op. cit.*, 1999, pág. 60.

<sup>74</sup> Fernando Silió, *op. cit.*, 1999, pág. 60-61.



Fig. 28. Retrato de Abel Martín, ca. 1958. Lápiz, gouache y collage sobre papel, 90 x 62 cm., Col. Florencio Martín.

Todos los datos apuntan a que Abel aprenderá la técnica de la serigrafía ayudando a Eusebio en aquellas tarjetas de felicitación. Eusebio acabará por traspasárselas a Abel en 1958, después de participar por primera vez en una exposición colectiva en la Galerie Denise René, cuando comienza a trabajar en la galería —y compagina esta actividad con esporádicas estancias en el Atelier Arcay.

*Por aquellas fechas [todavía en 1958], Sempere se ganaba malamente la vida trabajando en el taller de serigrafía de Wifredo Arcay —un pintor cubano que se había establecido en París a comienzos de los años cincuenta y se dedicaba a estampar serigrafías para la Galería Denise René— y no dudó en llamar a Abel para que le ayudase.<sup>75</sup>*

*Al principio sólo se dedicaba a colorear las serigrafías que hacía el maestro, pero poco a poco fue adquiriendo experiencia y responsabilidad en el trabajo. Arcay, como lo veía aplicarse, es-*

---

<sup>75</sup> Florencio Martín, “Eusebio Sempere y Abel Martín, serígrafos”, en Tina Pastor, *Sempere*, Galería de Arte Abel, Madrid, 1997, pág. 175-176.



*taba muy satisfecho de su progreso y Abel, a medida que prosperaba, iba sintiendo un inmenso placer por su trabajo, al que había llegado sólo por la necesidad de ganarse unos francos.*<sup>76</sup>

Según Florencio Martín, su primer trabajo debió consistir en ir colocando las serigrafías a medida que Arcay y Eusebio las hacían. Al parecer, en tan sólo tres o cuatro meses ya dominaba la técnica, permitiéndole Arcay que estampara las serigrafías de Bloc, Mortensen, Mathieu, Mondrian y otros pintores de la Galerie Denise René, dando prueba del dominio y control técnico alcanzado a su regreso a España, cuando estampa serigrafías para otros artistas y, desde 1965, la gran mayoría de las de Sempere.

Florencio Martín sigue, insistiendo en la idea de que

*No es posible hablar de la obra gráfica de Eusebio Sempere sin citar a Abel Martín.*

*Eusebio fue al final reconocido como el gran pintor que era (egocéntrico, como todo gran artista, estaba seguro de serlo) y Abel pudo realizar gran cantidad de serigrafías.*<sup>77</sup>

Por su parte, Fernando Silió hace referencias a la *lealtad que saben guardarse*, al respeto mutuo de una *agradable convivencia*, a la *unión y comunicación espiritual* de una *colaboración artística conjunta* sin la que, escribe,

*muy posiblemente la obra de gráfica de Sempere, contemplada en su totalidad, no habría adquirido la importancia que tiene.*

De esta manera es que cuaja una relación en la que Sempere sería el *cerebro* de las formas y de los colores que luego Abel Martín, excelente estampador, *plasmaba* sobre las cartulinas. En otras palabras: Sempere era la mente pensante y Abel Martín llevaba a la práctica, materializaba y ejecutaba sus ideas.

*Así va formándose poco a poco la serigrafía y entre color y color ambos artistas intercambian impresiones sobre los resultados que van obteniendo y las posibles modificaciones de formas o colores que conviene realizar, hasta conseguir dar con el resultado deseado.*

De esta manera, instalados ya en Madrid en 1960, comienzan a estampar serigrafías para otros artistas y, a partir de 1965 las del propio Sempere, incluso, después, algunas originales de Abel Martín, en las que manejaban entre quince y veinticinco colores distintos, tintas planas o gradaciones por superposición, llegando en ocasiones a emplear casi cuarenta, lo que nos da una idea de la complicación de este trabajo que realizará casi a tiempo completo Abel Martín.

Una vez más hay que atender a Silió:

*Sempere en su afán de que las cosas salgan perfectas es muy exigente y meticuloso y hasta que no las ve tal y como él las ha pensado, la prueba se repite cuantas veces haga falta. Pero Abel*

---

<sup>76</sup> Fernando Silió, *op. cit.*, 1982, pág. 208. En el mismo lugar cuenta que *La primera serigrafía impresa totalmente por Abel fue la que realizó para André Bloc. Consistía en dos manchas blancas distintas, una cubría una pequeña parte y sobre ésta había una estructura con un blanco más intenso.*

<sup>77</sup> Florencio Martín, *op. cit.*

*no suele crearle dificultades, muchas veces su natural predisposición allana el camino del maestro y normalmente los trabajos obtienen las máximas calidades.*

Restan por abordar distintas cuestiones relacionadas con la manera de trabajar de Abel Martín y con el desarrollo concreto de cada una de las carpetas y series de la obra gráfica de Sempere, aspectos que se irán abordando en los apartados siguientes.

### **Grupo Parpalló**

Volviendo a Sempere, una vez más hay que señalar que éste no perdería el contacto con la ciudad de Valencia. Podemos afirmar tal cosa sabiendo de sus constantes viajes y de las noticias que hasta París le llegaban a través de las cartas de Alfons Roig o de la cantidad de artistas valencianos que residirán en Colegio de España. Por ejemplo: Carmelo Castellano ingresa en el Colegio el 18 de octubre de 1952, en el que permanece hasta 1954; Salvador Victoria —turoloense, pero que se había formado en la Escuela de San Carlos— e Isidoro (Doro) Balaguer, ingresan el 1 de octubre de 1956 y permanecen allí hasta el final del curso 1957-58; Agustín Albalat entra el 22 de septiembre de 1957 y se queda un curso, el de 1957-58; Luis Arcas Brauner ingresa el 1 de marzo de 1958 y Salvador Montesa lo hará el 15 de octubre del mismo<sup>78</sup>.

De igual manera, durante los años cincuenta Sempere tomará parte de varias colectivas parisienses en las que estuvieron presentes otros artistas españoles, entre ellos algunos valencianos. Así, en junio de 1956, participa en la colectiva *Exposition de peintures et sculptures des artistes espagnols* en la Galerie Jacques Vidal, donde coincidieron artistas ya establecidos en la capital francesa (Sempere, Fermín Aguayo y Antonio Lago) con otros que acababan de llegar (Doro Balaguer, Ángel Duarte, Hernández Pijuan o Salvador Victoria). Participará también en la exposición colectiva que en marzo de 1957 tiene lugar en la Galerie La Roue, con obras de Balaguer, Morera, Ramo, Victoria y el propio Sempere; en 1958, en otra colectiva, esta vez en la Galerie De Beaune, donde comparte sala de nuevo con Balaguer, Ramo y Victoria. Además, toma parte en la muestra que se inauguró el 17 de marzo de 1958 en la Maison Internationale de la Cité Universitaire de París, la exposición *Peintres espagnols d'aujourd'hui*, donde también estaban Balaguer, Beti, Edo, Ley, Monzón, August Puig, Rue, Vargas y Victoria. Estas muestras tendrán su

---

<sup>78</sup> Los expedientes suelen contener las cartas del Director por los cambios de alojamiento, los oficios de pago de las habitaciones, los impresos de aceptación con los datos del estudiante residente y, por lo general, incluyen una fotografía en blanco y negro grapada a la carpeta. También algunas cartas dirigidas al Administrador o Director del Colegio solicitando la readmisión o una reserva de habitación; como algo extraordinario, en determinados casos hemos encontrado recortes de prensa o catálogos de la época que sin duda sirvieron para acreditar y documentar el trabajo de los residentes. Obviamente, estos expedientes no contemplan más datos al respecto que los que tienen que ver con el Colegio, si bien sabemos que Salvador Victoria o Doro Balaguer permanecerán más tiempo en la capital francesa.

continuación en la celebrada en el Club Urbis de Madrid al año siguiente, en julio de 1959, bajo el título de *5 artistas españoles residentes en París: Balaguer-Guinard-Ramo-Sempere-Victoria*<sup>79</sup>.

Como ya hemos visto, a lo largo de la década de 1950 la obra de Sempere va alcanzado un grado importante de madurez en el afianzamiento de la abstracción y el acercamiento hacia tendencias claramente geométricas, inmersa como queda hacia mediados de la década — podríamos decir: de forma paralela— en el origen y desarrollo del movimiento cinético francés. Estas obras, sobre todo los gouaches y algunos relieves luminosos, se han visto por entonces en el Salon des Réalités nouvelles y en las colectivas que hemos mencionado.

Insistiendo en el contacto con Valencia, diremos que a excepción de Carmelo Castellano, Salvador Victoria y Luis Arcas, la mayoría de artistas valencianos con los que de una u otra manera coincide en París, participaron de la que sería para la historia la primera experiencia organizada que intentará aproximar los lenguajes de la vanguardia a la capital valenciana.

Nos referimos al Grupo Parpalló<sup>80</sup>, que se fundaba el 23 de octubre de 1956 en el Instituto Iberoamericano de Valencia —sucursal del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, responsable para más señas de la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, en 1951— por parte de un grupo de artistas convocados por Vicente Aguilera Cerni con el objetivo manifiesto de organizar un nuevo colectivo capaz de generar actividades en torno al ‘arte nuevo’, una experiencia esencial en la consolidación de la renovación plástica valenciana que permanecerá activa entre esa fecha y finales de 1961.

Un tiempo antes pero en el mismo 1956, se había fundado un nuevo grupo —muy variable en cuanto a sus miembros— promovido por el periodista Juan Portolés, el Movimiento Artístico del Mediterráneo, MAM, que mantuvo una intensa actividad expositiva en los últimos años de la década de los cincuenta, entre 1956 y 1959, coincidiendo con la primera etapa del

---

<sup>79</sup> Salvador Victoria, *op. cit.*, pág. 98-104.

<sup>80</sup> Sobre el Grupo Parpalló, ver Pablo Ramírez (editor), *Grupo Parpalló, 1956-1961*, Sala Parpalló/IVEI, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1990; y Pablo Ramírez, *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*, Diputación de Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2000. En ambas publicaciones se referencia la nómina de miembros del Parpalló a lo largo de su vida, pintores, escultores, críticos, arquitectos, decoradores, médicos y periodistas como Aguilera Cerni, José Luis Aguirre, Agustín Albalat, Andreu Alfaro, Doro Balaguer, José Marcelo Benedito, Vicente Castellano, Juan José Estellés, José Esteve Edo, Amadeo Gabino, Juan Genovés, Jacinta Gil, Manolo Gil, Antonio Giménez Pericás, Víctor Manuel Gimeno, José M<sup>a</sup> de Labra, José Martínez Peris, Joaquín Michavila, Monjalés (José Soler Vidal), Salvador Montesa, Ignacio (Nassio) Bayarri, Pablo Navarro, Vicente Pastor Pla, Ramón Pérez Esteve, Francisco Pérez Pizarro, Juan Portolés, Luis Prades, Ribera Berenguer, Roberto Soler Boix y Salvador Soria, además de Eusebio Sempere.

Parpalló. Sempere participará de las actividades y exposiciones del MAM, entre 1958 y 1959, desde París<sup>81</sup>.

Con más intuición y voluntad que medios, el Parpalló cobraba carta de existencia el 1 de diciembre de ese mismo año, impulsado principalmente por el pintor Manolo Gil y el crítico Vicente Aguilera Cerni<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> *La col·laboració [de Sempere] amb el MAM es situa al llarg de 1958 i 1959, la residència a París el va dificultar una participació assídua. Va escriure un text per al catàleg de la setena exposició Art Actual del Mediterrani, celebrada a Castelló, en octubre de 1958, amb el títol "Dos tendències actuals de la pintura abstracta". Va col·laborar en alguna mostra d'aquest cicle i, sobre tot, cal destacar la seua presència en exposicions celebrades a l'estranger, com la de la Galeria Huenul de Buenos Aires o la de la Galeria Numero de Florència, les dues celebrades a la tardor de 1959. Quan participa en les activitats del Moviment, Sempere estava ja en plena fase cinètica. És prou probable que enviara a les exposicions alguns dels seus gouaches, olis [sic] o serigrafies que estava fent des de 1953 [sic].* Pascual Patuel, *El Moviment Artístic del Mediterrani*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, pág. 186.

<sup>82</sup> Más de tres décadas después del inicio de la aventura del Parpalló, unas palabras revisionistas de Aguilera Cerni nos devolvían al contexto en el que surgió: *Mezclábamos objetivos claros (la necesidad de la apertura, del inconformismo, de la información y de la básica libertad para expresarnos) y conocimientos inmaduros. En cierto modo estábamos reviviendo el espíritu de las primeras vanguardias españolas, contumazmente heridas por la historia, desde los ismos de los años 10, hasta las batallas multifacéticas de los años 20 (surrealismo, art-déco, Los Ibéricos...), incluyendo las tareas críticas de Manuel Abril y Juan de la Encina, de Eugenio d'Ors y de Ortega y Gasset [...] Mientras tanto, alguno de nosotros tenía difusa idea de lo que significaba la noción de «modernidad» (la perfilada, desde mediados del siglo XVIII, por la primera Revolución Industrial y el Enciclopedismo), desconociendo, por descontado, que ya estaba en camino la condición básica de la «postmodernidad» [...] Pero los rumbos del Grupo Parpalló tenían que ir necesariamente en otra dirección. Ni estábamos informados, ni teníamos el don de la profecía histórica. El contexto no permitía demasiadas veleidades, aunque la cuestión debe ser tenida en cuenta desde un hoy que es el futuro de ayer. A la sazón, era preciso intentar, con ímpetus —y arrogancias— juveniles, la repoblación forestal del desierto valenciano, buscando contactos con las corrientes internacionales e intentando —todo hay que decirlo— reinventar la pólvora. Con cierta rapidez, se fueron perfilando dos antagonistas: en el campo sociopolítico, la situación dominante; y en el microcosmos artístico, el informalismo todopoderoso, dueño de los hilos de la jungla galerística supranacional; desconocedores de sus vericuetos, algunos creímos detectar sus implicaciones anti-ideológicas, cuando para alguno era vital poner sobre el tapete las ideas de la cultura «comprometida». [...] Palabras como solidaridad, norma y racionalidad, se unían a las nociones de integración y búsqueda de una cultura artística al servicio de la vida. Queríamos ensanchar las grietas que, poco a poco, se abrían en la situación post-autárquica del franquismo, dando paso, entre 1948 y 1958, a un periodo marcado por la paulatina recuperación de los niveles alcanzados antes de la guerra civil. [...] De otra parte, fue igualmente paradójica la coincidencia en el tiempo entre el Grupo Parpalló y el Grupo El Paso. Compartiendo la aversión al régimen totalitario, los «normativos» fuimos coyunturales aliados de quienes lograron la extraña síntesis entre el opositorismo político y el nihilismo informalista. Pero, la aparente contradicción se aclarará al comprobar que las incipientes profesionalizaciones de los miembros del Parpalló, se quedaban en mantillas al lado de la eficiencia demostrada por El Paso al instalarse rápidamente, con su rentable informalismo como enseña, en los circuitos galerísticos.* Vicente Aguilera Cerni, "Lo que va de ayer a hoy", en Pablo Ramírez (editor), *op. cit.*, 1990, pág. 9-12.

Llama la atención, no obstante, que entre los invitados a participar en aquellos primeros momentos no figure el nombre de Sempere, de quien de seguro se tenían noticias y quien desde el París de 1955 venía ejerciendo su particular corresponsalía artística para el periódico *Levante*. Es más, unos días antes de la constitución del grupo, el 1 de octubre de 1956, aparecía publicado en dicho periódico uno de sus artículos, el titulado “Yo veo el Arte en 1956, así”, del que transcribimos unos extractos:

*Si en las épocas prehistóricas los ciclos estilísticos se suceden con lentitud de siglos es lógico que en nuestra época tan rica en descubrimientos de todo orden estos ciclos se reduzcan apenas a lustros. Digo esto, porque mi opinión es la opuesta de los detractores del arte actual. La constante evolución no significa desorientación o caos, sino riqueza de invención y fervorosos deseos de manifestarse espiritualmente. [...] es por el camino de la no figuración donde se manifiesta de manera más auténtica la sensibilidad del hombre moderno. Hemos asistido, el año que acaba, al espectáculo optimista y alentador de un arte que nos es propio y que por su sencillez e ingenuidad nos libera y reconforta. El arte del porvenir o, por lo menos, el más inmediato, correrá paralelo al cinético. [...] Estamos en el alba de una gran época. La era de las proyecciones plásticas sobre pantallas planas y profundas, durante el día o en la oscuridad, ha comenzado.*<sup>83</sup>

En síntesis, se trata de una presentación y defensa de la vanguardia cinética que por entonces surge en París, con cita incluida a Vasarely, un desconocido todavía en Valencia. Entonces, si a todas luces Sempere se radicaba en la vanguardia, y en la vanguardia abstracta parisina, ¿por qué no fue invitado a formar parte del Parpalló? ¿Por qué no consta sino después de la muerte de Manolo Gil<sup>84</sup> y tras la renovación del grupo, en 1959? Quizás porque Sempere, de alguna manera, sigue renunciando al triste ambiente cultural valenciano, sabedor de que sus investigaciones plásticas no acaban de coincidir con los bodegones, las figuras esculpidas, los paisajes con gallinas y las pocas experiencias abstractas —básicamente informalistas— que desarrollan los inconexos y heterogéneos integrantes del Parpalló<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Eusebio Sempere, “Yo veo el Arte en 1956, así”, *Levante*, 1 de octubre de 1956. Reproducimos el artículo completo en el Apéndice Documental. Además, Sempere había tomado parte en Valencia y en 1956 en una exposición colectiva organizada en el Ateneo de Valencia por José Luis Fernández del Amo, Director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Vicente Aguilera Cerni y el pintor Manuel Millares. La muestra, titulada *Arte Abstracto Español*, presentaba —además de las de Sempere y Millares— obras de Martín Chirino, Ángel Ferrant, Canogar, Feito, Saura, Farreras, Rivera o Tartas; una buena ocasión, suponemos, para que Eusebio corrigiera sus desencuentros con la crítica valenciana en 1949 y 1954.

<sup>84</sup> Manolo Gil fallece inesperadamente el 31 de agosto de 1957, y el Parpalló le rendirá un emotivo homenaje en su cuarta exposición, celebrada en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid, entre el 14 y el 25 de enero de 1958.

<sup>85</sup> Porque esa era la realidad: *Si en los núcleos más avanzados del país, como Madrid y Barcelona, el discurso plástico venía de superar la reivindicación indiscriminada y militante de la abstracción, para entrar en un periodo de afirmación informalista, en*

De nuevo en una carta al padre Roig, fechada al día siguiente de la constitución oficial del Parpalló, encontramos unas duras palabras que ilustran la actitud del pintor alicantino:

*En algunas cartas me ha hablado del grupo que se ha formado en Valencia llamado "El Parpalló". Me parece muy bien, pero lo malo es que estoy seguro de que no tiene ningún interés. Son pintores burgueses que hacen cuadros bonitos para venderlos enseguida o si pretenden ser revolucionarios lo son falsamente y con muchos años de retraso.*<sup>86</sup>

En estas líneas Sempere se descubre crítico y contundente, demoledor; orgulloso quizás por permanecer, aunque a duras penas, en el "laboratorio" parisino. No obstante llama la atención que no haga más referencias al tema o a Aguilera Cerni, por ejemplo, que de seguro hubo de informarle personalmente entre enero y febrero de 1957, meses que Eusebio pasó en Valencia y Onil junto a su familia, después de una estancia navideña en Austria; o hacia marzo de ese mismo año, durante la temporada que el crítico valenciano estuvo en París, acompañado incluso por Eusebio a algunas inauguraciones como la de Mondrian.

Sin embargo, tras la crisis del grupo a finales de 1958 y su consecuente renovación en los primeros meses de 1959, cuando el panorama artístico valenciano comenzaba a normalizarse, podemos decir que Sempere reaparece una vez más en el ambiente artístico valenciano al figurar por primera vez, en enero de 1959, en la acostumbrada nómina de miembros del Grupo Parpalló —cada vez más selectivo y compacto, más profesional y abstracto— con la que se abría la también renovada revista *Arte Vivo*, en este caso, el primer número de su segunda etapa, en el que no por casualidad se publican además un artículo sobre el cinetismo, firmado por Vasarely, y tres notas a propósito de la obra del mismo Eusebio Sempere, suscritas por Aguilera Cerni, Michel Seuphor y Jean Arp, respectivamente<sup>87</sup>.

Como acertará a señalar Pablo Ramírez:

*Sempere se incorporó al colectivo en los inicios de 1959, durante a época más crítica, cuando todavía no se había resuelto la disyuntiva entre el continuismo y la renovación. Su entrada co-*

---

*Valencia el proceso iba más retrasado. Por ello sería erróneo calificar globalmente al primer Grupo Parpalló de colectivo de vanguardia, o de colectivo abstracto, cuando en realidad se trata de un colectivo compuesto por individualidades en formación, con una urgente necesidad interna de aprendizaje y unos explícitos propósitos externos de divulgación y animación artística. [...] la primera etapa del colectivo valenciano es externamente una etapa fallida, con insolubles problemas de coordinación física y de cohesión estética, e inevitablemente abocada a la crisis, aunque desde el punto de vista interno, no deja de ser una etapa preparatoria, que resultó enormemente útil, si se tiene en cuenta la posterior renovación, algo así como un ensayo general, durante el que se ponen a prueba miembros, doctrinas y estrategias.* Pablo Ramírez (editor), *op. cit.*, 1990, pág. 33.

<sup>86</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 2 de diciembre de 1956.

<sup>87</sup> Victor Vasarely, "La plasticidad cinética"; Vicente Aguilera Cerni, Michel Seuphor y Jean Arp, "Tres notas sobre Eusebio Sempere", en *Arte Vivo*, no. 1, segunda etapa, Valencia, enero-febrero de 1959. Junto con la incorporación de Sempere figuran las de Andreu Alfaro y Doro Balaguer.

*incidió con la de Alfaro y Balaguer y respondía a un intento de fortalecer el minoritario sector, representado a la sazón por Aguilera Cerni, Monjalés, Martínez Peris y Soria, partidario de proceder a una radical clarificación ideológica y estética en el colectivo. Con Sempere, el Grupo Parpalló contó con un artista experimentado, que proporcionaba un interesante nexo con París, y cuya obra representaba todo aquello que, hasta el momento, había defendido en el plano de las intenciones.*<sup>88</sup>

Y se contó con Sempere, por fin; primero desde París y a partir de enero de 1960 desde Madrid. Se contó con él para la revitalización de *Arte Vivo* —como se puede entrever en la nueva línea editorial—, y participará en las últimas exposiciones del Parpalló con los gouaches y los relieves luminosos, obras que habían surgido al margen del grupo, en París, y antes incluso de que éste se constituyera<sup>89</sup>.

Conscientes de su importancia, el Parpalló le dedicará además la primera de las *Monografías de Arte Vivo*, aparecida a finales de 1959, arrojando la participación de Sempere en la Bienal de São Paulo y preparando su presencia en la de Venecia del año siguiente. En ella se da cuenta de varios de sus gouaches y relieves, acompañados por cinco textos ya históricos firmados por Aguilera Cerni, Jean Arp, Juan-Eduardo Cirlot, Michel Seuphor y Victor Vasarely<sup>90</sup>.

La disolución del grupo deviene a finales de 1961, en diciembre. Como vislumbra Antonio Giménez Pericás en un texto posterior<sup>91</sup>, el Parpalló se encontraba justo en medio de la polémica que se establecerá entre las posiciones más fuertes, las defendidas por El Paso y el Equipo 57; y en el centro se encontraba, pues, Eusebio Sempere, que no era informalista ni quiso integrarse en su momento en la estructura del Equipo 57.

---

<sup>88</sup> Pablo Ramírez (editor), *op. cit.*, 1990, pág. 67.

<sup>89</sup> Concretamente, Sempere toma parte en las exposiciones del grupo que tuvieron lugar en Barcelona (*Parpalló*, Sala Gaspar, 17 de octubre-6 de noviembre de 1959), Madrid (*Grupo Parpalló*, Club Urbis, inaugurada el 8 de febrero de 1960) y Valencia (*A Don Diego Velázquez de Silva. Grupo Parpalló*, Sala Mateu, febrero de 1961), además de en la *Primera exposición conjunta de arte normativo español* (Ateneo Mercantil, Valencia, 12-26 de marzo de 1960) que, organizada por el Grupo Parpalló, contó con la participación de invitados como Manuel Calvo, Equipo Córdoba, Equipo 57 y José María de Labra. Pablo Ramírez (editor), *op. cit.*, 1990, pág. 49-50. Sin embargo, no alcanzamos a descifrar por qué Sempere no llegará a participar en la última muestra del Parpalló, la realizada en 1965, cuatro años después de la disolución del grupo, en Poznan (Polonia).

<sup>90</sup> Los textos de Aguilera Cerni, Arp y Seuphor son los mismos que ya habían aparecido en *Arte Vivo*. Entre los textos nuevos, el de Cirlot parece provenir de la exposición del Parpalló en la Sala Gaspar, sobre la que escribió acerca de los gouaches, supuestamente, en estos términos: *El pintor Eusebio Sempere [...] es un continuador de la abstracción, en la línea de Mondrian a Vasarely, aportando una sensibilidad particular para el color-línea-luz, contra fondos neutros y abstractos, en una estética que podemos considerar como sublimación del tecnicismo*. Citado en Pablo Ramírez, *op. cit.*, 1990, pág. 37.

<sup>91</sup> Antonio Giménez Pericás, “Treinta años atrás”, en Pablo Ramírez, *op. cit.*, 1990, pág. 13-15.

Llegado el momento, tras la apertura del régimen franquista y los progresos en la aparente normalización artística conseguida en nuestro país, sobre todo a raíz del triunfo del informalismo español a nivel internacional, quizás ya no hicieran falta los grupos.

Respondiendo a las preguntas que nos hemos planteado, diremos por último que Sempere, miembro *ocasional* del Parpalló, podría haber ocupado el lugar de Manolo Gil. Sin duda, se trataba, muy posiblemente, del artista más importante surgido en Valencia durante la posguerra. Pero a Sempere, aunque participará después en otras experiencias similares, no le interesaba el grupo, estaba en contra de lo heterogéneo del colectivo, no creía en los grupos.

### ***Regreso a España***

Los últimos diez años en París habían significado muchas dificultades, penurias y la desazón inconformista de querer alcanzar un peldaño más, siempre, en una escalera que parecía dibujar un fracaso tras otro: a veces todo se ponía en su contra. Pero también habían supuesto un reconocimiento que podía esgrimir como carta de presentación, y una enriquecedora formación artística y personal, siempre en el límite, más allá de la supervivencia.

Fueron diez años durante los cuales, por otro lado, Sempere no dejará de viajar a España para visitar a sus familiares ni parece desatender una modesta pero constante presencia en el panorama expositivo valenciano y madrileño.

Diez años después de los cuales, un día a finales de 1959, Eusebio y Abel se encontraron en una inauguración con Luis González Robles, quien les propuso un encargo relacionado con sus conocimientos de la técnica serigráfica para el Instituto Iberoamericano, gracias al cual ganarían unas dos mil pesetas, dinero que le sirve para viajar hasta Madrid, donde iban a hacer fortuna con la serigrafía<sup>92</sup>.

Eusebio Sempere le escribirá al padre Alfons Roig en estos términos:

*Hacia el diez de enero me marcho a vivir a Madrid. Tengo ganas de cambiar de aire y además necesito descansar de esta vida tan ajetreada de París. Por lo menos de momento. En España hay ahora un movimiento interesante de joven pintura y allá voy a hacer lo que pueda.*<sup>93</sup>

Los motivos concretos —si los hubiera— que incitan a Sempere a volver no podemos saberlos porque durante el último año en París, entre los meses de diciembre de 1958 y 1959, no hubo el acostumbrado intercambio de correspondencia entre éste y el padre Roig, aunque en esta misma carta encontramos una nota importante:

*Últimamente estoy trabajando en Denise René y esto ha hecho que esté más en contacto con las cosas de pintura.*

---

<sup>92</sup> Ver la entrevista con Abel Martín Calvo realizada por Antonio Fernández y reproducida en su Tesis Doctoral, *op. cit.*, pág. 498-526.

<sup>93</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 16 de diciembre de 1959.



Y en la Galerie Denise René consigue exponer en 1958 y 1959, en sendas muestras colectivas junto a sus compañeros del círculo cinético, momento en el que la galerista acepta por fin las insistentes recomendaciones de Vasarely. Además de exponer su obra —aunque en los rincones— lo llama para trabajar en la galería.

Al final, no quisiéramos terminar sin citar una referencia esclarecedoramente gráfica a propósito de esta colaboración y de las despedidas, en las siguientes palabras de Cirilo Popovici, donde quedan apuntadas algunas de las cuestiones sobre las que abundaremos más adelante:

*Un día de 1960 le dijo Denise René, algo compungida, a Michel Seuphor, a propósito de Sempere: “Abora que es nuestro aliado se marcha. Pero de todos modos el haber estado con nosotros tantos años en París le ayudará”. Lo que no dijo había sido la ayuda que les prestó Sempere, sobre todo cuando trabajaba (por nada) en la galería homónima y no sólo con las manos, sino, y por supuesto, también con la cabeza. [...] La idea de renunciar —por el momento— a París le costó mucho trabajo a Sempere y no pocos sufrimientos morales. Él se daba cuenta, perfectamente, de lo que no se daban otros artistas españoles —anteriores suyos—, de que abandonado el “laboratorio” del arte que era entonces París, se perdía el contacto con todo lo que supone, por lo menos, tener una información al día.<sup>94</sup>*

Así es que a principios de enero de 1960, el día 15 —fecha en que se casaron Lucio Muñoz y Amalia Avia—, Eusebio Sempere y Abel Martín llegan a Madrid. Sempere llevaba consigo una pequeña maleta, sus gouaches en una carpeta y uno de sus relieves luminosos, el titulado *Ciudad* (1956), envuelto en papeles y que iba a regalar a Lucio Muñoz por su boda. Sempere regresaba sin haber triunfado, pero con la idea, al menos, de continuar luchando. Eso sí: desde Madrid, no en Valencia.

En Madrid, donde Sempere se relacionará —paradójicamente si pensamos en cuál había sido su círculo artístico en París— con los más destacados pintores del informalismo matérico español, con los componentes del llamado Grupo de Cuenca —vertiente lírica del informalismo— y con los miembros de la Escuela realista madrileña.

---

<sup>94</sup> Cirilo Popovici, *op. cit.*, pág. 20-21.



*Fig. 29. Abel Martín en el estudio.*

## II.4. Entre el regreso a España y la primera carpeta, Madrid 1960-1965

*Cuando decidí regresar a España en 1960, colaboré con Abel Martín —maestro en la técnica— en trabajos para Lucio Muñoz, Millares, Saura, Vedova, etc., hasta que por fin decidí hacer mis propias serigrafías.*

*El primer álbum salido de mis manos fue el de las «Cuatro Estaciones». Así he continuado hasta ahora en carpetas sucesivas, trabajando en mi propio taller, porque no creo en interpretaciones de otros técnicos.*

EUSEBIO SEMPERE

### *Sempere en el contexto español*

De regreso a España, Eusebio Sempere participará todavía de la última etapa del valenciano Grupo Parpalló y en los esfuerzos por consolidar aquella etiqueta del normativismo de Vicente Aguilera Cerni que marcará, además, el final del Sempere “radical”, cinético —después Op con reservas—, que abre nuevas perspectivas en su obra para dar entrada al paisaje.

En Madrid, Sempere entronca, a través de Lucio Muñoz, con lo que se llamaría “el realismo” de lo cotidiano o la Escuela realista madrileña y con el movimiento informalista que estaba capitaneado por El Paso, si bien en vías de disolución como el ya citado Parpalló, disueltos respectivamente en mayo de ese año 1960 y en agosto de 1961. Así, sus amistades en Madrid reúnen al mencionado Lucio Muñoz, Amalia Avia, Julio López Hernández, Antonio López García, María Moreno, Fernando Higuera, Vicente Vela, Francisco Nieva, Francisco Ferreras o Manuel Viola, Eduardo Chicharro, José Ayllón, etc.

Con el bagaje conseguido en sus años parisinos, Sempere tratará de encajar en la renovación del movimiento plástico español, que había comenzado en la segunda mitad de la década anterior:

*Era la época de las ilusiones, la época en la que Moreno Galván, Jiménez Pericás y Valeriano Bozal creían o querían estar convencidos de que “todo encajaba”: los expresionistas abstractos expresaban la angustia de la época, los constructivistas diseñaban la utopía, los socialrealistas intervenían.<sup>1</sup>*

Ahí estaban los colectivos mencionados junto con el Equipo 57 —aunque éste desarrollará su actividad principalmente en París—, el Equipo Córdoba y las teorías del Arte Normativo lan-

---

<sup>1</sup> Juan Manuel Bonet, “Epílogo: El arte abstracto español (1920-1960)”, en Cor Blok, *Historia del arte abstracto (1900-1960)*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 280.

zadas por Vicente Aguilera Cerni en la exposición del Ateneo Mercantil de Valencia, en la que tomará parte Sempere como miembro del Parpalló; ahí estaban además movimientos germinales a lo largo de la década como el que dará lugar a Estampa Popular, antesala que presiente el Pop Art. Sin embargo, el panorama en los años sesenta presentará en su extensión algunos cambios con lo que había supuesto la anterior en cuanto a la difusión e internacionalización de lo que ocurría en nuestro país, especialmente a partir de la crisis del informalismo y del normativismo:

*En 1960 se disuelve El Paso; fracasa el normativismo; se celebran las exposiciones “New Spanish Painting and Sculpture” en el MoMA y “Before Picasso, After Miró” en el Guggenheim. Se cierra la década en que el arte abstracto se ha impuesto en España, y se ha conquistado para éste premios en São Paulo y Venecia, las dos grandes bienales del momento. La “generación abstracta del 50” entra en una fase de mayor reflexión, de balances. A partir de 1964, cuenta con la galería de Juana Mordó, que ya en Biosca había sintonizado con el nuevo espíritu, y que en su rumbo independiente conseguirá esa ampliación de la clientela reclamada por El Paso en su manifiesto de 1957. A partir de 1966, el Museo de Arte Abstracto Español, fundado por Zóbel con la ayuda de Rueda y Torner, completará el nuevo marco institucional, supliendo eficazmente las deficiencias de una administración que empieza a olvidar sus instituciones de 1951 ó 1958.<sup>2</sup>*

Es en este contexto en el que nos vamos a mover ahora, tratando de desentrañar la posición que a lo largo de la década ocupará un Eusebio Sempere que en abril de 1965 presenta *Las cuatro estaciones*, la primera carpeta de serigrafías con la que inicia realmente su obra gráfica —después de una serigrafía de 1964, *Paisaje* [Cat. 120], que ha quedado recogida como ejemplar suelto—, superando aquellos grabados de formación realizados en la Escuela de San Carlos. Y para precisar este contexto queremos servirnos del catálogo de una exposición que quiso reconstruir el ambiente artístico de Madrid en los años sesenta, y que arranca precisamente con la disolución de El Paso:

*Después de ellos ya no fue necesario unirse con el único aglutinante de luchar contra la rutina y la feroz barrera que levantaba el «academicismo oficialista». Gracias a El Paso, eso había quedado atrás. Ahora, cuando El Paso ya se había roto, cada uno tenía que apostar por su camino. Cada cual debía mirar dentro de sí —y de reojo a lo que se hacía por ahí fuera— para elegir la ruta, haciendo lo imposible para que sea inexplorada, para que la primera huella sea la propia, en busca siempre de la primera línea y de una identificación más fácil. Y,*

---

<sup>2</sup> Juan Manuel Bonet, *op. cit.*, pág. 282-283.

*paradójicamente, empiezan también los dogmatismos, las intestinas luchas y clasificaciones. Las absurdas y complicadas denominaciones...*<sup>3</sup>

Encontramos aquí, pues, una de las claves, la que nos permite señalar a un Eusebio Sempere instalado en su independencia, apartado de aventuras colectivas y programáticas siempre que pudo o no le interesó, las más de las veces, en el panorama plástico español:

*Me interesaba el grupo [El Paso], quizás porque cuando lo conocí era mucho menos rígido que en sus comienzos, el informalismo en general era mucho menos rígido. Sin embargo no pensé en incorporarme, no tuve ni deseos de ello. A mi época de un aprendizaje de grafismos y de un lenguaje en París signió otra en la que estaba preocupado por introducir todo lo ibérico. El Paso lo había logrado. Pero hubo algo por lo que yo no podía entrar en él. De siempre me había mantenido aislado. Incluso con el Equipo 57 a los que pude conocer bien porque tenían el estudio en París muy cerca de donde vivía, nunca pude trabajar a niveles concretos de plástica. Ellos pintaban todos un cuadro, cada cual en una esquina, por trozos. Creo que la obra debe ser muy personal. [...] Con El Paso mi soledad se agravaba aún más si cabe. Al llegar a Madrid mi arte no interesaba a nadie, ni a los propios artistas. Decidí seguir yo solo; tampoco era algo que pudiera resultarme nuevo.*<sup>4</sup>

Independiente pero dedicado, eso sí, a cultivar un grupo de amigos cercanos con los que desemboca —así lo hemos querido tratar en este apartado— en el papel fundamental que jugará la ciudad de Cuenca. En este sentido,

*La biografía de Sempere se instala, dentro de nuestra generación abstracta en un lugar especial. Tanto su personalidad como su educación artística le aíslan del sentido dramático común a nuestras poéticas de los años 50. Orden y meticulosidad, ligados a una vocación de embellecer el entorno vital más que a expresar su opinión acerca del mismo, contactan con la visión de un grupo minoritario de artistas parisinos que desde la posguerra, y en un ambiente poco propicio, buscan nuevos cauces para mantener vigente el espíritu de armonía de Kandinský y Mondrian. Es la continuación de Los jugadores de cartas de Cézanne y de las mesas abstractas del cubismo, convertidos ya en clásicos. Sempere descubre su música allí, cuando le llega el tiempo de jugar su partida, en una habitación pintada por Matisse, con Klee como pater-naire. El color, descubierto ya antes del 53 en el Levante español, no es el motivo que averigua su mirada dando vueltas por el tapete verde. Sin el vaso de absenta, alegre compañero*

---

<sup>3</sup> Pedro García-Ramos y Juan Ignacio Macua, “De la ética a la estética”, en *Madrid. El arte de los años 60*, Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1990, pág. 13-22. En el mismo catálogo, véase entre las páginas 87 y 93 la visión contextualizadora en estos y otro detalles ofrecida por José María Ballester. También resultan interesantes el resto de aportaciones al mismo, algunas de ellas citadas en páginas siguientes.

<sup>4</sup> Andrés Trapiello, “Conversación con Sempere”, *Guadalimar*, n° 8, 10 de diciembre de 1975, pág. 23.

*desde antaño del malpasar bobemio, sólo la intermitente memoria de un color luminoso da flexibilidad, no obstante, a su actitud. Rígido y rápido como un jilguero, su ojo busca una estrategia, un método y un punto de partida, mientras barajea, corta y reparte.*

*Y he lo aquí: el movimiento de la carta en el aire, el justo perfil recto del naipe. Cuando el juego se convierte en la música de la línea, se ofrece la rectitud como instrumento para un camino pulcro y franciscano.<sup>5</sup>*

Como dejábamos entrever al principio de estas páginas, y es la segunda idea que debemos resaltar, Eusebio Sempere funcionará en este contexto como una pieza clave —necesaria creemos—, defendiendo la posibilidad de diálogo de las distintas tendencias desde su experiencia parisina, a través de una concepción dialéctica del arte, la misma que no le había permitido encajar a la perfección en los rígidos esquemas de la abstracción geométrica y el cinetismo francés, tan intransigentes y dogmáticos en ocasiones.

Creemos que será Salvador Victoria quien mejor localice el lugar de Sempere en este momento, cuando escriba las siguientes palabras en lo que fue su vivida Tesis Doctoral:

*Aunque no estuvo dentro de lo informal fue un elemento válido de la diáspora española en el exilio. Tenía muchas relaciones que fueron útiles a otros artistas, así como una visión muy clara de lo que era la vanguardia.<sup>6</sup>*

El reconocimiento de este papel se hace fundamental para entender cómo aquel Sempere geométrico que podría considerarse una *rara avis* en medio del expresionismo español —había fraguado sus aportaciones al margen de la polémica informalista— conecta rápidamente con lo que había sucedido en los cincuenta. Recordando un aspecto señalado en el apartado anterior: durante su estancia en París, no dejará de estar presente en nuestro país, participando en varias colectivas que se organizan en Valencia, en Madrid, estrechando lazos en el marco de la Cité Universitaire con muchos de los protagonistas de ese momento. Así, la importancia de Sempere radicará para su generación en la cantidad de información y vivencias, en los valores y en su compromiso moral con determinadas ideas sobre el arte y la vanguardia, también en lo que respecta a las cuestiones políticas y sociales, para la libertad, y otras de carácter más íntimo o privado que desembocarán en la posterior espiritualidad de su obra.

Uno de los protagonistas del momento, José María Moreno Galván, firmaba un artículo en 1972 en el que se retrotraía hasta este punto inicial de los años sesenta a través de una pregunta

---

<sup>5</sup> Juan Antonio Aguirre, “Eusebio Sempere”, en *Sempere*, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1980. Texto reproducido en el catálogo *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*, IVAM, Valencia, 1996, pág. 89-90.

<sup>6</sup> Salvador Victoria, *El informalismo español fuera de España. Visión y experiencia profesional (1955-1965)*, Biblioteca Aragonesa de Cultura, Zaragoza, 2001, pág. 90.

y unas inteligentes respuestas que plantean, ya de entrada, qué es lo que hace distinto a Sempere, razón por la que nos parece oportuno transcribirlas en nuestra argumentación:

*¿Os acordáis de la que fue y cómo fue la época del aformalismo? No es difícil recordarlo, porque, en muchos aspectos, fue uno de los momentos más brillantes de la pintura española. En aquel momento el aformalismo lo invadía todo y conquistaba, poco a poco a todos los pintores... A todos menos a cinco o seis nombres que estaban perfectamente convencidos de su razón y se mantenían en ella con la fuerza de su moral. A la cabeza de esos cinco o seis nombres que estaban en la trinchera opuesta al aformalismo, figuraba Eusebio Sempere. [...] Él estaba haciendo un arte rigurosamente formal, rigurosamente geométrico [...] desde antes de los tiempos aformales. [...] No es por casualidad por lo que yo he sacado a relucir aquella época. Es porque yo creo que al arte de Sempere se le ve mejor contrastando todas sus afirmaciones con todas sus negaciones. Y a mí me parece que nada puede llegar a más tajante negación del arte de Sempere que el aformalismo. Por eso, el haberse mantenido en la posición en que él se mantuvo en los momentos del poderío absoluto de esta tendencia, me parece a mí, y así se lo dije, un dato de moral formidable. [...].*

*El aformalismo fue —lo dije en vida de aquel movimiento, y lo mantengo ahora— la última y más extremada forma tendenciosa del expresionismo y la expresividad. Es decir, fue la forma grafológica, gesticulativa, de la confianza de la persona y la personalidad. El aformalismo fue la última manera por la cual el arte respondía a la pregunta «¿Quién?». Por supuesto, la respuesta contestaba siempre con la primera persona del singular, con todo el dramatismo subjetivo que ello podía comportar. Frente a eso, el arte de la forma más o menos geométrica de aquel tiempo —por supuesto también el de Sempere— se negaba, por pudor, a dar una confianza de sí mismo. No pretendía ofrecer ninguna confianza subjetiva, sino, en el mejor de sus casos, una experiencia o simplemente una investigación, en los dominios de la objetividad. Elegía, claro está, el camino geométrico, porque la geometría es la objetividad en estado puro. Y no nos confiaba nada, sino que nos incitaba a una comprobación, lógicamente espacial.*

*[...] En el arte que no respondía a la pregunta «¿Quién?», sino a la pregunta «¿Qué?», estaba el de Eusebio Sempere. Estaba allí por sensibilidad, pero también por moral. Por moral, que en primer lugar quiere decir fidelidad a sus propias afirmaciones. [...]*

*Lo que había de personal [en el arte de Sempere], en aquellos años, era una vulneración deliberada de la pura problemática espacial, por medio de implicaciones más directamente pictoristas. Es decir, sí, Sempere era un investigador pero antes que eso era un pintor, y por eso, su pintura era siempre, en último extremo, pintura.<sup>7</sup>*

Esa estrecha vinculación de Sempere con la pintura, con su historia, la veremos siempre, aunque aquí nos interesa sobremanera ya que ilustra a la perfección cómo aquel Eusebio Sempere

---

<sup>7</sup> José María Moreno Galván, "Pinturas y esculturas de Sempere", *Triunfo*, n.º 525, Madrid, 18 de octubre de 1972.

re que en París se deja la vida para comprender la abstracción y alcanzar un lugar en la vanguardia, comienza un largo camino a través del paisaje, siempre con la pintura en el horizonte, a través de la visión personal de la tradición, en su defensa:

*Al llegar a Madrid de nuevo hubo una especie de reverencia por todo lo que me rodeaba. Mi pintura, y era algo que nunca había olvidado, tenía que entramarse con toda la tradición y continuarla.*<sup>8</sup>

Y no resulta baladí señalar ahora la manera en la que parece cuajar cierto informalismo en la pintura de Sempere, que ya en los primeros años madrileños amplía sus investigaciones plásticas —por permeabilidad, no por emulación— trabajando sobre tablas preparadas con bases ligeramente matéricas, en las que existe la huella de unas pinceladas, en el fondo, sobre las que traza con el mismo tiralíneas empleado en los gouaches unos entramados lineales que cuentan no ya los secretos de la geometría pura sino que añaden otros elementos, los que el paisaje guarda para la pintura, y especialmente su luz.

*De todas maneras, a Sempere todavía le costará algún tiempo concretar resultados. De hecho, en la primera pintura que ensaya en Madrid, en 1960 y 1961, afronta con decisión el problema del formato y, tal vez por una influencia demasiado literal del informalismo circundante y de su relación con los pintores de El Paso, se decide a utilizar como base la tabla de madera con una preparación muy rugosa.*

*Esta nueva forma de trabajo, que se basaba en el uso de un grafismo mucho menos preciso condicionado por la aplicación de la línea sobre la base abrupta de la madera, le permitía potenciar el azar, pero daba lugar a un tipo de obra híbrida en la que se detecta una fuerte incoherencia temática: una serie de tablas, fuertemente texturadas que contienen juegos geométricos a partir de tramas compuestas por líneas de un oscuro cromatismo terroso, y que llegan a sugerir, incluso, una especie de autoexpresión del artista por la vía del automatismo.*

*[...] la mayoría de estas contradictorias tablas fueron destruidas en 1962, después de ser exhibidas en varias exposiciones colectivas que itineraron internacionalmente. No obstante, debió salvar un pequeño conjunto, tal vez las tablas menos informalistas y que parecen sugerir una muy libre y curiosa intención retratística —Delfina, Virginia, esperanza, etc.—.*<sup>9</sup>

Existe así en estas primeras tablas, sus “primeros” cuadros de verdad, un viraje, un giro hacia el paisaje de la Meseta, de Madrid, de Cuenca; un paisaje que luego será de Granada, de Alicante o de ningún sitio en concreto. Un paisaje en el que Sempere sigue indagando, a veces para descansar de la investigación geométrica, a la que vuelve una y otra vez, también sobre el paisaje lineal.

---

<sup>8</sup> Andrés Tapiello, *op. cit.*, 1975.

<sup>9</sup> Pablo Ramírez, “Los paisajes de Eusebio Sempere”, *Sempere. Paisajes*, Fundación Juan March, 2000, pág. 7-14.



Pero esta contextualización no estaría completa si no hiciéramos referencia al hecho que supone la presencia de Sempere en las selecciones efectuadas por Luis González-Robles, desde el Instituto de Cultura Hispánica y el Ministerio de Asuntos Exteriores, para las distintas bienales internacionales y exposiciones colectivas en el extranjero, en las que participará con sus últimos relieves luminosos, con los gouaches, las primeras pinturas sobre tabla y con los primeros móviles. Una presencia con la que alcanzará altura, en tan sólo estos cinco años posteriores a su regreso a España, la misma que le proyectará, a través de su contacto con Bertha Schaefer, hacia los Estados Unidos.

### ***Y con ellos llegó la serigrafía: el taller de Abel Martín y Sempere***

Según Michel Caza, España era a principios de los años sesenta, junto con Portugal e Italia, uno de los países europeos *tardíamente incorporados a la serigrafía y que recuperan a pasos agigantados su retraso*<sup>10</sup>. Otra cosa era la edición de grabados, donde en Madrid existían numerosas iniciativas como las Ediciones de La Rosa Vera, que en colaboración con Juana Mordó editó la colección *Los Artistas grabadores*, en 1953, o la intensa actividad desplegada por el Grupo Quince, ya en los setenta:

*El Grupo Quince, fundado en 1971 por un grupo de artistas y diversos profesionales aficionados al arte (abogados, médicos, arquitectos...) es sin duda uno de los focos más atrayentes del grabado madrileño de los años setenta. Abarca todos los campos del grabado, desde su producción, con los talleres para grabar y estampar, a la edición, la exhibición en su galería y la posterior comercialización. Dirigido por María Corral, en colaboración con José Ayllón en las cuestiones artísticas y Carmen Jiménez en la difusión, ha contado en la parte técnica con el asesoramiento inicial de Dimitri Papagueorgiu, la dirección técnica de Antonio Lorenzo (1972-1976) y del grabador argentino Oscar Manesi, ayudado por Ramiro Undabeytia.*<sup>11</sup>

Alentados por los encargos prometidos por González-Robles, a su llegada a España Sempere y Abel Martín pensaron que les sería más fácil sobrevivir instalándose como serígrafos, aprovechando que la técnica era prácticamente desconocida en nuestro país, a no ser por algunos talleres dedicados al marcaje y rotulación industrial. Tras unos días en una pensión, convienen en alquilar un piso en el madrileño Barrio de la Concepción, donde organizan su vivienda, un pequeño estudio y su primer taller de serigrafía, donde comienzan a ganarse la vida realizando serigrafías para algunos artistas amigos.

En este momento debemos citar de nuevo el texto en el que Eusebio Sempere recorre su trayectoria serigráfica, uno de sus testimonios más claros y directos que sobre el tema se pueden encontrar:

---

<sup>10</sup> Michel Caza, *Técnicas de serigrafía*, Ediciones Rufino Torres, Barcelona, 1983, pág. 10.

<sup>11</sup> Ver Antonio Gallego, *Historia del grabado en España*, Cátedra, Madrid, 1990, pág. 490 y ss.

*Cuando decidí regresar a España en 1960, colaboré con Abel Martín —maestro en la técnica— en trabajos para Lucio Muñoz, Millares, Saura, Vedova, etcétera, hasta que por fin decidí hacer mis propias serigrafías.*

*El primer álbum salido de mis manos fue el de las «Cuatro Estaciones». Así he continuado hasta ahora en carpetas sucesivas, trabajando en mi propio taller, porque no creo en interpretaciones de otros técnicos.*

*Empiezo las serigrafías sin maqueta previa y voy superponiendo entramados lineales hasta que creo que están acabadas.*

*La cantidad de colores que empleo oscila entre dieciséis y veinticinco, aunque en otras ocasiones puedo resolverlo sin gradaciones de color, es decir, con colores planos, en menos cantidad de impresiones.*

*Las impresiones las hace siempre Abel Martín. Yo hago cada color y consultamos antes de cada tirada todos los problemas, para llegar al resultado que yo deseo.<sup>12</sup>*

Otra de las declaraciones al respecto se encuentran en una entrevista realizada por Miguel Logroño en 1974 —fecha en la que se escribe el texto anterior con destino a la que sería la primera exposición importante de la obra gráfica de Sempere—, donde el propio Sempere deja traslucir cierta sensación de fracaso en su regreso, algo que no le impide tener ganas e intención de hacer algo en España:

*El regreso a España es bastante descorazonador. Abel y yo habíamos hecho serigrafías juntos en París. Estuvimos aprendiendo en el taller de un chico cubano llamado Arcay. Yo fui primero, y después llegó Abel. Hice algunas serigrafías por mi cuenta, unas tarjetas de felicitación. Más tarde, en París todavía, estuve ayudando a Denise René en su Galería y después decidí volver a España. No quería ser empleado de galería toda mi vida.*

*[...] Lo que ocurre es que en principio tuve que continuar, como en París, haciendo serigrafías. Comenzamos, Abel y yo, haciendo serigrafías. Le hicimos un libro a Lucio [Muñoz], algunas portadas de revistas y así vivíamos.<sup>13</sup>*

Un libro, decía Sempere, que hicieron después de aquel primer encargo formulado en París por Luis González-Robles, por entonces Comisario de Exposiciones y Bienales del Ministerio de Asuntos Exteriores, quien les había prometido *el oro y el moro* si volvían a España, lo cual, parece ser, se tradujo sólo en una serie de pequeños trabajos que no cumplieron con las expectativas. Florencio Martín, hermano de Abel Martín, escribe sobre el tema:

---

<sup>12</sup> Eusebio Sempere, “Aprendí la técnica de la serigrafía”, en *Sempere. Obra gráfica*, Galería 42, Barcelona, 1974.

<sup>13</sup> Miguel Logroño, “Entrevista con Eusebio Sempere: estudios iniciales, marcha a París, inicios”, inédita, (participan también Margarita de Lucas y Antonio de Navascués), cortesía de la Galería Edurne, Madrid, 26 de octubre de 1974.

*Y en Madrid se encontraron que del “moro” ya se habían encargado los Reyes Católicos y el “oro” era poco y difícil de alcanzar. Además de los escasos trabajos serigráficos que les encargaban, tenían grandes dificultades para conseguir los materiales necesarios y la calidad suficiente para su realización. La serigrafía era algo nuevo en España.*<sup>14</sup>

Aunque la serigrafía aplicada a la producción industrial era algo que sí existía en nuestro país, en la otra parte, el papel jugado por Sempere y Abel Martín vendría a ser más o menos el mismo que el que unos diez años antes había protagonizado Wifredo Arcay en Francia. Es decir: el de introducir y difundir la serigrafía como una técnica artística, labor que no fue fácil al principio:

*Aquí lo que encontraban era de mala calidad. Los envíos se hacían desde Barcelona y nunca se recibían a tiempo; las tintas llegaban secas y había que removerlas con un palo para que se disolviesen; también se mezclaban mal, la pasta tenía exceso de líquido y en la pantalla se secaban enseguida; papel de recorte no había y lo tenían que encargar a París.*<sup>15</sup>

Sin embargo y como nos permite comprobar el establecimiento en Valencia, por ejemplo, de los talleres de Serigrafía Iberosuiza hacia 1962-1963, pronto las cosas irán mejor para la serigrafía en nuestro país.

### ***Unos dibujos de Julio González***

Entre el 17 de marzo y el 18 de abril de 1960 tiene lugar en la Sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid la exposición *Julio González*, con un texto de presentación del Padre Alfons Roig<sup>16</sup> y otros textos del mismo Julio González y de su hija Roberta González.

Por fin una de las muchas empresas iniciadas por Sempere en París, el homenaje tramado con Roberta, podía verse realizada, unos meses después de su regreso a España: presentar por primera vez en nuestro país de forma individual y con honores —37 esculturas y 7 dibujos—, la obra de Julio González, fallecido de un ataque al corazón en Arcueil, el 27 de marzo de 1942, en una exposición que después viajará a Barcelona, donde se podrá visitar en el Palacio de la Virreina entre el 27 de abril y el 27 de mayo.

Así, regresando a la interesante correspondencia entre Sempere y Alfons Roig, el primero le escribirá una carta en la que da cuenta de los preparativos de este acontecimiento y, concretamente, de la realización de uno de los primeros y más particulares encargos de serigrafía que debieron acometer en aquel taller doméstico de la Avenida Donostiarra:

---

<sup>14</sup> Florencio Martín, “Eusebio Sempere y Abel Martín, serígrafos”, en Tina Pastor, *Sempere*, Galería de Arte Abel, Madrid, 1997, pág. 175-176.

<sup>15</sup> Fernando Silió, *Sempere. Obra gráfica. Catálogo razonado*, Edición del Autor, Madrid, 1982, pág. 209.

<sup>16</sup> El texto se reproduce, en traducción al valenciano, en Alfons Roig, *Art viu del nostre temps*, Diputació de València, València, 1982, pág. 75-82.

*Hoy he tenido una gran alegría. He visto a Tafur y me ha dicho que el mes próximo se celebra la exposición de González aquí. También me dijo que es V. quien hace la presentación del catálogo. ¡Viva! Por fin todo ha salido bien. [...] ¿Sabe que seguramente haré yo la portada del catálogo en serigrafía?*<sup>17</sup>

Acababan de llegar a España hacía tan sólo un mes y rápidamente se ponían a trabajar, montando su primer taller para responder a este encargo. En cartas sucesivas asistimos a las variaciones que tendrán lugar y a cómo se configura una de las anécdotas más imprevisibles sobre la llegada de la serigrafía artística a España y que, por otro lado, demuestra el dominio alcanzado por Sempere y Abel en la técnica:

*Tafur y yo pensamos reproducir un dibujo de González en serigrafía en la portada del catálogo. Sin embargo, como ya sabe lo que pasa con los transportes, dudamos que llegue el material a tiempo. Por tanto pensó Tafur hacer una reproducción en serigrafía también de un dibujo, en tirada de 200 ó 300, numerada, y este dibujo puede ser el que V. posee si es que a V. le parece bien y no tiene ningún inconveniente.*

*Precisamente es un dibujo de los más bonitos y aunque no tiene color puede quedar muy bien. Así pues, para adelantar todo, porque no falta tanto tiempo, espero que mande enseguida su dibujo, como le digo antes, si le parece bien. Debe mandar el dibujo a Tafur y yo iré allá a recogerlo y por el medio más seguro; no sé si correo o agencia de transportes o alguien que viniese estos días. ¿Le parece todo bien?*<sup>18</sup>

En otra carta escribe:

*Ayer recibí su carta y foto del dibujo de González. Le doy las gracias y hemos empezado enseguida los trabajos para la reproducción.*<sup>19</sup>

Para dar cuenta en la siguiente de la realización de las mismas:

*Recibí su carta anunciando su viaje a Madrid aunque por poco tiempo. Es lástima porque Roberta se ha marchado ya pero aún verá la exposición que estará un par de semanas más. [...] También hicimos su dibujo, es decir, la reproducción y le reservo un par para V. Roberta se marchó ayer y creo que contenta porque todo el mundo se ha portado muy bien con ella. También han televisado varias veces la exposición y comentada por radio, etc.*<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, Madrid, 12 de febrero de 1960. La correspondencia entre Sempere y el padre Roig se cita desde el catálogo *Alfons Roig i els seus amics*, Diputació de València, Universitat Internacional Menéndez Pelayo, IVEI, València, 1988, pág. 114-129; y la Tesis Doctoral de Antonio Fernández García, *La obra de Eusebio Sempere desde una investigación visual de la pintura*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989, pág. 447-489.

<sup>18</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, Madrid, 25 de febrero de 1960.

<sup>19</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, Madrid, 13 de marzo de 1960.

<sup>20</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, Madrid, 25 de marzo de 1960.

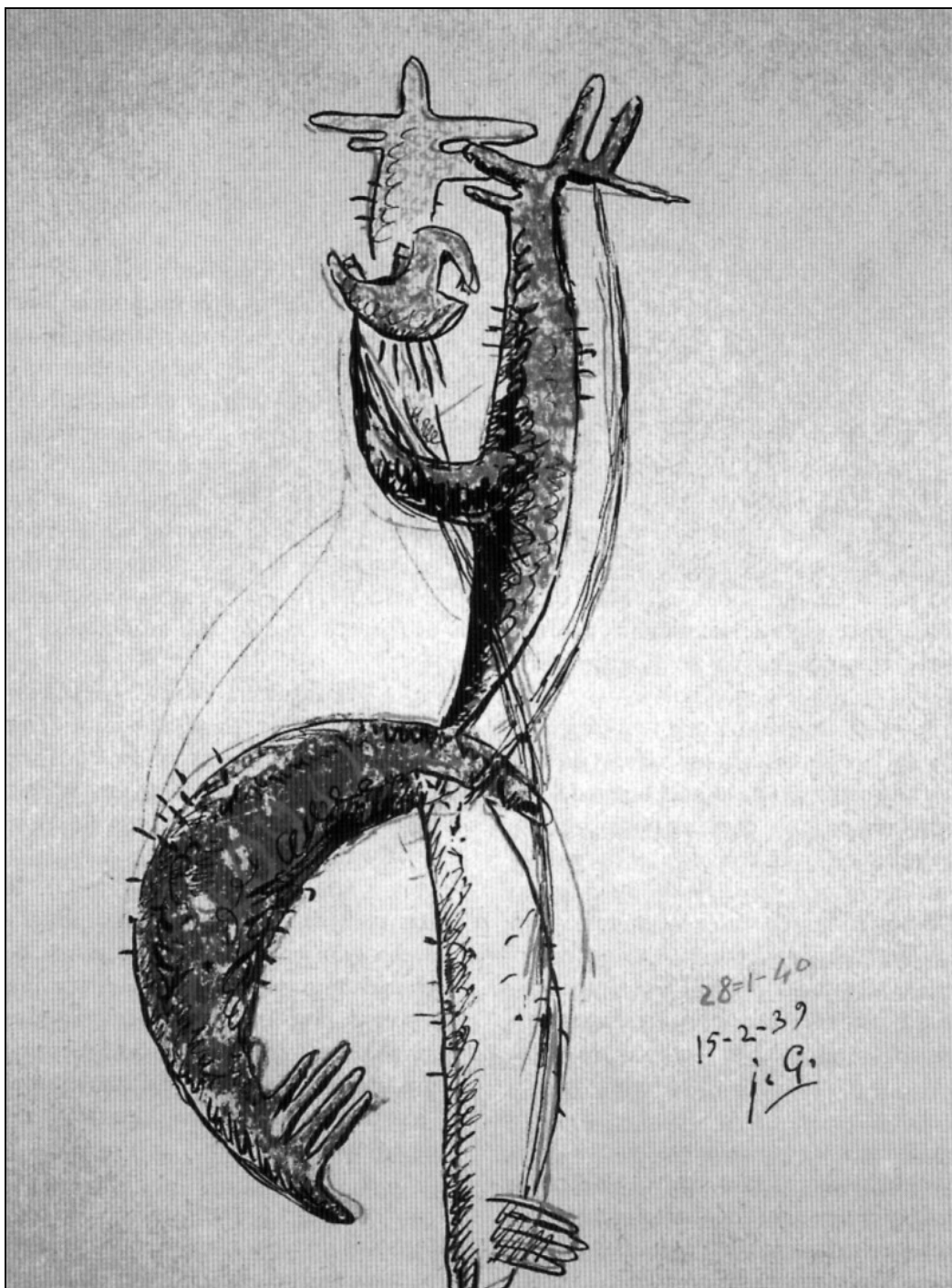


Fig. 30. Serigrafía realizada a partir de un dibujo de Julio González (Personaje abstracto bailando, 1939-1940) por Abel Martín y Eusebio Sempere en 1960.

Realmente, según Fernando Soria, Eusebio y Abel reprodujeron en serigrafía dos dibujos de Julio González: una máscara tribal propiedad de Alfons Roig —hoy en su legado a la Diputación de Valencia— y un dibujo preparatorio para la escultura *Hombre cactus*, titulado *Personaje abstracto bailando*, propiedad del mismo Sempere (Fig. 30); de ellos estamparon doscientos ejemplares que rápidamente se pusieron en circulación comercial, aunque de ello no hemos encontrado más pruebas que las que siguen.

La aventura de esta última serigrafía se encuentra relatada en un texto extraordinario de Joaquín Palacios —miembro de la Policía Judicial de la Guardia Civil y responsable de la investigación del homicidio de Abel Martín en agosto de 1993 y del robo de varias obras en su domicilio—, donde descubrimos casi leyendo el informe policial que:

*Además de lo descrito, los detalles técnicos de las serigrafías rayaban en la perfección. Consiguieron en París un papel para el soporte casi similar al utilizado por Julio González en el dibujo. La estampación es magnífica y la terminación a mano y una a una (se convierten así en estampa iluminada o aguada).*

*Animaron a quien fuera a comercializar esta serigrafía haciéndola pasar por un dibujo original, aunque pienso que el motivo final que impulsó a cometer tan deshonrosa conducta fue que Sempere, de forma involuntaria y por un exceso de confianza reprodujo las serigrafías respetando las medidas exactas del original, además de incluir la firma del artista y la fecha de realización.<sup>21</sup>*

Así, estas dos serigrafías se convierten en una prueba de la destreza técnica conseguida por los dos serígrafos, quizás también del riesgo y la ingenuidad con la que estamparon estas reproducciones. Pero sin duda el trabajo realizado les sirve, a duras penas pero les sirve, para conseguir más encargos, aunque venidos siempre de manos amigas. Como del que se da cuenta en una última carta con referencias a las reproducciones serigráficas de los dibujos de Julio González:

---

<sup>21</sup> Joaquín Palacios, “Sempere y el infortunado Abel Martín”, en *Eusebio Sempere. De l’art al microxip*, Universitat de València, Valencia, 2001, pág. 167-173. A continuación, y creemos que es oportuno citarlo, escribe Palacios: *El motivo de descender a tanta minuciosidad en esta punto es debido a que casualmente este dibujo —original— le fue sustraído al finado Abel Martín de su domicilio junto a varias obras más de Julio González, convirtiéndose a lo largo de la investigación en una pieza clave. Desde el inicio del caso y hasta 1998, fecha en que fue recuperado, se han localizado en diferentes partes de Europa varias serigrafías del dibujo, las cuales han ido circulando como el dibujo original por las más prestigiosas salas de subastas, galerías y coleccionistas de todo el mundo.* Existe además una reconstrucción literaria de los hechos realizada por Lorenzo Silva, a partir de las investigaciones de Joaquín Palacios: Lorenzo Silva, “La paciencia del investigador”, *Gatopardo*, no. 10, febrero de 2001. Quisiéramos agradecer a Lorenzo Silva el rápido envío de su texto mientras preparábamos estas páginas.

*Si no va a venir por Madrid le mandaré por correo o agencia de transportes las serigrafías de González que le prometí.*

*Estoy haciendo reproducciones en serigrafía para una monografía de Lucio y estoy muy atareado con esto. Sigo pintorreando y haciendo relieves para la exposición en enero en el Ateneo.<sup>22</sup>*

### **Lucio y otras colaboraciones**

En estos momentos iniciales en Madrid, Eusebio y Abel estampaban juntos las serigrafías. La razón es que Sempere no conseguía dar salida todavía a sus relieves luminosos ni a los primeros cuadros sobre tabla, por lo que debían trabajar para otros como habían hecho antes en el Atelier Arcay:

*Al llegar aquí trabajamos durante unos años haciendo serigrafías para otros, pero siempre, al igual que en su obra propia, hicimos el trabajo lo mejor que pudimos. Si había que poner veinte colores porque la obra lo necesitaba, lo hacíamos para lograr los mejores resultados.<sup>23</sup>*

Aquel encargo realizado por Luis González-Robles acabó con la estampación de una serigrafía para el Instituto Iberoamericano y de unas letras en la portada de un catálogo<sup>24</sup>. Nada más. A estos primeros trabajos hay que sumar el encargo fatídico recibido por Julián Santamaría para la realización de unas etiquetas para Cortefiel, por el que Sempere y Abel deben ir a un juicio que pierden<sup>25</sup>.

El resto serían modestos encargos realizados por José Luis Tafur, para el Ateneo, o de amigos artistas como Dimitry Perikidys y, de manera especial, Lucio Muñoz, con quien habían entablado amistad en los años de París como ya hemos visto.

Estos fueron los encargos que permitirían que Eusebio Sempere y Abel Martín puedan subsistir aunque en una situación bastante precaria todavía:

*Afortunadamente no les faltó el apoyo por parte de sus amigos y gracias a los encargos que les hicieron pudieron seguir viviendo. Uno de los primeros trabajos se lo debieron a Lucio Mu-*

---

<sup>22</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, Madrid, 20 de septiembre de 1960.

<sup>23</sup> Ver la entrevista con Abel Martín Calvo realizada por Antonio Fernández y reproducida en su Tesis Doctoral, *op. cit.*, pág. 498-526.

<sup>24</sup> Ver Alfonso de la Torre, "Ida y vuelta: Sempere en España", en *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981*, IVAM, Valencia, 1998, pág. 37-67. Hasta el momento, se trata de la única referencia encontrada en la bibliografía y las fuentes consultadas. No sabemos de qué serigrafía se trata ni del catálogo en cuestión, si bien éste pudo tratarse del que se realizó con motivo de la exposición de Julio González en el Ateneo, para el que Sempere y Abel Martín, como sabemos, estamparon en serigrafía la portada. En todo caso, este trabajo venía directamente de José Luis Tafur, responsable de la programación del Ateneo, y no de Luis González-Robles.

<sup>25</sup> Véase Fernando Soria Heredia, *Eusebio Sempere*, CAM, Alicante, 1988, pág. 118.

*ñoz, al que acababan de conceder un premio en la Sala Neblí. Consistía en la publicación de un libro para el que había de realizar la reproducción de unos cuadros.*

*Lucio, en vez de hacerlo en offset, se lo encargó a Sempere y Abel, quienes compusieron las reproducciones en serigrafía. Fue una tarea muy complicada, con muchos problemas técnicos por las dificultades que entrañaba. Había que meter unas arenas que imitasen las grietas de la madera y les llevó mucho tiempo el concluirlo.<sup>26</sup>*

En París había visto Lucio Muñoz las primeras serigrafías —muy posiblemente las realizadas por sus amigos en el Atelier Arcay— y, una vez instalado en España, cuando regresa también Sempere, decide aventurarse en la realización de este libro, dadas las circunstancias de complicidad y confianza con Sempere y Abel pero, sobre todo, porque se tratara de un trabajo harto complejo si tenemos en cuenta las características de la obra de Muñoz, sus texturas y sus calidades cromáticas.

*La obra más ambiciosa de aquella época es la edición del libro Lucio, tirada de 1.000 ejemplares, patrocinada por la Sala Neblí, premio de un concurso en el que Sempere había participado sin éxito. La obra, en la que por discreción y afán de no causar prejuicios no figura la mención expresa de la colaboración de Sempere y Abel Martín, incluye diez láminas realizadas en serigrafía con arenas y materias en relieve, que constituían una novedad y un prodigio de buena realización artesanal.<sup>27</sup>*

El trabajo será pues editado por la Sala Neblí —participará también José Ayllón—, incluyendo las serigrafías y el texto de Vicente Aguilera Cerni, y presentado en la exposición de Lucio Muñoz que tuvo lugar ese año en la citada galería.

Los últimos detalles los tomamos de la Tesis Doctoral de Manuel Silvestre, que reproduce una de las serigrafías (irreproducible aquí) en la página 91:

*Se trata de uno de los incunables de nuestra serigrafía artística, consta de diez estampas de pequeño formato, que oscilan entre los 15 y 20 cm. de lado y se presentan sangradas y montadas sobre otra cartulina. De este libro-carpeta titulado “Lucio Muñoz” se reprodujeron mil ejemplares (de ellos 500 de lujo y el resto en rústica, todos ellos numerados) y fue editado por la Galería Neblí con motivo del “Primer Premio Neblí de Pintura” convocado por esta sala y concedido a Lucio Muñoz el 25 de mayo de 1960, por su pintura “Tabla nº 4”.*

*Estas diez serigrafías reproducen otros tantos cuadros de Lucio, de ese mismo año, de dimensiones seis veces mayores (entre 60 y 146 cm.), realizadas a una media de ocho tintas por estampa, lo cual a primera vista parece imposible por la variedad de matices que presentan.<sup>28</sup>*

---

<sup>26</sup> Fernando Silió, *op. cit.*, pág. 40.

<sup>27</sup> Josep Melià, *Sempere*, Polígrafa, Barcelona, 1976, pág. 306.

<sup>28</sup> Manuel Silvestre, *La serigrafía artística en Valencia. Evolución histórica y técnica*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1986, pág. 87-95.



E insiste a continuación en el hecho de que *Lucio* es, junto con la que sería la primera carpeta de serigrafías de Eusebio Sempere, *Las cuatro estaciones* (1965), uno de los primeros incunables serigráficos de nuestro país —lo cual no deja de asombrarnos al no encontrar ninguna referencia por escasa que sea a esta obra en el catálogo de la obra gráfica de Lucio Muñoz editado en 1989 por el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

A raíz del éxito del libro estampado para Lucio Muñoz, Sempere y Abel Martín recibirán más encargos, de los cuales intentaremos dar cuenta de la manera más ordenada posible, comenzando por algunas portadas de revistas (de las que es imposible hoy realizar una lista) o las serigrafías de Fautrier, Georges Mathieu, Degotex y otros artistas extranjeros estampadas en 1962 para la editora italiana Carla Panicali<sup>29</sup>.

Por estas fechas también trabajarán en carpetas de Daniel Vázquez-Díaz, Redondela, García Ochoa o Antonio Saura, para quien Abel Martín stampa en 1962 una tirada de ochenta y cinco ejemplares de las diez serigrafías que componen *Diversaurio*, carpeta editada por Serigrafis<sup>30</sup>.

A partir de 1964 Sempere y Abel serán los serígrafos oficiales del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, para el que estamparon la práctica totalidad de la obra gráfica —entre serigrafías originales y reproducciones de las obras de la colección del museo— editada hasta mediados de la década de los setenta. Así, entre los datos facilitados por la Fundación Juan March y el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca se encuentran referencias a algunas de estas serigrafías editadas por el Museo, por los propios artistas u otras instituciones, aunque todas ellas estampadas en el taller de Abel Martín.

De César Manrique: *Sin título* (1963); de Gerardo Rueda: *Azul y rojo* (1964), *Al horizonte* (1964), *En geometría* (1965), *Collage* (1965), *Vector* (1968), *Azul y geometría* (1969), *Rojo-Blanco-Azul* (1969), *Composición con te* (1970), *Círculo rojo* (1973), *Carpeta (gris) o geometría* (1974); de Manuel Hernández Mompó: *Sin título* (1964) y las seis serigrafías de la carpeta *Seis escenas cotidianas*, de 1971; de Antonio Lorenzo: *Serigrafía del cuadro nº 396* (1964), de Gustavo Torner<sup>31</sup>: *Sin título*

---

<sup>29</sup> La serigrafía de Georges Mathieu, *Sin Título*, ca. 1961, que se conserva en la Colección Arte Siglo XX de Alicante podría tratarse de una de ellas.

<sup>30</sup> De esta carpeta se conserva un ejemplar de la serigrafía titulada *Sonrieron extrañados...* en la Colección Arte Siglo XX de Alicante, quizás uno de los ejemplares para los colaboradores de la edición que Antonio Saura pudo entregar a Abel Martín o a Sempere.

<sup>31</sup> Ver Enrique Castaños Alés, “Un cierto estilo de pensar. Selección de obra gráfica de Gustavo Torner, destacado miembro de la generación abstracta española”, *Sur*, Málaga, 8 de mayo de 1999. Sobre la exposición *Gustavo Torner. Antología de Obra Gráfica* celebrada en el Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella del 27 de abril al 30 de mayo de 1999.

(1964), las nueve serigrafías de la carpeta *Heráclito*, de 1965<sup>32</sup>; *Trozos y restos. Fénix A* (1971) y las nueve estampas de la carpeta *Sur-Geometries*, editada por el propio artista en 1972; de Fernando Zóbel: *Sin título* (1964) y las serigrafías tituladas *Bodegón (1er. estado)* y *Bodegón (2do. estado-verde)*, ambas de 1967; de Amadeo Gabino: dos serigrafías *Sin título* estampadas sobre papel japonés y las serigrafías que componen la carpeta *Planetario*, estampada sobre papel estofado, todo ello en 1967; de Lucio Muñoz estampará Abel Martín en 1970 las cinco serigrafías —al parecer las únicas realizadas por el pintor— que integran la carpeta *Lucio Muñoz-Eduardo Chicharro*, editada por la Galería Juan Mordó<sup>33</sup>; de José Guerrero: las seis serigrafías de la carpeta *Fosforescencias*, de 1971; de Antonio Saura<sup>34</sup>: las serigrafías de la carpeta *Diversaurio*, en 1962, y una serigrafía para Guadalimar, *Cuatro* (1976); de Manuel Millares: *Sin título* (1964), la carpeta *Torquemada* y las doce serigrafías de la carpeta *Descubrimientos Millares 1671. Diario de una excavación imaginaria y barroca*, ambas editadas por el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca en 1970 y 1971 respectivamente. Además, en 1967, estamparán la primera serigrafía de José María Iturralde y, entre otras, serigrafías de Adrián Moya, Sarah Grilo (una serigrafía a partir de un gouache de la artista argentina presente en la colección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca), Bonifacio Alfonso<sup>35</sup> o Manuel Rivera<sup>36</sup>, a quien Sempere y Abel Martín introducen en la técnica.

A esta enumeración incompleta todavía hay que sumar los carteles que Abel Martín y Sempere estampan en serigrafía para distintas exposiciones de Gerardo Rueda, de Gustavo Torner, como el de *Torner. Pinturas 1957-1963*, en la sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, ese mismo año 1963, o el de la exposición de Torner en la Galería Edurne en 1967<sup>37</sup>; y otros carteles para la galería Juana Mordó (*Fig. 31*).

---

<sup>32</sup> Alfonso de la Torre escribe al respecto de esta carpeta que se trata de *un verdadero alarde técnico, en su época y aún hoy, incluyendo efectos técnicos de gran complejidad, tanto de transparencias como de entintados no uniformes que ofrecieran el aspecto de materias naturales. La presencia de pintura metalizada y tintas oro y plata constituyó una novedad en su época y una muestra de la maestría que la historia, injusta, no ha llegado a reconocer*. Alfonso de la Torre, *op. cit.*, pág. 49-50.

<sup>33</sup> Ver Juan Manuel Bonet y Miguel Logroño, *Lucio Muñoz. Obra Gráfica 1960-1988*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1989.

<sup>34</sup> Ver Mariucca Galfetti, *Antonio Saura. L'œuvre imprimé/La obra gráfica, 1958-1984*, Galerie Stadler, París, 1985.

<sup>35</sup> Ver Ramón Chao, *Bonifacio Alfonso. Obra Gráfica Completa 1968-1982*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1982. De Bonifacio estampará Abel Martín seis serigrafías en 1972 (catalogadas con los números 120 a 125).

<sup>36</sup> Ver Enrique Castaños Alés, “La gráfica de Manuel Rivera. Casi toda la obra gráfica de uno de los mejores exponentes de la generación abstracta española de los cincuenta”, *Sur*, Málaga, 15 de abril de 2000. Sobre la exposición *Manuel Rivera. Obra Gráfica* celebrada en el Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella del 23 de marzo al 7 de abril de 2000.

<sup>37</sup> Alfonso de la Torre, *op. cit.*, pág. 44 y 41.

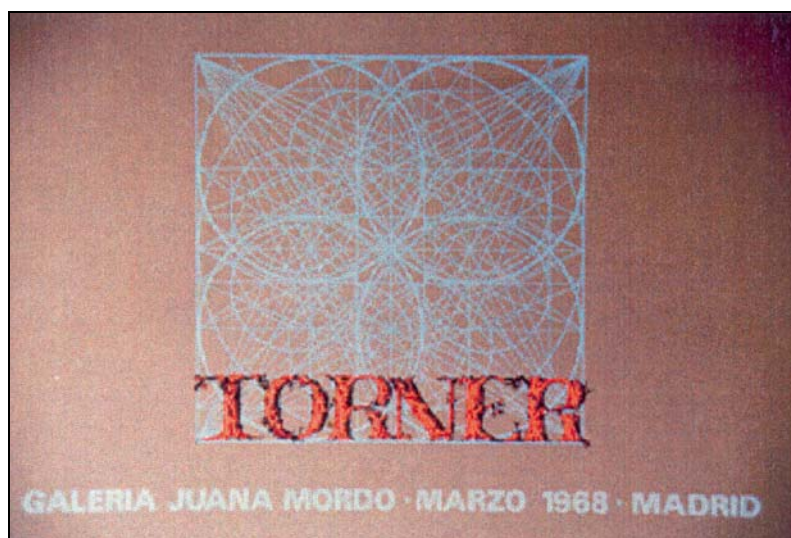


Fig. 31 Cartel para la exposición de Gustavo Torner en la Galería Juana Mordo, Madrid, 1968.

Pero sin duda, otra de las colaboraciones más importantes que realizaron con otros artistas españoles fue la ya citada carpeta de Manolo Millares: *Descubrimientos Millares 1671. Diario de una excavación imaginaria y barroca* (1971). La carpeta, de la que se realizaron 65 ejemplares, está editada por el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y compuesta por doce serigrafías estampadas en el Taller de Abel Martín, todo ello con presentación en un estuche de madera y tipografía realizada por Filograf/Ricart Giralt-Miracle, siempre bajo la supervisión de Millares<sup>38</sup>. Se trata, como en el caso de *Lucio*, de una de las cotas más altas de la serigrafía española de este momento, en el que Abel Martín dirige ya su propio taller, en el que destacan producciones de extraordinaria calidad y apreciación indudable<sup>39</sup>.

Y aunque hemos marcado el inicio de la obra gráfica personal de Sempere en el año 1965, debemos señalar que hasta hace poco se pensaba que la primera serigrafía original de Sempere fue realizada a finales de 1963 (*Puzzle*, estampada a sangre sobre cartulina de 65 x 50 cm., en 21 tintas y con una edición de tan sólo nueve ejemplares, fue concebida como felicitación

---

<sup>38</sup> Un ejemplar completo de esta carpeta de serigrafías forma parte de la Colección Arte Siglo XX de Alicante (nº de registro 98 a 109); se trata de ejemplares sólo firmados (“Millares”), sin numerar, de los que no se conserva el embalaje. Posiblemente esta carpeta fue regalada por Millares a Abel Martín y Sempere por su trabajo o amistad. El hecho de que no vaya numerada podría indicar que se trata de alguno de los diez ejemplares reservados para el artista y dedicados a los colaboradores de la edición.

<sup>39</sup> Ver Daniel Giralt-Miracle, “El boom del arte seriado”, *Arte Español* 78, Madrid, 1978, pág. 241-245.

de Navidad), un dato que figura en el catálogo razonado de Fernando Silió de 1981 (pág. 199), donde se reproduce, y que ha sido corregido por María Marco en 1999<sup>40</sup>.

### ***Bienal de Venecia/Primera individual en Madrid/Bienal de São Paulo***

Mientras todo esto sucede, Eusebio Sempere —que había expuesto en la Galerie Denise René en sendas colectivas en 1958 y 1959— participa de la mano de Luis González-Robles en la V Bienal Internacional de Arte de São Paulo, en 1959, donde presenta cuatro gouaches (posiblemente los que figuran en el catálogo como dibujos), cuatro relieves luminosos y un relieve móvil (que aparecen erróneamente como óleo sobre tela); aunque no participará —extrañamente puesto que todavía se encontraba en París— en la muestra que el mismo González-Robles organizará en mayo de ese año en el Musée des Arts Décoratifs de la capital francesa, bajo el título de *Trece pintores españoles actuales*.

No obstante, Sempere figura en diversas exposiciones colectivas celebradas ya al año siguiente, en 1960, como *Veinticuatro pintores actuales* (Valladolid), en dos exposiciones como miembro del Grupo Parpalló: *Primera exposición conjunta de arte normativo español* (Ateneo de Valencia) y otra en el Club Urbis de Madrid; en una muestra que itínara por tres ciudades de Bélgica, *Art construit* —gracias a un gouache depositado en la galería de Denise René—, en la exposición que presenta una selección de los artistas españoles presentes en la Bienal de Venecia y en la muestra abstracta *0 figura. Homenaje informal a Velázquez*.

Y ese mismo año también será seleccionado para participar en la XXX edición de la Bienal de Venecia, donde como se incide a continuación, Sempere consigue uno de los éxitos más beneficiosos para su carrera.

En 1990, Luis González-Robles —fallecido hace tan sólo unos meses— escribía sobre los años sesenta como un momento cargado de ilusión y de trabajo. Su tarea, dirá, tenía fines claros y sencillos:

*conseguir que el arte español, que entonces llamábamos de vanguardia, traspasara las fronteras y se conociera fuera lo que, de alguna manera, apenas se valoraba dentro.*<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Las investigaciones realizadas en esta nueva catalogación han determinado que [Puzzle] no se trata de una serigrafía sino de una obra múltiple. Es una pieza extraña en la producción artística de Sempere. La obra se encontraba en una carpeta titulada Encanto tapestry puzzle, donde figuraba una foto de la misma. En su interior habían unas tiras de colores de fieltro que a modo de juego se unían configurando un óvalo incluido en un cuadrado. Una vez realizado el puzzle, en su revés la persona que lo hiciera podía firmar la obra. Existía también en este lado posterior un número de identificación de la pieza. María Marco Such, “La obra gráfica de Eusebio Sempere”, en *Sempere. Obra gráfica*, MUA, Alicante, 1999, pág. 90-91.

<sup>41</sup> Luis González-Robles, “Mis recuerdos de aquella época”, en *Madrid. El arte de los 60*, Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1990, pág. 23-29.

Los éxitos de los artistas españoles a partir de 1958, en las bienales de Venecia, São Paulo y Alejandría se debieron a la labor de este aguerrido funcionario del Ministerio de Relaciones Culturales que se convertirá en valedor del informalismo junto a Juana Mordó, todavía en la dirección de la Galería Biosca, para dar después entrada a otros lenguajes y tendencias como la esgrimida por Sempere.

La selección era un espaldarazo, significaba el apoyo más importante a una carrera que desembocaba en la etapa de madurez y consolidación, abriendo la candidatura a los premios y a los posibles fichajes por las mejores galerías internacionales, si fuera el caso. Así explicaba el propio González-Robles su inteligente (y oportuno) sistema de selección:

*Yo iba tomando notas de los avances que veía en cada estudio de los que visitaba o en las exposiciones individuales que se hacían. Estudiaba la bienal de que se tratase, los últimos movimientos y los indicios que asomaban y que parecían predecir cambios en la dirección de la corriente, lo que es lo mismo y porqué no decirlo, procuraba enterarme de lo que iba a ponerse «de moda». Intentaba encajar unas cosas otras: historial, proyectos, corrientes y espacio del pabellón. Con todo ello delante hacía la selección. Solía poner especial cuidado en que el espacio, generalmente muy conocido, pues solían ser los mismos pabellones, no coartase mi idea, por ello solía ajustar el número y las características de los cuadros al propio proyecto físico de la exposición, que no olvidemos era de conjunto y no de individualidades.<sup>42</sup>*

De esta manera, Sempere tomará parte de la selección realizada para algunas muestras como ésta de la que da noticia en una nueva carta al padre Alfons Roig:

*Ahora por ejemplo (esto es absolutamente secreto, así me lo han escrito) me han invitado a exponer dentro de unos meses en Nueva York y debo mandar por lo menos diez relieves. Será en una exposición de joven pintura española.*

*Me gustaría exponer. Me ha invitado González-Robles desde Madrid. Yo sé que llegará el momento y no tendré estos trabajos hechos.<sup>43</sup>*

Una muestra en la que no llegó a participar, efectivamente: todo apunta a que no pudo conseguir el dinero necesario para confeccionar sus relieves luminosos.

Sin embargo y como ya se ha dicho, la consolidación de Sempere viene dada por su selección para la Bienal de Venecia de 1960, incorporándose a una nómina de artistas con la que González-Robles trataba de ratificar el éxito conseguido en la edición anterior, donde destacó la presencia de los informalistas de El Paso, apostando por otros jóvenes artistas con los que ofrecer y completar la perspectiva de la abstracción en España<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Luis González-Robles, *op. cit.*, pág. 28.

<sup>43</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 21 de julio de 1958.

<sup>44</sup> En esta edición representaron a España en la Bienal de Venecia los artistas: Eduardo Alcoy, Marcos Aleu, María Droc, Francisco Farreras, Luis Feito, Ángel Ferrant (participación destacada), Juan Fluvià, Juana Francés,

La pregunta aquí es la siguiente: ¿pudo ser la posibilidad de esta selección una de las cuestiones que hacían necesario el regreso de Sempere a España, como condición? La razón de la pregunta: el hecho de que sea de nuevo González-Robles quien se encuentre detrás de la selección, como en aquellas promesas de encargos serigráficos. En todo caso, la inclusión de Sempere permitía al comisario presentar por primera vez en el pabellón español las experiencias constructivas y cinéticas que años más tarde —en 1966 y 1968 concretamente— triunfarán en la Bienal de Venecia, aunque fuera tan sólo a través de tres de los relieves luminosos realizados por el Sempere y avalados por González-Robles en el texto de presentación, donde se pueden leer estas palabras:

*En la intención didáctica de esta selección no podía faltar en su esquema las experiencias constructivas orientadas hacia el problema movimiento-luz de Eusebio Sempere, único artista español que desde 1954 enriquece y actualiza la llamada Tendencia Cinética, colocándose con sus relieves luminosos en el mismo corazón de los problemas plásticos del momento.*<sup>45</sup>

Y estos mismos relieves luminosos, los tres, serán adquiridos en la Bienal por la galerista de Nueva York Bertha Schaefer, quien los incluye en una muestra colectiva posterior a la cita veneciana, lo que permitirá a Sempere rebasar las fronteras europeas para insertarse en el circuito norteamericano y formar parte de varias exposiciones colectivas realizadas en los años siguientes en los Estados Unidos, preparando lo que será la conversión de las propuestas cinéticas en el Op Art.

En este contexto, el de la Bienal de 1960, aparece en la trayectoria de Sempere uno de los personajes más peculiares, Edward Helig:

*Con motivo de la Bienal viaja a Venecia, en tren y en clase económica, con otros artistas. Todos ellos animados y locuaces. En la ciudad de los canales y las góndolas se hospedan en la misma pensión Manrique, Pablo Serrano y Juana Francés, Victoria [...]. José Miguel Pardo le pone allí a Sempere en contacto con Edward Helig, un americano extravagante, dueño de una lavandería que presta sus servicios a las tropas americanas con base en Alemania, y que sueña en convertirse en gran mecenas de las artes. Le compra a Eusebio treinta gouaches, por los que paga treinta mil pesetas al contado.*<sup>46</sup>

Un personaje que acompaña a los pintores españoles en un viaje por Italia, supuestamente en la edición de 1962:

---

José Luis García, Hernández Pijuan, Antonio Lago, César Manrique, Alfonso Mier, Monjalés, Lucio Muñoz, Francisco Nieva, Carlos Planell, Julio Ramis, Joaquín Ramo, Gerardo Rueda, Sempere, Salvador Soria, Tartas, José Vento, Salvador Victoria, Juan Vilacasas y Rafael Zabaleta. Ver Rosalía Torrent, *España en la Bienal de Venecia, 1895-1997*, Diputación de Castellón, Castellón, 1997, pág. 176-177.

<sup>45</sup> Citado en Salvador Victoria, *op. cit.*, pág. 63.

<sup>46</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 120.

*Por esta época Sempere conoce a Edward Helig, extravagante y loco millonario americano que recorría Europa acompañado de un perro. [...] Mr. Herlig deseaba hacer una fundación y se dedicaba a adquirir cuadros de pintores con futuro, aunque de arte no entendía nada. A Sempere le compró 30 gouaches por 100.000 pesetas, que le sirvieron para pagar la entrada del apartamento que adquirió en la calle José Marañón*

*Mientras tanto, mister Helig era objeto de todo tipo de burlas y bromas. Desde Madrid organizó un viaje en coche para visitar la Bienal de Venecia y entre los cinco pintores invitados figuraba Sempere. En el viaje no faltaron anécdotas. [...]*

*Helig terminó arruinado y desapareció de España. También desaparecieron los gouaches que compró a Sempere, de los que nunca se volvió a saber.<sup>47</sup>*

Quedémonos con el comentario y con el hecho de que con ese dinero pagado por Helig Sempere traslada su estudio y vivienda a la calle José Marañón de Madrid. Con él irá Abel Martín y su taller serigráfico.

En otro orden de cosas, hay que recuperar aquí el papel de José Luis Tafur, con el que Sempere y Abel venían colaborando a partir de aquellas serigrafías para el catálogo de la exposición de Julio González, una cuestión que será importante de cara a abordar la primera exposición individual de Eusebio Sempere tras su retorno a España, gracias a las negociaciones emprendidas por Lucio Muñoz y a la intervención de Tafur, en el Ateneo de Madrid —una de las salas de mayor prestigio en España— en enero de 1961. Al respecto dirá Abel Martín:

*Sí, lo del Ateneo ya fue cosa en la que medió Juana Mordó, que fue, además, quien compró el primer cuadro de la exposición.<sup>48</sup>*

El texto del catálogo, escrito por Victor Vasarely, es el mismo que apareciera dos años antes en la monografía de *Arte Vivo* aclarando las relaciones entre ambos pintores. En esta exposición Sempere no incluyó todavía ninguna serigrafía original suya —todavía no había emprendido este trabajo—, presentando un total de veinticuatro obras: cuatro relieves luminosos, ocho pinturas sobre tabla y doce gouaches.

Las críticas de Aguilera Cerni, de Cirilo Popovici, José Hierro, de Carlos Areán, etc., dan cuenta de esta muestra con elogios que validan —por fin— el trabajo realizado por Sempere en los últimos diez años, incluidas las largas noches de París y el éxito en aquella Bienal de Venecia del año anterior. Las crónicas irán acompañadas por la oportuna reproducción de algunas de sus obras de este momento, que llamarán la atención de no pocos. Sempere declaraba por entonces:

---

<sup>47</sup> Fernando Silió, *op. cit.*, pág. 42. Sobre estas obras tenemos noticia de que han sido adquiridas recientemente, tras ser ofrecidas desde los Estados Unidos, por el Ayuntamiento de Alicante.

<sup>48</sup> Ver la entrevista con Abel Martín realizada por Antonio Fernández y reproducida en su Tesis Doctoral, *op. cit.*, pág. 498-526.

*He dado un salto desde París, para que me conozcan en Madrid. Diez años ya ausente de la patria, trabajando bajo otros cielos, otros climas y otras costumbres. Pecaría de insincero si dijera que no me encuentro a gusto. Estoy hasta contento. Se critica y comenta mi obra. Y tal vez por estar acostumbrado a otros ambientes, con dolor he de decirlo, he encontrado a los españoles —salvo excepciones— un poco salvajes. ¿Será que no me he fijado bien o que soy un mal observador? Soy un enamorado de lo geométrico, de las rectas y hasta de los contrastes, pero no del salvajismo. Y que me perdonen los aludidos, pues que para España quiero siempre lo mejor.*<sup>49</sup>

La importancia de esta presentación en Madrid así como la participación de Sempere en diversas muestras colectivas marcarán el papel motivador y conciliador que se ha señalado, especialmente tras su consolidación en la VI edición de la Bienal de São Paulo, celebrada durante el verano de 1961, a la que concurre con cinco pinturas (suponemos que se trata de tablas, aunque aparecen consignadas como óleo sobre tela), una de ellas, *Pintura IV*, catalogada como realizada con varillas de alambre<sup>50</sup>. Es el momento del éxito artístico que no necesariamente, y tampoco aún en el caso de Sempere, va acompañado de una mejoría o estabilización económica. Sin embargo, como acertará a escribir Josep Melià:

*de alguna manera el pintor comenzaba un periodo de su vida en el que la biografía se convierte en “curriculum vitae”.*<sup>51</sup>

Y ese momento, para el pintor Eusebio Sempere, era este. Sin duda.

### ***De los gouaches a “las tablas” y últimos relieves luminosos***

Hacia 1960-1962, a su regreso de Venecia, Sempere trabaja en el proyecto y la maqueta para un mural luminoso para la empresa Saltos del Sil, que será construido en 1964-65 en las instalaciones de la central eléctrica de Puente Bibey, en Bao (Ourense). Se trata de uno de los últimos relieves luminosos realizados por el alicantino, junto con la maqueta presentada al con-

---

<sup>49</sup> Declaraciones de Sempere con motivo de su exposición en el Ateneo de Madrid, reproducidas en *Eusebio Sempere 1923-1985*, Museo Barjola, Gijón, 1992, pág.43. Sin duda se refería al informalismo salvaje con el que chocaba su obra, si bien y como hemos señalado al principio de este apartado, Sempere consigue con el tiempo hacer coincidir en aquellos primeros años de los sesenta sus intereses geométricos con los de determinados representantes de la pintura informalista.

<sup>50</sup> Las obras presentadas en 1959 son: *Composición I, II, III y IV* (dibujos); *Relieve luminoso III*, *Relieve luminoso móvil II*, *Relieve luminoso móvil III*, *Relieve luminoso variante* y *Relieve móvil I* (óleo sobre tela en el catálogo). Las obras con las que participa en la edición de 1961: *Pintura I, II, III, IV y V* (óleo sobre tela en el catálogo). Ver el trabajo de investigación de Elisabeth Marc sobre la participación española en la Bienal de São Paulo, inédito, Universidad Politécnica de Valencia, DCADHA, 2002.

<sup>51</sup> Josep Melià, *op. cit.*, pág. 306.



curso para el retablo mayor de la Basílica de Nuestra Señora de Aranzazu, en 1962. Este concurso lo ganará Lucio Muñoz, mientras que Sempere se lamenta de la actuación del jurado:

*España perdió la posibilidad de una obra de arte absolutamente nueva y original [que] hubiese constituido un acontecimiento con repercusiones internacionales.*<sup>52</sup>

De esta maqueta, uno más de sus relieves luminosos pero diseñado en curva para un altar de 22'25 x 28 metros, sólo existen testimonios fotográficos, puesto que Sempere no quiso recogerla y, a día de hoy, sigue perdida o fue destruida.

Con anterioridad a estos hechos, Sempere había anticipado la posibilidad de materializar algo parecido, quizás recordando aquellas conversaciones parisinas con Alfons Roig en las distintas visitas a iglesias y capillas decoradas por artistas como Matisse:

*Mi arte es eminentemente decorativo. Es arte para Mural, para frontales inmensos. Tengo ilusión por decorar una iglesia. Seguramente será grandioso ver tras el altar mayor ese muro luminoso, cambiante. Va parejo con el sentido litúrgico y solemne de nuestro culto.*<sup>53</sup>

Este nuevo desencuentro —parecía que se habían terminado las dudas— será la causa de que Eusebio Sempere abandone en 1962 la confección de relieves luminosos, aunque a finales de la década, en 1968, recupera estas experiencias con dos piezas: *Pirámide luminosa* (Col. Municipal Eusebio Sempere, Ayuntamiento de Alicante) y *Ley de la buena forma* (Col. MNCARS, Madrid).

Un abandono que le permite centrarse, ahora sí, en la pintura, enriqueciendo aquellos cuadros sobre tabla en los que desde 1960 trataba de ampliar y dar cuerpo a lo que ya había experimentado sobre las hojas de cartulina. Para ello elegirá como soporte el contrachapado (cuadros grandes) y el aglomerado de un centímetro de espesor (tablas pequeñas). Desde la cercanía, estas palabras de Abel Martín ratifican lo comentado al principio de este apartado:

*Al venir aquí a Madrid y encontrarse con un ambiente así, informalista, se vio obligado a romper la línea, y no terminaba nunca un cuadro. Los primeros que hizo al principio de los sesenta nunca los hizo perfectos por eso, porque le envolvía el ambiente. Eso le pesó a él al llegar a España más que ninguna otra cosa, porque tenía que verse obligado a cambiar, o creía incluso que podía estar equivocado siendo limpio y riguroso. [...] Pensaba que tenía que incorporarse un poco al momento, porque aquí era un rechazo tal que, claro, todo eso era totalmente rígido y frío. Así, él da unos fondos movidos a los cuadros; luego, las líneas no las hace per-*

---

<sup>52</sup> Palabras de Cirilo Popovici en la revista *SP*, citadas en Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 122. Ver el catálogo *Concurso para la Basílica de Nuestra Señora de Aranzazu*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, marzo de 1962.

<sup>53</sup> Declaraciones de Sempere a Carmen Deben, publicadas en *Diario Pueblo*, Madrid, 2 de febrero de 1960; reproducidas en *Eusebio Sempere 1923-1985. Exposición retrospectiva*, Consello de Vigo, Vigo, 1993, pág. 63. En esta línea deberíamos ubicar además el fresco figurativo que en 1953 pinta Sempere en el nuevo baptisterio de la iglesia parroquial de Onil y el posterior proyecto para una iglesia en Onil que fue presentado en 1978 aunque que no llegó a materializarse. Véase Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 171-173

*fectas porque las quiere romper y dar con ello una vibración un poco informal si cabe. Lo que ve aquí le hace reflexionar pero no hasta el punto de dudar porque si no hubiese roto y se habría hecho informal. Sin embargo se mantenía en su campo pero de un modo no tan rígido, porque encima, cuando estaba en París le reprochaban que los colores que utilizaba no eran puros. Entonces viene a España y encuentra que era demasiado puro para lo que estaba haciendo la gente, que era completamente informal.*<sup>54</sup>

El material empleado seguirá siendo el gouache, al que le había tomado la medida, dispuesto siempre con tiralíneas y, en raras ocasiones, sólo para labores de relleno o en las líneas más gruesas, definidas de antemano a lápiz o tiralíneas, empleando pinceles. Sobre estos cuadros —sus tablas, como las llamaba Sempere— sigue precisando Abel Martín:

*Toda su pintura está hecha con gouache directamente en cartulina o papel y sobre fondo de tabla preparada al temple. Todos los fondos de todos los cuadros se los preparaba yo con tierras y cola de conejo, sacando el tono que él quería. [...] Yo preparaba las tablas —los fondos de los cuadros—, como él me decía, con tal color y tal tono y hasta que no se conseguía no empezaba a pintar encima. Y eso lo hacía ya, en todos, pintando con gouache diluido hasta el punto en que fuera cómodo usarlo con el tiralíneas, y rayando en planos de líneas paralelas o como fuese, pero sólo con gouache.*

Aportando un dato que si bien pudiera resultar anecdótico es aquí fundamental en cuanto a las conexiones entre su pintura y la realización de su obra gráfica, a saber, la manera con la que Abel le preparaba los fondos empleando una pantalla de serigrafía:

*Yo compraba las tierras —pigmento—, los cernía con una tela de serigrafía y luego, hacía la mezcla con la cola de conejo y el color con agua caliente, consiguiendo la pasta que pasaba por una tela muy tupida —como si se tratara de un chino de cocina—, y conseguía eliminar cualquier tipo de poso. Y yo lo pintaba en caliente. Cuando estaba seco, Eusebio lo lijaba.*

Será en estas tablas donde se pueda apreciar mejor, a partir de ese año 1962, la progresiva aparición del paisaje en la obra de Sempere, influido por el ambiente informalista y por la necesidad de encontrar una raíz que le hundiera a su vez en la tradición española, tan bien radiografiada en estas palabras de Manuel Conde en el catálogo de una exposición de 1962:

*Sin duda, en todos ellos existe un decidido empeño por caracterizarla dentro de unas constantes muy barrocas—y muy españolas, por lo tanto—, es decir, dentro de una intuición de la Forma. Con evasiones aparentes tan acusadas como en la obra de Gerardo Rueda; con el minucioso estudio que de ella hace Eusebio Sempere. Y siempre con la intención de continuar esa tradición de austeridad y orden que ha sido la constante de la pintura de España. Desde los Beatos hasta Berruguete; de Zurbarán a Solana; del Greco al momento actual. [...] Eusebio Sempere está aquí y ahora, entre nosotros, sereno y nervioso, en una duermevela lúcida, como*

---

<sup>54</sup> Ver la entrevista con Abel Martín Calvo realizada por Antonio Fernández, *op. cit.*, pág. 498-526.

*podría haber estado en cualquier taller mágico, medieval, indescriptible y de imposible restitución, de un lugar tamizado por luces y líneas finas, trazos de diamante sobre cristal en la zona del sol, o en uno de esos altos campanarios góticos desde donde podía haberse vislumbrado el prodigio de la Anunciación. O en los que, también, podía haberla situado el monje de Fiésolo. Claridad de pensamiento, amor al orden, rigor formal, pero calor, candor, caricia. Lo vertical, lo horizontal, lo oblicuo. Rectitud y silencio, en su obra, pero tan embriagado de música, que se diría de sus caligrafías iluminadas que son como una notación musical en clave para ángeles. Para instrumentos encontrados en viejas tumbas, y de los que se desconoce el nombre y el origen. Arte el de Sempere eminentemente intelectual, analítico. Producto de una ilusionada búsqueda de la belleza completa, absolutamente humana. Meditada conciencia de la relatividad del hallazgo, no casual, gratuito, regalo de la alegría o de la irreflexión; producto estilizado del angustioso anhelo de expresión y equilibrio.<sup>55</sup>*

### **Los collages y “las rejas”**

Sempere efectúa las primeras perforaciones de la superficie del plano en 1955, sobre cartulina primero y en el contrachapado de sus relieves luminosos después. De hecho, podemos encontrar en la serie de gouaches iniciada en 1953 ejemplos de dibujos y composiciones trazadas con blanco sobre cartulina negra que, a partir de mediados de la década, son trasladadas a la experiencia tridimensional de los relieves luminosos, donde completa los juegos de transparencia y superposición, de luz, recortando los distintos planos de contrachapado (Fig. 32 y 33). Éste será el origen de los relieves luminosos, como el que expondrá en el Salon des Réalités nouvelles de París, ese mismo año<sup>56</sup>, fechas en las que, además, inicia su contacto con la técnica de la serigrafía en el Atelier Arcay, donde se preparaban las pantallas con películas de recorte y estiletes que, siguiendo las descripciones de Michel Caza pudieron haber sido unas herramientas de una cuchilla o de dos, éstos últimos (bicuchillas) muy semejantes a un tiralíneas de anchura regulable<sup>57</sup>.

Todo se parece demasiado: el tiralíneas, el estilete y la sierra; la cartulina, el *film* de recorte aplicado a la pantalla de seda y el contrachapado.

---

<sup>55</sup> Manuel Conde, en el catálogo *Cinco pintores. Manrique, Rueda, Sempere, Vela y Zóbel*, Galería Neblí, Madrid, 1962.

<sup>56</sup> Algunas referencias señalan que tanto Sempere como Loló Soldevilla realizaban en esos años *collages*, mientras que los de él podrían ser telas pegadas, los de ella estaban compuestos por “circulitos”, dirá Sempere en una de sus cartas. La no existencia comprobada de estos *collages* en la actualidad no nos permite confirmar una hipótesis aquí barajada: el que fuera a partir de los gouaches primero y de estos *collages*, después, el camino que condujo a ambos a la realización de sus relieves luminosos, que en el caso de Sempere suponen un antecedente claro, aunque desde otro sentido, de su posterior obra escultórica.

<sup>57</sup> Michel Caza, *op. cit.*, pág. 54.

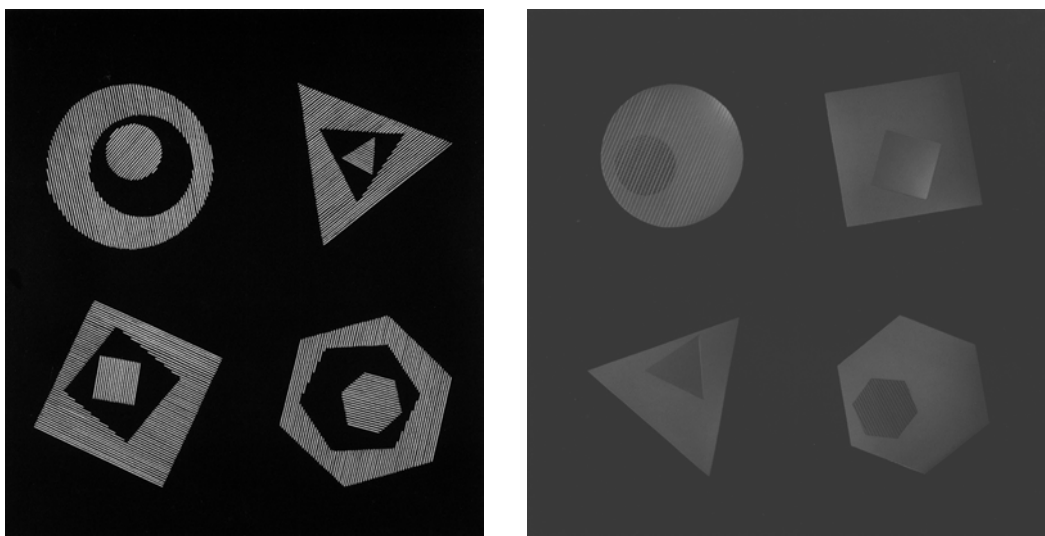


Fig. 32 y 33. Sin título, 1954; gouache sobre cartulina, 65 x 50 cm., Col. IVAM, Valencia; y Relieve luminoso, 1955; madera, acrílico, plástico, lámparas y motor, 70 x 70”5 x 14 cm., Col. IVAM, Valencia.

Nos encontramos pues en un momento en el que de no haber sido así, de no ser cierto, al menos resulta oportuno aproximar un continuo en el desarrollo, siquiera técnico, de estas obras, de los gouaches a la superposición de las pantallas “recortadas” y tintas serigráficas sobre la cartulina, tan semejante al proceso de elaboración de los relieves y a la desembocadura, a mediados de la década siguiente, los sesenta, en los collages de cartulina recortada y en su versión más compleja, la de los móviles de acero, “rejas” o “artefactos”, como los denominaba Sempere.

*Igual puede decirse de sus obras pictóricas, en las que hace años utilizó la navaja de afeitar para abrir ligeras y limpiadas rajaduras en la superficie de un papel o una cartulina negra. [...] Fue ello lo que sin duda le llevó a crear esas planchas de barrotes que son como una especie de dos rejas suspendidas, dejando un espacio intermedio variable. Estos entramados o rejillas, en las que el aire real circula y adquiere su propia corporeidad, son redes que acentúan las sombras y realzan los vacíos.*<sup>58</sup>

Sin embargo y como concreta de Abel Martín,

*No sé si antes los hizo, pero desde que yo llegué a allí no conocí que los hubiera hecho ni tampoco más tarde. Los collages que conozco los realizó aquí, con papel recortado, doblando los cortes que hacía sin que llegasen a atravesarlo, y coincidiendo con las líneas de su dibujo. Dejaba como un doblez de anchura uniforme y los montaba haciendo dobles juegos. Pero en París desde luego no.*<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Antonio Bonet Correa, en *Sempere. Gouaches 1953-60 y esculturas recientes*. Galería de Exposiciones, Banco de Granada, Granada, 1975, pág. 30.

<sup>59</sup> Ver la entrevista con Abel Martín Calvo realizada por Antonio Fernández, *op. cit.*, pág. 498-526.

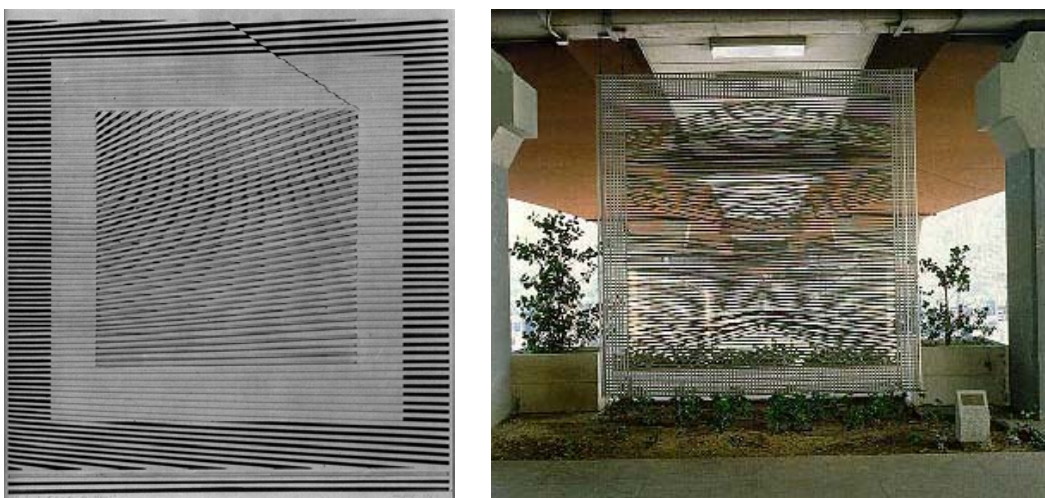


Fig. 34 y 35. Cuadrado tomado de Albers, 1964; collage, 49 x 48 cm., Col. Fundación Juan March, Madrid; y Móvil, 1972; acero inoxidable, 300 x 300 x 20 cm., Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana, Madrid.

Los collages de cartulina de 1964-1966 (Fig. 34) los debemos relacionar primero con aquella estructura de varillas metálicas diseñada en 1963 con el título surrealista de *Maquinaria inútil* y para un escaparate de El Corte Inglés de Madrid<sup>60</sup>, con la que Sempere dota de movimiento real a sus gouaches y tablas, de la misma manera que Alexander Calder pondría en movimiento las formas pintadas por Joan Miró. Estableciendo esta relación de origen en los gouaches de París, Sempere dirá de su obra tridimensional:

*Ya en España pensé que estos mismos esquemas lineales tan elementales podrían ser utilizados en otros materiales, como el hierro: me puse manos a la obra. El espectador podría participar en la obra de arte, porque esta cambia según la posición del espectador, según esté a la derecha o a la izquierda, o imprimiendo cierto movimiento a los módulos, produciendo el efecto llamado óptico.*

*Mis últimos trabajos son una serie de módulos, a los que no llamo esculturas porque yo no soy escultor y el concepto de escultura es muy serio. [...] Por eso, cuando me dicen que por qué he hecho los móviles —a los que yo llamo artefactos—, respondo que ha sido como un camino mío abierto de experimentación, no sé si válido o no, para crear esos materiales y para hacerlos brillar en el espacio. Formalmente tampoco creo que sean importantes: son muy elementales.*

<sup>60</sup> Ver la entrevista con Antonio Fernández Redondo realizada por Antonio Fernández, *op. cit.*, pág. 527-544. Fácilmente relacionable con esta experiencia y en concreto en referencia a los relieves luminosos de Sempere, Juan Eduardo Cirlot había escrito en la monografía de Arte Vivo de 1959 lo que sigue: *hace unos treinta años, Tristan Tzara habló de la poesía que existe en cualquier espectáculo en la calle, en una tienda comercial. No era ya nuevo, para esas fechas, el valor alucinante que poseen las misteriosas luces, que se encienden y se apagan, en colores distintos, dibujando letras o figuras, contra la pizarra de la noche, en las calles de las grandes ciudades.*

*Me apetecía mucho hacerlos, incorporar a la obra de arte algo propio del siglo XX: los materiales industriales, materiales totalmente hechos y dirigidos por mí y que son otro aspecto del trabajo de mis pinturas.*<sup>61</sup>

Y en otro lugar, en una entrevista:

*Mira, puede resumirse diciendo que la escultura es consecuencia directísima de la pintura, sólo que en otras dimensiones y con otro material. Las pinturas son una avanzadilla racional de mis esculturas. Por lo tanto, lo que es luz en mis pinturas —espacio bidimensional— en las esculturas es tensión de materiales en un espacio tridimensional. El movimiento insinuado del cuadro se transforma en movimiento real en el otro espacio de la escultura. Las esculturas son las consecuencias últimas de las pinturas. Así podríamos seguir a partir de los condicionamientos de un espacio bidimensional sobre otro tridimensional.*<sup>62</sup>

Mientras que en otra insiste:

—¿Cómo define Sempere sus creaciones escultóricas?

—Mis trabajos en tres dimensiones no los considero esculturas, y por eso los llamo móviles. Podríamos calificarlas de antiesculturas, puesto que las formas son mínimas y constituidas por el despliegue de un módulo repetido. Gravitan en el espacio, sin peso, al reflejar la luz que reciben de su entorno. Por sus características, las divido en negras, por ser de ese color y en las que el enrejado de varilla produce una violenta percepción de la retina al moverse —también por el desplazamiento del espectador— y cromadas, que reciben la luz del exterior, desmaterializando el material empleado y volviendo a expandir la luz, que transfigura y poetiza el espacio.

—¿Responde su obra pictórica al mismo concepto que sus esculturas?

—Sí, y se derivan unas de otras. Es decir, en los esquemas de un cuadro están implícitos los volúmenes de una escultura posterior, y al revés. Las esculturas tardaron en aparecer. Creo que la primera la construí en 1964, si bien diez años antes había experimentado con unos relieves luminosos móviles, en los que la luz eléctrica era el elemento fundamental...<sup>63</sup>

Será a partir de 1964-1965 cuando Sempere despliegue una intensa labor en la concepción de estas estructuras tridimensionales móviles, más que esculturas propiamente dichas, que se realizan en el taller metalúrgico de Juan Centenera<sup>64</sup>, en Madrid.

Los móviles (Fig. 35) son una superposición de planos que generan efectos de *moiré* por el entrecruzamiento y superposición de las formas “enrejadas”, que se mueven con el aire, con el leve impulso del espectador. Se trata de una vertiente más en el dinamismo cinético del que

---

<sup>61</sup> Eusebio Sempere, “Forma, movimiento, comunicación”, en *Arte contemporáneo y sociedad*, Instituto Superior de Filosofía de Valladolid/Editorial San Esteban, Salamanca 1981, pág. 62-63.

<sup>62</sup> Declaraciones de Eusebio Sempere a Mariano Planells, *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, 16 de julio de 1974.

<sup>63</sup> Declaraciones de Eusebio Sempere a Manuel Olmedo, *ABC*, Sevilla, 16 de noviembre de 1975.

<sup>64</sup> Ver la entrevista con Juan Centenera Garrido realizada por Antonio Fernández, *op. cit.*, pág. 548-571.

partía Sempere, que amplifica así los efectos ópticos conseguidos con la superposición de tramas lineales en los gouaches y en las serigrafías. Por otra parte, en estos móviles, el papel de la luz de los relieves luminosos se transforma, cuando no están pintados de negro, en brillos y destellos sobre las superficies cromadas, de hierro, aluminio o acero.

### ***Viajes a Estados Unidos: Bertha Schaefer y Josef Albers***

Recuperando la cronología expositiva de Eusebio Sempere, en 1962, dos años más tarde de su triunfo en Venecia<sup>65</sup> y de su presentación en la Bertha Schaefer Gallery, lo encontramos en una muestra de arte español organizada por la Tate Gallery de Londres; en 1963, en la titulada *Tres pintores españoles* (Farreras, Sempere y Soria), que tiene lugar en la galería Marlborough. Ese mismo año, se le concede a Sempere la beca de la Fundación Ford, con la que recorre los Estados Unidos; la misma o una similar que la concedida por la misma fundación a Amadeo Gabino en 1961. La sorpresa la encontramos en la respuesta de Sempere nada más conocer la noticia:

—*Lo más sorprendente de todo es que yo no había solicitado la beca.*

—*¿Y cómo se la han concedido entonces?*

—*Como mis cuadros son exhibidos con cierta frecuencia por Estados Unidos, me imagino que habrá sido debido a eso.*<sup>66</sup>

Como argumento contrario a estas palabras citamos una carta anterior, en la que Sempere informa a Alfons Roig en estos términos:

*Yo también estoy trabajando bastante. Haciendo serigrafías y mis cuadritos y lucecitas. Estoy esperando la decisión de la Fundación Ford de EE.UU. para una beca de seis meses en ese país. Veremos qué resulta. Si me la dan, creo que pueden ser fructíferos mis seis meses allá.*<sup>67</sup>

Y poco después de la primera entrevista le escribirá:

*¿Sabe que me marché a Nueva York? Me han dado una beca Ford y allá voy.*<sup>68</sup>

Por lo tanto, Eusebio Sempere sí que sabía algo al respecto y parece evidente que en algún momento llegó a presentar su candidatura. Precizando los datos diremos que efectivamente se

---

<sup>65</sup> Como ya ha quedado indicado, Sempere volverá a Venecia como espectador en 1962, y allí coincide con Gustavo Torner y Fernando Zóbel —seleccionados por González-Robles en esa edición—, con Gerardo Rueda y Hernández Mompó. En Venecia se estrechan los lazos de amistad y en cierto modo va cuajando la idea del Grupo de Cuenca y del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

<sup>66</sup> J. R. Alfaro, “Eusebio Sempere recibe una beca de la Fundación Ford”, *Información*, Alicante, 25 de octubre de 1963, pág. 5.

<sup>67</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, Madrid, 19 de junio de 1961.

<sup>68</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, Madrid, 6 de noviembre de 1963.

trata de una beca de la Fundación Ford, integrada en su Young Artists Project<sup>69</sup>, aunque Sempere la consigue a través de una invitación cursada por el Instituto Internacional de Educación de los Estados Unidos. Esta beca, que se concedía a cuatro artistas europeos cada dos años, consistía en una estancia de seis meses en el mencionado país, y cubría gastos ilimitados de desplazamiento y materiales, además de unas suculentas dietas para el alojamiento y la manutención.

Fue a finales de diciembre de 1963 o a principios de enero de 1964, lo más seguro, que Sempere llega a Nueva York, desde donde le escribe nuevamente al padre Roig:

*Aquí me tiene en esta ciudad increíble, donde todo es importante, [...]. Los museos tienen colecciones muy completas y de todas las épocas. [...] De galerías, montones. El sábado inauguraron 27 exposiciones y así continúa casi todos los días de la semana. La arquitectura es sensacional, con rascacielos de una simpleza tal y con materiales riquísimos que se convierten en obras maestras. El que más me gusta es uno de van der Robe llamado Seagram.*<sup>70</sup>

A ello hay que añadir que la galerista Bertha Schaefer había adquirido en Venecia los tres relieves luminosos de Sempere. Durante su estancia en Estados Unidos, Sempere aprovecha para exponer de nuevo en la Bertha Schaefer Gallery (varios gouaches y algún móvil), en mayo de 1964, compartiendo espacio con otro becado: el catalán José María Subirachs. Por entonces, expondrá también en la colectiva de la misma galería titulada *Collage: Five Nationalities by Painters & Sculptors*; y podrá realizar incluso una exposición personal en el Museum of Arts and Crafts, de Columbus (Georgia).

Pero entre las exposiciones, los viajes y las constantes visitas a museos, universidades y estudios de artistas, el encuentro que más caló en la personalidad de Eusebio Sempere fue su entrevista con Josef Albers en la Universidad de Yale (Nueva York), acompañado por otro de los becarios, Luis Garrido. Sempere recordará después:

*Era un hombre muy mayor, de setenta y tantos años, casi ochenta. Fuimos a conocerle, nos invitó a comer, estuvimos revolviendo su estudio, hablando de pintura... hasta entonces yo no comprendía a Albers. Le dije: "Albers, una vez colgué en Denise René una exposición suya". Se alegró mucho porque creía que era desconocido. Albers no podía imaginarse que en Europa le conociera nadie. Fíjate qué ingenuo. Y le decía a su mujer [Anni Albers]: "Oyes, este señor me conocía en París!!". Encantado, feliz como un niño pequeño, me preguntaba si me habían gustado sus cuadros. Claro que sí. Era un hombre encantador.*<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Ver María Luisa Borrás, "Eusebio Sempere, entre la ciencia y la poesía", *La Vanguardia*, Barcelona, 11 de abril de 1985.

<sup>70</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, Nueva York, 6 de enero de 1964.

<sup>71</sup> Miguel Logroño, *op. cit.*, 1974.



Momento que el pintor alicantino reconstruirá en la monografía que la revista *Guadalimar* le dedica en 1977:

*Era ya un anciano respetable, con verdadera fama en Estados Unidos. Me pareció un ser desconcertante. Porque, tras leer sus lúcidas teorías sobre el color, pensaba toparme con un hombre glacial. Al contrario, el personaje era apasionadísimo. [...] Fuimos al estudio. Tenía allí montones de cuadros. Y fue en ese lugar donde realmente entendí su pintura. Mediante esquemas composiciones, su cuadrado era más cerrado que el de Mondrian, más estricto en cuanto a formas. Entonces vi que la forma ya no tenía tanta importancia, puesto que la redujo al cuadrado, y que su dimensión importante radicaba en el color.*

*Albers hablaba y hablaba sin descanso, no podía dejar de hablar. Yo estaba aterrado. Ese torrente de palabras me parecía que se hallaba en contradicción con el misticismo de su actitud pictórica. Me enseñó centenares de cuadros y constantemente me preguntaba si eran de mi agrado. Al final, me condujo a una habitación del estudio; allí reposaban otros centenares de cuadros que aguardaban la fatal destrucción decidida por su autor. A mí me costaba trabajo la diferencia que les hacía merecedores de esa condena, pues la mayor parte de ellos me parecían tan válidos como los que acababa de contemplar. Ahora bien, esa selección debía de ser consecuencia de uno de sus secretos más íntimos.<sup>72</sup>*

Si bien es cierto que Sempere conocía la obra de Josef Albers desde sus años en París, cuando se expone en la Galerie Denise René, ignoramos hasta qué punto podría estar enterado de sus investigaciones sobre la interacción del color —incluso compartir con él algunas experiencias—, pues el libro en el que se resumen y presentan las conclusiones del trabajo fue publicado por la Universidad de Yale tan sólo un año antes del encuentro, en 1963<sup>73</sup>.

Por otro lado, no menos importante, en esa época en que recibe la visita de Sempere, Albers se encontraba trabajando en una nueva serie de serigrafías titulada *Homage to the Square: Midnight and Noon*, donde seguía insistiendo en la experimentación con campos de color (*colour field painting*) y las sensaciones ópticas en obras seriadas. ¿Pudieron hablar de ello?

No sabemos más que Josef Albers le pedirá a Sempere que les visite de nuevo, que les escriba desde España... Pero Sempere ya no lo hará, quizás por el respecto con el que siempre actuó para con lo que consideraba los grandes artistas: *no había que molestarlos*.

Instalado de nuevo en Madrid, Sempere participa como no podría ser de otro modo en una exposición colectiva titulada *El Op Art* que, organizada por la galería Edurne de Madrid en 1965, con gran éxito de público y crítica, debe considerarse como la presentación de la tendencia en nuestro país y la primera vez en la que se adoptó tal denominación aquí<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> Eusebio Sempere, “Encuentros”, en *Sempere*, Cuadernos Guadalimar, n° 1, Madrid, 1977, pág. 37.

<sup>73</sup> Véase Josef Albers, *La interacción del color*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

<sup>74</sup> Ver Miguel Logroño, *op. cit.*

Ese mismo año toma parte también —como veremos enseguida— en la crucial *The Responsive Eye* (MoMA, Nueva York y City Art Museum, St. Louis), además de en colectivas como *Contemporary Spanish Art* (Art Originals Gallery, New Canaan, Connecticut) o *Contemporary Spanish Artists* (The Bundy Art Gallery, Waits Field, Vermont).

Y regresa a los Estados Unidos, con otra beca, en 1966, momento en el que su trabajo se vuelve a presentar en la Bertha Schaefer Gallery por tres veces (una individual y dos colectivas), además de en varios museos y universidades de distintos estados, donde Sempere consigue vender bastante, razón por la cual podemos encontrar en la actualidad un buen número de sus obras en colecciones norteamericanas.

Pero en este caso el viaje se ve empañado por la muerte en Valencia de su padre, el 5 de abril. De regreso nuevamente en España, Sempere descansa durante el verano en Onil, donde, triste, sigue recordando a sus progenitores.

### ***La moda Op***

Aprovechando estas notas sobre la estancia de Sempere en los Estados Unidos, queremos referirnos ahora al cambio que se produce en los años sesenta de aquel cinetismo francés hacia el impacto del Op Art. Podría ser arriesgado por el hecho de que Sempere, como veremos más adelante, terminará por ubicarse en los márgenes de ambas tendencias, si bien resulta en este punto adecuado dada la capacidad de contextualización de la idea.

El término cinético se había empleado ya hacia 1860 dentro de las investigaciones científicas de la física y la química, en concreto, a raíz de una serie de estudios sobre el comportamiento de los gases. Con posterioridad, las experiencias cinéticas aparecen vinculadas a los ensayos fotográficos de Muybridge y Marey, y ya en la última década del siglo XIX, al desarrollo del cinematógrafo, desde Edison hasta los hermanos Lumière.

La vinculación de la idea de lo cinético con el campo artístico la encontraremos anotada en el Manifiesto Realista de Gabo y Pesvner, de 1920, en el que se refieren a las nuevas relaciones espaciotemporales que deben fundamentar la práctica artística más allá de lo que había supuesto la cuarta dimensión en el cubismo y la velocidad en el futurismo. A partir de entonces, en la época de entreguerras, serán constantes las referencias a los ritmos cinéticos estableciendo como punto de interés la descomposición del movimiento efectuada por las vanguardias, desde los futuristas italianos a Marcel Duchamp, de las experiencias de la Bauhaus a los móviles de Alexander Calder —que de alguna manera parecen dotar de movimiento a la pintura de Arp, Miró y Mondrian— o las máquinas de Jean Tinguely.

Todo ello quedará contemplado y resumido cuando en 1955 se inaugure la exposición *Le Mouvement*, en la Galerie Denise René, y Vasarely haga públicas sus teorías sobre el cinetismo en el *Manifeste jaune*. Al calor de esta exposición, si recordamos los tres tipos de movimiento

citados por Denise René<sup>75</sup>, el segundo, el óptico —que respeta el plano del cuadro y no emplea elementos exteriores a la imagen—, deviene en una suerte de tendencia independiente que cada vez más adquiere un papel relevante en el arte europeo y norteamericano posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Este movimiento óptico y virtual quedará resumido en el empleo de la línea y el efecto *moiré*:

*El efecto moiré surge de las interferencias de líneas, de círculos concéntricos o de otro tipo de estructura periódica. Si bien los artistas han utilizado este efecto recientemente, su existencia se conoce desde hace mucho. Hasta el momento no se han realizado estudios exhaustivos sobre las causas del efecto moiré; los autores, sin embargo, coinciden en que éste se debe al fuerte contraste entre los colores, al exceso de información gráfica y, sobre todo, a la interferencia de las unidades. Gerald Oster, el científico que más ha avanzado en la búsqueda de hipótesis explicativas, sostiene que el efecto moiré es producido fundamentalmente por la incapacidad del sistema perceptivo de resolver las interferencias.*<sup>76</sup>

Así, en el marco del movimiento cinético —por otro lado fuertemente enraizado en la tradición de la ilusión visual que domina la historia de la pintura— se desplegarán estas estrategias plásticas en las que coinciden artistas de distinto origen, que no se conocían, pero que comienzan a concentrarse en torno a la Galerie Denise René, promotora de exposiciones como *Bevogen Beweging (Movimiento movido)*, Stedelijk Museum, Ámsterdam, 1961; *Nouvelle Tendance (Nueva tendencia)*, Museo de Artes Decorativas, París, 1964 —que confirma el impacto internacional del movimiento óptico-cinético, extendiendo la experiencia de una exposición anterior, *The Formalists*, que se había realizado en la Washington Gallery of Modern Art en 1963, y amplía la muestra titulada *Post-painterly abstraction*, organizada en 1964 por Los Angeles Country Museum junto con los museos de Minneapolis y Toronto—; *Licht und Bewegung (Luz y movimiento)*, Kunsthalle, Berna, 1965; que confluyen en la visión de conjunto que aportará la muestra *The Responsive Eye (El ojo sensible)*, MoMA, 1965, exposición en la que tomará parte Eusebio Sempere, que presenta una de sus “rejas” o relieves móviles.

Es en este contexto, en el año 1964, cuando el crítico de arte norteamericano de la revista *Time*, Lawrence Alloway, se refiere a la tendencia como *optical art*, acuñando rápidamente el tér-

---

<sup>75</sup> El movimiento natural (Calder), el óptico (Albers, Vasarely) y el animado por la superposición de tramas (Sotto). Ver Catherine Millet, *Conversations avec Denise René*, Société nouvelle Adam Biro, París, 2001, pág. 81-82.

<sup>76</sup> Elena de Bértola, *El arte cinético*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, pág. 44-45. En la misma página, la autora aproxima una definición de término: *La palabra moiré (del inglés mohair, derivada de un vocablo árabe) designa un tipo de tela “con reflejos tornasolados que se obtiene al prensar el tejido con una calandria” (Diccionario Larousse). Si superponemos dos trozos de tal tela de manera que se altere ligeramente la relación paralela de sus hilos, se produce un efecto particular: una serie de patterns inestables invaden la superficie. Encontramos este efecto, que llamamos “efecto de moiré”, en las cortinas transparentes comúnmente utilizadas en la decoración de ambientes, cuando sus partes se superponen.*

mino *op art* y destacando a Josef Albers y Barnett Newman como sus precedentes, y a Vasarely y su hijo Yvaral, al venezolano Soto, a los artistas ingleses Bridget Riley y Jeffrey Steele, y al italiano Getulio Alviani, como sus figuras más importantes.

*En 1964 fue «descubierta» por la revista Time la moda internacional conocida como «Arte Op», aunque hacía años que existía. La moda del arte Op o arte cinético (un arte que comporta partes móviles y en consecuencia opera tanto en el tiempo como en el espacio) fue consolidada por una serie de exposiciones celebradas en 1965; quizás la más conocida de ellas fue «El ojo sensible» (Nueva York) que presentó a Jacob Agam, Josef Albers, Richard J. Anuszkiewicz, Max Hill, Julio Le Parc, Heinz Mack, François Morellet, Larry Poons, Bridget Riley, Peter Sedgley, Jeffrey Steele, Günther Uecker, Victor Vasarely, Yvaral y muchos otros. Ese mismo año, Vasarely, que había creado diseños proto-op en fecha tan temprana como 1932, ganó el primer premio de la Bienal de São Paulo.<sup>77</sup>*

Así, el año 1965 es la fecha que marca la consolidación del movimiento óptico-cinético. Ya nos hemos referido a la marginalidad con la que Eusebio Sempere se ubicaría respecto de éste, pero no deja de sorprender el hecho de que se encuentre entre los artistas que en 1965 participan en la exposición *The Responsive Eye*<sup>78</sup>, organizada por Peter y William Seitz para el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).

Esta muestra, coincidiendo con el segundo ítem de la clasificación de Denise René, lo óptico, sólo presentaba pintura y escultura “tradicional”, sin aparatos eléctricos ni obras que funcionaran con motores; se trataba de una verdadera exposición Op, ya totalmente desligado del movimiento cinético, que marcará el punto más alto de crítica y público para la tendencia.

De esta manera encontramos en 1965 otra exposición, la titulada *Kinetic and Optic Art Today* (*Arte cinético y óptico hoy*), organizada por el Fine Arts Academy de Buffalo y la Albright Knox Art Gallery en estrecha colaboración con la Galerie Denise René<sup>79</sup>, que presenta el arte cinético y el Op Art como dos tendencias diferenciadas; una nueva muestra que contribuirá a difundir el triunfo internacional del Op conseguido en la Bienal de São Paulo de ese año —

---

<sup>77</sup> John A. Walker, *El arte después del Pop*, Ed. Labor, Barcelona, 1975, pág. 12-13. También se ha señalado que el término Op Art fue acuñado por el escultor George Rickey en 1964, coincidiendo con las labores de organización de la exposición *The Responsive Eye*. Por otro lado, no deja de resultar curiosa la coincidencia en ese año 1965 del auge del Op Art y la formulación, por parte del filósofo Richard Wollheim, de un nuevo término para el arte de la época: “Minimal Art”.

<sup>78</sup> En la exposición y la edición del pequeño catálogo colaboraron el City Art Museum de Saint Louis, el Art Museum de Seattle, el Art Museum de Pasadena y el Museum of Art de Baltimore. El título se podría traducir al castellano como “el ojo sensible, participante o interesado”.

<sup>79</sup> Ver Catherine Millet, *op. cit.*, pág. 92 y ss.

donde se le otorga el Primer Premio a Victor Vasarely— y que se ratifica en la edición de la Bienal de Venecia del siguiente, 1966.

Estos éxitos junto con la importante presencia en revistas y publicaciones del momento, ayudará a la definición de lo que hoy conocemos como Op Art, una tendencia que se convirtió en una verdadera moda implantada en todos los campos, desde el arte al diseño y la decoración de interiores.

El Op Art significaba una respuesta al Pop Art que irradiaba desde los Estados Unidos e Inglaterra, una alternativa que tenía a su favor lo novedoso y su carácter vanguardista, “anti”, aunque la prueba de la velocidad con la que se convierte en una moda comercial la encontramos en las siguientes palabras del siempre mordaz Tom Wolfe:

*Recuerdo que el Museo de Arte Moderno anunció su proyecto de montar una exposición en 1965 titulada “El Ojo Sensible”, consistente en una muestra de cuadros con especiales efectos ópticos, que rápidamente fueron conocidos con el nombre de Op Art. La palabra rápidamente apenas alcanza a describir el fenómeno, fue más bien una avalancha demencial. [...] Llegada la noche otoñal señalada para la inauguración de la exposición Op, dos de cada tres mujeres se presentaron en la calle 53 Oeste vistiendo telas cuyos dibujos reproducían los de las pinturas que iban a ser exhibidas. En el breve periodo de tiempo comprendido entre la primera noticia de la exposición y el momento de celebrarse el vernissage, la industria de la confección había desplegado sus tentáculos desde la Séptima Avenida y convertido la vanguardia artística en masificado diseño, todo son que el Museo de hubiera enterado oficialmente.<sup>80</sup>*

Y como no podía ser de otra manera, sucederá que:

*Los grandes almacenes aprovecharon los vientos favorables y lanzaron al mercado vestidos Op, bolsas Op de algodón, diseños Op para las casas de la gente joven. La exposición, en fin, provocó dos corrientes paralelas; el éxito sin precedentes y una cierta degradación de la tendencia en la que, muy pronto, se cebó la crítica.<sup>81</sup>*

El expolio que del Op Art se realizó desde el diseño y la industria y su voraz asimilación comercial a través de los más variados elementos, marcará el rápido envejecimiento de la tendencia, rematada por la crítica de la época al alegar en su contra un importante *grado de superficialidad*<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> Tom Wolfe, *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*, Anagrama, Barcelona, 1989, pág. 111-112.

<sup>81</sup> Antonio Bernabeu, *Eusebio Sempere*, Ediciones Rayuela, Madrid, 1975, pág. 26.

<sup>82</sup> Los artistas Op invitaban al público a participar en toda una serie de experiencias de carácter visual, perceptivo, que hacían del arte óptico no un estilo sino una técnica, un medio de conseguir *determinados efectos* (ilusión de movimiento aparente, vibraciones a partir de líneas paralelas, figuras geométricas concéntricas, superposiciones y desplazamientos de tramas, etc.), según la crítica lanzada por el crítico inglés Lawrence Alloway; algo

Sin embargo, el auge del Op Art posibilitará la renovación del interés por la obra de Piet Mondrian, fallecido en 1944, a través de dos exposiciones que de él tienen lugar en la galería de Pierre Matisse. Además, es sencillo establecer las relaciones existentes entre el Op Art y la Abstracción Postpictórica defendida por Clement Greenberg: se trata de dos tendencias que defienden la abstracción total y la eliminación de la huella del artista a través de la técnica, estableciendo quizás como diferencia más notable la manera que el Op tenía de romper con la planitud bidimensional defendida por los seguidores de Greenberg.

Una nueva exposición, *Lumière et Mouvement*, comisariada por el crítico Frank Popper, en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en 1967 —incomprensible la ausencia de Sempere para muchos de sus amigos españoles—, significará la revitalización temporal del movimiento op y cinético, de regreso a Europa, donde tendrá un papel importante en la controvertida Documenta IV, que presentará en Kassel el Op Art y el Arte Cinético junto con las propuestas del Nuevo Realismo, el Pop Art y el Minimal Art.

Una vez más queremos insistir que la obra de Eusebio Sempere no puede adscribirse de manera clara al Op Art, si bien siempre se le ha vinculado a ella puesto que su deriva desde la abstracción al cinetismo y el Op configura el punto de partida de su posterior evolución. En todo caso, Sempere participará de los orígenes del movimiento cinético mientras permanece en París, puesto que tras su regreso a España —quizás ya antes, desde el principio— planteará ciertas reservas para con el efectismo o el mero fenómeno visual, manteniendo, eso sí, la experimentalidad en una investigación personal que le conducirá hacia otros derroteros de carácter subjetivo y más lírico que necesariamente cinético, Op o científico.

Así, la marginalidad de Eusebio Sempere en este caso permite recuperarlo del maremagno de referencias científicas en que desemboca el cinetismo óptico hasta erigirse como otro naturalismo del artificio:

*la comparación de los resultados alcanzados por el arte y los alcanzados por la técnica es sumamente ilustrativa, revelándonos la enorme superioridad de esta última, en cuanto a cantidad de problemas puestos en juego y resueltos. Las máquinas de Schöffer y Le Parc son aparatos infantiles en comparación con los aparatos electrónicos, los efectos ópticos de Vasarely, de una asombrosa elementalidad, la investigación del color y sus posibilidades no alcanza el nivel de investigación de cualquier departamento tecnológico de la industria de electrodomésticos.*<sup>83</sup>

Aun con ello, el Op Art era algo más que efecto *moiré*. Era también abstracción plástica, purismo geométrico y hedonismo lúdico, era objetividad racional y experimentalidad impersonal; era, hasta cierto punto, una suerte de clasicismo moderno que no pudo superar sus pro-

---

en lo que insistirá también el francés Michel Seuphor al indicar con otras palabras que, al desaparecer el efecto visual y de sorpresa, las obras ópticas dejaban de aportar cosas.

<sup>83</sup> Son palabras de Valeriano Bozal, citadas por Antonio Bernabeu, *op. cit.*, pág. 30.

pías concepciones para consolidar todo su potencial como movimiento, arrastrado por la vorágine de una moda siempre caprichosa y pasajera.

Volviendo a Sempere —que participará como hemos señalado en la exposición *The Responsive Eye*—, queremos reforzar nuestras palabras con estas otras apuntadas tan certeramente por Juan Antonio Aguirre:

*Qué duda cabe que hay que incluirle en eso que los críticos llamaron abstracción, aunque en sus mejores obras no haya hecho sino interpretar de una manera moderna la sugestión del paisaje. Ya que por suerte, Sempere no es “científico”. Ha demostrado saber bien en qué consiste el rigor del diálogo del poeta con las cosas. Si ya en los sesenta aburría Vasarely, hoy cuánto cinetismo ortodoxo es pura simpleza, simple pedantería, inútil técnica. Culpa de una crítica demasiado enamorada de las técnicas, de la que ni siquiera la obra de Sempere se ha salvado. [...] El rigor de Sempere vale más en tanto en cuanto se autonega, se olvida de ese asunto y se da cuenta, a cambio, de que la función de la línea no es generar una geometría, sino vehicular color. Al análisis le puede la memoria, esa memoria sentimental y adolescente del color que le hace falta aquí como poeta. Y Sempere sabe ser el hombre que se inventa la metáfora.*

Para acabar señalando que

*Pero lo que da modernidad a Sempere —en todo caso, lo que mantendrá su vigencia— es el empleo no meramente óptico del color; su avasarelismo, por decirlo así; su vuelo hacia metas menos primarias. Él no explica qué es el color, sino que lo utiliza. Deja que entre por el ojo, pase por el cerebro y descienda hasta el sótano cordial para escaparse después de sus manos. Es entonces cuando acierta, cuando abraza fuertemente lo lírico, no tanto por subjetivo cuanto por lo que lleva de metafORIZACIÓN, de conversión de la experiencia a esa segunda realidad de lo pictórico. El calor de su color, el ritmo del cariño de su color, como prueba del más complejo valor del buen gusto sobre lo meramente natural.<sup>84</sup>*

Y en una idea parecida, aportada por Josep Melià, quien escribirá que

*El arte de Sempere no tiene la frialdad ni el mecanicismo de otros artistas cinéticos. Tiene un sentido del tiempo, del color, de la luz, que están directamente incardinados en el paisaje y en la tradición española. Por eso son auténticamente universales. No porque jueguen al tópico de una abstracción apátrida sino porque constituyen la voz de una cultura y de una personalidad singular.<sup>85</sup>*

Y concluimos con esta aproximación a la dualidad de Sempere con las palabras de quien escribiera tanto sobre su obra y le entrevistara en tantas ocasiones, Ernesto Contreras:

*Arte cinético, experimentación visual. En el fondo, lo que se efectúa en la pintura de Sempere es una aproximación entre la intuición artística y el rigor científico, de la misma manera que*

---

<sup>84</sup> Juan Antonio Aguirre, *op. cit.*, pág. 89-90.

<sup>85</sup> Josep Melià, en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid, 1983, pág. 146.

*en su talante creador se efectúa una aproximación de la actitud heroica, obstinadamente razonable, y el contacto artesanal con los objetos, recuerdo quizás del ambiente laborioso, fabril y delicado a un tiempo, de su Onil natal, el pueblo de las muñecas. Y es precisamente ahora, cuando el viento de la moda ha lanzado desde New York, como una novedad y ya etiquetado, el florecimiento de una pintura visual, es ahora cuando se evidencia lo que en la obra de Sempere hay de coraje y tradición, de garantizada autenticidad.<sup>86</sup>*

### ***El Grupo de Cuenca: la vertiente lírica***

Sempere había conocido en un viaje a Madrid, anterior a su regreso a España, al pintor y coleccionista filipino afincado en nuestro país Fernando Zóbel, quien fuera entusiasta promotor del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca; un viaje en el que también entrará en contacto con el pintor canario Manuel Millares. Zóbel será, además, el primero que le comprará obra a Sempere, unos gouaches, una vez instalado éste en Madrid:

*Durante un viaje por Madrid, conocí a Millares y su pintura que me impresionaron. En el estudio de Antonio Saura vi a su teratológica "Brigitte Bardot" (digna heredera de la no menos famosa "Venus de Cuenca"); allí conocí, también, a Fernando Zóbel, que luego me adquirió algunas de mis pinturas sobre papel.<sup>87</sup>*

¿Hasta qué punto será determinante el contacto con aquellos pintores informalistas, algunos de los cuales ya había tratado en París (Antonio Saura, Lucio Muñoz), para que Sempere regresara a España, a Madrid? Estos integraban el movimiento de joven pintura citado por el pintor alicantino, pero, entonces, Sempere sabía que no tenían nada que ver con lo que él estaba desarrollando en París. Si bien, por otro lado, el regreso de Sempere supondría en determinado nivel, óptimo, la pieza que completaba una abstracción geométrica y constructivista que se había fraguado principalmente en el extranjero.

Concretando esta idea, diremos que Sempere encajará a la perfección en el proyecto que se origina en torno de la ciudad de Cuenca a principios de la década de 1960 y que supone la consolidación final —después del éxito y crisis del informalismo en la década anterior— de la pintura abstracta en España, agrupando en un solo museo buena parte de la producción artística abstracta nacional y contemporánea en una iniciativa totalmente innovadora en nuestro país, no sólo respecto del contenido sino, también, en lo que respecta a una apuesta nacida de un grupo de pintores y al nuevo concepto museográfico que aportará.

---

<sup>86</sup> Ernesto Contreras, en *Sempere*, Caja de Ahorros del Sureste de España, Alicante, del 17 de diciembre de 1965 al 3 de enero de 1966.

<sup>87</sup> Cirilo Popovici, *Sempere*, Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones, Madrid, 1972, pág. 22.



En todo caso, es justo anotar que Eusebio Sempere y Abel Martín acompañarán a lo largo del invierno de 1962 a Fernando Zóbel y Gustavo Torner en la búsqueda de un emplazamiento adecuado para el futuro museo, llegándose hasta Toledo y Cuenca, donde definitivamente se concretará su instalación en las Casas Colgadas, por indicación de Torner, mucho más asequibles que los posibles emplazamientos toledanos, más caros.

Además, la admiración de Zóbel por la obra de Sempere continuará en estos años, de lo que se da cuenta en la colección del museo de Cuenca por la cantidad de obras presentes, entre gouaches, pinturas, esculturas y serigrafías<sup>88</sup>.

Por otra parte, será importante para nosotros destacar la labor que a partir de 1964 realizan Sempere y Abel Martín, en cuyo taller madrileño se estamparán las series de obra gráfica que servirán para financiar el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca incluso antes de ser inaugurado. En la primera de estas series se recogía obra de los principales impulsores del mismo: Antonio Lorenzo, Manuel Millares, Manuel Hernández Mompó, Gerardo Rueda, Gustavo Torner, Fernando Zóbel y del propio Sempere.

*En España la técnica de la serigrafía, durante muchos años reservada al ámbito industrial, adquirió cartas de nobleza con las ediciones del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, iniciadas a finales de los años sesenta. Hermosísimos algunos de los libros de Millares, de Sempere, de Guerrero, de Mompó, que llevan ese pie editorial. Una de las garantías del éxito en este campo del Museo, que también sacó a la luz tiradas de estampas sueltas, estribó en la calidad de la realización, obra de ese gran serígrafo que fue Abel Martín, fiel colaborador de Sempere desde los tiempos parisinos.<sup>89</sup>*

Ese momento, 1964, coincide con la estancia de Sempere en los Estados Unidos, a cuyo regreso, tras unos días en Onil, le escribe a Alfons Roig:

*Mañana me voy a Cuenca para dos o tres días, pues me estoy arreglando una casilla que me compré antes de marcharme de viaje y que hay que ponerla a punto para habitarla. ¡Qué bien puede descansar allí! Dentro de un par de meses se podrá quedar allí.<sup>90</sup>*

Cuenta Fernando Soria<sup>91</sup> que mientras Sempere estaba en Estados Unidos, Gerardo Rueda compró una casa para ambos, a medias, en la Bajada de San Miguel, una casa que después se-

---

<sup>88</sup> Ver el anteproyecto de catálogo del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca realizado en 1978 por Pablo López Osaba y que no se llegó a publicar. El ejemplar consultado, en fotocopias de la época, se encuentra en la biblioteca del Museo de La Asegurada, Alicante. Aquí queremos agradecer la amabilidad con la que fuimos tratados por el personal del mismo, y especialmente por Rosa M<sup>a</sup> Castells, con quien estamos en deuda. Por su parte, Alfonso de la Torre nos da noticia de una parte del mismo catálogo, del *Catálogo de la obra gráfica editada por el Museo de Arte Abstracto Español, 1966-1976*. Ver Alfonso de la Torre, *op. cit.*, pág. 47 y 49.

<sup>89</sup> Juan Manuel Bonet, *Rueda*, Polígrafa, Barcelona, 1994, pág. 259.

<sup>90</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, Madrid, 13 de septiembre de 1964.

rá toda para Sempere, que la decora con obras de artistas contemporáneos y piezas de anticuario (también religiosas). Allí pasa los fines de semana, en aquella casa en la que recibía —y se puede comprobar en testimonios y fotografías— un impresionante Cristo tallado en madera por Julio López Hernández.

En Cuenca vivían por entonces Gustavo Torner, Fernando Zóbel y Antonio Saura, a los que se unirán después una progresiva cantidad de pintores como Manolo Millares, José Guerrero y otros muchos atraídos por la iniciativa puesta en marcha por los dos primeros.

Y al calor de estas experiencias iniciadas en 1962 podría haber encontrado Sempere los motivos y la inspiración, la manera de distanciarse de la frialdad cinética para acercarse a la pintura que se estaba haciendo en España, siquiera por su relación con los pintores citados, por los temas empleados y por sus relaciones con la tradición. Aparece pues el paisaje en estos momentos iniciales de la década de los sesenta, con aquellos viajes que realiza junto al mencionado grupo de pintores en busca del lugar adecuado en el que desarrollar el proyecto de Zóbel. Viajes que le permiten a Sempere conocer de cerca la meseta castellana a través de la sensibilidad de Zóbel, con el que habla de cómo reproducir el paisaje, la luz, su color, empleando una pintura más allá de la figuración acostumbrada y con la que poder desarrollar los logros alcanzados en París:

*Aún conservaba las rayas, pero se diluyen, como se aprecia en estos paisajes. Ya no hay formas, sino que se convierten en color. Me influyó el ambiente que había en España, y el color, y el paisaje. Mi manera un tanto emocional de reunir todos estos factores fueron las tablas y cartones que tienen una veladura paisajística.<sup>92</sup>*

*Yo creo que la naturaleza es el principal tema de toda obra: Sale de ella porque estamos inmersos en ella. Y si en mí aparece un matiz romántico es porque yo debo ser así. Seguramente es cuestión de carácter. Y no puedo traicionarme.<sup>93</sup>*

Se ubica pues Sempere en aquella “vertiente lírica” definida por Juan Antonio Aguirre en 1969 como esa otra parte de la generación artística que en los años cincuenta y sesenta no se pondrán del lado de la España negra, ejemplificada por el informalismo de El Paso:

*La historia a menudo trágica de España, las visiones siniestras o incluso monstruosas que nos encontramos siglo tras siglo en su pintura, los sueños y la mística que ocupan un lugar tan importante en su literatura, y por último el paisaje mismo de la Meseta, constituyen pretextos*

---

<sup>91</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 127.

<sup>92</sup> Declaraciones de Sempere con motivo de su exposición en la Galería Edurne, Madrid, 1974.

<sup>93</sup> Luis Rodríguez Olivares, “Pintores españoles de hoy: Sempere”, *Gazeta del Arte*, n.º 53, Madrid, 7 de diciembre de 1975, pág. 4-6.

*a los cuales recurrieron la mayoría de los artistas relevantes de nuestro expresionismo abstracto, y de un modo más especial aquellos que trabajaban en Madrid.*<sup>94</sup>

Frente a esta visión, Sempere opone una pintura más reposada, intelectual y esteticista, lírica, directamente relacionada con las propuestas de los artistas del Grupo de Cuenca. De manera impecable, Aguirre establece un recorrido por la herencia abstracta en la pintura española, estableciendo un vínculo generacional entre los artistas del informalismo, a través de tres *clásicos contemporáneos*: Manuel Millares, Antonio Saura y Pablo Serrano; y el relevo, en el que sitúa a medio camino las propuestas del Grupo de Cuenca (Zóbel, Rueda y Torner) y sus *satélites*: Eusebio Sempere y Antonio Lorenzo. De Sempere destacará Aguirre la armonía que consigue, siquiera de manera natural, entre la expresividad lírica y el orden, entre la sensualidad y el rigor constructivo<sup>95</sup>.

Ahora entendemos cuando Sempere le decía a Andrés Trapiello que había tomado a Cuenca como símbolo del paisaje y del hombre. Y quizás por ello fue Fernando Zóbel uno de los que mejor sabrá platear, después, la filiación del Sempere geométrico con la “vertiente lírica” abierta en el seno del informalismo, apoyando el giro hacia el paisaje en su pintura:

*La pintura de Sempere me interesa en su totalidad; desde que la conozco —y ya van siendo veinticuatro años— no ha dejado de fascinarme su tranquila y sutil presencia.*

*Quizás lo que más me intriga es la relación pintor-naturaleza en esos cuadros de raya fina que podríamos llamar naturalistas; cuadros de estructura abstracta que reproducen con increíble fidelidad el matiz exacto colorístico de un instante dado. Rayas que se convierten en toda una gama de luces inciertas, imposibles de recordar pero inmediatamente reconocibles y sugerentes.*

*Sempere consigue unos verdes saturados, húmedos, que no tienen precedente en toda la historia de la pintura. Por dar un ejemplo, no de meta conseguida sino de herramienta para realizar.*

*¡Hay tanto más que decir!*

*Es difícil hablar claro cuando se mezclan admiración y afecto.*<sup>96</sup>

Con estas palabras queríamos introducir estas otras que refuerzan la relación de Sempere con aquella “vertiente lírica” o estética conquense definida a finales de la década por Juan Antonio Aguirre, quien escribirá lo que sigue cuando la revise:

*El grupo de la vertiente lírica lo integran artistas a los que parece interesar preferentemente una belleza exenta de toda agresividad. Lo que les une es el afán por conseguir una imagen que procure un específico estado de ánimo, haciendo posible una intensa captación de su belle-*

---

<sup>94</sup> Juan Manuel Bonet, “Una generación abstracta”, en el catálogo *Espagne. Arte Abstracto 1950-1965*, Artcurial, Centre d’Art Plastique Contemporain, París, 1989, pág. 112.

<sup>95</sup> Juan Antonio Aguirre, “Qué ha pasado con la generación abstracta española”, *Índice*, núm. 235, Madrid, 1968; y *Arte Último: la Nueva Generación en la escena española*, Julio Cerezo Estévez Editor, Madrid, 1969.

<sup>96</sup> Fernando Zóbel, en *Sempere*, Cuadernos Guadalimar, n° 1, Madrid, 1977, pág. 70.

za, acompañada de cierto ensimismamiento. Los que definían la vertiente son Mompó, Rivera, Rueda, Sempere y Zóbel, integrándose a ella en algunas obras Gustavo Torner. Se les agrupa más por la intencionalidad que por sus respectivos lenguajes. Un clima idílico parece ambientar las pinturas de Zóbel, sólo superficialmente definibles como gestuales o informalistas, a pesar de que aparezcan ingredientes de una y otra tendencia. Tratase de una rememoración del paisaje. Paisaje que adquiere aquí una significación bastante más compleja que la naturalista (representación de cierta extensión de terreno) o la interpretativa (cubista o fovista). Los paisajes de Zóbel desvelan una vivencia: el apego hacia algo querido, una unión íntima que trasciende, el espacio y el tiempo determinables es lo que se intuye en esta bella obra, alentada por una nostalgia que se resiste a caer en lo patológico. Su lenguaje plástico —color de suaves tonalidades, a menudo con reminiscencias del estilo veneciano y de Turner, líneas ligeras y elegantes, formas volátiles, cortes de composición, ciertas superposiciones de estructuras, etc.— es el preciso para provocar la sensación deseada.

Profundamente lírica en sus mejores obras, como Zóbel, pero con una disciplina constructivista, Sempere es uno de los pintores más interesantes. El problema espacialista, sugerido por Zóbel por medios cromáticos en cierto sentido afines a los que un Rothko, se resuelve en este pintor por la yuxtaposición lineal. Sus mejores pinturas, espléndidamente realizadas con un diminuto tiralíneas y sobre tabla preparada, están compuestas por delgadas líneas de diversos colores que, al superponerse, producen un efecto análogo al de formación de aguas de luaré. Estas ligeras vibraciones ópticas consiguen dotar a la obra de una suerte de energía. Sus Cuatro estaciones, realizadas en serigrafía por Abel Martín y prologadas por Laín Entralgo, son una muestra excepcional.<sup>97</sup>

Así, la vinculación de Sempere con la vertiente lírica definida en el marco de la Nueva Generación de Aguirre vendría dada por su voluntad de síntesis dialéctica más que de la antítesis para con lo que había supuesto el informalismo en la década anterior. Una síntesis integradora en la que, como en el caso de Zóbel, se resumían —y empleamos conceptos de Aguirre— valores como expresión, belleza y exactitud, correspondidos por la psicología, la sensibilidad y la ciencia en una estética de contención en la que se primaba la estructura, el equilibrio y la perfección.

Y es por este camino que quisiéramos reforzar la importancia de esta vinculación y de la aparición del paisaje en la pintura, sus tablas y gouaches, y en la obra gráfica de Sempere, a través de la estrecha relación con los miembros del Grupo de Cuenca y, especialmente, con Zóbel, ambos dos definiendo los extremos de esta “vertiente lírica”.

El Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca se inaugurará al público el 30 de junio de 1966 (Fig. 36), contando con un centenar de cuadros y una docena de esculturas en exposición; un museo modelo que servirá para que el espectador español comprendiera la pintura

---

<sup>97</sup> Juan Antonio Aguirre, “Las razones de «Nueva Generación»”, en *Madrid. El arte de los años 60*, Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1990, pág. 95-108.

abstracta a través de magníficos ejemplos españoles recogidos por quien fuera su primer propietario, Zóbel. Sempere es nombrado conservador honorario del museo, correspondiendo a la importante labor que había desempeñado en cuanto a la iniciativa de Zóbel y también como alentador de la vanguardia en España<sup>98</sup>.



Fig. 36. Sempere (en el centro, junto a Fernando Nóbél y Juana Mordó) el día de la inauguración del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, 1966.

Tan sólo diez años más tarde se inauguraba en Alicante el Museo Casa de la Asegurada que albergará la Colección Arte Siglo XX, donada por el propio Sempere en un gesto que emula al del mismo Fernando Zóbel: Sempere pone a disposición del pueblo alicantino su propia co-

---

<sup>98</sup> En el primer *staff* del museo conquense encontramos a Fernando Zóbel y Gustavo Torner como Directores; a Gerardo Rueda como Conservador, mientras que Eusebio Sempere y Antonio Lorenzo lo son Honorarios. Además, unos jóvenes José María Yturralde y Jordi Teixidor figuran como Conservadores Agregados, y Nicolás Sauquillo lo hace como Secretario. Sobre el entorno artístico y el contexto en el que surgen el Museo de Arte Abstracto y el propio grupo de Cuenca resultará fundamental la consulta del catálogo de la exposición comisariada por Alfonso de la Torre, *El grupo de Cuenca*, Sala de las Alhajas, Fundación Caja de Madrid, Madrid, 1997.

lección personal, una de las más importantes de arte internacional en nuestro país. Si bien esta nueva iniciativa museística no conseguirá fácilmente la estabilidad y el reconocimiento que la conquense, si es cierto que las obras que las obras reunidas poseían un nivel que hacía del nuevo museo uno de los mejores de España en arte contemporáneo.

### *Juana Mordó*

Hacia mediados de la década de los sesenta, tras su primer viaje a los Estados Unidos, nos encontramos con un Eusebio Sempere que disfruta ya de un buen momento económico, del ansiado y merecido éxito que él decía era inesperado, sin agobios. Una seguridad que muy posiblemente fue la que le impulsó a iniciar con la complicidad de Abel Martín la estampación de sus propias serigrafías.

También de cierto reconocimiento, en el que sin lugar a dudas influye el haber conocido a Juana Mordó, a quien solía invitar a su casa de Cuenca los fines de semana.

Todavía en París, Ángel Duarte —del Equipo 57— le había recomendado a Sempere que una vez en España fuera a visitar a Juana Mordó, a quien conocerá poco tiempo después de instalarse en Madrid por mediación de Lucio Muñoz<sup>99</sup>. Juana Mordó era

*Empleada de origen francés, vendedora de cuadros en la Galería Biosca de la calle Génova, mujer habituada a comercializar objetos artísticos para casas burguesas y que como premio a su celo disponía de una cierta libertad para amparar a los artistas malditos.*<sup>100</sup>

Aunque en el momento en que estrechó lazos con Sempere, Juana Mordó ya se había independizado de su trabajo en la Galería Biosca para abrir su propia galería en el número 7 de la calle Villanueva, inaugurada en abril de 1964 con una muestra colectiva en la que participa Sempere —que dejará varias obras en depósito— junto con los siguientes artistas: Amalia Avia, José Caballero, Canogar, Chillida, Guerrero, Carmen Laffón, Antonio López, Francisco Lozano, Lucio Muñoz, Millares, Mompó, Rivera, Saura, Serrano, Tàpies, Torner y Zóbel.

Con este párrafo de Pedro García-Ramos y Juan Ignacio Macua, tomado del catálogo de una exposición que trató de reconstruir el ambiente artístico madrileño de aquella época, nos acercamos a la relevancia adquirida por la nueva galería de Juana Mordó:

*Por la ciudad fueron apareciendo algunas, pocas pero significativas, galerías. Juana Mordó fue la que podíamos considerar como emblemática. Cuando se abrió, se publicó con extraña satis-*

---

<sup>99</sup> Bien, lo primero fue conocer a Juana Mordó. Me la presentó Lucio, diciéndome que les vendía cosas pero, como es lógico, a Juanita le interesaron un comino mis trabajos. Creo que en dos años me pudo vender dos o tres gouaches; los vendía a 1000 pesetas y me daba 500. Tenía que pasar el año con 500 pesetas. Como comprenderás, no podía ser. Más tarde, poco a poco, seguí hasta la primera exposición en Juana Mordó, en el año 1965. Declaraciones de Sempere a Miguel Logroño, op. cit., 1974.

<sup>100</sup> Josep Melià, *op. cit.*, pág. 310.

*facción y gran bombo, en aquella prensa tan oficialista, que con ella había ya cincuenta galerías en Madrid. Cuando simplemente era, junto con Nebli, Kreisler y otras, una solitaria voz en el desierto.*<sup>101</sup>

Y no quisiéramos pasar por alto cuál era este mismo panorama en cuanto a la crítica de arte con la que deberá lidiar Sempere:

*Había críticos irrecuperablemente hundidos en la vulgaridad y la rutina. Para ellos las nuevas corrientes artísticas manifestaban la corrupción de las costumbres y eran demostración palpable de hasta dónde podían llevarnos la libertad o el libertinaje. Había también, sin embargo, estudiosos y poetas que se preocupaban y esforzaban por dar información, por contribuir a que la sociedad conociera y valorara a los artistas, por luchar para que categorías y calificaciones respondieran honradamente a méritos y valores, por tratar de que los propios artistas supieran situar su obra y evitasen párricos trabajos en el descubrimiento de mediterráneos ya tan contaminados.*<sup>102</sup>

Los nombres citados en la misma página delimitan una nómina en la que encontramos a José María Moreno Galván, José Ayllón, José Hierro, Carlos Areán, José de Castro Arines, Raúl Chavarri, Ángel Crespo o Víctor Nieto, quienes trataron en varias ocasiones la figura y la obra de un Eusebio Sempere que, entre el 27 de abril y el 15 de mayo de 1965, realiza su primera exposición individual importante en una galería española, justamente en la de Juana Mordó, donde, con un texto de presentación de Vicente Aguilera Cerni, muestra varias pinturas sobre tabla, *collages*, móviles y la primera carpeta de su obra gráfica personal: *Las cuatro estaciones*, compuesta por cuatro serigrafías estampadas por Abel Martín y acompañadas de otros tantos poemas de Pedro Laín Entralgo.

Aproximándonos a la recepción de la obra de Sempere respecto del público, sobre las ventas en las galerías y la aparición de la obra gráfica y seriada, queremos transcribir estas palabras:

*Aquellos espectadores cuyo número crecía lenta, pero constantemente, se transformaron luego en curiosos, después en aficionados, más tarde en amantes y hoy en poseedores. Ya se vislumbraba la evolución desde entonces, cuando aparecieron tímidamente los primeros compradores —sería demasiado osado llamarles coleccionistas— y cuando se asomó, con cierto temor y desconfianza, el arte seriado, gráficamente o por medio de múltiples.*<sup>103</sup>

Y seguirán otras colectivas en la misma galería, una individual en 1967, otra en 1972. Con Juana Mordó permanece hasta 1973, ocho años después de la mencionada individual, momento en el que Sempere prefiere alejarse —como su admirado Juan Gris— del mundanal ruido de las galerías. Preguntado Abel Martín por las razones de la ruptura, dice:

---

<sup>101</sup> Pedro García-Ramos y Juan Ignacio Macua, *op. cit.*, pág. 17.

<sup>102</sup> Pedro García-Ramos y Juan Ignacio Macua, *op. cit.*, pág. 20.

<sup>103</sup> Pedro García-Ramos y Juan Ignacio Macua, *op. cit.*, pág. 21.

*Venía ya desgastándose, en parte por el propio carácter maternal con que Juana trataba a los pintores. Ella no era mala, y los ayudaba moralmente, pero al mismo tiempo los trataba como si fueran niños. Eusebio llevaba algún tiempo advirtiéndole que dejaría la galería, y un día fui yo a hacer las cuentas para liquidar todo lo que había pendiente. Esto debió de ser a finales de 1972 o ya a principios de 1973.*<sup>104</sup>

Luego vendrían dos años sin galería fija, exponiendo como siempre en las grandes y en las recién creadas, en exposiciones colectivas con compañeros de generación ya consagrados o con jóvenes aspirantes al éxito artístico. Dos años al cabo de los cuales Sempere inicia una importante relación con la Galería Theo, a partir de 1975 y prácticamente hasta su fallecimiento en 1985.

Pero sin apartarnos de aquella exposición individual de 1965, en la que los éxitos de público, de crítica y de ventas fueron importantes, quisiéramos hacer mención de las tres únicas referencias que la crítica realiza sobre lo que aquí nos interesa más, las serigrafías que componen esta primera carpeta:

*Eusebio Sempere (Onil, 1924) se corrobora en esta serie de obras que expone en la Galería Juana Mordó como un ingenioso y pacientísimo delineante, autor de gouaches de fino colorido y de plásticas artesanías de muy decorativo acento. En sus novísimos ensayos de papirología llega a virtuosismos lineales inverosímiles, y en su obra pictórica consigue irisaciones preciosas, logradas a través de una belada calma china. Algunas de estas composiciones esconden una extraña poesía, una poesía geométrica y noctámbula de espíritu típicamente ornamental. Sus serigrafías “Las cuatro estaciones” han inspirado a Lain Entralgo bellas palabras sonoras.*<sup>105</sup>  
*He aquí otra buena exposición: la de EUSEBIO SEMPERE. Su pintura es constructiva. Si preguntan qué es eso, lo explicaré: una mezcla de geometría, arquitectura y poesía. Expone también cuatro xilografías [sic].*<sup>106</sup>

*Un pintor riguroso, lleno de talento artístico, capaz de la sorpresa en una y otra ocasión que, en el álbum gráfico en el que han colaborado el pintor Abel Martín y Pedro Lain, con un comentario poético, manifiesta poderosas resonancias heideggerianas.*<sup>107</sup>

En la primera de las referencias, la “papirología” podría estar haciendo referencia, según la segunda acepción del término dada por el Diccionario de la Real Academia (*Técnica de hacer pajaritas y otras figuras doblando papel*), a los collages de cartulina más que a las serigrafías; mientras que en la segunda referencia tiene lugar una equivocación al referirse “cuatro xilografías” en lugar de serigrafías, lo cual podría ser un indicador del evidente desconocimiento de la técnica

---

<sup>104</sup> Ver la entrevista con Abel Martín Calvo realizada por Antonio Fernández, *op. cit.*

<sup>105</sup> Anónimo, “Sempere”, *ABC*, Madrid, 5 de mayo de 1965.

<sup>106</sup> Alfonso Sánchez, “Mi columna”, *Informaciones*, Madrid, 8 de mayo de 1965.

<sup>107</sup> Anónimo, “Sempere (Galería Mordó)”, *SP*, Madrid, 15 de mayo de 1965.



por parte del crítico. Por último, la tercera de las referencias nos sirve para insistir cómo ya desde el principio, una vez más, queda manifiesta la importancia de la colaboración entre Eusebio Sempere y Abel Martín.

### *Las cuatro estaciones*

Llegados a este punto, a esta exposición, debemos centrarnos ya en la que sería su primera carpeta de serigrafías, la titulada *Las cuatro estaciones*, acabada de estampar por el propio Sempere y Abel Martín, como no podía ser de otro modo, en su taller madrileño a finales de abril de 1965, coincidiendo con su presentación en la Galería Juana Mordó, en la que según Fernando Silió cosechó elogios de la crítica, del público y un relativo número de ventas:

*El éxito de la crítica no tuvo precedentes, la asistencia del público fue masiva y las ventas de cuadros superaron todo lo imaginable. Sempere no salía de su asombro, todo se había abierto de una manera mágica y a partir de ese momento su obra empieza a ser requerida desde todos los puntos.*<sup>108</sup>

Las cuatro serigrafías que la componen y los cuatro poemas de Pedro Laín Entralgo se presentaron en una carpeta de cartón forrada en tela verde con el título impreso en golpe seco, en rojo granate, en la portada; una carpeta que a su vez iba protegida por una caja de cartón. De esta presentación así como del trabajo tipográfico se encargó el taller de Artes Gráficas Luis Pérez, de Madrid, que realizará estas labores en la mayor parte de las carpetas sucesivas de Sempere.

La edición, que constaba de una tirada de cincuenta ejemplares firmados por el artista y numerados 1-50, corrió a cargo de la Galería Juana Mordó, tal y como figura en la justificación de la misma<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Ver Fernando Silió, *op. cit.*, pág. 41 y 54-55. En adelante y en cada uno de los epígrafes dedicados a contextualizar las distintas carpetas y series de la obra gráfica de Eusebio Sempere empleamos el texto de Silió como referencia fundamental, que nos ha servido en todo momento como base sobre la ir ordenando, ampliando y concretando las informaciones recogidas.

<sup>109</sup> Comentamos aquí esta carpeta, cuyo contenido se reconstruye en el apartado siguiente, II.4.1., mientras que los datos de edición y catalogación de la misma se precisan en el capítulo tercero. El ejemplar consultado, ahora propiedad del Museo de la Universidad de Alicante y antes de Fernando Silió, es el numerado como 5. En la caja de cartón que lo protege encontramos escrito: *Propiedad de Abel Martín*, mientras que dentro encontramos una dedicatoria: “*Para Abel Martín, el mejor serígrafo del mundo. Madrid / Junio 1965. Sempere*”. Fernando Silió nos comentaba esta anécdota al respecto: *Sempere me puso en contacto con un coleccionista de Madrid, un nombre rumano creo, que tenía la carpeta. Sempere sabía que si él se la pedía, este hombre la vendería porque era un hombre que estaba en una posición económica un poco delicada y, bueno, que en un momento determinado podría ser factible el comprársela. Pero hablando con Sempere, no sabíamos si al final la vendería. Yo le decía que era una pena que a mí me faltara esa carpeta y como era, ya te digo, de una bondad infinita, un hombre extraordinario, pues un día me dijo que “Como yo veré a este hombre y si yo se la pido me la va a dar,*

Sin embargo no fue fácil y en distintos lugares se apunta que fueron varios los problemas que sobrevienen en el desarrollo de esta primera carpeta. De entrada, según lo pactado, Sempere sólo costearía las cartulinas y las tintas serigráficas, mientras que la galerista se comprometía a correr con los gastos de los estuches que contendrían las serigrafías, la elección de los cuales dejaba a criterio de Sempere. Después de mucho buscar el más adecuado, la factura de los estuches comprados por Sempere ascenderá finalmente a 10.000 pesetas, una cantidad que Juana Mordó se negó a reembolsarle pues la consideraba demasiado elevada, incluso después del éxito que pareció tener la carpeta.

Por otro lado, el trabajo de estampación realizado por Abel Martín —*víctima inocente de todo lo ocurrido* según Silió— quedó también sin pagar, algo que Sempere intentó compensarle sufragando las compras domésticas (de comida) durante algún tiempo.

Dadas las dificultades e inconvenientes con los que se había encontrado, el carácter “indeciso” de Sempere volverá a manifestarse con fuerza en este momento. Una vez la carpeta estaba terminada, Sempere sólo hacía que dudar de su calidad, de la calidad de su obra, pensando que iba a ser un fracaso más; pensando incluso en destruirla como había hecho ya en otras ocasiones —en 1949 con los gouaches expuestos en Sala Mateu, en 1951, tras el frustrado intento de boda con Loló Soldevilla, o en 1953—, aunque la gran inversión de dinero que había tenido que realizar le hizo cambiar de parecer. Buscando la manera de dar salida a la carpeta y rentabilizarla, Sempere y Abel Martín regalaron algunos ejemplares a sus amigos:

*Abel, en un taxi, fue recorriendo la casa de los amigos (Lucio Muñoz, Popovici, Fernando Higuera, Yarza...) repartiendo carpetas como si se tratara de obsequiar con los despojos de un desahucio.*<sup>110</sup>

Pero, ¿cuál es el origen de esta primera carpeta? Silió comenta el gusto de Sempere por la música clásica, volviendo en el tiempo hasta sus años de París, para referirse a esta anécdota:

*En París, gracias a un tocadiscos que le prestó Salvador Victoria, oía el único disco que tenía: “Las cuatro estaciones”, de Vivaldi. Como él dice, “es posible que en alguna ocasión pasase por mi mente el deseo de plasmar esa música en mi pintura”. El tema de Vivaldi resultaba sugestivo por la luminosidad de la atmósfera en cada estación del año. Eso podía prestarse para la serigrafía y sin estar muy seguro de lo que conseguiría, inició la realización de la carpeta.*<sup>111</sup>

Aunque tiempo después Sempere dirá que el proyecto de Kandinsky de trasladar el lenguaje de la música a la pintura era imposible, por complejo, pensamos que el optimismo musical de

---

*me la va a vender...”, pues llamó a Abel: “Abel, Abel, trae la carpeta que tienes dedicada y se la das a Fernando”. Y esa fue la que le compré, aunque él nunca consiguió la del otro. Y ese es el motivo por el que tenía yo esa carpeta dedicada a Abel.*

<sup>110</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, 1988, pág. 132.

<sup>111</sup> Fernando Silió, *op. cit.*, pág. 54.

Vivaldi enfrentado a la dureza de aquellos años parisinos nos sirve para establecer a partir de las serigrafías cómo Sempere despliega ese primer vocabulario plástico, dispuesto en los primeros gouaches, sobre una concepción del paisaje que en cierto modo y de manera clara lo apartan de la ortodoxia óptico-cinética para ponerlo en línea con la tradición de la pintura de paisaje a través de la representación de la luz, tal y como permiten descubrir estas palabras de Antonio Bonet Correa:

*Pero Sempere, desde un principio, cuando abandonó la figuración de personas y objetos perfectamente delineados y luminosamente coloreados, no se quedó en ello sólo por el hecho mismo de la excitación visual. Tampoco por un mero juego de formas. Sus obras, si por medio de la yuxtaposición de líneas y colores, de redes o de ensamblajes de varillas metálicas, son capaces de retener nuestra atención, se debe a que en ellas se instala la luz, y nuestra mirada puede reconocerlas o traspasarlas de lado a lado, de dentro afuera, o de arriba abajo y en profundidad. Más bien se debe a que sus palpitaciones nos tocan en un mundo de resonancias que puede llegar a ser, como sucede con determinadas serigrafías, como las de Las cuatro estaciones, en un mundo emocional, que puede incluso rozar el intimismo más lírico y desafortadamente romántico, si por esto se entiende una exaltación anímica llevada a sus últimos límites. [...] Es algo así como la cuerda tensa del violín, como el tallo quebradizo de la flor o el efecto tenue y cambiante por momentos de un amanecer o un crepúsculo. También la transparencia de un cristal, la fluidez del agua o los destellos de un diamante. Las referencias a lo natural no se acabarían. Tampoco las metáforas. Sus obras, para ser transcritas literalmente, necesitarían el poder de evocación de un escritor oriental o el refinamiento de un culterano.*<sup>112</sup>

Sempere —que nunca renunciará a la tradición, de manera explícita, dicho de viva voz en varios lugares y momentos de su vida— abre un camino profundo por el que se irán fundiendo aquel esquematismo geométrico de los gouaches de París con el lirismo reencontrado ya en España, en una sencillez estructural y poética fundamentada en la luz, en el color<sup>113</sup>. No obstante, esta pervivencia de la tradición entronca en Sempere con la asimilación de formas y maneras desarrolladas en el siglo XX, desde el cubismo al arte concreto y el cinetismo, y especialmente con la abstracción, por lo que no excede los límites ni se aparta en exceso de aquel programa de formación y sus resultados. Podemos pensar en este sentido en cuál fue el camino propio recorrido décadas antes por una de las influencias declaradas por el alicantino: Piet Mondrian.

---

<sup>112</sup> Antonio Bonet Correa, *Sempere. Gouaches 1953-60 y esculturas recientes*, Galería de Exposiciones, Banco de Granada, Granada, 1975, pág. 16.

<sup>113</sup> *Este álbum está compuesto por cuatro preciosas serigrafías de bandas paralelas y variadas de color; líneas superpuestas de un mismo horizonte, en las que la luminosidad y frescura de la primavera, la brillante luz del verano, el tono caldera del otoño y los azules fríos del invierno están perfectamente captados y realizados por Eusebio Sempere y Abel Martín.* Fernando Silió, *op. cit.*, pág. 55.

El paisaje de Sempere, en estas serigrafías como en las tablas y gouaches que las preceden, trazadas con lentitud y delicado trazo sistemático, supone una reducción de los elementos naturales a sugerencias representadas con formas lineales, verticales, horizontales, diagonales quebradas en las que todavía pervive también la influencia de Paul Klee. La línea se convierte así en la unidad, repetida cuantas veces sea necesario<sup>114</sup>.

Y el cambio se producirá también en cuanto al color, con un empleo de las tonalidades de una gama cromática más castiza, en la que destacan los ocres, los matices de tierras y los amarillos dorados en las tablas o en los gouaches, combinados con notas de verdes, de azules, de rojos violáceos... Y esto mismo servirá también para todas aquellas serigrafías en las que Eusebio Sempere se asome a la ventana del paisaje, sea cual sea éste, a partir de esta primera carpeta.

Más o menos por entonces, desde principios de la década de 1960, Victor Vasarely establecerá también un giro hacia la idea de paisaje en términos similares a los que empleará Sempere. Escribirá Vasarely:

*He realizado el sacrificio de despojar mi pintura, sucesivamente, del tema, de la anécdota, de la figuración identificable, del signo, pero en el camino, de algunos de mis lienzos puramente abstractos resurge el pasado que había creído borrado para siempre. La ruptura se alarga en el tiempo: ambiente, paisajes, fantasmas que permanecen todavía mucho tiempo. [...] Las piedras, las conchas en la orilla, los remolinos en alta mar, el sol, el cielo... en los cantos rodados y los cristales rotos, pulidos por el vaivén rítmico de las olas, estoy seguro de reconocer la geometría de la naturaleza.*<sup>115</sup>

Esta reflexión de Vasarely nos permite enlazar fácilmente con el espíritu de Sempere, una mirada sobre el paisaje y la naturaleza, llevándonos hasta ese momento germinal que fueron los primeros años de la década de 1960, en los que trata de sensibilizar poco a poco, quizás de manera inconsciente, su pintura, dejándose llevar hacia el lirismo del color y la luz:

*Al llegar a España me encontré con el gran éxito de los pintores informalistas. Gran éxito no, pero sí reconocimiento. Al parecer, me influyó bastante. Digamos, a la hora de suavizar mis rígidos esquemas geométricos. Aunque conservé las rayas, se diluyen, como se puede ver, en estos paisajes. Ya no hay formas, todo se ha convertido en color. Casi destruyo la forma. Esto lo digo ahora, después de haberlos visto. Entonces no pensaba así. Aparecen dos cuestiones: me influyó el ambiente que se respiraba entonces en España, y el paisaje español. El reencuen-*

---

<sup>114</sup> Ver Antonio Bernabeu, *op. cit.*, pág. 39, donde se refiere a esta idea equiparándola con el empleo de la pincelada puntillista del neoimpresionismo.

<sup>115</sup> Ver Martine Soria, "Victor Vasarely. Reflexiones sobre un hombre, una vida y una obra", en el catálogo *Victor Vasarely. Creador del Op-Art y del arte cinético*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1998, pág. 10.

*tro con el color. Parece que mi manera ingenua de reunir aquellos dos aspectos fue pintando aquellas tablas con alusiones paisajísticas.*<sup>116</sup>

No obstante y como prueba de comprobación, la pintura de Sempere, todavía, no tendrá una relación clara con aquella caracterización de la pintura informalista española anotada por J. Guerin y Françoise Choay en el catálogo de la exposición *Trece pintores españoles actuales*, organizada en el Museo de Artes Decorativas de París en 1959:

*Estos lienzos que parecen hechos con sangre y lágrimas, campos de labranza, visiones lunares, son como los estigmas de la tierra castellana. Se piensa en Goya y en Santa Teresa.*<sup>117</sup>

Obviamente se refieren a los cuadros informalistas pero se trata de unas palabras que, en buena medida, se irán aplicando también, progresivamente, a lo que será a partir de aquí la obra de Sempere, o al menos una parte de ella: la que se abría al paisaje imaginario, al paisaje de la Península una y otra vez entrevisto en sus tablas y serigrafías, por las distintas estaciones, en la Cuenca de Góngora, la Granada de La Alhambra o el paisaje alicantino de Gabriel Miró. Si bien no en cuanto a la técnica empleada en las tablas, en sus serigrafías, sino en lo que respecta al espíritu y cómo Sempere consigue conectar fácilmente con la intensidad del informalismo a través de los mismos referentes, a través de la tradición de la pintura española. Antonio Saura escribirá a propósito de las obras de Sempere:

*...De líneas entrecruzadas sobre dorados espacios, el arado campo mental entrevisto desde la altura que engloba y comprime el universo, la belleza de la minuciosa y perfecta parcelación que no impide la romántica transpiración, como una fijada y aérea reja a través de la cual airea...*<sup>118</sup>

Al calor de las evidencias podemos afirmar sin demasiado miedo a equivocarnos que la obra de Eusebio Sempere, sea la que fuere, no hubiera sido la misma de no haber perdido aquella rigidez cinética y de no haber regresado a España. Tampoco su obra gráfica, siempre pareja al resto de aportaciones plásticas del pintor:

*Bien sabes que el “op” —me decía una vez—, como hecho visual —el ojo responde— no tiene nada que ver con mi pintura, que, por los colores, por las degradaciones de luz, por tantas cosas, se aleja de ese movimiento. Además, la pintura “op” no me interesa nada. Por ello me he distanciado, instintivamente, cuanto he podido.*<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Miguel Logroño, *op. cit.*

<sup>117</sup> Ver Carmen Bermúdez, “La pintura informalista española: una lectura a través de sus testigos. 1955-1965”, en el catálogo *Aspectos de una década. Pintura española 1955-1965*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pág. 25.

<sup>118</sup> Antonio Saura, en *Sempere*, Cuadernos Guadalimar, n° 1, Madrid, 1977, pág. 75.

<sup>119</sup> Miguel Logroño, “Presencia de la luz”, *Diario 16*, Madrid, 11 de abril de 1985, pág. 36. Se trata de la reconstrucción de unas palabras confiadas por Sempere al autor.

Y es que alrededor de esta carpeta de serigrafías girará la exposición que en 1983 organizará en Banco Exterior de España en su sala de exposiciones de Madrid, como homenaje al pintor, reuniendo para ello, además, obras de cincuenta artistas más que rendían así tributo a quien hará tanto por la vida cultural y artística en nuestro país. En el catálogo de la misma, Valeriano Bozal se refiere a *Las cuatro estaciones* con estas palabras:

*No son una información sobre paisaje concreto alguno, tampoco su variación o deformación, su interpretación subjetiva, no responden a ningún espíritu narrativo porque no pretenden darnos lo singular. Los paisajes de Sempere son una sugerencia, y ello en el sentido siguiente: al verlos, nosotros reconstruimos sensiblemente el paisaje, es nuestra sensibilidad la que ve la primavera, el verano, el otoño y el invierno [...] Ninguna de las cuatro estaciones está ahí, en esas serigrafías, y sin embargo se configuran en nuestra sensibilidad, como un descubrimiento, cuando las vemos. De nuevo aparece la hipótesis kandinskyana que entiende la comunicación a partir de la producción de emociones, como la producción en el receptor de aquella emoción que el artista tuvo en el comienzo y originó la obra. Pero hay aquí una corrección fundamental: esa emoción no se transmite, se produce en nosotros.<sup>120</sup>*

Y, por tanto, sigue Bozal:

*No hay posibilidad de traducir a palabras Las cuatro estaciones. En sus imágenes no hay nada que contar y, de la misma manera que ellas evocan en nosotros los sentidos que ya llevamos, también las palabras, sólo evocaciones, pueden alumbrar. [...] Cabría decir que, en sentido estricto, Sempere ha llevado hasta sus últimos límites lo no geométrico de la geometría —pero sin abandonar ese campo—, ha aprovechado y proyectado todas las posibilidades de representación gráfica, de la idealidad, radicalizando, al mismo tiempo, su pureza, convirtiéndola en pureza visual. De tal modo que, al igual que vibra la luz en sus composiciones, también hay un vibrar en la concepción de la imagen que nos remite constantemente a esa idealidad imposible y, sin embargo, sugerida.*

Sempere es ahora agrimensor que mide la tierra, la parcela, la acota en geometrías ingravidas, ilusorias, casi un paisaje del alma —como quería Miguel de Unamuno.

---

<sup>120</sup> Valeriano Bozal, “Eusebio Sempere”, en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid, 1983, pág. 45.

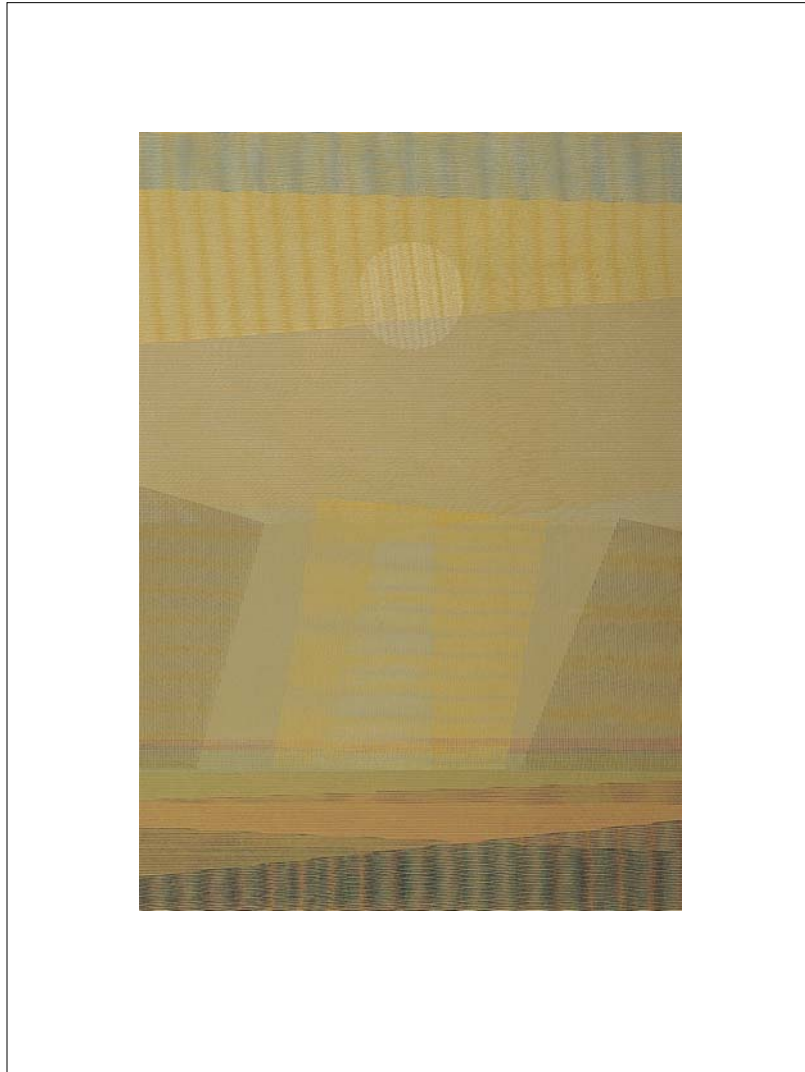
#### II.4.1. Las cuatro estaciones, 1965

*Primavera en la meseta.  
Un suelo en que se mezclan el amarillo  
y el verde del indumento fugaz  
con el ocre y el gris del cuerpo permanente.  
Un cielo —alto, claro—  
donde el azul y el rosa, cernidos  
con frecuencia por el tul deshilachado  
de la nube, repiten diariamente el juego  
encontrarse y separarse  
en el seno de ese coloreado,  
transparente e infinito palacio de luz,  
el alma del hombre sensible descubre otra vez,  
con humor a medias  
animoso y melancólico, que  
vivir es siempre vivir de nuevo.*





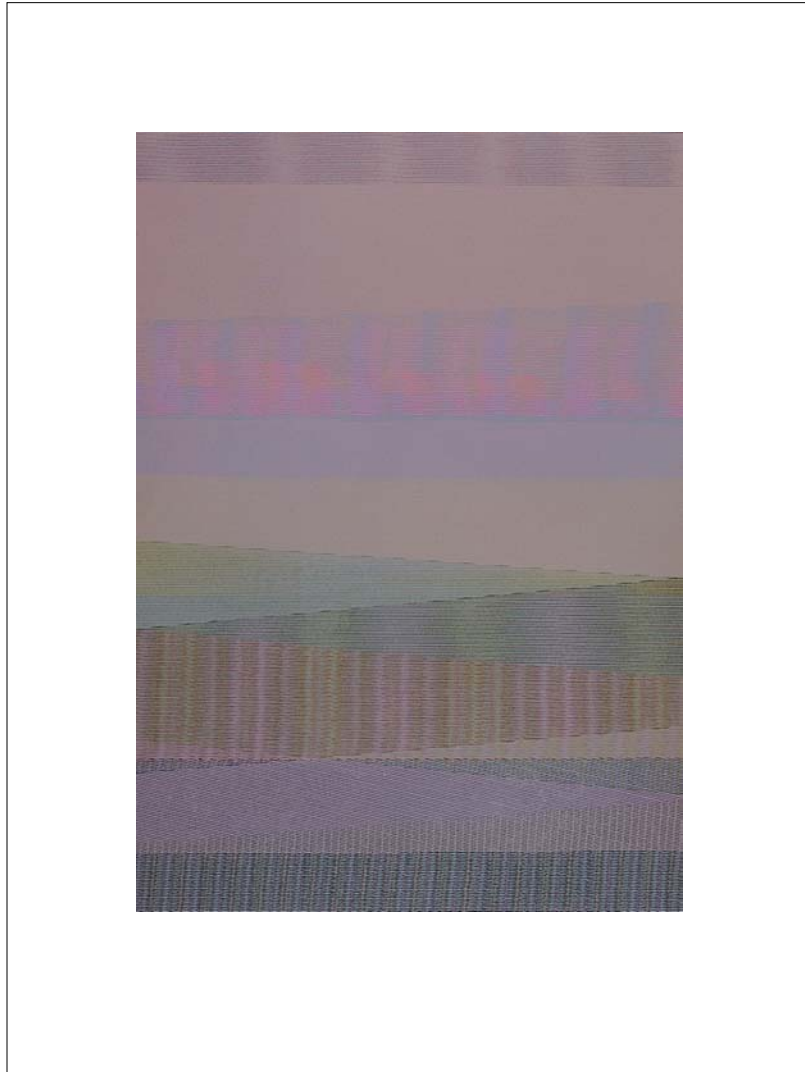
*Estío. Triunfa el amarillo. ¿Dónde está  
la verdad de ayer?  
A lo sumo, en la firme y quieta fidelidad  
del pinar. Triunfa el amarillo. En el suelo,  
condensándose dentro de los rectángulos  
y los rombos donde ha madurado el trigo.  
En el cielo, difundiéndose desde un sol que  
necesita vencer al azul para mostrar  
su poderío. Todo esplende, todo arde.  
Rodeada por ese muro de fuego vidriado,  
nuestra sangre, tras el transitorio balago  
de la tibieza, advierte  
sin demora que, para ella,  
la angustia es la hiedra invisible del placer.*



16. *Verano*, 1965.

Serigrafía sobre papel, 58'7 x 44 cm. Mancha: 42'5 x 30 cm. 16 tintas.

*Otoño. Grises pertinaces, hondos verdes  
musgosos, cobres que cada vez se tiñen más  
de negro o de violeta. El rastrojo  
se hace tierra; la boja vegetal vuelve,  
seca y sumisa, al áspero regazo de su madre.  
Cada crepúsculo, el aire conoce la gloria  
y la pesadumbre de la púrpura. Y vivir, ser  
hombre sobre la tierra, no es puro anhelo  
melancólico, ni placer veteado de angustia,  
sino esperanza limitada, proyecto  
incitante y hacedero.  
Nunca como en el otoño adquiere el cosmos  
su condición de estancia. Existir es habitar.*



17. *Otoño*, 1965.

Serigrafía sobre papel, 58'7 x 44 cm. Mancha: 42'5 x 30 cm. 14 tintas.

*Invierno. Oprimido por la nube, el cielo se  
empequeñece. Aliada con su vecina el agua  
—nieve, hielo o barro—, la tierra  
imperera en torno al hombre. Tiempo de  
recogimiento y tedio, cuando los hijos de  
Adán no habían hecho arteficio anónimo de la  
luz y del fuego.*

*¿Que sería el invierno, durante cientos  
de miles de años, en la oscura concavidad  
de las cavernas?*

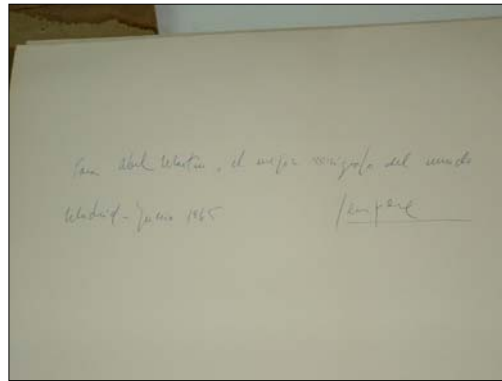
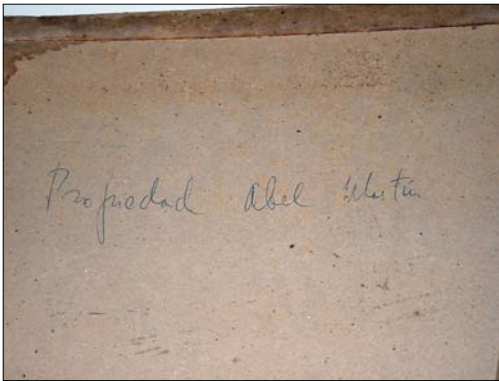
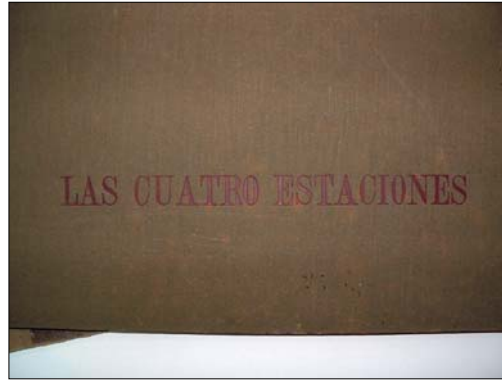
*Tiempo de recogimiento laborioso, desde  
que el fuego y la luz son objeto de gobierno,  
más que de conquista.*

*Pero en torno a la tarea del así  
iluminado y caliente, perdura, oscuramente  
azul, la fría potencia de la tierra.*



28. *Invierno*, 1965.

Serigrafía sobre papel, 58'7 x 44 cm. Mancha: 42'5 x 30 cm. 13 tintas.

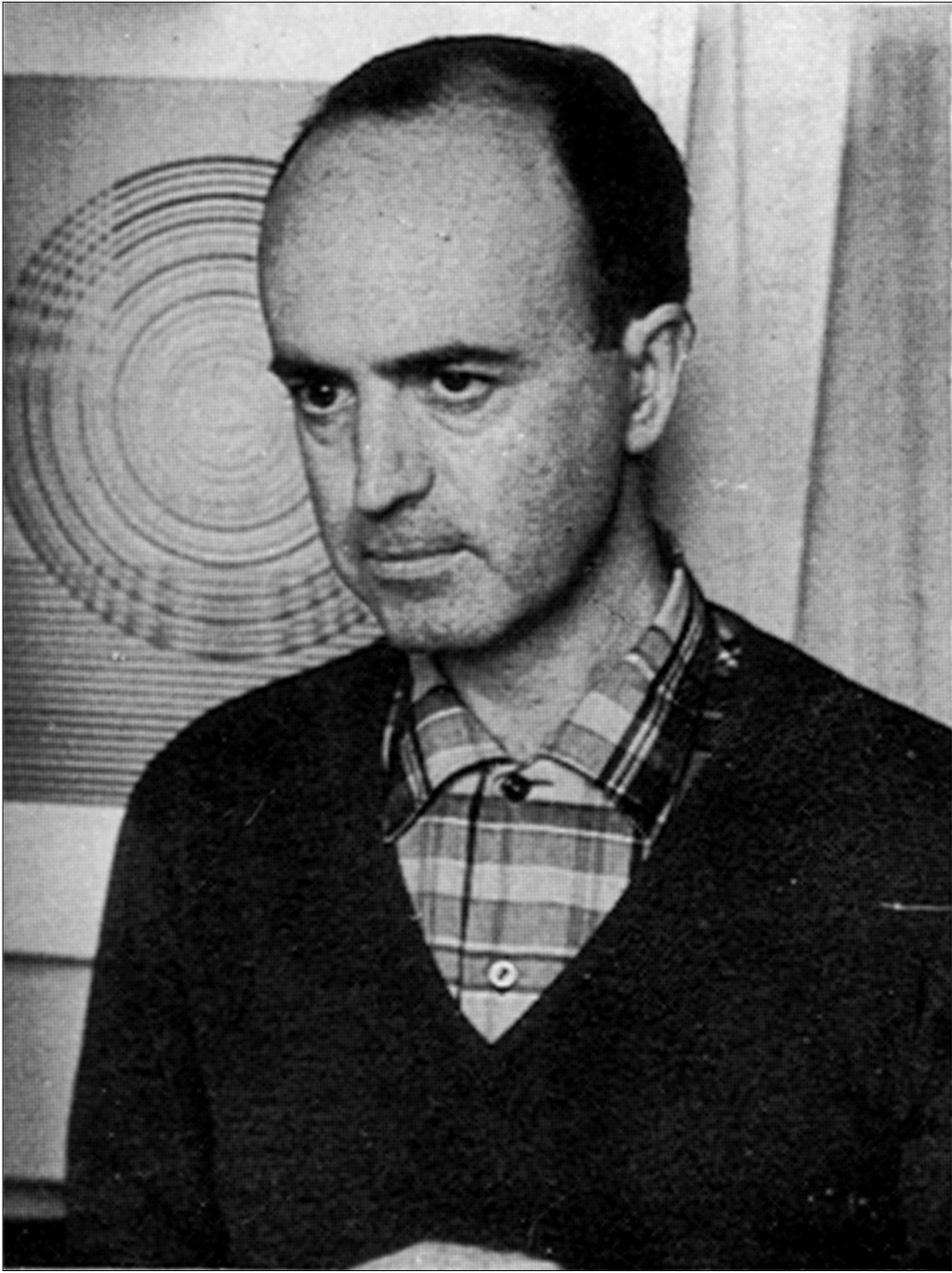


*Imágenes de la carpeta Las cuatro estaciones*



Carpeta editada por la GALERIA JUANA MORDO, MADRID. Las cuatro serigrafías han sido realizadas por EUSEBIO SEMPERE, en colaboración con ABEL MARTIN y comentadas con textos de PEDRO LAIN ENTRALGO. Se hizo una tirada limitada de cincuenta ejemplares numerados y se acabó de imprimir el día 27 de abril de 1965, en ARTES GRAFICAS LUIS PEREZ, San Bernardo, 82, de Madrid.

Ejemplar núm. 5



*Fig. 37. Ensebio Sempere, ca. 1967.*

## II.5. Del Álbum Nayar a las series de Polígrafa, 1965-1975

*Sempere, de una u otra forma, aportó su estimulante apoyo a la renovación, sucesivamente durante las conflictivas décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta. En este amplio periodo cronológico, sorprende quizás más cómo sigue manteniendo su conexión entusiasta con las corrientes de artistas más jóvenes, que iniciaban su trayectoria en los sesenta, cuando él era indudablemente una figura consagrada, participe en el Salón de "Réalités nouvelles" y con sólidos vínculos internacionales. Es entonces, no obstante, cuando se junta con el animoso grupo del Centro de Cálculo, del cual surgirán poco después relevantes personalidades [...]. En realidad, junto a todos estos nombres, hoy bien conocidos en los círculos artísticos españoles, habría que contar esa otra amplia nómina de estudiantes de Bellas Artes y aficionados inquietos, asfixiados por el clima académico de la enseñanza y de la crítica oficiales, que no olvidan el ejemplo que entonces les proporcionó Sempere.*

FRANCISCO CALVO SERRALLER

### **Segunda parte de una trayectoria**

A partir de aquella exposición individual en la Galería Juana Mordó, en 1965, Eusebio Sempere, que acababa de cumplir entonces cuarenta y dos años, se ve completamente arropado por propios y extraños, después de no pocos esfuerzos y sinsabores, después de sus éxitos en las más importantes bienales internacionales y de su presencia en distintas exposiciones en los Estados Unidos y Europa. Se iniciaba entonces una nueva etapa, una segunda etapa en su trayectoria que, como venía a decir Josep Melià, *se había convertido en curriculum vitae*<sup>1</sup>:

*Los aproximadamente quince años que van de 1965 a 1981 son seguramente los más felices de la vida de Sempere. El éxito y el reconocimiento le acompañan en España e internacionalmente —aunque todavía no en París, que es una espina que llevará en su corazón hasta su muerte—; empieza a ser un personaje de referencia en la cultura española —bien visto en el mundo oficial y respetado por la oposición al régimen—, los medios de comunicación general y los especializados se hacen eco de sus palabras y pensamiento, las mejores colecciones van tras sus obras, reclaman su participación en numerosos proyectos institucionales y en otros estrictamente artísticos, de amigos y complicidades...<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Josep Melià, *Sempere*, Polígrafa, Barcelona, 1976, pág. 306.

<sup>2</sup> Pablo J. Rico, "Eusebio Sempere (1923-1985)", en *Eusebio Sempere (1923-1985)*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, SEACEX, Madrid, 2003, pág. 53.

Si en aquella exposición madrileña en Juana Mordó —que después viajará a la sala de la Caja de Ahorros del Sureste de España, en Alicante— Sempere desplegaba prácticamente todos los registros de lo que sería su obra, el que a nosotros nos interesa, su obra gráfica, se convertirá a partir de este momento en el escenario de implicaciones personales —siempre compartidas y animadas por Abel Martín— como en pocos artistas españoles del momento podemos encontrar, a no ser de Antonio Saura o Lucio Muñoz, también Antoni Tàpies.

La variante es que si hemos visto cómo el pintor iba introduciendo las visiones paisajísticas en su tablas, con un sutil componente informalista, y en sus primeras serigrafías, a partir de mediados de la década de 1960 se produce una suerte de giro, de estancamiento paisajístico<sup>3</sup> que hace derivar la obra de Sempere hacia imágenes más abstractas, recuperando las experiencias cinéticas parisinas de sus gouaches sobre cartulina, hacia ejercicios de geometría estricta y de representación de la luz. En cierto modo, estas palabras de Valeriano Bozal nos servirían para ilustrar el modo en que Sempere alternará uno y otro tipo de representación:

*De la misma manera, aunque la vulnere, Sempere no huye de la geometría, excava en ella, la profundiza, insiste una vez y otra y se acomete a la disciplina que sólo ella puede proporcionarle. Incluso cuando en los últimos tiempos altera la fisonomía de sus obras con esas que se han llamado fallas porque alteran, como fallas geológicas de un paisaje nunca visto, la coherencia, continuidad y sucesión de las formas, el ritmo de su dinámica, el juego de sus efectos, de su color y luminosidad, incluso entonces esa falla mira bien directamente a la geometría que está en el origen, al equilibrio que, como nostalgia, se percibe.*

Surgen así toda una serie de esquemas geométricos simples trazados con una línea más gruesa y cromáticamente luminosa, aparecen las franjas que van imprimiendo en la obra, además de esa luz, el dinamismo, el movimiento, como podemos apreciar en las serigrafías que conformarán el *Álbum Nayar* o la serie *Formas*, como en las litografías de la serie *Composiciones*. Y en este sentido, insistiendo en la práctica alterna, escribe también Valeriano Bozal, apuntalando aquella idea del giro desde el paisaje y la combinación con la geometría experimental:

*A la vez, no satisfecho, quizás temeroso, vuelve una y otra vez a la disciplina que sólo el rigor geométrico proporciona. Reduce los elementos líricos, investiga las posibilidades de las figuras, abandona las sugerencias del paisaje, convierte la luz en un elemento mínimo, recupera para el espacio la condición de plano sobre el que se estructura una composición, las formas gráficas, estudia los contrastes y los ritmos que imprime el movimiento virtual, la descomposición y el cinetismo que la inclinación del cuadrado puede producir, la alteración general que introduce el desequilibrio de un eje [...] es decir, investiga los fenómenos perceptivos.<sup>4</sup>*

---

<sup>3</sup> Véase Antonio Bernabeu, *Eusebio Sempere*, Ediciones Rayuela, Madrid, 1975.

<sup>4</sup> Valeriano Bozal, “Eusebio Sempere”, en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid, 1983, pág. 51 y 53 respectivamente.

Y en este ir y venir, en la gráfica de Sempere —también en sus tablas— comenzarán a alternarse dos tipos de líneas: unas líneas finas con las que especialmente trabaja en las representaciones de carácter paisajista, mientras que empleará otras líneas más gruesas, esas franjas, para las composiciones de geometría experimental con las que parece prolongar sus investigaciones cinéticas. En ambos casos trabaja mediante la superposición de tramas según una planificación que va surgiendo sobre la marcha para dar lugar a composiciones delicadas e intensas que en ocasiones serán retomadas una y otra vez —en distintos formatos, también intercambiando la serigrafía y las tablas— para corregir posibles errores o alcanzar mejores resultados, de las tablas a la serigrafía o a la inversa, porque

*En las serigrafías de Sempere presiden iguales principios que en sus cuadros. Las líneas lo conforman con idéntico dinamismo interno, y son transmisoras de la luz y el color. Igualan sus serigrafías la pulcritud y perfección del resto de su obra.<sup>5</sup>*

De esta manera, tan simple, Sempere se aferrará una y otra vez al estudio de la disolución de las formas en la luz, en las transparencias del color, en los efectos de vibración óptica y dinámica, únicamente a través del empleo de tramas lineales, de líneas como de fuerza:

*Una línea es una fuerza, que actúa como todas las fuerzas elementales; varias líneas relacionadas, pero opuestas, tienen el mismo efecto que varias fuerzas elementales antagónicas. [...] El artista consciente de estas leyes y de la interrelación de las líneas pierde la ingenuidad. En el momento en que traza una curva, la que se opone a ella no se puede librar del concepto que encierra cada parte de la primera; a su vez la segunda actúa sobre ésta y ésta se transforma en relación a una tercera y a todas las demás.<sup>6</sup>*

Y así, refiriéndonos a las obras de Eusebio Sempere desde las palabras del pintor imaginario Janos Lavin,

*Si uno dibuja una serie de líneas paralelas bastante juntas y luego otra serie de líneas en sentido diagonal, cruzando a las primeras, tendrá el ejemplo visual más sencillo del proceso dialéctico. Lo que se suele llamar una retícula. Por un lado, está la primera serie de líneas, a la que viene a superponerse y a oponerse la segunda. Pero en la conjunción de las dos se consigue una serie de diamantes.<sup>7</sup>*

Tras esta digresión sobre la línea semperiana, señalaremos que 1965 es también el año en que el artista alicantino participa en exposiciones como *The Responsive Eye*, consolidación de la tendencia óptico-cinética en Nueva York, y en la titulada *El Op Art*, en la madrileña Galería Edurne, con la que se presenta la tendencia en nuestro país. En el mes de julio vuelve a ex-

---

<sup>5</sup> Fernando Soria, *Eusebio Sempere*, CAM, Alicante, 1988, pág. 132.

<sup>6</sup> Henry van de Velde, *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, citado por Max Bill en la introducción a Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona, 2001, pág. 10-11.

<sup>7</sup> John Berger, *Un pintor de hoy*, Alfaguara, Barcelona, 2002, pág. 71.

poner de nuevo en Valencia, en esta ocasión acompañado por Gerardo Rueda, en la librería y galería Concret-Llibres, con una presentación adivinatoria de Tomàs Llorens.

En 1966, un nuevo viaje a los Estados Unidos le permite estar presente en su segunda exposición en la Bertha Schaefer Gallery de Nueva York, cuando el MOMA adquiere para su colección una de sus obras. Sin embargo, la alegría se verá truncada por el repentino fallecimiento de su padre a principios del mes de abril.

Será al año siguiente, en 1967 ó 1968, cuando Sempere proyecte en colaboración con el compositor y amigo Luis de Pablo, por entonces en Berlín, en el marco de las actividades del Laboratorio ALEA de Madrid, un regreso al experimentalismo tecnológico que habían supuesto sus relieves luminosos, sus cajas de luz, en la búsqueda de una obra de arte total: la creación de una suerte de habitación-ambiente-espectáculo que no llegó a materializarse. Estas experiencias vienen a coincidir además con la colaboración con el poeta uruguayo Julio Campal para la edición de *Álbum Nayar* (1967) y, a renglón seguido, con el proyecto de construcción de lo que se denominó *Proyecto de una escultura móvil musical para IBM*, en la que también participará el compositor Cristóbal Halffter. A finales de 1968 y siguiendo la inercia experimental de Sempere, éste participará junto con otros artistas de los seminarios y propuestas expositivas (*Formas computables*, *Formas computadas*, etc.) lanzadas por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, resultado de las cuales serán una serie de serigrafías cuyos motivos habían sido obtenidos mediante el empleo de la computadora.

Nos encontramos además en un momento en el que extinguida la presencia del Grupo Parpalló o transformada bajo aquella etiqueta del “normativismo” o “arte normativo” defendido por Vicente Aguilera Cerni, Sempere toma parte en algunas de las actividades realizadas por el colectivo *Antes del Arte* como fueron sus primeras exposiciones de 1968, en el Colegio de Arquitectos de Valencia y en Eurocasa, Madrid; también en las siguientes de Barcelona y Madrid<sup>8</sup>. Del mismo modo y dentro de esta vertiente experimentalista, Sempere tomará parte en las distintas exposiciones del grupo MENTE (Muestra española de Nuevas Tendencias Estéticas) en Barcelona (1968), Róterdam, Santa Cruz de Tenerife, Bilbao (1969) y Pamplona (1970)<sup>9</sup>.

En 1969 Sempere edita su siguiente carpeta, *El romance de cuando estuvo en Cuenca D. Luis de Góngora y Argote*, con un regreso a la representación paisajística como veremos más adelante. Por otro lado, en el plano escultórico, al abandono de los relieves luminosos le sigue una inmersión en la práctica escultórica y de múltiples en los que perdura la experimentalidad de aquellos relieves, de sus móviles o rejas iniciadas hacia 1962, en la transparencia de planos y los

---

<sup>8</sup> Véase al respecto el catálogo de la exposición *Antes del Arte*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, donde se reproducen los textos fundamentales en los que Aguilera Cerni definía la propuesta normativa de *Antes del Arte*.

<sup>9</sup> Sobre el grupo MENTE ver las páginas que le dedica Inmaculada Julián en *El arte cinético en España*, Cátedra, Madrid, 1986, pág. 140-142.

juegos de luz en sus Móviles y Múltiples desde 1967. Así, encontramos el *Móvil circular*, la serie de *Órganos* o los desarrollos del cubo y sus columnas, obras de mayor formato en las que desarrolla aspectos que también serán llevados a la manera de trabajar con el cliché serigráfico:

*Sí, lo hice todo a la vez —dirá después Sempere— porque el esquema de las tres dimensiones, digamos que salió de la propia superficie del cuadro. No me planteó problemas, sino que fue el cambio a otro material. Era una especie de investigación sin grandes pretensiones pero que me sirve, simplemente eso.*<sup>10</sup>

Es en este momento que se inician los trabajos de diseño e instalación de su barandilla para la pasarela sobre el madrileño Paseo de la Castellana y las conversaciones para la creación, bajo de la misma, de un parque y de lo que será el futuro Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana, donde Sempere colocará un magnífico *Móvil* que nos permite señalar el punto álgido de este tipo de producción antes de volver a la obra gráfica.

La década siguiente se inicia con una nueva exposición individual en Alicante, en 1970, y con la realización de los decorados para el Festival de la OTI de 1972. Ese mismo año expone de nuevo en la Galería Juana Mordó, en esta ocasión con abundancia de esculturas, y muestra por primera vez una colección de sus gouaches de París en la Galería Egam de Madrid, origen de lo que será en 1973 un nuevo conjunto de serigrafías que recibirá el nombre de *Tiempo de París*. También en 1972 inicia los trabajos de estampación de sus serigrafías sobre tela y participa en un acontecimiento relevante para la plástica española como fueron los Encuentros de Pamplona, donde se dieron cita buena parte de los artistas españoles contemporáneos convocados por el músico y compositor Luis de Pablo y por José Luis Alexanco.

Durante estos años, Sempere y Abel Martín irán estampando sus serigrafías realizadas a partir de los diseños de la computadora del Centro de Cálculo, algunas de ellas en varias ocasiones y con variaciones de formato, siendo cada vez más importante su presencia en muestras colectivas de obra gráfica, tanto en España como en el extranjero, de igual modo a la mayor presencia de obra gráfica en casi todas sus exposiciones individuales.

En este sentido, finalizamos este rápido recorrido por la trayectoria de Eusebio Sempere entre 1965 y 1975 señalando la realización de las cuatro series para la Editorial Polígrafa y las antologías que de su obra gráfica se realizan en la Galería 42 de Barcelona y Tórculo de Madrid, en 1974.

Repasado así su currículum, debemos insistir ahora en el hecho de que la obra de Sempere comienza a consolidarse en el panorama abstracto nacional gracias a la combinación de aquello aprendido en París y de su reencuentro con la tradición, con el paisaje —pero no un paisaje

---

<sup>10</sup> Pilar Rubio, “Entrevista con Eusebio Sempere. Un momento inoportuno”, *Lápiz*, nº 7, Madrid, junio de 1983, pág. 32-37.

dramático— y el tratamiento cromático de la “vertiente lírica” conquense, al que sin duda debemos añadir los elementos constructivistas:

*Con la valoración de lo constructivo se planteaba una salida con un doble objetivo: obviar la repetición inerte de la abstracción aformal mediante un arte basado en una normatividad racional, establecer un equivalente entre normatividad y compromiso a través de un lenguaje basado en un proyecto transformador del mundo, configurando lo que podríamos denominar el mito de la racionalidad. Lo cual no pasó de ser la valoración de una propuesta vigente en pleno apogeo del informalismo y que entonces asumía un nuevo protagonismo.<sup>11</sup>*

Sin embargo, este protagonismo de Sempere —debemos señalar— todavía se encuentra diluido en un panorama en el que se suceden la crisis de la hegemonía de la abstracción informalista y su sustitución por la nueva figuración o el realismo social comprometido de Estampa Popular y la crónica de la realidad, una alternativa impulsada por el éxito del Pop Art en Inglaterra y los Estados Unidos especialmente, a lo largo de la década de los sesenta y los primeros años de los setenta<sup>12</sup>.

### ***Reconstrucción del proceso de trabajo***

Si en el apartado tercero de este capítulo reconstruimos el proceso de trabajo aprendido en el Atelier Arcay, en este epígrafe queremos reconstruir su aplicación en el particular sistema de estampación serigráfica empleado por Sempere y Abel Martín tras su regreso a Madrid, aunque quizás, primero, debemos esclarecer la relación entre ambos, para lo cual resulta oportuno citar unas palabras de Wolfgang Hainke:

*Cuando los artistas quieren utilizar el medio serigrafía, se ven confrontados en principio a la cuestión de si imprimen ellos mismos, de si hacen imprimir o de si trabajan en cooperación con un impresor. Ello depende en gran parte de la forma de trabajar y de la aplicación [...]. Muchos artistas significativos se han decidido por lo último. El permanente y tumultuoso desarrollo de la tecnología serigráfica (métodos de trabajo, máquinas e instrumentos) exigen para determinados proyectos verdaderos especialistas, que asisten al artista con su conocimiento especializado, le aconsejan y aseguran así la conversión adecuada de la idea artística en obra gráfica.*

*La colaboración, y no sólo la técnica, sino también la intelectual, hizo posible por primera vez la producción de muchas serigrafías importantes y de calidad. El artista se reconoce en esta co-*

---

<sup>11</sup> Víctor Nieto Alcaide, “Apuntes de los cuadernos de la Memoria (Madrid, 1963-1964)”, en *Madrid. El arte de los años 60*, Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1990, pág. 75-85.

<sup>12</sup> Véanse al respecto los catálogos de las exposiciones que en los últimos diez años el Instituto Valenciano de Arte Moderno ha dedicado a estudiar el papel de Estampa Popular, el Equipo Crónica, el Equipo Realidad o de artistas como Manuel Boix, Artur Heras y Rafael Armengol.



*laboración, el impresor no queda anónimo. A menudo se mencionan juntos, en series de obras, artista e impresor, en los catálogos se describe e ilustra la forma de trabajar en común y se organizan exposiciones para impresores, que subrayan la importancia del impresor y sitúan sus prestaciones al mismo nivel que las del artista.*<sup>13</sup>

En este sentido es necesario recordar que ambos, Sempere y Abel Martín, aprendieron la técnica serigráfica en París y que, si bien al principio estamparán juntos, a partir de mediados de los años sesenta, cuando Sempere, alcanza un nivel de éxito y comodidad razonable, será Abel Martín quien haga todas las funciones del estampador aunque trabajando en estrecha colaboración con Sempere al menos en cuanto a las carpetas, series y ejemplares sueltos de éste.

Sigue Hainke —y son palabras que creemos describen acertadamente ésta relación entre Eusebio Sempere y Abel Martín:

*A medida que penetraba con más intensidad en el campo de la serigrafía, me iba pareciendo cada vez más claro que un pintor, a la vista de los muchos problemas manuales y técnicos de esta nueva técnica de impresión, necesitaba un socio (impresor) que pudiera llevar a cabo una investigación técnica permanente en los procesos propios de conformación artística.*

*El impresor debía ser un socio. Debe estar implicado, con su conocimiento técnico, en el proceso de conformación, y aportar una disponibilidad permanente a la colaboración. Esta colaboración no debe empezar tras la conclusión del proyecto artístico de una impresión, sino que ha de establecerse necesariamente en un estadio anterior, ya en el campo previo del proceso de conformación. Bajo esta forma de simbiosis, el propio artista debería ser un impresor en el caso ideal, y el impresor también un artista.*<sup>14</sup>

Siempre se trató de un trabajo en equipo que se sustentaba en la meticulosidad del primero y la maestría del segundo, que declaraba al respecto:

*Directamente ya no interviene, no estampa, pero da el visto bueno a los colores que yo preparo y cómo va quedando todo. Es como si lo hiciera él mismo.*<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Wolfgang Hainke, *Serigrafía. Técnica, Práctica, Historia*, Ediciones La Isla, Buenos Aires, 1990, pág. 293-294.

<sup>14</sup> Wolfgang Hainke, *op. cit.*, pág. 311.

<sup>15</sup> Ver la entrevista con Abel Martín Calvo realizada por Antonio Fernández y reproducida en su Tesis Doctoral, *La obra de Eusebio Sempere desde una investigación visual de la pintura*, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pág. 498-526. En la misma línea, estas otras palabras de Alfonso de la Torre: *Podemos decir que Eusebio Sempere cedió temprano, mediados los sesenta, a Abel Martín las sedas serigráficas, en pos de una mayor dedicación a la pintura. No olvidemos que, como venimos viendo, con su retorno a España se abre un periodo de gran actividad para Sempere. [...] No es extraño que bajo tan frenética actividad sea Abel Martín quien continúe plenamente dedicado al taller estampador o al menos lo que es cierto es que, a partir de esta fecha, mediados los sesenta, el nombre de Sempere no aparecerá como estampador, ahora que la dedicación a la pintura es mayor y el reconocimiento, tan negado en París, empieza a acariciarse. Estamos por otro lado seguros que Sempere velaría, junto a*



Fig. 38. Eusebio Sempere y Abel Martín en su taller de Madrid.

Ya en 1980, Sempere y Abel Martín —lo cual es síntoma de la unión del trabajo— conversan con Ramón Salarich mientras en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife tenía lugar una nueva exposición de la obra gráfica de Sempere:

*Eusebio Sempere: El mérito es de Abel, que es un gran impresor.*

*Abel Martín: Sólo es cuestión de conocer y adaptarse a la técnica del pintor.*

*E.S.: Lo que pasa es que juntos trabajamos muy a gusto.*

*A.M.: Cosa que no ocurriría si yo estuviera trabajando solo y el pintor supervisase la tirada una vez ya terminada. Normalmente, se hace un gouache y se entrega al impresor. Nosotros no. Realizamos la serigrafía sobre la marcha. Imagínate que hemos hecho serigrafías de hasta treinta y tantas pasadas. Lo único que nos importa es conseguir lo que nos interesa. El tiempo no cuenta. Si, por el contrario, la tirada se realiza mecánicamente, lo primero que se hace es eliminar tiradas y reducirlas a cuatro, por ejemplo. Entonces es obvio que no se puede conseguir la misma calidad en treinta que en cuatro.*

---

*Abel Martín, por la buena realización de los trabajos, ya firmados, como estampador, por Abel.* Alfonso de la Torre, “Ida y vuelta: Sempere en España”, en *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981*, IVAM, Valencia, 1998, pág. 51.

E.S.: *A veces me han querido comprar los originales de las serigrafías y resulta que no hay original. O sea que empezamos por las buenas a ver lo que sale y nunca sabemos cuándo se va a acabar.*<sup>16</sup>

Y parece que fue así, según comenta también Fernando Soria:

*Para su realización no se sirve —excepto en muy contadas ocasiones— de un boceto previo. [Sempere] Le indica a Abel la dirección de una línea, el tono de color que desea... Al mismo tiempo que en la cartulina, en la mente de Sempere se va perfilando el resultado final.*<sup>17</sup>

La ausencia de bocetos preparatorios —más allá de algunas líneas esbozadas por Sempere rápidamente en un papel cualquiera, que después ni miraban— encajaría perfectamente con el proceso completamente manual, por superposición de películas de recorte, equiparable al modo que tenía Sempere de trazar sus gouaches sobre cartulina o tabla, a partir de una, dos líneas germinales —como en los casos de Kandinsky o Klee. Un proceder por adición de tramas y tintas que queda totalmente reflejado en las secuencias de pruebas de color que incluirá en algunas de sus carpetas de serigrafías, como la serie progresiva de la serigrafía *Salmo 134 (7): Himno de acción de gracias* [Cat. 112] que quedará recogida en un ejemplar de *La luz de los Salmos*. Así, la técnica del recorte se fundamenta en el empleo de una herramienta de ancho regulable parecida al tiralíneas, un estilete bi-cuchillas descrito por Michel Caza<sup>18</sup> que facilita el trabajo, recortando sobre la película una línea totalmente paralela y limpia, de una pasada, en un solo corte, en lugar de dos; y permite graduar su grosor de la misma manera que con el tiralíneas es posible regular la amplitud de la línea y la cantidad de gouache a depositar sobre el papel. Se trata de un método que conserva el carácter manual de la serigrafía, su oficio, permitiendo conseguir sutiles transparencias y una cantidad importante de matices apreciables por la superposición de tonos, siendo la mayor dificultad alcanzar el grado de transparencia deseado y obtener las medias tintas y los desvanecimientos de los colores<sup>19</sup>.

Atendiendo a esta cuestión, quisimos constatar el empleo de la película de recorte, la misma con la que habían aprendido en París; e investigar la posibilidad<sup>20</sup>, dada las dificultades técni-

---

<sup>16</sup> Ramón Salarich, “Eusebio Sempere: Aunque pueda parecer extraño, me molesta que hablen bien de mi pintura”, *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 12 de octubre de 1980.

<sup>17</sup> Fernando Soria, *Eusebio Sempere*, CAM, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1988, pág. 132.

<sup>18</sup> Michel Caza, *Técnicas de serigrafía*, Ediciones Rufino Torres, Barcelona, 1983, pág. 51-61.

<sup>19</sup> Para ampliar las cuestiones técnicas al respecto, ver Wolfgang Hainke, *op. cit.*, pág. 108 y ss.; y Tim Mara, *Manual de serigrafía*, Ed. Blume, Barcelona, 1998, pág. 62.

<sup>20</sup> Y en esta investigación fueron decisivas las largas conversaciones con Oliver Johnson e Inma Liñana, con quienes tratamos de esclarecer los distintos procesos empleados por Abel Martín y Eusebio Sempere para la estampación de las serigrafías, analizando con detalle las distintas reproducciones o directamente sobre algunos originales en la Galería Rayuela de Madrid, gracias al ofrecimiento de Carmen Muro.

cas que entrañan algunas de las serigrafías de Sempere para su confección manual, de que también utilizaran algún tipo de proceso mecánico o de emulsionado fotográfico.

*Actualmente la confección de clichés está más mecanizada con el sistema fotográfico. Sin embargo yo siempre hice las pantallas recortadas a mano porque me pareció que el resultado dependía más de mi voluntad.<sup>21</sup>*

Realmente, se trataba de un proceso artesanal muy laborioso que requería una paciencia infinita dada la gran cantidad de tintas y, por tanto, de pantallas que había que preparar para cada serigrafía, por lo general confeccionadas manualmente —no necesariamente empleando un estilete bi-cuchillas, seguramente con estiletos de una única cuchilla— aunque para la realización de algunas de las serigrafías hicieron servir, a partir de finales de los sesenta o los primeros años de la década de 1970 —coincidiendo con la estampación de los diseños obtenidos con la ayuda de la computadora—, una suerte de fotolitos o clichés fotográficos en cuya elaboración participó el también pintor Antonio Lorenzo —como hemos visto, vinculado al grupo de Cuenca y a la labor editorial gráfica en los talleres del madrileño Grupo Quince<sup>22</sup>.

En estas palabras de Abel Martín encontramos una aproximación fiable a los hechos. El serígrafo responde de esta manera a la misma pregunta con que nosotros habíamos comenzado, a saber, si sólo empleaban película de recorte para la realización de las serigrafías de Sempere:

*Muchas sí pero no todas, hemos utilizado también la fotoserigrafía. No lo hacíamos aquí pero preparaba yo el positivo, generalmente con fotografía de modelos de línea Letraset, y lo entregaba fuera para que me lo pasaran a la seda; me resultaba muy cómodo y quedaba la imagen perfecta en la pantalla. También me han hecho algo con el “plotter”, que luego yo he sacado fotográficamente el positivo o el mismo papel vegetal ya me ha servido para ello.*

*Lo habremos utilizado en carpetas y serigrafías desde principios de los setenta o poco antes [...] pero no en todas las serigrafías. Con ello abreviábamos el proceso.<sup>23</sup>*

Y respondiendo acerca del empleo en este momento de acetatos u otros sistemas de registro, niega Abel Martín:

*No, nunca. A pesar de lo delicado de las composiciones siempre estampaba sin utilizar sistema alguno, salvo mirar a través de la pantalla y coger el punto exacto. Podía estropear una o dos hojas pero no más.*

Como decíamos, fue Antonio Lorenzo, a través de Carmen Muro<sup>24</sup>, quien nos puso sobre a pista del manejo de material fotográfico. Él mismo nos contó que en más de una ocasión tra-

---

<sup>21</sup> Eusebio Sempere, “Aprendí la técnica de la serigrafía”, en *Sempere. Obra gráfica 1965-1974*, Galería 42, Barcelona, 1974.

<sup>22</sup> Ver Antonio Gallego, *Historia del grabado en España*, Cátedra, Madrid, 1990, pág. 490 y ss.

<sup>23</sup> Ver la entrevista con Abel Martín Calvo realizada por Antonio Fernández, *op. cit.*, pág. 498-526.

bajó con Abel Martín en la elaboración de clichés para la preparación de las pantallas destinadas a las serigrafías de Eusebio Sempere: Abel le llevaba a su estudio unos diseños lineales realizados por Sempere —posiblemente, también, aquellas tramas lineales preparadas por Abel Martín con Letraset— para que los fotografiase, realizando con ellos unos clichés de mucho contraste *donde todo quedaba reducido a un blanco y negro radical que eliminaba cualquier matiz*. Con este material fotográfico, Abel hacía insolar las distintas pantallas, sobre las que después podía reservar a conveniencia, aprovechando los contrastes para conseguir las calidades y variaciones cromáticas deseadas a fuerza de superponer los entramados lineales de distinto grosor.

Al igual que otros contemporáneos, Antonio Lorenzo también señala la admiración hacia el trabajo de Abel Martín y lo difícil del mismo, ya que por lo general las serigrafías de Sempere están estampadas sobre cartulina negra, lo que hacía más complicado si cabe el proceso, que se hacía a la inversa, de oscuro a claro, a veces empezando por una mancha uniforme, a veces en dos partes, dos tintas, sobre las que se superponían las distintas tramas lineales. Es más: debemos destacar el cariño y la fe ciega que Abel Martín profesaba hacia Sempere, cuyas serigrafías retocaba una a una y a mano, si era necesario, con enorme paciencia y disponibilidad artesana ya que, como nos comentaba Carmen Muro, no tenían otra cosa que hacer.

En este punto, antes de proseguir, resulta importante anotar una precisión realizada por Antonio Lorenzo y que tratamos de ordenar aquí: aunque la labor serigráfica de Abel Martín y Sempere —después básicamente la de Abel—, fuera importante, hay que decir que no crearon escuela y que su ámbito de trabajo fue bastante reducido. Dos hechos lo corroboran: el primero es que en Madrid, en los alrededores de la Calle Carretas y la Puerta del Sol, existía ya en los primeros años de la década de los sesenta un taller en el que se estampaba serigrafía artística (es decir no eran lo que se dice los primeros); y, el segundo hecho, que pronto se establecen en Madrid y en otras ciudades como Valencia talleres como el de Ibero-Suiza (Valencia), mucho más preparados y con mayor proyección que su sistema tan artesanal<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Conversación telefónica mantenida con Antonio Lorenzo, viernes 11 de octubre de 2002, desde la Galería Rayuela, Madrid. Más o menos en esta época, a mediados de los años setenta, Antonio Lorenzo trabajó y colaboró con el Grupo Quince, responsable de buena parte de la obra gráfica original editada en Madrid desde 1971 hasta finales de la década.

<sup>25</sup> Ver Manuel Silvestre Visa, *La serigrafía artística en Valencia. Evolución histórica y técnica*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1986. Fundada en Valencia en 1970 y regida por Francisco López, los talleres Ibero-Suiza fueron un punto de referencia para la obra gráfica en España; en ellos se han estampado obras de Antoni Tàpies, Antonio Saura, Chillida, Zóbel, Arroyo, Adami, el Equipo Crónica, Francisco Lozano y del mismo Eusebio Sempere, entre un largo etcétera. Recuperando la idea de la colaboración del estampador con el artista, Francisco López, responsable de Iberosuiza, dirá al respecto: *Todos intervienen, su control es necesario. A fin de cuentas, ellos son los autores; nosotros, como artesanos, tratamos de interpretar sus intenciones, y ponemos a su servicio*



Fig. 39. Abel Martín estampando una serigrafía en su taller hacia 1980.

En nuestro intento por recabar la mayor cantidad de detalles posibles acerca del proceso de elaboración de las pantallas y su posterior empleo para la estampación de las serigrafías de Sempere, tuvimos acceso en la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante a un magnífico trabajo de la francesa Nathalie Gillet sobre la obra del alicantino, de donde extraemos estas palabras que directamente nos trasladan al pequeño taller en el que Abel Martín estampaba a mediados de los años setenta:

*Sempere tire chez lui ses sérigraphies, dans son atelier, car ce procédé ne demande pas beaucoup de place. Par terre, dans un coin, les pots dans lesquels s'effectue le tirage ; fixés au mur, des cadres métalliques pliables où l'on place les feuilles pour les faire sécher : tel est le théâtre des opérations.*

*L'outil principal est un cadre en bois d'environ 80 x 60 centimètres, tendu d'un tissu de nylon. J'en ai vu trois qui sont les principaux utilisés : le premier laissant entièrement filtrer la peinture à travers le tissu sur toute la surface, et permettant d'enduire la feuille de papier de façon uniforme, par exemple pour les fonds ou toute surface de peinture unie ; le deuxième alter-*

---

*nuestros conocimientos. Al principio ese control se precisa más intenso; después, una vez conocidos los criterios del artista, se necesita menos de su participación. Ellos mismos, a la vista de los resultados, no dejan un mayor margen de decisión, como consecuencia de la confianza obtenida. Rafael Prats Rívelles, "Ibero-Suiza (Valencia) cumple 15 años. La serigrafía al servicio de las artes plásticas", *Cimal. Cuadernos de cultura artística*, n° 26, Valencia, 1985, pág. 68-69.*

*nant sur toute sa surface des bandes opaques et transparentes permettant à la peinture de passer ; la troisième composé de trois groupes de fines lignes d'un millimètre selon le même principe. En effet, le système de lignes qui compose essentiellement les œuvres de Sempere permet de préparer les écrans à l'avance ; alors que si le motif était libre, on appliquerait d'abord une couche de colle sur tout l'écran puis un solvant seulement sur la partie réservée par le dessin.*

Passons à l'action.

*Mettons que Sempere veuille imprimer un fond bleu : après le choix de la couleur, Abel imprègne le tissu du cadre No 1 avec la gouache d'une consistance déterminée ; ce cadre étant fixé à la table dans sa largeur par une espèce de charnière, il le soulève et place dessous la première feuille de papier à l'intérieur de marques prévues à cet effet (quelques agrafes enfoncées dans la table par exemple), puis il fait pénétrer la couleur à travers le tissu en passant une sorte de tampon ou de raclette comparable à celle d'un laveur de vitres. La feuille imprimée va attendre le passage suivant sur le cadre de fer, et l'impression du fond se répète autant de fois qu'il y a d'exemplaires, plus quelques feuilles que l'on prévoit en marge de sécurité.*

*Admettons qu'ensuite, ainsi que je l'ai vu faire [7 de febrero de 1977], Sempere veuille imprimer une demi-lune rayée sur ce fond, les lignes courant légèrement en biais. On découpe dans un papier quelconque un demi-cercle de la taille voulue et on le fixe sur le cadre No 2 dans la position souhaitée. Ensuite il suffit de modifier la place des agrafes ou des petits clous qui encadrent la feuille à imprimer de telle manière que celle-ci se présente en biais et que les rayures ne soient pas horizontales.*

*Et ainsi de suite... C'est ainsi que l'on obtient un effet de moiré par la superposition de lignes fines suivant un angle aigu.<sup>26</sup>*

En este trabajo se señala que Abel estampaba dos tintas, dos colores por día, por lo que podía llegar a invertir entre 8 y 15 días en el proceso completo de producción de una serigrafía, todo de manera artesanal, doméstica, con un control constante del creador alicantino.

### ***Álbum Nayar***

Llegados a este punto, es el momento de abordar el segundo conjunto serigráfico de Eusebio Sempere, el conocido como *Álbum Nayar*, donde asistimos a una suerte de recuperación de aquella abstracción geometrizable y esquemática que había marcado el trabajo del pintor antes de su regreso a España: los gouaches sobre cartulina iniciados en París.

Ahora, dos años después de la edición de aquella carpeta titulada *Las cuatro estaciones*, Sempere parece alejarse en sus serigrafías de las visiones del paisaje a través de una línea más gruesa

---

<sup>26</sup> Nathalie Gillet, *L'œuvre d'Eusebio Sempere, peintre et sculpteur espagnol contemporain*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art, Directeur Ms. Marc Le Bot, Université Paris I Sorbonne, Institut d'Art et Archéologie, Paris 1976-1977, pág. 54-55.

que, a partir de los gouaches sobre cartulina de la segunda mitad de los cincuenta, reservará para este tipo de composiciones y motivos que se apartan, como decíamos, de lo que serán sus representaciones más paisajísticas.

En cierto modo, las serigrafías que componen esta carpeta así como las que integrarán la serie de litografías para Polígrafa o algunos de los ejemplares sueltos de estos años, permiten una relación interesante con las *Trasatlantic Paintings* de Piet Mondrian, de quien tanto había aprendido Sempere en París y cuyos trabajos habría vuelto a ver en los museos estadounidenses durante sus viajes a aquel país. De igual modo, algunos relieves y móviles en los que juega con la ortogonalidad al utilizar como eje vertical la diagonal buscando composiciones romboidales.

Por otro lado, debemos relacionar este giro en el trabajo de Sempere con el inicio de su faceta escultórica, influencia que es aquí plausible en tanto que una de las serigrafías que componen el *Álbum Nayar* [Cat. 21] le servirá de base para la realización de una de sus esculturas, de sus “Tortas” —como él se refería a los múltiples redondos de base giratoria—, la titulada *Cuadrado y Círculo*<sup>27</sup>.

Esta relación entre las serigrafías y algunas de sus esculturas se organiza en torno a cuestiones formales que tienen que ver con el regreso a las líneas más gruesas y la aparición de las construcciones con barras de aluminio cromado en su escultura, tal y como señalara Antonio Bonet Correa:

*Las relaciones plásticas de luz y color en Sempere siempre tienen una apoyatura formal en las líneas, las bandas y las barras pierden el sentido de retículas para construir la trama misma en la que se insertan las formas rectilíneas y curvilíneas. Es una utilización en la que caben figuras y secciones ortogonales ovales, circulares o de aún mayor complejidad. Los giros y los desplazamientos sugeridos o reales de las formas están creados tanto por un sentido de los cuerpos geométricos sugeridos por los límites de las barras como por su calidad de color. Incluso cuando son en blanco y negro tienen calidades cromáticas. [...] Sus hebras a veces son sutilísimas, y los efectos de moaré y veladuras no resultan extraños al ojo cuyo funcionamiento está estimulado activamente por las vibraciones ondulatorias y corpusculares. El ilusionismo cinético del color sirve entonces para lograr un resultado que en Sempere busca más la inmaterialidad y la transparencia que los efectos de valores de opacidad o sugerencia de un volumen plástico.*<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Esa misma serigrafía fue elegida además como motivo para la felicitación de Año Nuevo del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid a finales de 1968, dando como resultados una tarjeta de felicitación sobre la que Sempere esbozó las sucintas instrucciones para la construcción de la escultura. Ver la entrevista con Juan Centenera Garrido realizada por Antonio Fernández y reproducida en su Tesis Doctoral, *op. cit.*, pág. 548-571.

<sup>28</sup> Antonio Bonet Correa, en *Sempere. Gouaches 1953-60 y esculturas recientes*, Galería de Exposiciones, Banco de Granada, Granada, 1975, pág. 32-33.



Así, las cuatro serigrafías que componen el *Álbum Nayar*, junto con los cuatro poemas de Julio Campal, fueron estampadas por Abel Martín y editadas por la Galería Juana Mordó. La tirada, nuevamente y como ocurriera en *Las cuatro estaciones*, consta únicamente de 50 ejemplares firmados y numerados 1/50. La tipografía y la presentación en carpeta fueron realizadas en Artes Gráficas Luis Pérez, Madrid, donde se acabó de imprimir el 16 de enero de 1967.

El título, según Fernando Silió, no significa nada y fue elegido al azar por ambos autores aunque si se opera una inversión de las letras (nayar/ryan), el término podría hacer referencia a las “rayas” que predominan en las obras de Sempere y en algunos poemas experimentales de Campal, a la acción de rayar o, en algún caso, al adjetivo “rayano, -na” que define el diccionario como *que confina o linda con una cosa; que está en la raya que divide dos territorios; cercano, con semejanza que se aproxima a igualdad*.

En este sentido, la realización de esta segunda carpeta de serigrafías de Eusebio Sempere parece estar alentada por el espíritu unificador y vanguardista de su amigo Julio Campal, poeta uruguayo que desplegó una intensa labor en pos de la poesía experimental durante los poco más de seis años que residió en España, entre 1961 y 1968. De hecho, los cuatro textos que acompañan las serigrafías están escritos por el malogrado poeta, que falleció el 19 de marzo de 1968, un año después de la realización de la carpeta.

Sobre Julio Campal, un autor oscuro y bastante mal conocido en la actualidad, queremos reproducir un extenso fragmento de la no menos extensa conversación entre Fernando Millán, amigo íntimo del poeta, y Chema de Francisco. Con ello rendimos homenaje a otro de los personajes secundarios de esta historia que es la obra gráfica de Sempere:

P [Chema de Francisco]: *Quiero aprovechar la ocasión para que hables más extensamente de Julio Campal, ya que para ti, siempre has insistido, fue decisivo. Personaje un tanto enigmático y creo que poco y mal conocido. Divulgador de la vanguardia, poeta con un aura de extraño malditismo, emprendedor de proyectos colectivos. ¿Quién fue Julio Campal?*

R [Fernando Millán]: *Julio Campal era un hombre atípico para la España de la época. Su talante y discurso intelectual chocaba contra la forma de ser de nuestra sociedad. Recuerdo, por ejemplo, que cuando conocí personalmente a Cela en el año 1968, hablando de no sé qué historia, me dijo que él se había ido a vivir a Palma de Mallorca porque era la forma de que le respetarían más, al mantener una distancia que no tenía en las tertulias diarias del Gijón. Es posible que esto fuera una boutade, pero hay algo de esto. El artista y el poeta de aquel momento tenía unos parámetros en busca de un cierto prestigio, o bien como poeta maldito, o como poeta más o menos oficial. Campal no estaba en ninguna de esas coordenadas. El no pretendía ser ni maldito ni dejar de serlo. En realidad, estaba muy cerca en no pocas cosas de lo que después fueron los comportamientos hippis. Por ejemplo, fue uno de los primeros en “descubrir” Ibiza. Allí estuvo dos veranos completos, en una caseta que alquilaba a unos payeses en una playa desierta... No se trata de esa vocación, lo que pasa es que, a veces, no puedes desprenderte de la etiqueta que te cuelgan.*

*Es cierto que Campal era un hombre muy vital y tuvo una vida muy peculiar. Su apasionamiento hacía que sus relaciones sentimentales pesaran mucho. Vivió una historia muy peculiar con una chica que se intentó suicidar porque él no se quería casar por la iglesia; quería casarse en la Embajada de Uruguay y tanto ella como sus familiares y amigos de la época, gente que en la historia de España han tenido una imagen de izquierdistas, consideraban que eso era una forma de escurrir el bulto, que si no se quería casar por la iglesia es que tenía “malas intenciones”. Era una forma de pensar muy típica de la época. Lo que pasaba que Campal era un hombre de mentalidad civil y era consecuente con sus principios. Entonces esta chica tomó una sobredosis de barbitúricos, que no produjo más consecuencias que el drama y el alejamiento de Campal. El sufrió mucho con todo aquello. Por otro lado eso le llevo a momentos en que, aunque era una persona muy trabajadora y organizada, se dejó llevar por la vida nocturna, creándose una imagen de maldito. Porque, de pronto, días y días enlazaba una borrachera con otra. Esa actividad nocturna, que entonces funcionaba mucho más que ahora, era muy típica de los artistas; pasarse toda la noche de juerga y todos borrachos y una borrachera tras otra. Durante estas borracheras le pasaron todo tipo de cosas. Una noche, cuando volvió a su casa en un taxi, el taxista que era un “agente”, por decirlo así, de violadores, lo llevaron a un descampado y le violaron. Lo curioso es que luego le llevaron a su casa, y así sucesivamente. Luego está el tema de su muerte. Campal muere por accidente, de eso no tengo ninguna duda por los datos que yo recibí del juez. Murió por una intoxicación de monóxido de carbono mientras dormía, en una habitación muy pequeña, en su casa en Galapagar, en la sierra de Madrid. Era un hombre muy friolero y entonces, se encerró en su habitación con una estufa de butano encendida olvidándose de apagarla cuando se fue a dormir. Le encuentra al día siguiente la persona con la que tenía en ese momento una relación sentimental, en una situación de estado de coma. Le llevaron a la Clínica de la Concepción y allí muere de un paro cardíaco a las doce y pico de la noche. Según los médicos no muere realmente por la intoxicación por monóxido de carbono, sino porque tenía algún tipo de problema cardíaco, porque en el momento de morir estaba fuera de peligro en lo que respecta a la intoxicación. Corrieron todo tipo de versiones como que había sido asesinado por la CIA, en función de rocambolescas historias; los periódicos, dijeron que había muerto en extrañas circunstancias, que se había suicidado, dando la imagen que conviene a un poeta maldito. Y sin embargo, Campal era todo lo contrario de un poeta romántico. Además, en el momento que muere, económicamente estaba bastante bien, tenía esta casa en Galapagar donde trabajaba, acababa de dar varias conferencias, la última pocos días antes en Cuenca, estaba trabajando en la obra conjunta con Cristóbal Halfiter e Eusebio Sempere, y había editado unos meses antes una carpeta de poemas con serigrafías de Sempere, titulado Nayar, editado por Juana Mordó. Estaba trabajando ordenadamente con los caligramas sobre papel de periódico, había presentado un proyecto en Alianza para hacer un libro, antecedente de La escritura en libertad, y tenía bastantes proyectos y había cantidad de gente que estábamos trabajando con él. Te quiero decir que era incomprensible su suicidio porque*

en otros momentos él había superado ya las depresiones y las historias sórdidas. Me refiero a cosas como el viaje a Mallorca, cuando se cayó al mar desde la cubierta del barco en el que viajaba, y tuvo que volver a nado a la costa, y mucha gente pensó que había sido un intento de suicidio, empezando por el propio Cela. En aquella ocasión Campal había sido invitado por Cela a su casa para dar una conferencia en Mallorca y entonces por la noche cuando viajaba en el barco, (él tenía problemas para dormir) se tomó barbitúricos y salió a pasear por la cubierta. Y según me contó, en un determinado momento, se sentó en la borda a tomar el fresco y ya no recordaba más. Sólo recordaba el momento en que se había visto en el agua. Por la razón que fuese, por un movimiento brusco del barco, porque se quedó dormido o porque alguien le empujó, el caso es que cayó al agua. Una vez en el agua vio como el barco se alejaba y él empezó a nadar en sentido contrario a la dirección del barco. Él decía que como acababa de tomarse los barbitúricos, reaccionó sin dramatismo, y simplemente se puso a nadar, en vez de agobiarse o asustarse. Las pastillas le dieron una cierta tranquilidad. Fue nadando y nadando hasta que al amanecer, de pronto, encontró una especie de islote donde había un faro. Se subió allí e intentó romper la puerta de la caseta para guarecerse, sin conseguirlo. Pasadas unas horas apareció un barco que le vio y que, finalmente, le rescató. Debido al estado mental confuso y trastornado, en que se encontraba, le llevaron a un manicomio donde estuvo unos días. Entonces se publicó una nota dando cuenta del caso, porque nadie sabía quien era. Por lo visto, se recuperó y pudo llamar a Cela que le envió dinero para su traslado hasta Mallorca. Cuando llegó por fin Campal a Mallorca, Cela no se creía la historia, pensaba que era un montaje, un invento, o bien un intento de suicidio. Campal, a mí me dijo que no, que él no se había intentado suicidar.

P: Julio Campal estaba muy bien relacionado con todo el mundo del arte y la literatura, ¿no es así?

R: Campal tenía un gran don de gentes, podía tener muy mala leche y de hecho la tenía, pero él se relacionaba muy bien con la gente, era agradable, vital, tenía esa cosa que tienen los sudamericanos, que saben buscarse la vida. No aprovecharse, que nunca se aprovechó de nadie. Él lo que quería hacer en ese momento era convencer a Huarte para que crease un centro de experimentación sobre la palabra y el sonido, siguiendo un poco el modelo de Alea de Luis de Pablo, pero con otros planteamientos, con un programa de trabajo, con oscilógrafos, letraset, magnetofones, lo que había en la época. Él buscaba un patrocinador para un planteamiento de ese tipo, y Huarte, en esos momentos, era de los pocos patrocinadores de arte contemporáneo que había. Patrocinaba a Alea, editaba la revista Nueva Forma que dirigía Carriedo, pagó los Encuentros de Pamplona en 1973. Ellos ya tenían lo de Alea y es cierto que en Alea se podía trabajar, estaba abierto a quien quisiera ir, y de hecho yo, a la muerte de Campal trabajé bastante tiempo con el técnico de sonido que tenían, Jesús Ocaña. Y a pesar de mantener una posición que rechazaban tanto la derecha como la izquierda, Campal mantenía buenas relaciones con todo el mundo. De ahí que diera conferencias tanto en la tertulia que Rafael Montesinos dirigía en Cultura Hispánica, como

en la librería Abril, en colegios mayores de la Universidad, etc. Él iba a todos los sitios donde le dejaran hablar, y respondía a todo el que le quisiera preguntar. También había dirigido en la revista Aulas una sección dedicada a la poesía, en la que había publicado muchos de los jóvenes poetas del momento.

P: Él tenía ya concertada la publicación de sus poemas en la colección “Adonais”.

R: Sí, ese es otro dato que está contra su imagen de maldito. Pero por desgracia, por esas noticias de si se había suicidado o no, se negaron a publicarlo en redondo. Me llamaron de Rialp y fui a buscar la copia del libro, que formó la base de los Poemas que Parnaso 70 publicó en 1971 con un prólogo mío. Aparte de eso Campal era un hombre muy de su época, sus primeras poesías compuestas en Buenos Aires, están muy cerca de la poesía de Huidobro. En 1961 llega a España. Él pertenecía a una familia de emigrantes españoles, asturianos. Parece ser que sus padres habían muerto cuando él tenía seis o siete años. La familia se repartió a los hermanos (eran varios, y Julio el más pequeño) y cada uno se fue con un tío u otro familiar. Campal se fue a vivir con una hermana de su madre a Buenos Aires que tenía una tienda de ultramarinos o algo así, la típica tienda que tenían los españoles allí. Se crió en ese entorno pero a los dieciséis años se fue a vivir su vida, su vida literaria en Buenos Aires. Se estableció por su cuenta, vivió con una chica, y como digo, en 1961 se vino a España. Como poeta, él empieza con la influencia de Huidobro que luego evoluciona hacia los poemas combinatorios de 1965. Yo no sé si él había leído los poemas combinatorios de Cirlot o no, lo que sí es cierto es que Campal sí conocía que Cirlot había hecho poesía combinatoria, e incluso es posible que mantuviesen algún contacto por teléfono, porque en determinado momento Campal dirigió, durante una temporada, la galería de arte Iolas Velasco. En 1967 comienza con sus caligramas con los que desarrolla varias técnicas para conseguir determinados efectos de gran fuerza plástica. Además, Campal tenía muy buena cabeza y elaboraba muy bien su discurso, reciclando y revisando sus planteamientos, y era muy buen crítico. Recuerdo ahora una conferencia que dio sobre Juan Ramón Jiménez y sobre el verso libre, donde demostró tener conocimientos literarios profundos. Había estudiado psicoanálisis y era un hombre que, para su época estaba muy preparado, eso se notaba inmediatamente; argumentaba muy bien, era capaz de convencer... Y esta es la historia de Campal, “poeta maldito”.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Conversación entre Fernando Millán y Chema de Francisco, “Vanguardia, escritura y olvido. La historia como un híbrido de malentendidos, mentiras, ocultaciones y fracasos trabajosamente conseguidos”, en Fernando Millán y Chema de Francisco, *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*. Aunque todo apunta a que la extensa entrevista de la que estas palabras forman parte ha sido publicada en alguna revista, nosotros las citamos a través de la siguiente dirección de Internet: <http://www.fortunecity.com/victorian/duchamp/33/millan5.htm>. La información aportada aquí puede completarse con los abundantes datos curriculares (poeta, agitador cultural, organizador de exposiciones y festivales, director de galerías de arte, conferenciante, etc.) ofrecidos por José Luis Campal en “Noticia de Julio Campal en el 30 aniversario de su muerte”, Comunicación de José Luis Campal en

En cierto modo, la biografía de Campal coincide en la de quien aquí nos ocupa, Eusebio Sempere, en muchos puntos.

Recuperando la colaboración entre Sempere y Campal, la estela de la carpeta de serigrafías permite que a finales de aquel año 1967 surja la idea de poner en marcha una de las experiencias más innovadoras y revolucionarias en la época en cuanto a la relación entre la tecnología y la creación artística. Se trata del *Proyecto de una escultura móvil musical para IBM*, en el que también tomará parte el compositor Cristóbal Halffter, que aportará la música, la programación sonora, mientras que el aspecto formal y plástico de la misma supone la evolución de aquellos relieves luminosos de Eusebio Sempere y, en último extremo, todo ello se correspondía con la voluntad integradora siempre defendida por Julio Campal, que añadía al proyecto su poesía concreta y visual a través de palabras que se proyectarían sobre las pantallas de la escultura.

Para referirnos a este proyecto hemos preferido hacerlo a través de la misma entrevista entre Fernando Millán y Chema de Francisco, donde se aportan claves nuevas y contextuales de relevancia al respecto, claves que por derivar de una perspectiva que toma como centro a Campal no hemos encontrado en las acostumbradas referencias citadas en relación a Sempere:

*P [Chema de Francisco]: En diciembre de 1967 y ya en 1968, varios periódicos españoles dan la noticia de la construcción de una obra cibernética que la IBM encarga para la inauguración de su nuevo edificio en Madrid a tres autores: un músico, Cristóbal Halffter, un pintor, Eusebio Sempere y un poeta, Julio Campal. Qué puedes contarnos de aquella máquina, de aquel proyecto cibernético.*

*R [Fernando Millán]: Aquello nunca se llegó a hacer, se quedó en un proyecto que inició Sempere. Él habló con la IBM cuando se empezó a construir el edificio actual, que está en la Castellana en Madrid. Ellos se plantearon hacer algo especial para el hall del edificio. Eusebio Sempere contactó con Cristóbal Halffter y con Julio Campal y empezaron a trabajar. La idea en principio era distinta en cada uno, pero la más compleja, era la de Campal, porque Campal lo que quería era una máquina de arte, una máquina que fuera capaz de producir música, que fuera capaz de producir pintura, poesía... Algo que cumplía, en la práctica, la vieja utopía de la integración de las artes, por otro lado, una idea bastante antigua y que en los años veinte cobra una gran fuerza. En principio IBM, según las noticias que yo tengo a través de Campal, aceptó el proyecto bastante bien salvo un aspecto, que era el movimiento que la máquina iba a desarrollar, pues se pretendía que la máquina se moviese dentro del propio hall. Y claro, a Campal y a los demás no les convenía que se moviese sólo a través de raíles; su idea era que tuviera una libertad de movimiento. La idea era fundamentalmente que la máquina respondiera a las incitaciones. La máquina en sí no era nada, allí parada como un*

---

el V Encuentro Internacional de Editores Independientes, Punta Umbría, 7-9 de mayo de 1998, a la que hemos podido acceder también sólo a través de Internet: <http://www.merzmail.net/jucampal.htm>.

*mamotreto, pero luego, en función de que alguien pasara cerca o le hablara, empezara a funcionar mediante unos programas proyectando imágenes, con pantallas que reproducirían otras, produciría sonidos, etc. Quedaba por concretar si habría una participación más directa del público, pero esto ya no llevo a plantearse. A Campal, en aquella época, la IBM le prestó un oscilógrafo de estos industriales, y recuerdo que se pasaba horas haciendo caligramas con él. Algunos de ellos los conservo en fotografía. Los realizaba en la pantalla del oscilógrafo mediante tensiones. Iba cargando el oscilógrafo y cuando estaba en toda su potencia, pasábamos la mano por un terminal que tenía: las líneas que tú tenías se iban deformando y eran afectadas por tu presencia. Y esto era lo que propuso Campal para la máquina de IBM, unos oscilógrafos que detectaran el movimiento ambiente y empezaran a actuar, a producir poemas y sonidos, y al mismo tiempo las pantallas responderían a las solicitudes del proceso hechas a través de un teclado. Vista hoy aquella máquina es un artilugio casi infantil ya que hoy cualquier ordenador hace mucho más.*

*P: Era un proyecto carísimo, ¿no?*

*R: Sí, pero para IBM aquello no era tanto, además era una cosa de prestigio. Hombre, yo no sé qué probabilidades tenía de hacerse y en qué hubiera quedado. Desde luego ellos estaban muy ilusionados, porque era el típico proyecto de los sesenta, muy utópico pero que al mismo tiempo no renunciaba a los componentes sociales de la participación. Tenía un gran atractivo. Que se hubiera desarrollado más o menos, no lo sabemos, pues al morir Campal todo aquello se abandonó, y es que él era el que estaba más interesado en el proyecto. Es cierto que tanto Sempere como Halffter era gente muy conocida en esa época y lo hacían por prestigio, pero para Campal era tener la ocasión de hacer la obra de su vida.<sup>30</sup>*

Quizás también para Sempere, puesto que los tres pusieron el mismo empeño en su realización. Por otro lado, volviendo a la obra gráfica de Sempere, difícil de separar de su faceta pictórica como ya hemos señalado en varias ocasiones, las serigrafías de este *Álbum Nayar* pueden entenderse como un ejemplo de aquella tendencia esencialista descrita en estos términos por Cesáreo Rodríguez-Aguilera en 1969:

*El arte tiene también sus signos convencionales: son los símbolos aceptados, las formas con valor significativo que acaban convirtiéndose en nuevo lenguaje. Sin duda que el lenguaje plástico tiene un valor más amplio y más universal que el literario, pero el entendimiento exige la aceptación general de formas y signos. No es posible que el artista camine por su mundo subjetivo íntimo sin la menor conexión con las formas de entendimiento que han de objetivar su obra.*

---

<sup>30</sup> Conversación de Fernando Millán y Chema de Francisco, “Renovación, innovación, experimentación. La década prodigiosa y los prodigios al alcance de todo el mundo”, en Fernando Millán y Chema de Francisco, *op. cit.*, <http://www.fortunecity.com/victorian/duchamp/33/millan4.htm>.

*La intención del artista tiene, sin duda, su importancia, pero lo que en definitiva ha de contar es el resultado de su obra; la expresión de ésta misma en su relación con el espectador.*<sup>31</sup>

Esencialistas porque en el alfabeto de Sempere priman las líneas, las circunferencias y los cuadrados, signos a partir de los que se organizan y componen las superficies, como en el caso de una serigrafía suelta fechada 1967 [Cat. 121], que coincide con la estética de las cuatro que componen este Álbum y que, junto a ellas, suponen el obligado eco serigráfico de las tablas pintadas en los Estados Unidos en 1965-1966 o a su regreso a España, y que tanto nos recuerdan a Mondrian, a las dianas de Jaspers Jons o a determinadas obras de la abstracción postpictórica defendida por Clement Greenberg —por mucho que la composición en cruz que caracteriza el mencionado ejemplar suelto nos haga pensar en los trabajos que desarrollará en los años siguientes y hasta su fallecimiento, fuertemente influido por la espiritualidad y la poesía mística española.

### ***El romance de cuando estuvo en Cuenca D. Luis de Góngora y Argote***

Dos años después del *Álbum Nayar*, en 1969, verá la luz la tercera carpeta de obra gráfica de Eusebio Sempere con el título de *El romance de cuando estuvo en Cuenca D. Luis de Góngora y Argote*, editada por el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca con la colaboración de la Galería Juana Mordó.

Las seis serigrafías que componen esta carpeta fueron estampadas una vez más por Abel Martín en su taller de Madrid, sobre la cartulina negra ya constante y acostumbrada, y se acompañan del texto en romance escrito por Góngora y tomado de las *Poesías selectas de D. Luis de Góngora y Argote*, editadas por la Imprenta Tomás Alonso, Tesoro de Autores Españoles, Madrid, en 1868. La tipografía y la presentación en carpeta de cartón forrada de tela, en listas verdes y negras, fueron diseñadas por Ricard Giralt-Miracle, también cómplice de la iniciativa del museo conquense, y los hermanos fotógrafos Jaume y Jorge Blassi, quienes participaron en varias de las ediciones gráficas del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca; y realizadas por Filograf-Instituto de Arte Gráfico, en Barcelona.

La edición, que se acabó de producir el 8 de marzo de 1969, consta de una tirada de 100 ejemplares que se reparten de la siguiente manera: 10 ejemplares firmados y numerados I/X, que incluyen además una serie progresiva de pruebas de color para una de las serigrafías expuestas en el museo; y 90 ejemplares firmados y numerados 1/90, destinados a su distribución comercial.

---

<sup>31</sup> Cesáreo Rodríguez-Aguilera, *Tendencia esencialista*, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, marzo de 1969.

El objetivo de la misma responde al interés de Sempere en colaborar con el mantenimiento del proyecto del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que ya había lanzado otras carpetas y series de obra gráfica con vistas a su financiación.

Por último, señalar que las serigrafías que componen esta carpeta fueron presentadas como no podía ser de otro modo en una exposición conjunta que tuvo lugar en la Casa de Cultura de Cuenca y en la que quedaron íntimamente unidas las seis serigrafías de Eusebio Sempere con una serie de fotografías, con el paisaje conquense también como motivo, realizadas por su amigo el pintor y coleccionista filipino Fernando Zóbel<sup>32</sup>.

Con las serigrafías que integran esta carpeta —junto con algunas tablas contemporáneas— Sempere se enmarca directamente dentro de la vertiente lírica tal y como hemos analizado en el apartado anterior, con especial atención a sus intensas conversaciones con Zóbel sobre la apreciación formal y cromática del paisaje; también por la cada vez más estrecha relación éste, con Gustavo Torner y Gerardo Rueda durante la búsqueda de un lugar adecuado para emplazar el Museo de Arte Abstracto, y con los numerosos artistas atraídos hasta Cuenca por la instalación de dicho museo. Cuestiones todas que le llevarán a adquirir una casa en Cuenca, en la que pasa los fines de semana y pequeñas temporadas dedicado al recogimiento personal, a pasear y a trabajar en sus gouaches y tablas.

Además y especialmente, con esta carpeta Sempere hace ejercicio de reválida para con su intención paisajística a través del análisis de la luz y del espacio, tomando como motivo los paisajes de esta región castellana como ya hiciera en una de sus pequeñas tablas de 1963 que además recibirá el título de *Góngora* (gouache sobre tabla, 50 x 25 cm. Col particular, Madrid; reproducida en el catálogo *El grupo de Cuenca*, 1997, con el nº 75) y, muy posiblemente, en la serigrafía suelta de 1964, *Paisaje (para el Museo de Arte Abstracto de Cuenca)* [Cat. 120], anterior incluso a edición de *Las cuatro estaciones*.

El paisaje reaparece de nuevo con fuerza en la imaginería de Sempere, más depurado si cabe, más esquemático, pero paisaje como en 1965 trazado con una profusión de finas líneas que según Silió son *un verdadero alarde de sensibilidad y delicadeza*<sup>33</sup>.

Se trata de un paisaje de horizontes bajos, más tranquilo, que en cierto sentido sigue siendo escenario de las variaciones estacionales como se puede apreciar en un cromatismo cambiante, rico y lleno de matices y transparencias que van del amarillo intenso y el verde azulado a los tonos amarronados, los colores vino, a un blanco neblinoso o unos grises transparentes que recuerdan a la fría lluvia en su caída vertical. Pensamos por ejemplo en la dureza del clima

---

<sup>32</sup> Ver Francisco Gor, “Góngora, en Cuenca. Ambientación literaria a seis serigrafías de Eusebio Sempere”, *SP*, Madrid, 29 de junio de 1969.

<sup>33</sup> Fernando Silió, *Sempere. Obra gráfica. Catálogo razonado*, Edición del Autor, Madrid, 1982, pág. 75.



de esta zona, también de su geografía, lo que nos lleva de nuevo a Luis de Góngora cuando en 1609 había escrito estos versos:

*Que os repita el parlero cada hora  
Como es ya mejor Cuenca para ciegos,  
Habiéndose de ver fierezas tales.*

¿Reflejan esas fierezas conquenses las serigrafías de Sempere? No, pensamos que no; más bien encontramos en ellas una visión que se relaja en la belleza del paisaje, de sus accidentes. En todo caso en estas serigrafías descubrimos a un Sempere cada vez más ensimismado con el horizonte, con el paisaje de la Meseta y el escenario plástico que es la naturaleza<sup>34</sup>.

Es por este camino, mucho más sintético que en otras ocasiones —por ejemplo, en las tablas de principios de los años sesenta—, y de esta manera que Sempere quedará cada vez más ligado al paisaje, por mucho que por momentos su obra desemboque en y vaya alternando con territorios más propios de una abstracción formalista o geométrica derivada de aquellos orígenes cinéticos —como en el *Álbum Nayar*. El paisaje pues, su rememoración cromática, de las formas, será el motivo más alabado en la obra gráfica del alicantino, especialmente cuando hacia el final de la década de 1970 vaya tiñéndose de un misticismo cada vez más complejo, más abstracto aunque fuera sólo en cuanto a su sentido:

*¿A dónde va Sempere? He aquí el asunto; su personal relación entre un espacio abstracto y un espacio concreto. Sempere va a ninguna parte. En cualquier caso, hasta el final. Pero a un final que él no antepone a su camino. No es un artista-flecha. Es un artista-paseo. Su tema es el movimiento. Algunas veces el paisaje: Carrasposa o Tarancón, tierras de la Mancha, Alcázar del Rey, colinas difusas, rosas, arcillas, dorados, rojos minúsculos de amapolas, caricias del aire al campo de trigo [...] Es su vocación de traer aquí lo más distante, de convertir el espacio en esta matemática, de agarrar lo absoluto. Su mística. Qué duda cabe que hay que incluir en eso que los críticos llamaron la abstracción, aunque en sus mejores obras no haya hecho sino interpretar de una manera moderna la sugestión del paisaje [...] Al análisis le puede la memoria, esa memoria sentimental y adolescente del color que le hace falta aquí como poeta.*<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Paul Klee había dejado escrito con relación al paisaje que *El diálogo con la Naturaleza sigue siendo condición sine qua non para el artista. El artista es un hombre, trozo de naturaleza en el ámbito de la naturaleza*. Citado en Julián Gállego, “La armonía universal de Paul Klee”, *El País*, 14 de marzo de 1981. Reproducido en Francisco Calvo Serraller (coordinador), *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente*, Ediciones El País, Madrid, 2000, pág. 81-87.

<sup>35</sup> Juan Antonio Aguirre, “Eusebio Sempere”, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1980. Este texto se reproduce en el catálogo *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*, IVAM, Valencia, 1996, pág. 89-90.

### *El Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas*

Como ya hemos visto, desde 1967 Sempere se va a interesar por lo que entonces se conocía como cibernética y por su aplicación experimental a la creación artística, especialmente a través de las experiencias con Luis de Pablo, en el Laboratorio ALEA, y con Julio Campal (que también pasó por ALEA) y Cristóbal Halffter en el proyecto de la *Escultura móvil-musical para IBM*. Es oportuno señalar que, coincidiendo con estas actividades, Sempere se involucraría en las actividades de Antes del Arte y las formulaciones de Vicente Aguilera Cerni; además y quizás más importante, por entonces Sempere y el mismo Abel Martín colaboraron con el ingeniero de caminos José Eduardo Arrechea, Catedrático de cálculo numérico, analista y programador informático, y participaron en una anterior y efímera experiencia —quizás en el Laboratorio ALEA, aunque esto no ha podido esclarecerse— con las computadoras<sup>36</sup>. Poco sabemos al respecto, sólo que esta primera experiencia con curvas programadas fue anterior a su participación en el Seminario del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, tal y como se desprende de estas palabras de Florentino Briones:

*Entre los pintores que venían al seminario, sólo dos tenían ya una cierta experiencia en arte y calculadoras: Abel Martín y Eusebio Sempere habían utilizado en algunas serigrafías curvas matemáticas de notable belleza, generadas mediante un trazador de curvas por el ingeniero de caminos Eduardo Arrechea.*<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> La falta de precisión en la documentación recabada hace imposible detallar dónde y cuándo tuvo lugar ciertamente esta colaboración, sólo que esta fue anterior al Seminario del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. En todo caso, la referencia más fiable es esta, encontrada en un artículo de 1969: *Así planteado el problema, podemos pensar en utilizarlas [las computadoras] dando un sentido riguroso a la investigación de formas plásticas. Dicha investigación ha sido iniciada en España por el catedrático de cálculo numérico de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos don José Eduardo Arrechea, a quien puede considerarse como pionero en este campo, y que se ha basado en la representación por medio de computadoras de familias de curvas matemáticas que responden a una ecuación determinada, obteniendo resultados de una belleza sorprendente. Estos resultados son los que el artista utiliza trabajando en estrecha cooperación con el científico, y hay que destacar que en España ha sido Eusebio Sempere el primero en realizarlos en serigrafía. Sin embargo, hay dos centros que también parecen interesados en el problema como son el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid y el Centro Experimental de Gandía, que están haciendo estudios en este sentido.* Enrique Delgado Contreras, “La belleza insólita de las curvas matemáticas. La computadora, al servicio del arte”, *Informaciones de las Artes y las Letras*, Suplemento nº 48, Madrid, jueves 29 de mayo de 1969, pág. 1 y 4. Reproducimos el artículo completo en el Apéndice Documental.

<sup>37</sup> Ver el texto de Florentino Briones, “¿Puede una calculadora crear una obra de arte? Generación automática de formas plásticas por medio de ordenadores”, publicado originariamente en *Obras. Revista de construcción*, nº 118, Madrid, 1973, pág. 40-46; y reproducido íntegramente en el Apéndice de la Tesis Doctoral de Enrique Castaños Alés, *Los orígenes del arte cibernético en España*, Tesis Doctoral, Universidad de Málaga, edición electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=3162>), Alicante,

En todo caso, lo que a nosotros nos interesa en este epígrafe es anotar una serie de datos que, partiendo de este punto nos contextualicen una actividad de Eusebio Sempere —también de Abel Martín— que desemboca en la estampación de un conjunto de serigrafías que tienen su origen en los distintos resultados extraídos de su experiencia con las computadoras en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM)<sup>38</sup>.

El CCUM había iniciado sus actividades el 13 de enero de 1966, poniendo en marcha seminarios como el de Lingüística Matemática y otro sobre Composición de Espacios Arquitectónicos, a raíz de los cuales y de la invitación cursada por el programador de IBM, Mario Fernández Barberá, al artista Manuel Barbadillo, surge lo que se llamará el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas, sustentado principalmente por una búsqueda de las bases matemáticas del arte encaminada al desarrollo de obras modulares o, dicho de otro modo, en el empleo de nuevas tecnologías para la realización de trabajos empíricos y analíticos que ofrezcan resultados teórica y metodológicamente interesantes para una estética científica basada en la obtención mecánica de formas artísticas:

*A raíz de la adquisición de una computadora IBM por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, Florentino Briones se formuló la siguiente pregunta: “¿Puede una calculadora crear una obra de arte?”. La idea, según ha contado el propio Briones, surgió de una entrevista con Mario Fernández Barberá, Manuel Barbadillo, Ernesto García Camarero y él, de la que nació la idea de crear el Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Plásticas (1968).<sup>39</sup>*

Sempere, a quien Florentino Briones dedicará una especial atención por lo adecuado de su trabajo para los objetivos del Seminario y por tratarse del artista de mayor proyección entre los asistentes, siempre mantendrá sus reservas y cierta postura crítica en cuanto a los resulta-

---

2001, pág. 211-215. En ese momento otros artistas también están trabajando de manera experimental con la computadora. El cinético Agam, por ejemplo, investiga en 1968 en las universidades de Harvard y Jerusalén experiencias semánticas mediante computadoras. Michel Ragon escribía: *El proyecto de Agam tiene como objeto crear un nuevo idioma, para lo cual ha introducido en las computadoras de las universidades de Harvard y Jerusalén más de medio millón de palabras en hebreo, en francés, en inglés, con la idea de compararlas, dividir las en grupos y establecer estructuras simultáneas. Michel Ragon, Agam. 54 palabras clave para una lectura polifónica de Agam, Polígrafa, Barcelona, 1976, pág. 30.*

<sup>38</sup> En relación al origen, desarrollo y actividades del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid resulta fundamental la consulta de la mencionada Tesis Doctoral de Enrique Castaños Alés, así como su reciente artículo “Los orígenes del arte cibernético en España. La experiencia del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)”, *Arte y parte*, n° 46, Santander, 2003, pág. 54-65. También el catálogo de la exposición *El Centro de Cálculo 30 años después*, Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Museo de la Universidad de Alicante y Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, Alicante, 2003.

<sup>39</sup> Josep Melià, *op. cit.*, pág. 313.

dos del empleo de la computadora como una herramienta artística, relata así su paso por el Centro de Cálculo:

*El trabajo en el Centro de Cálculo fue a partir de que IBM cedió una computadora a la Ciudad Universitaria para sus estudios. Se construyó un edificio [de Miguel Fisac], el Centro de Cálculo, y preguntaron a unos cuantos pintores si nos interesaba trabajar allí. Inmediatamente, a mucha gente le pareció aquello la Caja de Pandora de donde iban a salir todas las maravillas. Y no, no salieron maravillas. Cuando no tienen que salir, no salen. Fue una investigación lentísima. Yo estoy seguro que con el tiempo aparecerán cosas muy interesantes, pero la gente ha de trabajar muchísimo, tener vocación hacia la máquina, ser inteligente, conectar con la máquina, estudiar ciencia. Existen muchos problemas alrededor de la computadora. Si no es de este modo, no se sacará nada. Con el inconveniente de no ser un trabajo individual, sino colectivo; y las colectividades, en arte, parecen que están muy desacreditadas. Quiero decir, que si tú dependes de un señor que prepara el programa, otro que realiza las tarjetas,... es muy difícil, casi imposible, que coincidas con ellos. Por lo tanto, de momento, está, digamos, fracasado, el centro de Cálculo. No por falta de ganas de trabajar por parte de los directores del seminario ni de los artistas... sino por falta de dinero.<sup>40</sup>*

Sempere discutirá en varias ocasiones con los fervientes partidarios del empleo de la computadora en el ámbito del Seminario, mostrándose duro y escéptico, incluso irónico, en cuanto a la relación entre el arte, la ciencia y las máquinas y, concretamente, en relación a cómo las máquinas podrían valerse de las intenciones artísticas. Al respecto, resultarán esclarecedoras estas palabras de Enrique Castaños:

*Eusebio Sempere manifiesta su convencimiento de que “el problema arte-computadora es equivalente al de arte-sociedad”, es decir, que el artista no debe renunciar al papel que le corresponde “de hacer el resumen testimonial de las disociaciones, contradicciones y hasta disolución de las estructuras [sociales] actuales”, no debe replegarse ni aislarse en el espejismo de lo «puramente “artístico”» y andar precavido ante los encantos de la ciencia y la tecnología. La mejor tarea que puede realizar el Centro de Cálculo en relación con los artistas es aprovechar la intuición de éstos y ponerla al servicio de la ciencia, ya que “el artista nunca conocerá el lenguaje científico para manejarlo”. La intervención de Sempere termina con más interrogantes que respuestas, pero firme en la defensa de la dignidad de los artistas: “¿Es posible el trabajo en equipo en este Centro? ¿Pueden coexistir arte y ciencia? ¿O en fin de cuentas será inútil intentar crear esta simbología ciencia-arte, porque el arte está aparatosamente desbordado por la ciencia y ésta se justifica por sí misma? Parece que el interés por el trabajo en equipo tiene que*

---

<sup>40</sup> Miguel Logroño, “Entrevista con Eusebio Sempere: estudios iniciales, marcha a París, inicios”, inédita, (participan también Margarita de Lucas y Antonio de Navascués), cortesía de la Galería Edurne, Madrid, 26 de octubre de 1974.

*resumirse en una labor constante y a largo plazo, sin pretensiones y aceptando cualquier idea o hipótesis de los artistas por sencilla que parezca. Los pintores somos gente modesta y la ciencia poderosa. Y rica la sociedad IBM. Que nos llamen alienados, pero no indigentes”.*<sup>41</sup>

Así, el miércoles 18 de diciembre de 1968 Sempere asiste a la primera reunión de artistas que se organiza en el CCUM, con la que se pone en marcha el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas. A aquella reunión asistieron, además de Sempere y Abel Martín, Manuel Barbadillo, F. Álvarez Cienfuegos, M. de las Casas Gómez, Mario Fernández Barberá, Irene Fernández Flórez, Ernesto García Camarero, A. García Quijada, Julio Montero Delgado, Isidro Ramos, Guillermo Searle, F. Javier Seguí de la Riva, Soledad Sevilla, Vicente Aguilera Cerni y José María Yturralde, quien recuerda de esta manera el papel jugado por el Seminario:

*En 1968 el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, en su primer año de su existencia, promueve una serie de encuentros interdisciplinares con la intención de encontrar formas de aplicación de la nueva herramienta, el ordenador, en diversas disciplinas. Algunos de esos campos de acción se relacionaron con el arte, constituyéndose seminarios como los de “Espacios Arquitectónicos” y el de “Generación de Formas Plásticas”, siendo este último en el que participé desde el primer momento de su creación. Significaba para mí un paso lógico de continuidad con los trabajos realizados en el grupo Antes del Arte.*

*Las personas que me introdujeron en este Centro fueron Mario Fernández Barberá, técnico de IBM y uno de los responsables de ese proyecto, así como Isidro Ramos, físico, analista y uno de los primeros informáticos que hubo en España. Además Florentino Briones y Ernesto García Camarero, en ese tiempo director y subdirector del Centro que en todo momento se interesaron por esta convergencia entre la Ciencia, el Arte y la Tecnología.*

*Participaban desde el inicio de este seminario, V. Sánchez de Zabala, J. Seguí de la Riva, M. Barbadillo, de la Prada Poole y yo mismo, incorporándose al mismo a lo largo de ese mismo año un amplio grupo de artistas como Soledad Sevilla, J. Alexanco, Eusebio Sempere, Elena Asins, Lily Greenham, Gerardo Delgado, etc. En el seminario debatíamos, presentá-*

---

<sup>41</sup> Enrique Castaños Alés, *op. cit.*, 2001, pág. 128-129. Las citas a Sempere están extraídas del *Boletín* del CCUM, nº 16, julio 1971, pág. 58-59. Las críticas seguirán en otros textos del artista como el polémico “Arte y técnica”, publicado en *Tropos*, nº 3-4, Madrid, abril-septiembre de 1972, pág. 32, y que reproducimos en el Apéndice Documental. En el mismo sentido, Alfonso de la Torre (*op. cit.*, pág. 64) es decisivo cuando escribe: *Sempere abandonó estas experiencias, consideramos que sin haber logrado resultados satisfactorios. De dicha insatisfacción dan fe, por ejemplo, la escasa alusión que hizo, posteriormente, a esos trabajos (por ejemplo omitió referirse a ellos en un lugar en el que parecía idóneo: en el seminario “Arte Contemporáneo y Sociedad”, en el Instituto Superior de Filosofía de Valladolid, en 1982) o la afirmación de dichas experiencias mediante permanentes dudas, como en el mencionado artículo publicado en Tropos.*

*bamos ponencias, proyectos y discutíamos sobre las posibilidades y límites en las aplicaciones “artísticas” de la computadora, como entonces denominábamos al ordenador.*<sup>42</sup>

Además de los ya mencionados, durante los cinco cursos que tuvo vigencia el Seminario, entre finales de 1968 y el año 1973, en él participarán personajes como Waldo Balart, Ana Buenaventura, Tomás García Asensio, Ignacio Gómez de Liaño, José Luis Gómez Pelares, Luis Lugán, Herminio Molero, Manolo Quejido o Enrique Salamanca, entre otros.

En el contexto del Seminario, Sempere es el artista de mayor proyección nacional como ya hemos señalado y, junto a su actitud crítica debemos hacer constar que, como dice Enrique Castaños, en su caso se trató de una *experiencia aislada y sin carácter sistemático*:

*Sempere, curioso y expectante ante los resultados que pudieran derivarse del uso del ordenador en el terreno artístico, se integró desde el principio en el grupo del Centro del Cálculo y, durante el primer curso, trabajó de hecho tomando como base las curvas programadas por Arrechea, pero su contacto con la computadora, además de que siempre estuvo marcado por la reserva y que no aprendió nunca lenguaje de programación, influyó muy escasamente en el desarrollo posterior de su obra.*<sup>43</sup>

Esto parece cierto pues, al margen de un conjunto de obras en serigrafía realizadas a partir de los trabajos con el ordenador y las subsiguientes impresiones en *plotter*<sup>44</sup>, a Sempere no le entusiasmó la experiencia. En todo caso y aunque las actividades quincenales del Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas se prolongaron hasta el curso 1972-1973, Sempere sólo participó activamente durante el segundo curso académico del mismo (1969-1970),

---

<sup>42</sup> Palabras tomadas de la página web personal del artista (<http://www.yturralde.org/>).

<sup>43</sup> Enrique Castaños Alés, *op. cit.*, 2001, pág. 176.

<sup>44</sup> Enrique Delgado nos describe el *plotter*: *Hasta ahora hemos hablado del plotter sin que digamos exactamente de qué se trata. En esencia consiste en un aparato que tiene dos rodillos que tienen la posibilidad de avance y retroceso, sobre los cuales se va enrollando el papel de tal modo que cuando en uno de los rodillos se enrolla el papel se desenrolla del otro, además lleva una pluma inscriptora, que normalmente suele ser una cabeza de bolígrafo especial recambiable, lo cual lo hace apto para realizar dibujos con varias tintas. Esta pluma tiene ocho desplazamientos posibles que podemos identificar para dar una idea de su movimiento con las direcciones geográficas N, S, E, W, NE, SE, SW y NW. El conjunto recibe la información que el plotter traduce en forma gráfica, estando su funcionamiento sincronizado con todo el equipo de computadoras. Hay que decir que antes de realizar un dibujo programado éste debe ser analizado matemáticamente, con objeto de definir todas sus particularidades y sus puntos singulares, así como su escala. La perfección de los dibujos realizados, en ocasiones resulta verdaderamente molesta y se siente una alegría realmente grande cuando vemos que un dibujo no resulta correcto, y exclamamos llenos de gozo: ¡Se ha equivocado la máquina! Pero nuestra alegría se convierte en desilusión, cuando no en mal humor, al ver que se enciende una lucecita que nos indica que ha habido un error en la programación del dibujo, deteniéndose la máquina como un viejo asno tozudo que se niega a andar aunque con razones muy distintas de este último.* Enrique Delgado Contreras, *op. cit.*, pág. 4.

en el que trabajó en la realización de su conocido *Autorretrato*, desmarcándose de la repetición de módulos geométricos con la que seguían experimentando el resto de artistas<sup>45</sup>.

Al margen de estas cuestiones, diremos que Sempere —como Abel Martín— participó desde diciembre de 1968 en el Seminario, realizando —ambos— en mayo de 1969 un curso de programación FORTRAN, aunque nunca programó las computadoras, y participando —de nuevo los dos y como aspecto relacionado estrechamente con la producción de su obra gráfica, de los dos, porque Abel comenzará entonces a realizar sus propias serigrafías también— en todas las exposiciones que trataron de difundir los resultados obtenidos en los distintos cursos del Seminario; exposiciones en las que Sempere concurre con sus serigrafías excepto en la primera, en la que además presenta la maqueta en metacrilato de la *Escultura móvil-musical para IBM*.

Así, Sempere y Abel Martín estarán presentes en la primera de las exposiciones, *Formas computables*, que tendrá lugar el sótano del mismo CCUM entre el 25 de junio y el 12 de julio de 1969; también en la segunda, *Generación automática de formas plásticas*, celebrada de nuevo en el sótano del edificio del 22 de junio al 4 de julio de 1970. Participará también en *The computer assisted art*, exposición colectiva que se realizó con ocasión del Simposium europeo sobre diseño por ordenador (*VIII European System Engineering Symposium*), organizado por IBM, y que tuvo lugar en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid entre los meses de marzo y abril de 1971. Por último, en la última de las exposiciones organizadas por el CCUM, una réplica de la anterior que recibió el título de *Formas computadas*, celebrada en el Ateneo de Madrid durante el mes de mayo de 1971<sup>46</sup>.

Por último, no quisiéramos finalizar este epígrafe sin transcribir las palabras del mismo Eusebio Sempere cuando responde a la pregunta de Salvador Giménez sobre si las máquinas, las computadoras, podrían llegar a hacer arte:

*A hacerlo, no —contesta directo Sempere—. A darte bases de partida, sí; ya lo hacen. Eduardo Arrechea, concretamente, me ha proporcionado el dibujo de unas ecuaciones matemáticas que me han permitido llegar a unas soluciones gráficas. Yo busco mi técnica de pintor y bajo mis innovaciones. [...] Yo lo utilizo como lenguaje y lo transformo. Un dibujo imaginado se reduce a formas matemáticas, se convierte en una ecuación y ésta ecuación se programa con*

---

<sup>45</sup> En relación a esta repetición de módulos geométricos fue una sorpresa encontrar, encartadas entre las serigrafías y los textos que componen la carpeta *La Alhambra* (1977), las reproducciones sobre papel vegetal de algunos diseños modulares obtenidos por Sempere en los trabajos llevados a cabo en el marco del Seminario del CCUM.

<sup>46</sup> El análisis de estas exposiciones, la nómina de los artistas participantes así como las cuestiones relativas a lo en ellas expuesto y a su repercusión en la prensa de la época se puede consultar en el apartado 4.4. de la Tesis Doctoral de Enrique Castaños Alés, *op. cit.*, 2001, pág. 108-135. En 1972 tuvo lugar otra exposición en el Colegio Alemán de Madrid y después de Barcelona, *Impulsos. Arte y Computador*, que aunque se vincula a estas primeras experiencias españolas en las relaciones de arte y tecnología, no estuvo organizada por el CCUM.

*las máquinas. Hombre, no puedo decir que he encontrado la piedra filosofal con lo que te proporcionan las máquinas, pero creo que te dan un mundo interesante y que te permiten trabajar y abundar en una dirección.*<sup>47</sup>

Respuesta a la que apostilla el entrevistador:

*Junto a estructuras donde la luz juega, intermitentemente, donde cada instante fabrica una nueva imagen, Sempere hace maravillas en serigrafía como variantes de un punto de partida. Es fabuloso el mundo que se despliega a partir de un problema.*

El caso es que, como escribe su amigo Lucio Muñoz, Sempere

*Un día se colocó su bata blanca, sus gafas, y, con aire de científico o aprendiz de brujo racionalista, decidió consultar a las computadoras, en un afán no de codificar el misterio o la poesía, sino de multiplicar o casi fabricar neuronas, inquiriendo respuesta, al menos sugerencias; pero la computadora no respondió más que frías combinaciones de datos, nada sabía del enigma del tiempo, de la luz, del silencio.*<sup>48</sup>

Aunque y como cierre, algo supo hacer Sempere con aquellas sugerentes combinaciones de datos; porque realmente no era la máquina la pregunta sino qué hacer con lo que a través de ella se podía conseguir, tal y como insiste el crítico de arte José Corredor-Matheos cuando dice:

*En el Centro de Cálculo de Madrid, y en compañía de algunos artistas jóvenes, Sempere investiga, ensaya, y ahí están, por ejemplo, esas bellísimas serigrafías que son el resultado de mucha paciencia, de mucha fe, no en las posibilidades de la máquina, sino en las del hombre que se pone frente a ella y se atormenta delicadamente para arrancar de sí mismo unos chispazos.*<sup>49</sup>

### ***Serigrafías hechas con computadora***<sup>50</sup>

Evidentemente, como acabamos de citar, Sempere sabe que no ha encontrado la piedra filosofal —por eso es tan crítico con quienes lo piensan—, pero es consciente de que aprovechar las representaciones gráficas que le proporcionan los resultados matemáticos de la computadora le permite abrir nuevas vías fundadas en la tecnología hasta el momento sólo intuitidas en su producción anterior. Obviamente, nos referimos a sus relieves luminosos y a las experiencias directamente precedentes.

---

<sup>47</sup> Salvador Giménez, “A la luz de Sempere”, *ABC de las Artes*, Madrid, 7 de marzo de 1969.

<sup>48</sup> Lucio Muñoz, en *Sempere*, Cuadernos Guadalimar, nº 1, Madrid, 1977, pág. 70.

<sup>49</sup> José Corredor-Matheos, “Sempere”, *Cimal. Cuadernos de cultura artística*, nº 17, Valencia, 1982, pág. 53-64.

<sup>50</sup> Damos título a este epígrafe y a las serigrafías resultantes de su experiencia con la computadora empleando las mismas palabras de Sempere en una carta enviada a Vicente Aguilera Cerni desde Madrid el 27 de marzo de 1970. *Me acaba de llamar Eduardo Sanz para decirme, de parte tuya, que te mande unas fotos. Ahí van. Fotos de serigrafías hechas con computadoras sólo me queda hoy la que te mandó, pero a la hora de comer llamaré al fotógrafo para que me haga copias y te mandaré enseguida otras mejores.* Esta carta se encuentra depositada en el CIDA de Vilafamés.



Pero, ¿cómo aprovecha Sempere esos resultados? Los emplea —y por ello nos interesan aquí— para la realización de un conjunto de, al menos, diez serigrafías [Cat. 29-38] cuya ejecución se dilata entre 1968 y 1972, aunque todo apunta según las distintas catalogaciones consultadas a que algunos de los motivos empleados serán estampados en varias ocasiones y en diferentes formatos a lo largo de esos años y hasta, incluso, 1975. La razón más clara para ello la encontramos en que, una vez obtenidas las curvas y dada la buena acogida de estas serigrafías después del *Álbum Nayar* o la carpeta dedicada a Cuenca, Sempere y Abel Martín no dudaron en atender las distintas peticiones y encargos dada la cada vez más importante presencia de Sempere en exposiciones de obra gráfica o su inclusión en carpetas colectivas [Cat. 33]. Por otro lado, este conjunto de serigrafías resulta a todas luces el más difícil de catalogar debido a la diversidad contradictoria de los datos que sobre el mismo hemos podido recabar<sup>51</sup>. El primero ha sido, naturalmente, el de su ordenación y datación, por lo que hubimos de buscar testimonios directos al respecto, como este del mismo Sempere:

*“Mis trabajos relacionados con la computadora —ha dicho Sempere— han tenido dos etapas: la primera el empleo de curvas programadas y representadas gráficamente a partir de fórmulas matemáticas y la segunda el intento de ordenar —por medio del programa adecuado— las retículas paralelas, agrupándolas o separándolas, hasta producir sectores de luz y sombra en una figura determinada figurativa o abstracta” [...] “El camino que abre el empleo de estos ingenios, aprovechables para la investigación artística, es todavía oscuro y difícil en cuanto a sincronización arte-ciencia, es decir, la comprensión entre el hombre científico y el hombre artista. El recorrido es largo y debemos trabajar despacio y sin forzar las pretensiones de obra lograda”.*<sup>52</sup>

Así pues, deducimos que las primeras serigrafías del conjunto estarían tomadas de aquellas curvas realizadas con la colaboración de José Eduardo Arrechea. En relación a estas primeras serigrafías y especialmente a las que les siguieron, es importante destacar que el empleo de las curvas computerizadas que empleará Sempere suponen para algunos de sus contemporáneos y compañeros en el Seminario del CCUM algo superado en cuanto a la investigación científica y, por tanto, relativamente artístico o con muy pocas aplicaciones plásticas realmente innovadoras. En este sentido, las siguientes declaraciones de Ernesto García Camarero apuntan esta idea al tiempo que destacan el empleo que de estas curvas realizará Eusebio Sempere:

*Otras líneas de trabajo parecieron iniciarse siguiendo caminos más transitados, como es la generación de curvas utilizando el plotter. Sin embargo, el sinnúmero de ejemplos de «curvas artísticas» ya desarrolladas (véase como trivial ejemplo la colección de tarjetas editadas en el*

---

<sup>51</sup> En realidad, no se trata de una serie, tampoco de una carpeta pero sí que conforman un grupo claro. Sin embargo, Fernando Silió sólo las cita cuando habla del Seminario del CCUM, reproduciendo sólo una parte de ellas pero sin catalogarlas ni agruparlas. Ver Fernando Silió, *op. cit.*, pág. 45-46.

<sup>52</sup> Palabras de Sempere citadas en Josep Melià, *op. cit.*, pág. 313; y Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 134.

*Palais de la Découverte de París, en las que aparece una gran variedad de curvas) y la ausencia de intención plástica en su generación, nos convencieron de la poca utilidad de tales figuras, que sólo nos dan formas curiosas o agradables, pero a nuestro juicio no plásticas. Es necesaria la sensibilidad de un pintor como Sempere para convertir unas curvas inertes en obra pictórica, como ocurre en la más clásica pintura de paisajes y bodegones.*<sup>53</sup>

Se trata de unas serigrafías, estas primeras, compuestas por unas finas tramas de líneas suspendidas sobre los habituales fondos monocromos y que recuerdan la forma de unos muelles, repitiendo con sencillez y sorprendentes variaciones de tono las mismas estructuras geométricas, regulares y extensibles, obtenidas junto a Arrechea.

En cuanto a una primera datación de las mismas —coincidiendo con Enrique Castaños cuando señala este mismo problema en su Tesis Doctoral— diremos que no hemos encontrado referencias claras y evidentes al respecto de esta experiencia informática en los escritos de Sempere, siendo lo más probable que la colaboración con José Eduardo Arrechea, como ya se ha visto más arriba, comenzara con anterioridad a 1969 y a la participación del alicantino en el Seminario del CCUM:

*Lo más razonable es pensar que esa colaboración se produjo durante 1968, aunque no estamos en condiciones de precisar el mes. El asunto tiene una importancia relativa y, en todo caso, sólo en relación con quién fue el primer artista plástico que usó en España la computadora con fines artísticos.*<sup>54</sup>

Por lo tanto y aun la incertidumbre, las cuatro primeras aquí catalogadas se corresponderían con estas serigrafías de curvas espirales, a las que siguen las representaciones de un cálculo más complicado en las cuatro serigrafías siguientes, resultantes ya de su participación en el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas, donde todo apunta que seguirá colaborando con Arrechea, tal y como deja entrever la descripción técnica del proceso de elaboración de los segundos motivos que empleará Sempere, los septifolios —representación de la función  $P=W * \cos (6W+K)$ —, en palabras de Enrique Delgado Contreras:

HAZ DE SEPTIFOLIOS

*(Explicación del grabado de la primera página)*

*La gran complicación que entraña la representación de haces de curvas de ecuación compleja ha sido resuelto por J. Eduardo Arrechea utilizando un ordenador IBM 1130 dotado:*

---

<sup>53</sup> Ernesto García Camarero, “Generación automática de formas plásticas”, publicado originariamente en *Ordenadores en el arte*, CCUM, 1969, pág. 1-3; y reproducido en Enrique Castaños Alés, *op. cit.*, 2001, pág. 222-223.

<sup>54</sup> Sigue Enrique Castaños: *Los primeros gráficos de ordenador de Barbadillo no aparecieron hasta principios de 1969, pero desde abril del año anterior estaba en contacto con la máquina también con fines artísticos, y desde luego en su caso sí que existe un proyecto definido y sistemático de trabajo con el ordenador, aparte del hecho de que siempre participó muy activamente en la elaboración de los programas destinados al estudio y tratamiento informático de su obra.* Enrique Castaños Alés, *op. cit.*, 2001, pág. 177.

- De unidad central con memoria capaz de almacenar 32.768 palabras.
- De tres unidades de memoria externa constituida por discos magnéticos capaces de almacenar 512.000 palabras cada uno.
- Lectura de fichas IBM 2501 capaz de leer 1.000 fichas por minuto.
- Perforadora de fichas IBM 1442, capaz para 160 columnas por minuto.
- Impresora IBM 1403, capaz de imprimir 600 líneas por minuto de 120 caracteres cada línea.
- Plotter IBM 1627, para dibujo de resultados gráficos.

El proceso que se sigue para obtener dichas curvas podríamos sintetizarlo en varias etapas:

- a) se elige la curva que vamos a representar.
- b) se introduce la información programada en uno de los muchos lenguajes (en este caso FOR-TRAM) por medio de tarjetas perforadas en la lectora.
- c) la lectora consulta a las memorias magnéticas o al disco magnético y acepta el programa traduciéndolo al lenguaje de la máquina.
- d) Por último, la máquina resuelve el problema planteado para cada punto y refleja el resultado por medio de una máquina llamada «plotter», en la cual se van dibujando las curvas por medio de una pluma inscriptora sobre un papel.

La curva de la figura o de la foto 1 se llama septifolio por tener siete «bojas» o «folios», de tal manera que variando cada valor de la constante  $k$  obtenemos una curva análoga a la anterior, naturalmente tendremos tantas curvas como valores de la constante. En la foto observamos como Eusebio Sempere, apoyándose en dichas curvas, las ha combinando realizando una degradación tonal de las mismas sobre un fondo negro.<sup>55</sup>

Por último, su *Autorretrato*. El margen temporal a considerar entre los distintos tipos de representación, aun la variación en las fechas de realización de las distintas serigrafías, podría circunscribirse al siguiente esquema: curvas obtenidas con anterioridad a diciembre de 1968, las primeras; curvas obtenidas entre diciembre de 1968 y mayo de 1969, a lo largo del primer curso del Seminario del CCUM o con relativa posterioridad, las segundas; mientras que el *Autorretrato* se correspondería con la segunda etapa definida por Sempere y que responde al trabajo realizado durante el segundo curso del Seminario (1969-1970), en el cual el pintor alicantino se mostró especialmente activo.

En el proceso de desarrollo y elaboración de su *Autorretrato* contó con la ayuda de Florentino Briones, quien diseñó el programa informático que lo hizo posible, y de Lorenzo Carbonell:

---

<sup>55</sup> Enrique Delgado Contreras, *op. cit.*, pág. 4. El artículo va ilustrado con la reproducción en la pág. 1 de la serigrafía que aquí catalogamos con el nº 33.



Fig. 40. Impresiones en plotter de las que Sempere se pudo servir para confeccionar las serigrafías, 1971.

El programa que Briones diseñó y publicó con el título *Op-art lineal*, constituye un buen ejemplo de los programas que se hicieron entonces en el Centro de Cálculo con el propósito de extraer una rentabilidad artística al ordenador. El programa en cuestión “transforma una fotografía o un dibujo con distintas intensidades de grises en una serie de líneas que recuerdan más o menos vagamente el original”. Lo que en realidad hace el programa es sustituir el original por una matriz numérica que es la que se introduce en la calculadora electrónica. Briones explica así el funcionamiento del programa: “El programa trabaja como si [las] densidades de grises que le hemos dado fueran masas que ejercen sobre una red de líneas horizontales o verticales (o ambas simultáneamente) unas determinadas fuerzas de atracción que las deforman. Así, si una zona es blanca y a su derecha se encuentra una zona negra, las líneas verticales, que deberían atravesar la zona blanca, se desplazan hacia la derecha, quedando una menor densidad de líneas en la zona blanca y una densidad mayor en la negra. Por esto el resultado recuerda al original”. Utilizando una fórmula matemática para calcular las deformaciones que se basa en la ley de la gravitación universal, el resultado obtenido puede ser de una gran belleza plástica. El programa, señala Briones, puede usarse sobre dibujos concretos. Eusebio Sempere, por ejemplo, lo usó para realizar su autorretrato.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Enrique Castaños Alés, *op. cit.*, 2001, pág. 125.

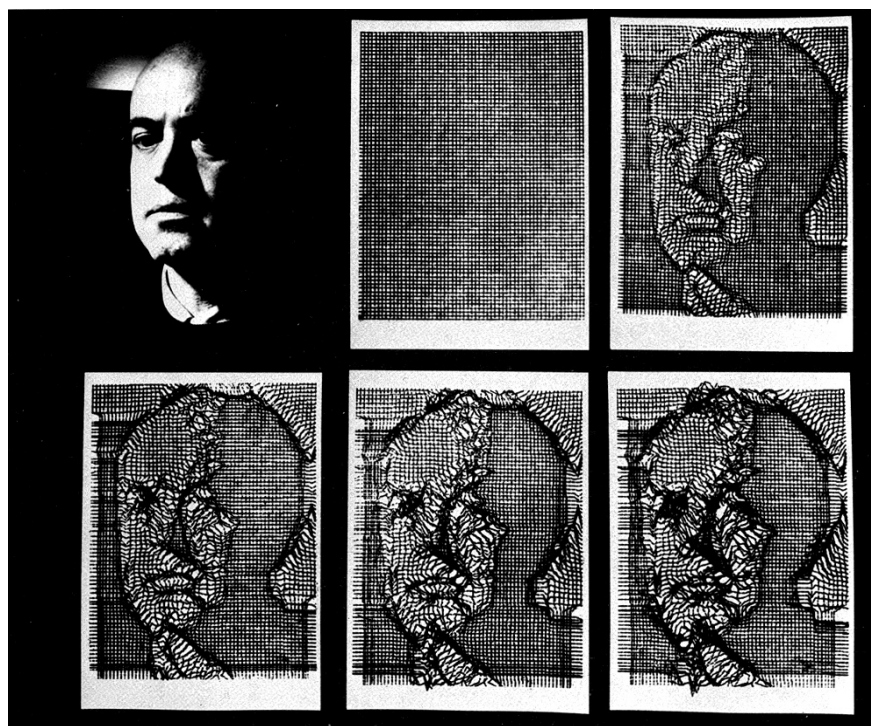


Fig. 41. Autorretrato. Proceso de descomposición de una retícula según la fórmula  $F = \text{Coef. } P/d^2$ , 1969.

Y sobre el proceso y su conexión con aquellas primeras serigrafías de curvas computadas, Sempere dejó testimonio en un conocido texto donde además concretaba la división en dos etapas para centrarse en la segunda, en lo realizado con posterioridad al curso 1968-1969:

*Después de los trabajos realizados durante el curso pasado tomando como base las curvas programadas por Eduardo Arrechea, producto del conocimiento de la geometría y de la compleja realización material que proporciona la computadora electrónica, intento en esta modesta investigación, profundizar más en los problemas de la plástica, como pueden ser (en uno de sus aspectos) el análisis racional del claroscuro, tantas veces emprendido por pintores de siglos precedentes con auténtica validez.*

*El motivo de figurativismo real elegido es consciente, ¿por qué no? pero creo que importa más la búsqueda racionalizada que la supuesta anécdota iconográfica.*

*Interesado desde siempre por los problemas de la luz, propongo como tema el “método de estudio para reproducir una figura por la descomposición geométrica de una retícula lineal”.*

*El medio propuesto por el técnico programador Lorenzo Carbonell, empieza al tomar una línea horizontal en cuya intersección con las verticales colocamos unos puntos que van a someterse a desplazamientos con arreglo a la siguiente ley: dado un determinado punto que pertenece a una línea vertical, suponemos que todos los demás puntos de esa vertical alterarán a ese punto con una fuerza que viene dada por esta fórmula:*

$$F = \text{COEF } P/d^2$$

COEF = *Coficiente variable.*

P = *Peso del punto.*

d = *Distancia entre los dos puntos.*

*La resultante de todas estas fuerzas produce un desplazamiento del punto sometido a esta atracción.*

*Efectuamos esta operación para todos los puntos de la horizontal, la nueva línea estará formada por los nuevos puntos desplazados. Con el trazado de todas estas líneas desplazadas se genera una nueva figura que reunirá las características buscadas de luz y sombra, tomando como gradación relativa las diferencias entre 0 y 5.*

*Si cambiamos el término de la horizontal por la vertical, el resultado obtenido se repetirá en el otro sentido.<sup>57</sup>*

En este punto, además de apuntar que Sempere habla con las mismas palabras de Florentino Briones, debemos hacer hincapié en que se trata del acercamiento más importante del pintor a la figuración desde sus años parisinos, cuando la consecución de aquel programa de formación le condujo hasta la abstracción geométrica y el cinetismo. Un acercamiento para él *anecdótico* pero que por otro lado realiza tomando como motivo su mismo rostro, al igual que hiciera en aquella punta seca de San Carlos [Cat. 3]<sup>58</sup>, y a partir de un estudio de claroscuro, de la descomposición de la luz, como recorriendo de nuevo sus años de formación —aquella *escuela de sombras*— y los motivos de sus gouaches o de sus relieves luminosos realizados en París. En realidad, el proceso computerizado que derivará en la elaboración de las serigrafías es un complejo trabajo de programación que se traducirá en lo que hemos encontrado citado y reproducido como *Autorretrato. Proceso de descomposición de una retícula según la fórmula  $F = \text{Coef. } P/d^2$*  y de este otro modo, mucho más sugerente y relacionado con la tradición de la Escuela española: *Transformación tenebrista de una imagen por la descomposición geométrica de una cuadrícula*. Junto a

---

<sup>57</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 135. Publicado originariamente en el catálogo de la exposición *Generación automática de formas plásticas*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, junio-julio de 1970.

<sup>58</sup> Sobre esta relación escribe Antonio Bonet Correa, relacionando los dos autorretratos: *El aspecto enmarañado de su autorretrato, de 1969, logrado a través de una computadora, nos muestra hasta qué punto el artista es capaz de llevar a un estado límite su capacidad de acción sobre la realidad aparentemente fenoménica. Su parentesco con los primeros ensayos retratos en grabado, de una perfección extrema en las calidades y en la técnica, realizados en Valencia, en 1947, confirman nuestro aserto. Para señalar, más adelante en el mismo texto, cómo Sempere trata en sus obras de incorporar una sensación quebradiza e inestable de la misma realidad: Por ello Sempere, cuando hace y deshace su retrato por medio de la trama sacada por la computadora, su elección es la de un aparente desdibujar, un ir hasta el límite de las posibilidades de la estructura misma de la representación, de captar su osatura interna y su sobre proyectada.* Antonio Bonet Correa, en *Sempere. Gouaches 1953-60 y esculturas recientes*, Galería de Exposiciones, Banco de Granada, Granada, 1975, pág. 14 y 33 respectivamente.

este último título figura la fecha de 1970<sup>59</sup>, corroborada por Enrique Castaños, aunque Josep Melià (pág. 221) y Fernando Soria (pág. 234) lo datan en 1969.

Un argumento más a tener en cuenta sobre cuándo se encontró un resultado factible a partir del cual elaboró Sempere las serigrafías de su *Autorretrato*, lo hemos encontrado en el catálogo de la exposición *De l'art al microxip*, donde se reproducen las impresiones en *plotter* de las que Sempere se pudo servir para confeccionar las serigrafías (Fig. 40). Se trata de una hoja en la que aparece la doble gradación en cuatro estadios de las líneas horizontales y verticales, por separado, y la superposición de las mismas, a menor tamaño, en el centro de la hoja. Junto a estas impresiones y sobre unas tiras de papel pegado, figura una fecha mecánicamente impresa: 04/05/71, lo que nos hace pensar que fue entonces cuando debió realizarse la impresión.

De ser así, podríamos señalar con bastante seguridad cuándo se realizaron las serigrafías: en torno a ese año o el año siguiente, 1971. Sin embargo, la presencia en la Col. Municipal Eusebio Sempere del Ayto, de Alicante de una serie de 12 impresiones de *plotter* que se corresponde con otros tantos estadios de la descomposición de la cuadrícula de 60 x 80 puntos, y que se encuentran fechadas en este caso en 1969<sup>60</sup>, indica que el proceso fue largo, debiéndose iniciar al principio del curso 1969-1970 y desarrollándose a lo largo de éste y de distintas pruebas que, quizás, no necesariamente iban a desembocar en origen en la elaboración de unas serigrafías. De hecho lo que parece que circuló primero fueron simplemente las impresiones en *plotter*, acompañadas a veces de la fotografía que había servido de base, para dejar paso después a las serigrafías estampadas siempre con posterioridad a esta experiencia y que nosotros localizamos en torno a 1970-1971.

Por otro lado, hemos encontrado comentarios al respecto de la autoría del *Autorretrato* de Sempere, como el que con posterioridad fue lanzado por Tomás García Asensio al señalar que realmente había sido una obra de Florentino Briones:

*Malévolamente pienso que se cultivó la buena imagen pública de Eusebio y su gran curiosidad por el tema. Briones hizo un programa de unas curvas repetidas que, podríamos decir, es lo primero que se le ocurre a un ordenador, con muy escaso interés, y más tarde un ingenioso programa que permitía redibujar una imagen sustituyendo los grises por blancos cuando la masa que tenía más cercana era oscura; aplicó la foto a un programa de Sempere y resultó un auto-*

---

<sup>59</sup> El título y fecha (*Tenebristic Transformation of an Image by the Geometric Decomposition of a Linear Screen (Self-Portrait)*, 1970. Computer graphic), figuran junto a la reproducción de la fotografía de Sempere y la descomposición de una retícula en cinco estadios en William Dyckes, *Contemporary Spanish Art*, The Art Digest, New York, 1975, pág. 42-43 (Fig. 41).

<sup>60</sup> Estas impresiones se reproducen en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, 1998, pág. 210.

*rrtrato de Sempere. Lo que ocurre es que el autorretrato lo había hecho verdaderamente Briones.*<sup>61</sup>

Sin embargo, esa polémica es la que recorre gran parte de las producciones derivadas del paso de los artistas por el Seminario del CCUM, puesto que —como queda manifiesto en la Tesis Doctoral de Enrique Castaños, muy pocos de ellos aprendieron a programar la computadora, tampoco Sempere— siempre dejaban esa labor a los técnicos.

Así, en sentido distinto al de García Asensio, Luis Lugán destacará el trabajo de Sempere como el mejor y más apropiado a los objetivos establecidos:

*En el transcurso de estos años se han realizado varias exposiciones, mostrando los trabajos realizados. Los resultados del encuentro Artistas-Ordenador, en mi opinión personal, creo que han sido cortos, pequeñas dificultades y limitaciones han contribuido a ello. Pero algunos resultados merecen atención, entre ellos una obra de Sempere: su Autorretrato.*

[...] *Recuerdo la impresión que me causaron las primeras pruebas del Autorretrato: el plotter había dibujado con pulso humano el rostro de Sempere. Nunca el plotter se había mostrado tan sensible. El proceso que sigue el dibujo es sumamente interesante. Desde las primeras líneas que van formando la cabeza de Sempere hasta la impresionante maraña final, en la que la figura desaparece, hay toda una serie de secuencias que tienen interés propio. Es una obra que justifica el empleo de la Calculadora.*<sup>62</sup>

Y aunque hemos señalado el carácter crítico de Sempere para con la experiencia, lo cierto es que los resultados obtenidos a posteriori serán siempre de su agrado. Así lo entendía en una fecha tan cercana como la de 1971, cuando responde a esta pregunta de Enrique Entrena:

—*Hay que decir que tú buscas algo con tu amiga la computadora. Algo más que estas curvas y que este proceso de descomposición de retículas en un dibujo extraño. ¿Qué es?*

—*No, a mí me parece muy interesante trabajar de esta forma. Considero que las formas que se adquieren y el resultado final de la obra son francamente interesantes Y por eso lo hago.*<sup>63</sup>

O cuando declara poniendo el dedo en la llaga:

*Se habla mucho últimamente, y con razón, del retraso que el arte lleva con respecto a la ciencia y sus últimos hallazgos. Pero como las posibilidades de expresión artística se han ampliado,*

---

<sup>61</sup> Tomás García Asensio, *Aproximación a un intento de informatizar la plástica*, Trabajo inédito presentado para el curso monográfico de doctorado *Concepto, estructura y posibilidades de un museo moderno*, dirigido por el Dr. Luis Alonso Fernández en la Universidad Complutense de Madrid durante el curso 1985-86; y reproducido íntegramente en Enrique Castaños Alés, *op. cit.*, 2001, pág. 251-256.

<sup>62</sup> Luis Lugán, “Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid” (1971), reproducido íntegramente en Inmaculada Julián, *op. cit.*, pág. 303-304; y en *Sempere: Las intenciones más íntimas del aire*, Galería Edurne, Madrid, 1974, pág. 7.

<sup>63</sup> Enrique Entrena, “Eusebio Sempere trabaja con una computadora para elaborar sus obras”, *La Verdad*, Alicante, 11 de mayo de 1971.



*las nuevas técnicas han adoptado y fusionado posibilidades, como ocurre en el cine. Este espectáculo permite una distribución masiva de un conjunto de elementos vivos y actuales, como son la imagen visual (en blanco y color), el movimiento, la literatura, el sonido, etc., con sus más variadas elaboraciones. La foto y el cine han hecho que la pintura perdiese la jerarquía que había alcanzado en otras épocas, cuando mantenía su poder de medio transmisor religioso o profano, resumiendo valores estéticos, literarios, científicos.*

*El arte de la pintura está desbordado, y creo que en nuestro siglo sólo cumple una misión ornamental. La industria sólo puede ofrecer a la pintura posibilidades de producción masiva y elementos, como decía antes, anecdóticos. De momento, la pintura está condenada a plagiarse a sí misma, con insistentes vueltas a problemas solucionados perfectamente (genialmente) en épocas pasadas.*<sup>64</sup>

Si bien, en 1972 le dirá a Miguel Fernández-Braso que no exponía los resultados de su experiencia con la computadora —no sabemos si se refería a las serigrafías o a las impresiones en *plotter* para su *Autorretrato*— porque eso cargaría demasiado la Galería Juana Mordó, la desbordaba<sup>65</sup>.

En resumen: nos encontramos ante un conjunto de serigrafías difíciles de catalogar por la falta de datos al respecto pero que, no obstante, suponen una nueva esencialización en el trabajo de Sempere, que aprovechará las formas computadas obtenidas para la estructuración de unas composiciones geométricas que podemos relacionar con aquellos gouaches de París no sólo por su sencillez sino, además, en cuanto a la reducción cromática que en ellas tiene lugar.

En otro orden de cosas, es a partir de estas experiencias que Sempere y Abel Martín debieron comenzar a trabajar con la elaboración fotomecánica de las pantallas serigráficas, proceso que les permitiría traspasar las impresiones del *plotter* a la seda o el nylon, no sólo las de Sempere, también las que realizará el propio Abel Martín<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Fernando Millán, “Eusebio Sempere pinta los deseos más íntimos del aire”, *Avanzada*, n° 29, Madrid, agosto de 1971, pág. 30-31.

<sup>65</sup> Miguel Fernández-Braso, “Sempere: mago de la geometría”, *ABC*, domingo 15 de octubre de 1972.

<sup>66</sup> Al igual que Sempere, Abel Martín participará en las experiencias con Arrechea y en el Seminario del CCUM. Su trabajo es otro ejemplo de empleo de curvas generadas por la computadora y después trasladadas a un conjunto de serigrafías. Sobre Abel escribirá William Dyckes que no es hasta mediados de los setenta que realiza sus propias serigrafías, señalando que anteriormente se había dedicado a la escultura (*sic*). Con un estilo simple y geométrico, Abel trabajó sobre los diseños computerizados obtenidos en el Seminario del CCUM, creando formas cada vez más complejas (William Dyckes, *op. cit.*, pág. 147). El resultado serán las carpetas *Metempsychosis* (1968), compuesta por cinco serigrafías estampadas sobre papel Canson negro y acompañadas de un texto firmado por Tomás Marco, en una edición de 33 ejemplares (ver Col. Fundación March); y *Musical* (1970), compuesta por seis serigrafías acompañadas de un texto de Enrique Delgado y de las partituras de otros tantos compositores

### *Serigrafías sobre tela*

Tras las experiencias tecnológicas en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, Sempere se encontrará en uno de sus momentos de mayor actividad; momento en el que nos queremos centrar ahora para analizar el conjunto de tres serigrafías estampadas sobre tela que se elaboraron en torno a la exposición que el artista alicantino celebró en la valenciana Galería Val i 30, y que se inauguraba el 11 de diciembre de 1973<sup>67</sup>. Las serigrafías fueron distribuidas y comercializadas por la citada galería, aunque nunca se llegaron a exponer las tres piezas juntas en vida del pintor.

En relación a esta terna de serigrafías y quizás como su único antecedente, encontramos en la Tesis Doctoral de Antonio Fernández la referencia a una estampación serigráfica sobre tela

---

contemporáneos encargados de interpretarlas en una pequeña pieza musical: Ramón Barce, Claudio Prieto, Agustín González, Francisco Estévez, Francisco Cano y Carlos Cruz de Castro. Además, en la Colección Arte Siglo XX de Alicante se conserva una serigrafía de Abel Martín realizada a partir de uno de sus diseños computarizados con ordenador en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid entre 1968 y 1969, titulada *Dibujo de Computadora* y fechada en 1970, fue estampada por el propio Abel Martín en su taller. Según la catalogación realizada, aunque de esta serigrafía se realizó una tirada de 500 ejemplares sin numerar, editada por el sindicato Comisiones Obreras —de hecho, consta que CC.OO. donó a Eusebio Sempere este ejemplar, incorporado a su vez por Sempere a la colección—, parece ser que pertenece a la carpeta editada por el Museo de Arte Abstracto de Cuenca en enero de 1971 (ó 1972), una carpeta sin título en la que se presentaban seis serigrafías y un cuento de Florentino Briones. De la carpeta se realizan tan sólo 50 ejemplares (Ver catalogación Colección Arte Siglo XX, Museo de La Asegurada, Alicante; número de registro 90). En definitiva, señalar que Abel Martín realizará en este momento sus primeras serigrafías propias después de haber trabajado para otros artistas a partir del empleo de módulos obtenidos por la computadora en composiciones geométricas cada vez más complicadas. Enrique Castaños escribe que el trabajo de Abel Martín en el contexto del Seminario *se caracterizó por la utilización de curvas matemáticas dibujadas por la computadora como elementos de composición para su posterior uso en trabajos con la técnica de la serigrafía. Usando como base de su investigación la generación de formas plásticas a partir de familias de curvas matemáticas, Abel Martín escoge una de las posibles opciones seleccionando una de las programadas por Eduardo Arrechea. Sobreponiéndolas de manera invertida o bien utilizándolas en gradaciones de colores puros, Abel Martín, al igual que Eusebio Sempere, conseguía unos resultados cuyo aspecto general ofrecía evidentes puntos de conexión con el arte óptico-cinético.* (Enrique Castaños Alés, *op. cit.*, 2001, pág. 200). alguna de estas serigrafías se encuentra reproducida en catálogos como el de la exposición *Formas computables* o en *Grabado español contemporáneo*, exposición itinerante organizada por la Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones, Madrid, 1975; y en el libro colectivo editado por William Dyckes, *op. cit.*, donde aparece reproducida la serigrafía de Abel Martín titulada *Composición*, 1971 (pág. 147).

<sup>67</sup> Ver Chavarri Andujar, “Sempere en la Galería Val i 30”, *Las Provincias*, Valencia, 13 de diciembre de 1973; y Carlos Sentí Esteve, “Eusebio Sempere o la depuración plástica de la personalidad”, *Levante*, Valencia, 16 de diciembre de 1973.

anterior, realizada sobre un retal de cortina y regalada a Juan Centenera por su colaboración, como socio de los talleres metalúrgicos de ARJU, en la elaboración de sus móviles y esculturas metálicas. Se tratará de

*una única prueba de serigrafía hecha por Sempere y Abel sobre una tela gruesa —posiblemente lino— procedente de una cortina. La imagen, de 50 x 36,5 cm. coincide con los bordes de la tela. Está pegada sobre papel blanco de 60 x 50 cm. aproximadamente.*

*En el margen horizontal inferior, a la izquierda figura: P/A, “A mi amigo escultor Juan Centenera. Un abrazo. Eusebio”. Y a la derecha, firmado “Sempere”.*<sup>68</sup>

Junto con esta rareza, las tres serigrafías que componen esta pequeña serie son las únicas que Sempere realizó empleando como soporte la tela, en concreto el lino, casi más como una investigación sobre las posibilidades de la estampación serigráfica, su resultado y comportamiento, que con verdaderos fines de explotar la idea. Son, a su vez, las primeras serigrafías para las que Sempere realizó bocetos previos, algo que podría estar relacionado con el hecho de que fuera la también la primera vez que la obra gráfica de Sempere se estampaba sobre tela y, además, porque la estampación no correría a cargo de Abel Martín, como de costumbre.

Cuenta Fernando Silió que el problema con el que se encontró Sempere fue el espacio, la falta de espacio en el pequeño taller que compartía con Abel Martín en Madrid<sup>69</sup>: era necesario encontrar un sitio lo suficientemente grande como para que los treinta lienzos de tamaño considerable sobre los que se iba a estampar cada uno de los diseños pudieran manejarse y secarse sin problemas, algo que en su taller madrileño no iba a ser posible.

Después de buscar, Sempere encontrará el lugar adecuado en el taller de Lola Jiménez, Serigrafía Jiménez, en Valencia<sup>70</sup>.

Lola Giménez había empezado estampando serigrafía, en el taller de su padre, los catálogos de Salvador Victoria y José Vento que acompañaron sus exposiciones en la Galería Val i 30. Más tarde, a finales de 1970, recibe el encargo de estampar cuatro serigrafías del Equipo Crónica, que también exponían regularmente en Val i 30. Quizás el buen resultado obtenido en estas obras y en otras del mismo Equipo Crónica estampadas en el taller de Giménez fuera lo que hiciera decidirse a Sempere, además de lo señalado respecto del espacio necesario.

---

<sup>68</sup> Antonio Fernández, *op. cit.*, pág. 312 y 314.

<sup>69</sup> Fernando Silió, *op. cit.*, pág. 173-174.

<sup>70</sup> Lola Giménez (Valencia, 1944) corresponde a la segunda generación de serigrafas, tanto por su edad como por la formación en este terreno, que desarrolló junto a su padre Enrique Giménez, uno de los pioneros de la serigrafía comercial en Valencia; además de realizar estudios artísticos en las Escuelas de Artes y Oficios y Bellas Artes de Valencia, entre los años 1957 a 1964. Los primeros trabajos de serigrafía artística, así como su introducción en esta faceta surgen por encargo de Vicente García (con quien está casada), director de la Galería Val i 30. Manuel Silvestre, *op. cit.*, pág. 233. Sobre la actividad del taller de Lola Giménez entre 1970 y 1985, ver pág. 233-241.

Allí se estamparon las tres serigrafías en una edición sufragada por el mismo Sempere en colaboración con la Galería Val i 30, a cuyo frente se encontraba Vicente García. Como en el caso de la anterior serie, aquí encontraremos de nuevo una edición irregular, ya que la tirada consta de 20 ejemplares firmados y numerados 1/20 en el caso de la primera, la serigrafía ocre; y de 30 ejemplares firmados y numerados 1/30, para las otras dos, la amarilla y la gris. Existen además diferencias de fecha y de formato que comentamos a continuación.

Fue en 1972 cuando Lola Giménez recibió el encargo de estampar cuatro serigrafías sobre tela planificadas por Sempere, aunque, al final, de ellas sólo llegaron a estamparse tres; la cuarta, que se debía estampar en una gama de tonos azules no llegó a realizarse nunca a causa del *respeto que tenía el artista hacia ese color*<sup>71</sup>.

*Fue una tarea muy costosa por la meticulosidad del casado de las obras de Sempere. Tuvimos que montar las telas sobre unos tableros y preparar convenientemente el lienzo con un apresto grueso, le dimos varias pasadas y se lijó hasta evitar al menos algunas de las tramas más gruesas del lienzo para estampar y obtener unas tintas perfectamente planas.*<sup>72</sup>

Además de los posibles contratiempos para con la serigrafía en azules, cuenta Fernando Silió —en cuyo libro se reproducen tan sólo dos de las tres serigrafías estampadas— que

*Para su preparación se encargaron unos tableros de 0'80 x 0'80 mtrs. sobre los que se ajustó la tela, pasando a continuación a la fase de imprimir y ver los resultados.*

*No pocos problemas tuvieron que solucionarse hasta lograr las calidades deseadas, lo que motivó que Sempere desistiese de continuar con este tipo de serigrafías.*

Aún lo señalado por Silió, en las distintas catalogaciones hemos encontrado diferencias de medidas entre las ofrecidas por Silió y otras, como por ejemplo los 90 x 90 cm. que apunta Manuel Silvestre en su Tesis Doctoral. En todo caso esto se correspondería con un extraño intento unificador, puesto que acudiendo al catálogo más cercano a su realización, el de aquella primera exposición antológica de la obra gráfica de Sempere en la Galería 42 de Barcelona, en 1974, descubrimos con los números 26 y 33, respectivamente, las serigrafías ocre, con medidas 90 x 90 cm., fechada en 1972 y reproducida; y la serigrafía gris, fechada ese mismo año (1974) y con medidas 80 x 80 cm. (ésta no se reproduce).

En realidad —después de poder catalogar un ejemplar de cada una de las tres serigrafías en la colección del MUA—, constatamos esta variación de formato, de diez centímetros, entre la primera, *ocre* [Cat. 39] y las dos siguientes, *amarilla* [Cat. 40] y *gris* [Cat. 41]; algo paralelo a la variación de la tirada, diez ejemplares, en los mismos términos. Queda por resolver si la serigrafía en tonos amarillos, la única que no figura en el catálogo de 1974 y de la que no existe una datación contrastada, fue realizada en 1972 o, con mayor seguridad, en 1973.

---

<sup>71</sup> Declaraciones de Lola Giménez citadas por Manuel Silvestre, *op. cit.*, pág. 234.

<sup>72</sup> *Ibidem.*, pág. 235.

Por último, señalar a propósito de esta serie que se trata de nuevo de un conjunto realizado mediante el empleo de líneas gruesas, al igual que las serigrafías que integraban el *Álbum Nayar*. Tras el paréntesis que pensamos pudieron suponer las serigrafías realizadas a partir de las curvas programadas y los resultados de la programación informática en su *Autorretrato*, Sempere regresa a su estética pictórica en la línea de las tablas de este momento y de otras serigrafías también realizadas con líneas de mayor grosor. Es quizás un momento en el que además se encuentra un tanto más alejado de la representación paisajística que le había ocupado durante la década anterior, en un movimiento alterno que continuará en dos de las cuatro series realizadas para la Editorial Polígrafa, *Composiciones* (1974) y *Formas* (1975), aunque antes revise la serie de gouaches iniciada en 1953.

### *Tiempo de París*

A su regreso a España, Eusebio Sempere guardará celosamente y para sí sus gouaches parisinos. Ya entonces los consideraba importantes, decisivos, en su trayectoria; la prueba de casi una década de trabajo experimental que podría servirle, que le había servido para el posterior desarrollo de su obra plástica tal y como hemos comprobado en las constantes referencias que hay que hacer a ellos.

Por lo general no hace alarde ni enseñará a nadie este conjunto de obras, sólo a los amigos más cercanos; pocos los conocen, nada más que aquellos que saben de su existencia, por la complicidad plástica, o los que convivieron con él en París y le habían visto trabajar en ellos durante tantas noches, delineando hasta la extenuación sus *quesitos* y *rayitas*. Además, debemos anotar que sólo en contadas ocasiones Sempere incluye algunos de estos gouaches, en cualquier caso suele tratarse de los más recientes, entre las obras que presenta en sus cada vez más numerosas exposiciones, tanto individuales como colectivas.

Sin embargo, una década después de su regreso a España, ya en 1972, Eusebio Sempere realizará una exposición inusitada, quizás impensable hasta el momento para él: mostrar al público una amplia selección de estos gouaches junto con algunos posteriores, en la Galería Egam de Madrid<sup>73</sup>. Un hecho que debió responder a las peticiones, por otra parte lógicas, lanzadas por aquellos que conocían de su existencia, siendo la única condición esgrimida por el pintor —sabedor como decimos de su valor, siquiera personal, sentimental, o al menos como conjunto inseparable—: el no poner ninguno de ellos a la venta:

---

<sup>73</sup> Ver Anónimo, “Éxito de Eusebio Sempere en la capital de España”, *Levante*, Valencia, 3 de junio de 1972; José Castro Arines, “Eusebio Sempere”, *Informaciones*, Madrid, 8 de junio de 1972; José Hierro, “Sempere”, *Nuevo Diario*, Madrid, 11 de junio de 1972; J. R. Alfaro, “Exposiciones de Eusebio Sempere, Daniel Merino y Extremera”, *Hoja del Lunes*, Madrid, 12 de junio de 1972; y Elena Flórez, “Exposiciones”, *El Alcázar*, Madrid, 14 de junio de 1972.

*La riqueza de imaginación y el racionalismo sensible de Sempere quedaron suficientemente manifiestos en aquella exposición retrospectiva de «gouaches». Por razones sentimentales — como ya comenté en su día en estas mismas páginas— el autor no quiso vender ninguna de las obras mostradas: fueron creadas en tiempo de estrecheces —«...para llegar a pintar había que trabajar mucho en otras cosas...»— y de raquítico reconocimiento a su arte. Hizo bien, desde luego, en no cambiarlos por monedas.<sup>74</sup>*

No, no quería desprenderse de ellos y es así que tras esta exposición, posiblemente llevado por un intento de satisfacer lo más posible el interés que alrededor de sus gouaches se había suscitado, seleccionará una decena de ellos, representativos de su misma evolución, de los que realizará una edición facsímil en serigrafía que se pone en circulación al año siguiente, en 1973. Se trata de la serie recogida bajo un título con claros tintes melancólicos, *Tiempo de París*, de la que se realiza una tirada de alrededor de cien ejemplares y para la que sirven igual las palabras escritas por Cirilo Popovici en el catálogo de aquella exposición de 1972:

*Los «gouaches» que expone ahora EUSEBIO SEMPERE ostentan, ante todo, un especial interés por constituir uno de los primeros brotes del arte cinético actual; claro está, del cinetismo llamado virtual o ilusorio, basado, no en el movimiento real del objeto estético, sino en la respuesta que a éste opone el ojo del espectador, al que obliga a adaptaciones difíciles o imposibles, por ser contrarias a las funciones sintetizadoras de este órgano. Así es que tales «gouaches» de SEMPERE, por un cierto desacuerdo cromático y por una continua sensación de inestabilidad gráfica, producen una acusada impresión de movimiento o de vibración de la imagen allí consignada. Lo paradójico del caso es que un similar desfase sea el colorario de una geometría perfectamente rigurosa y congruente. Pero hay más: se suele considerar que en esta clase de procesos intervienen tan sólo los datos inmediatos, físicos, de la perfección. Sin embargo, en este quehacer semperiano no se trata de la comunicación de unas simples señales ópticas, sino de la de unos signos que suponen la realidad de un auténtico mensaje que abunda hasta las más oscuras raíces vitales del espectador, a quien, por cierto, incumbe interpretarlo y hacerlo suyo.<sup>75</sup>*

La edición gráfica correrá a cargo, por primera vez, del propio artista, que supervisa los trabajos de estampación llevados a cabo por Abel Martín, como no podía ser de otra manera. Así, cada uno de los gouaches se estampará ahora sobre la misma cartulina negra de 65 x 50 cm. (a excepción del de 1955, para el que se emplea la misma cartulina marrón sobre la que se trazó el original) reproduciendo aquellos gouaches de 1953, 1954, 1955, dos de 1957, dos de 1958, 1959 y otros dos realizados ya en Madrid y fechados en 1960. La comercialización de la mis-

---

<sup>74</sup> Miguel Fernández-Braso, “Eusebio Sempere y su espectáculo cinético. Exposición en Mallorca”, *ABC*, Madrid, 25 de julio de 1972.

<sup>75</sup> Cirilo Popovici, en *Eusebio Sempere. Exposición de Gouaches (1953 a 1960)*, Galería Egam, Madrid, del 30 de mayo al 24 de junio de 1972.

ma corresponderá a la Editorial Polígrafa de Barcelona, con la que Sempere mantendrá una intensa relación en años siguientes.

Hasta cierto punto se trataba de recuperar y poner en valor más todavía unos gouaches casi “secretos” concebidos a base de *rectificaciones*, de correcciones realizadas por transparencia y superposición, como señalara Antonio Bonet Correa; de permitir su difusión después una década guardados por el artista.

Se trataba también de dar acceso generalizado a unas obras que para Sempere no tenían un valor económico calculable, haciendo uso para ello una fórmula, la de la serigrafía, que si bien había empleado hasta la fecha para realizar obras originales, en este caso le servía y de manera justificada para poner en circulación sin riesgos los gouaches y, también por primera vez, múltiples copias o reproducciones de obras realizadas con antelación.

Germen de su trabajo posterior y fundamento de la obra más experimental de Sempere, los gouaches habían supuesto también el inicio de una metodología de trabajo y el descubrimiento de nuevas formas de representación que le abrieron el camino a la abstracción. Es además el mismo espíritu perfeccionista, ya estabilizado en una obra personal y reconocida por todos, el que marca la elaboración de estas serigrafías, en cuyo proceso no hemos podido descubrir todavía si se empleará también la fotografía, como en algunos trabajos derivados de la experiencia en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, para la preparación de las pantallas o si, al contrario, Sempere y Abel Martín decidieron redibujarlos con trazo calculado sobre éstas, haciendo uso de la acostumbrada película de recorte adhesiva.

### ***Nota sobre la exposición en Galería 42***

Siendo tal la producción de obra gráfica de Eusebio Sempere hasta este momento, a saber: tres carpetas, tres series de serigrafías y otra más de litografías, lo que suma un total de unas cuarenta obras a las que debemos añadir al sobre una veintena de ejemplares sueltos también en serigrafía —además de la colección de grabados realizados durante sus estudios en la Escuela de San Carlos, que suman catorce obras más, y un aguafuerte de 1972—; es importante hacer referencia ahora, más o menos a mitad de camino de lo que será la trayectoria gráfica de Sempere, a la exposición que la obra gráfica de éste tendrá lugar en la Galería 42 de Barcelona, y que se inauguraba el 19 de noviembre de 1974<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Véase Francesc Galí, “Sempere en Galería 42”, *Mundo Diario*, Barcelona, 5 de diciembre de 1974; Alberto del Castillo, “Obra gráfica de Eusebio Sempere”, *Diario de Barcelona*, Barcelona, 7 de diciembre de 1974; y muy posiblemente también este otro de Josep Meliá, “Sempere de antología”, *Gazeta del Arte*, n.º 26, Madrid, 30 de diciembre de 1974. La Galería 42, cuya actividad se iniciaba en 1973 y se prolongaría durante una década, hasta 1983, se encontraba emplazada en el número 42 de la Rambla de Catalunya y estaba dedicada únicamente a la obra gráfica, habiéndose especializado en un buen número de artistas nacionales de primera fila (Tàpies,

Junto con el carácter retrospectivo que posee esta muestra —la primera de este tipo para el pintor alicantino y una de las pocas dedicadas en vida exclusivamente a su producción seriada—, que recoge obras desde 1965 hasta 1974, nos interesa apuntar que, arropado por la ocasión, Eusebio Sempere escribe para el pequeño y decisivo catálogo-folleto editado un pequeño pero mítico texto donde ofrece muchas de las claves sobre su acercamiento a la técnica de la serigrafía, desde los tiempos de París con aquellas tarjetas de felicitación o en el atelier de Wilfredo Arcay al mismo proceso de trabajo artesanal y la relación con Abel Martín; un texto que, obviamente, nos ha servido especialmente para nuestro recorrido por tratarse de uno de los pocos testimonios directos realizados por el artista al respecto<sup>77</sup>.

Dicho lo cual, debemos hacer mención al número de obras presentes en la selección, un total de 43, de las cuales 38 son serigrafías y 5 son litografías. Entre las primeras cabe destacar la presencia de las cuatro que componen la carpeta *Las cuatro estaciones* (1965), las cuatro del *Álbum Nayar* (1967) y las seis serigrafías pertenecientes a la carpeta *El romance de Cuando estuvo en Cuenca D. Luis de Góngora y Argote* (1969); mientras que las cinco litografías detalladas, las únicas que realizó Sempere, se corresponden con la primera de las series realizadas para la Editorial Polígrafa, *Composiciones* (1974), y que abordamos en el siguiente epígrafe.

De las 24 piezas restantes, las dos referenciadas con los nº 26 y 33 forman parte de la serie de tres serigrafías sobre tela, concretamente las conocidas como *Serigrafía sobre tela (ocre)* —que además se reproduce— y *Serigrafía sobre tela (gris)*, de 1972 y 1974 respectivamente [Cat. 39 y 41]; y la que figura en último lugar, con el nº 43, es una edición *avant-la-lettre* del cartel para la exposición que se suele catalogar como *Sin título (Para Barcelona)*, 1974 [Cat. 135]<sup>78</sup>.

---

Chillida, Millares, Saura, Ràfols-Casamada, Hernández Pijuan, Bonifacio, Equipo Crónica o el mismo Sempere) e internacionales (Alechinsky, Oldenburg, Arakawa, Munch, etc.), a los que se sumaba una apuesta por jóvenes artistas catalanes del momento. En ella trabajaban Mariuccia Galfetti y Elvira Maluquer, a la sazón casada con el pintor Joan Hernández Pijuan, con quien Sempere mantenía una fuerte amistad desde que se conocieron en París en los años cincuenta. En cierto modo fueron esa amistad, la exclusividad técnica de la galería y los constantes desplazamientos que Sempere realizaba a Barcelona debido a su relación con la editorial Polígrafa lo que permitió que tuviera lugar esta exposición en la Galería 42; a ello habría que sumar que Sempere, junto al Equipo Crónica, era por entonces el artista que más trabajaba la serigrafía en España, cuestión que sin duda alentaba y aumentaba el interés de la exposición.

<sup>77</sup> Eusebio Sempere, “Aprendí la técnica de la serigrafía”, en *Sempere. Obra gráfica 1965-1974*, Galería 42, Barcelona, 1974. El texto se reproduce íntegramente en el Apéndice Documental que acompaña a este trabajo.

<sup>78</sup> La Galería 42 tenía por costumbre editar una tirada de 100 ejemplares de una obra original de cada artista que exponía en ella, empleando varios ejemplares de esta tirada como cartel haciéndole añadir el correspondiente texto con el nombre del artista y los datos técnicos de la muestra. Es por ello que, en sentido estricto, el resto de ejemplares de la tirada, al igual que esta serigrafía de Sempere, se consideren parte de una edición *avant-la-lettre*.



Por otra parte, entre las 21 serigrafías que restan hemos contado al menos siete de las diez que forman parte del conjunto realizado a partir de las experiencias de Sempere con la computadora, y que relacionamos indicando primero la numeración en el catálogo de la Galería 42 seguido del título que nosotros hemos empleado (puesto que por lo general figuran como *serigrafía* solamente), la fecha y nuestro número de catalogación entre corchetes:

nº 9, *Haz de septifolios variación (Haz de septifolios nº 1)*, 1968 [Cat. 33], que además se reproduce;

nº 10, *Espacio creado por repetición de superficies gaussianas*, 1968 [Cat. 29];

nº 11, *Haz de septifolios nº 2*, 1968 [Cat. 34];

nº 12, *Haz de septifolios (variación sobre fondo crema)*, 1968 [Cat. 35];

nº 14, *Creación de espacio con serpentín*, 1969 [Cat. 38];

nº 21, *Autorretrato*, 1969 [Cat. 38]; y, además,

nº 37, *Serpentín (fondo rojo)*, 1974 [Cat. 31].

Si bien, esta identificación se trataría sólo de una hipótesis puesto que ninguna de ellas, salvo la primera, se reproduce y, como ya hemos visto y ha quedado reflejado en las notas a la catalogación que hemos realizado, existen importantes variaciones de formato en cuanto a las serigrafías de esta agrupación, ya que todo apunta a que sus motivos fueron estampados en más de una ocasión.

El resto de serigrafías con las que nos encontramos, 14, se corresponden con ejemplares sueltos que resultan difícilmente identificables salvo por las fechas y las coincidencias en las medidas y los ejemplares editados. Así, queremos continuar con la identificación que aproximamos en su día y que tanto nos ha ayudado para preparar nuestra catalogación, en cierto modo con vistas a una posible reconstrucción de esta exposición:

nº 22, *Circular en amarillos*, 1970 [Cat. 122];

nº 24, *Círculo y triángulo*, 1972 [Cat. 125];

nº 25, *Sin título*, 1972 [Cat. 127];

nº 30, *Sin título (Planos en grises, ¿Gris líneas?)*, 1973 [Cat. 129];

nº 31, *Gris óvalos (Para Valencia)*, 1973 [Cat. 144];

nº 32, *Ocre (Tres semicírculos)*, 1973 [Cat. 135];

nº 34, *Sin título (Dos planos curvos o Para la carpeta de la Galería Punto)*, 1974 [Cat. 132], que se reproduce aunque con una errata en la numeración, pues se consigna la imagen como nº 27; y

nº 35, *Planos ondulados*, 1974 [Cat. 133].

Llegados aquí, tan sólo seis de las serigrafías presentes en la exposición de la Galería 42 permanecen sin identificar, bien debido a posibles errores de catalogación bien porque se encuentren entre las pocas serigrafías de Sempere que hasta la fecha no se han podido localizar ni catalogar debidamente.

Para acabar, la pregunta que nos hacemos acerca de esta exposición y a la que no hemos encontrado una respuesta es la de si tuvo que ver algo con la relación que Sempere había inicia-

do con la Editorial Polígrafa y de la que están presentes los primeros resultados en la forma de las cinco litografías de la serie *Composiciones*. Esta exposición coincidía en fechas con la presentación en Madrid del particular retrato que Sempere había realizado de Azorín, en la Galería Rayuela, también con otra exposición en la Galería Edurne. Y es posible que sea especialmente a partir de entonces, y con el recuento que supone el hecho de que Sempere hiciera énfasis cada vez más en su deseo de regresar a la figuración, que nos encontremos en un momento de inflexión en el desarrollo de su trayectoria artística, antes del cual, no obstante, se localiza la mencionada colaboración con la Editorial Polígrafa.

Será además en este momento y en Barcelona que Fernando Silió se encuentre de nuevo con Sempere, iniciando al poco tiempo su colección de obra gráfica del artista alicantino, lo que dará lugar unos años más tarde a la segunda monografía importante sobre Sempere, en ésta ocasión dedicada a su obra gráfica y escrita por el propio Silió, publicada ya en 1982, coincidiendo con la presentación de la que sería la última de las carpetas en serigrafía de Eusebio Sempere, la titulada *Cántico Espiritual*.

#### ***Cuatro series para Polígrafa***

A mediados de los setenta, una vez finalizados los trabajos de estampación de la serie *Tiempo de París* y justo en el momento que hemos elegido como corte para este apartado, Sempere inicia los preparativos que le llevarán a la realización, en apenas dos años, de otras cuatro series más de su obra gráfica: *Composiciones*, compuesta por cinco litografías, y *Los cinco elementos*, *Formas* y *Composiciones*, todas ellas compuestas a su vez por cinco serigrafías cada una.

La razón la encontramos en que la Editorial Polígrafa<sup>79</sup>, con la que Sempere ya había mantenido relación para la distribución de *Tiempo de París*, había decidido acometer la edición de la que será la primera monografía importante dedicada al artista alicantino, que escribiría de manera impecable Josep Melià Pericàs (*Artà*, 1939-Alcúdia de Mallorca, 2000) y que verá la luz en diciembre de 1975<sup>80</sup>. El resultado será todo un lujo para la época: un libro de gran formato

---

<sup>79</sup> La labor editorial de Polígrafa se inicia a principios de los años sesenta, cuando Manuel de Muga, socio de la Imprenta La Polígrafa, consigue las acciones de una pequeña empresa que le permitirá, a través de la relación con Joan Prats, poner en marcha una editorial de libros de arte y, de forma paralela, de obra gráfica original. Los primeros artistas en los que se centrará la actividad gráfica de Polígrafa serán los integrantes de Dau al Set y del grupo El Paso, también en Joan Miró, Clavé, Tàpies o Hernández Pijuan, entre otros; hasta que a finales de la década comienza a ampliarse el catálogo de colaboraciones incluyendo buena parte de los artistas españoles del momento y una cada vez mayor presencia de artistas internacionales de la talla de Henry Moore, Francis Bacon o Helen Frankenthaler, por citar tan sólo tres.

<sup>80</sup> Josep Melià, *op. cit.* Para acceder a éste y al resto de escritos sobre arte y artistas firmados por Melià resultará muy asequible la consulta de Josep Melià, *Obres completes*, Volum III: *Escrips sobre art*, Edicions Proa, Barcelona, 2003.

compuesto por 360 páginas, entre las que se distribuyen 500 ilustraciones, buena parte de las cuales serán a todo color. Por ello, dada la envergadura del proyecto, se hará necesaria la implicación y aportación personal de Sempere, concretada con Polígrafa en la edición complementaria de estas cuatro series de obra gráfica con miras a la financiación del proyecto. No obstante, a estas series cabría sumar la serigrafía, catalogada aquí como ejemplar suelto, *Composición geométrica (Para la Editorial Polígrafa)* [Cat. 138], que muy posiblemente y dada su datación en 1974 podría tratarse de un primer trabajo para Polígrafa.

Para contextualizar el momento, transcribimos estas palabras de Fernando Silió en las que rememora su reencuentro barcelonés con Sempere, justo cuando se encontraba preparando estos trabajos para Polígrafa:

*Cuando volví a España perdí el contacto con Sempere totalmente; él siguió en París, pero siguió poco tiempo, estuvo unos años más y se volvió también a España. Entonces yo sabía de Sempere porque ya empezaba a sonar: exposiciones, inauguraciones... pero como yo no vivía en Madrid, no pude localizarlo. Eso que piensas..., pero no. Y un día, estando yo en Barcelona por motivos de trabajo, después de comer me estaba dando un paseo por las Ramblas, mirando escaparates, y en un momento, cuando me volví, de repente pasaba una persona y eso que tienes una primera impresión: "Ese me parece que es Eusebio", y me quedé mirando. Seguí andando y le llamé, a ver si era él. Y efectivamente era Sempere: "¡Hombre!". Así volvimos a contactar. Me dio su teléfono, su dirección de Madrid, y a partir de entonces como yo ya iba mucho por Madrid... Esto era hacia el año 1974 ó 1975. Él estaba en Barcelona haciendo las pruebas de las series que hizo para Polígrafa, que a su vez eran su contribución o su parte a la publicación de la monografía que Josep Melià había escrito o estaba escribiendo sobre Sempere, que como era un libro grande, caro, Polígrafa llegó a un acuerdo con él para que hiciese esas series, que se estamparon en Barcelona, en los talleres que tenía Polígrafa [sic]. Iban sueltas, sin carpeta.*

Aunque al principio no fueron muchos más los datos que pudimos recabar al respecto, gracias a la colaboración de la Editorial Polígrafa podemos apuntar que la primera de las series que se estampó será la titulada *Composiciones*, quizás por tratarse de algo diferente a lo acostumbrado en la obra gráfica de Sempere: cinco litografías. De hecho, la estampación de 100 ejemplares (75 según las numeraciones consultadas a los que cabría añadir 25 Pruebas de Artista)<sup>81</sup> de cada una de las litografías se realizó aparentemente en los talleres de la propia editora, Polígrafa Obra Gráfica, en el año 1974, fecha que figura también en la catalogación de la Galería 42 de ese mismo año. De esta manera queremos resolver una datación errónea que

---

<sup>81</sup> Ver la catalogación que al respecto ofrece la Biblioteca Nacional, Madrid, y que nosotros citamos en el capítulo III.2. de este trabajo.

hace que las cuatro series de Sempere editadas por Polígrafa figuren en varios catálogos con la misma fecha de 1975, siendo ésta sólo válida para las tres restantes.

El hecho de que las litografías se hicieran en Barcelona debió complicar la tarea a Sempere al tener que realizar varios viajes a la Ciudad Condal para supervisar los trabajos de estampación, existiendo incluso la posibilidad —aunque es algo que no hemos podido contrastar— de que hubiera tenido que confeccionar bocetos previos en gouache a partir de los cuales los técnicos responsables de la edición estamparan las obras. La inexistencia o no referencia a estos bocetos nos hace considerar una posibilidad, aunque bastante remota: que Sempere pudiera haber empleado el mismo sistema de trabajo al que estaba acostumbrado con Abel Martín: la adición de tramas y tintas superpuestas sin ningún esquema concreto o concebido de antemano.

En relación a la aparición de la litografía en la obra gráfica de Sempere encontramos en el proceso de documentación de nuestro trabajo un artículo en el que el periodista y escritor Ramón Chao cuenta que a principios de los años setenta, anota que antes incluso de 1974:

*Empecé a juntar litografías, porque coleccionar sería mucho decir. La primera, recuerdo, de Eusebio Sempere. A cambio le di una Lambretta, aprovechándose él de mi arrebato por la plástica: el escúter estaba casi nuevo y Eusebio era todavía un notorio desconocido.*<sup>82</sup>

Aun el posible margen temporal, esta litografía debió tratarse —seguro, puesto que no se conocen otras litografías de Sempere— de una de las que integraban *Composiciones*, que además de en la exposición de 1974 estará presente en la de la Galería Eude, igualmente de Barcelona, en abril de 1976, en cuyo catálogo se reproduce la serie íntegramente.

Volvemos a encontrarnos aquí unas obras trazadas con líneas gruesas que recuerdan a las cuatro que conformaron el *Álbum Nayar* (1967) y que se pueden relacionar, asimismo, con las tres serigrafías sobre tela (1972-1974) y con las que formarán parte de la carpeta posterior, *Transparencia del tiempo* (1977); son obras que tienen bastantes puntos en común también con la siguiente serie realizada para Polígrafa, la que recibirá el título de *Formas*, además de con varios ejemplares sueltos estampados a mediados de la década de los años setenta [Cat. 132 a 135, especialmente].

Al contrario de lo que ocurre con las serigrafías, sus resultados plásticos, en estas litografías predominarán unas calidades mates y unos colores un tanto apagados, sin brillo y aterciopelados, quizás debido a una imposibilidad técnica de conseguir las transparencias y los resultados que sí le permitían las tintas y la estampación serigráfica.

Respecto de las otras tres series existen importantes problemas para dirimir cuál fue el orden de ejecución de las mismas, si bien esto podría parecer una cuestión accesoría en tanto que lo

---

<sup>82</sup> Ramón Chao, “Cuando yo era joven e izquierdista”, en *La Revista de El Mundo*, Madrid, 15 de Agosto de 1999.

que sí sabemos es que las tres se estamparon a lo largo del año 1975 y, en este caso, en el taller de Abel Martín bajo la cercana supervisión de Sempere.

En este punto y aunque es obvio que la primera de las series se realizara en Barcelona dada la falta de conocimientos e infraestructura de que disponía Sempere para elaborar las litografías, no resulta extraña la participación de Abel Martín en la confección de las serigrafías que conforman las tres series siguientes, a sabiendas de que ha sido costumbre de Polígrafa no modificar las condiciones de trabajo de un artista cuando éste se entiende a la perfección y colabora en equipo con un grabador o estampador determinado y los resultados obtenidos son buenos artística y técnicamente. Lógicamente y como hemos visto, éste era el caso entre Sempere y Abel Martín, cuya trayectoria y trabajos avalaban de sobra el resultado.

En todo caso, quisiéramos insistir en el hecho de que fuera Abel Martín el estampador de estas tres series serigráficas y no los impresores de Polígrafa Obra Gráfica, como señalaba Fernando Silió y figura en algunas catalogaciones de la gráfica semperiana. Dicho lo cual y a la vista de los resultados, podemos señalar que éstos no desmerecen en nada la labor gráfica desarrollada hasta el momento por el artista alicantino, ya que se trata de tres series enmarcadas a la perfección en el total de su producción, arropadas no sólo por el resto de series o carpetas realizadas antes y después, sino, además, por las coincidencias con cantidad de ejemplares sueltos, de tablas incluso, obras todas ellas localizadas alrededor del año 1975.

Así, las cinco serigrafías que componen la que para nosotros será la segunda de las series editadas por Polígrafa, la titulada *Formas*, se estamparán ya en Madrid por Abel Martín. Junto con la serie de litografías, estas obras también trazadas con líneas gruesas nos acercan a la vertiente más futurista de Sempere, a la representación de una utopía plástica, pictórica, abstracta y dominada por geometrías flexibles que hacen referencia a formas gestálticas encendidas por la luz —siguiendo el mismo esquema que empleará en la elaboración de sus esculturas de aluminio—, a vibraciones cromáticas, a un dinamismo sensible y delicado que busca el orden y la belleza una vez más a partir de la geometría y la descomposición del círculo (quebrado, partido, seccionado, oval, etc.).

Por su parte, cambiando de registro, la serie siguiente, *Los cinco elementos*, funciona en cierto modo de forma similar a la carpeta dedicada a las cuatro estaciones en 1965 o, incluso, a la que toma como tema el paisaje de Cuenca en 1969, siendo ejemplo además de un nuevo regreso a las visiones del paisaje aunque de una manera si cabe más metafórica, no tan representacional o con alusiones directas a los elementos paisajísticos.

Así, Sempere traza su particular visión lírica de los cuatro elementos: el aire, la tierra, el agua (o el mar) y el fuego, a los que añade un quinto: el espacio, con sus acostumbradas líneas finas —sus *rayitas*, como él decía—, siguiendo trazados horizontales menos en los casos del espacio y el fuego, marcados por el carácter ascensional de la vertical, en entramados que se superponen con ligeros desajustes diagonales, lo que provoca el ligero efecto *moiré*, las composi-

ciones triangulares y las transparencias que nos permiten apuntar en este momento estas configuraciones gráficas como antecedente claro y directo de la espiritualidad que reinará en su última etapa:

*Pero el color en Sempere no es desintegración de la luz, sino proceso hacia ella, hacia una vislumbreada e inalcanzable luz esencial.*<sup>83</sup>

En *Composiciones*, la cuarta de las series y en la que repite el título de la de litografías, descubrimos la pulcritud de las obras de Sempere en las finas tramas de líneas en tonos ocres, casi verdes y amarillos pardos, entrecruzadas sobre el fondo negro de la cartulina, una constante en buena parte de la gráfica del pintor alicantino. En estas serigrafías, observamos de nuevo cómo Sempere estudia una visión abstracta, geométrica, que insiste una vez más en la descomposición del círculo al tiempo que parece ensayar sobre la intersección de planos en un juego de composiciones libres —como refleja el título— vibrantes y dinámicas.

Este es también el caso de las serigrafías *Sin título (Movimiento del círculo)* [Cat. 136] y *Composición geométrica (Para la Editorial Polígrafa)* [Cat. 138], ambas estampadas en 1974; o *Sin título (Para el Museo de Arte Abstracto de Cuenca)* [Cat. 140], fechada ya en 1975, todas ellas realizadas siguiendo parámetros similares, tanto formales como cromáticos, a las cinco que conforman esta última serie para la Editorial Polígrafa.

\* \* \*

Para acabar, quisiéramos anotar la interrogación retórica y la respuesta a la misma que formula Daniel Giralt-Miracle a finales de 1974:

*¿Es el Sempere de hoy, en sustancia, el mismo que empezó a trabajar entre nosotros, después de una larga estancia parisina, en la que entre otros contactos se relacionó con Victor Vasarely y la Galería Denise René? No, no es el mismo.*<sup>84</sup>

No, no era el mismo. Habían pasado dos décadas desde su conexión con el cinetismo francés, quince años desde su regreso a España, y la obra de Eusebio Sempere se había desarrollado de una manera particular y hasta cierto punto al margen de las derivas del cinetismo y el Op art, consolidándose en esta década de 1970 en una síntesis personal entre la abstracción geométrica, la experimentalidad vanguardista, la tradición paisajística y un cromatismo que siempre se ha relacionado con la escuela española.

---

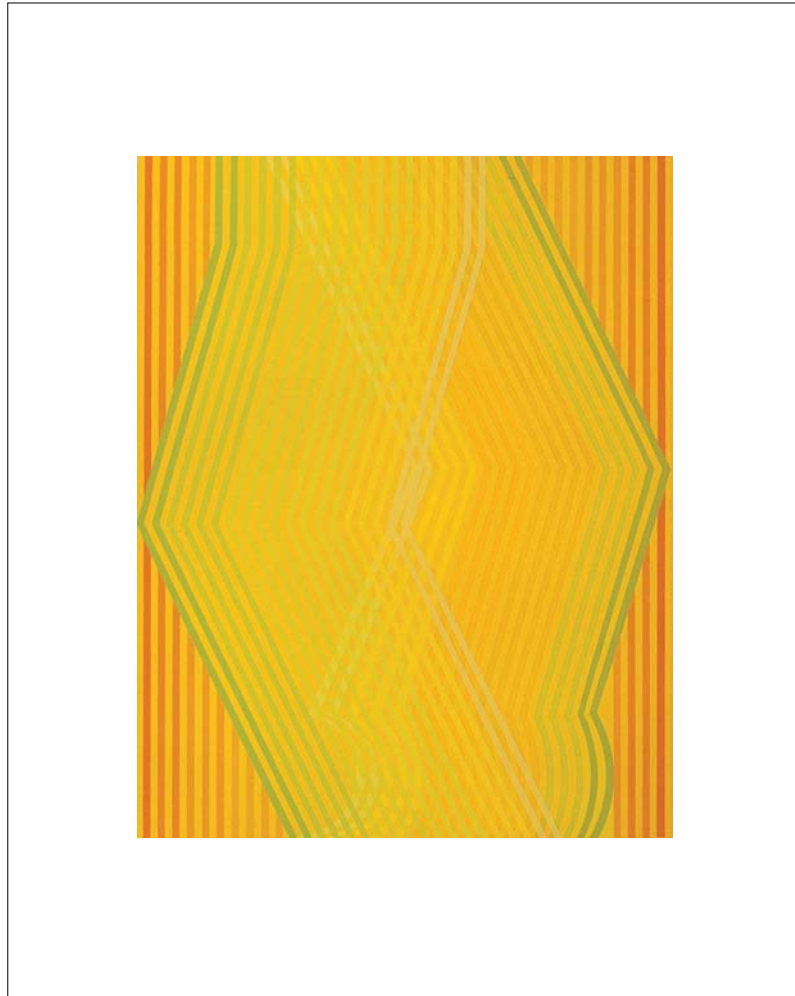
<sup>83</sup> Fernando Soria, “Eusebio Sempere”, en *Arte contemporáneo y sociedad*, Editorial San Esteban, Salamanca, 1981, pág. 53-58.

<sup>84</sup> Daniel Giralt-Miracle, “La fuerza cinética de Eusebio Sempere”, *Batik*, n° 8, octubre de 1974, pág. 4-5.

## II.5.1. Álbum Nayar, 1967

*Subí, sosegado, las largas escalinatas  
silenciosas del país de la fuerza.  
En un respiro más que total,  
el amor audaz que brota en las calles,  
tramaba el desenfado. Sujeta  
a tu consecuencia más última,  
peldaño tras peldaño  
hacia la altura única y desconocida,  
presagio inenarrable, transitaba la dicha.*

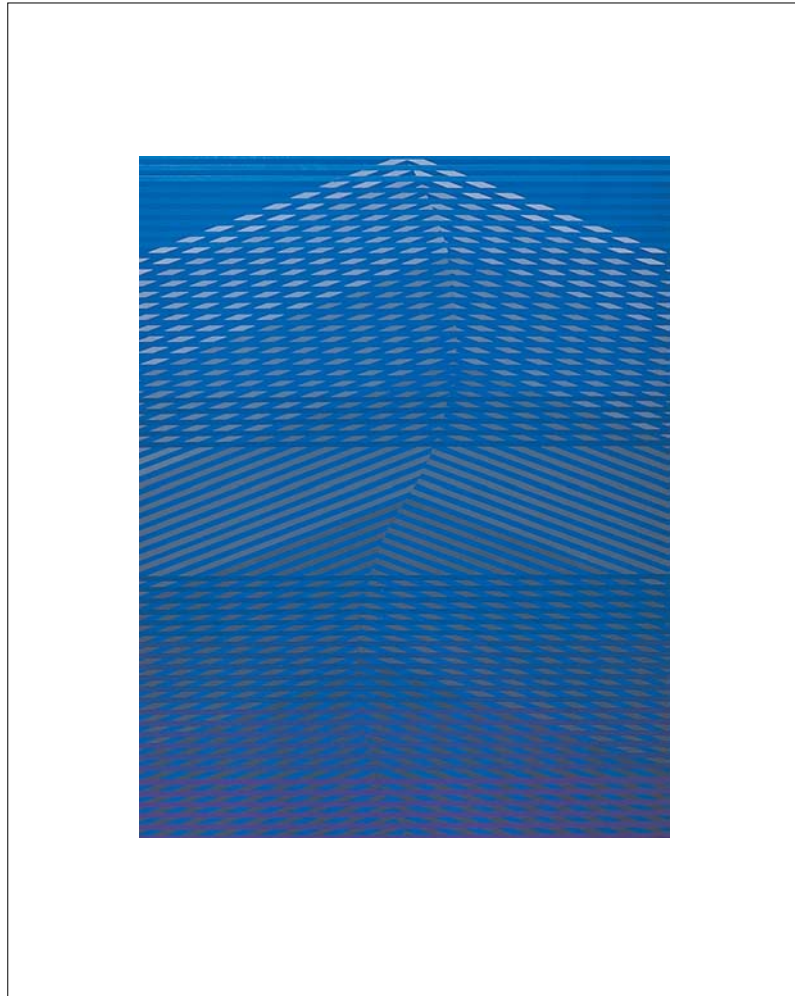




19. *Sin título (Subí, sosegado, las largas escalinatas)*, 1967.  
Serigrafía sobre papel, 52'4 x 42'3 cm. Mancha: 37'2 x 29'2 cm. 11 tintas.

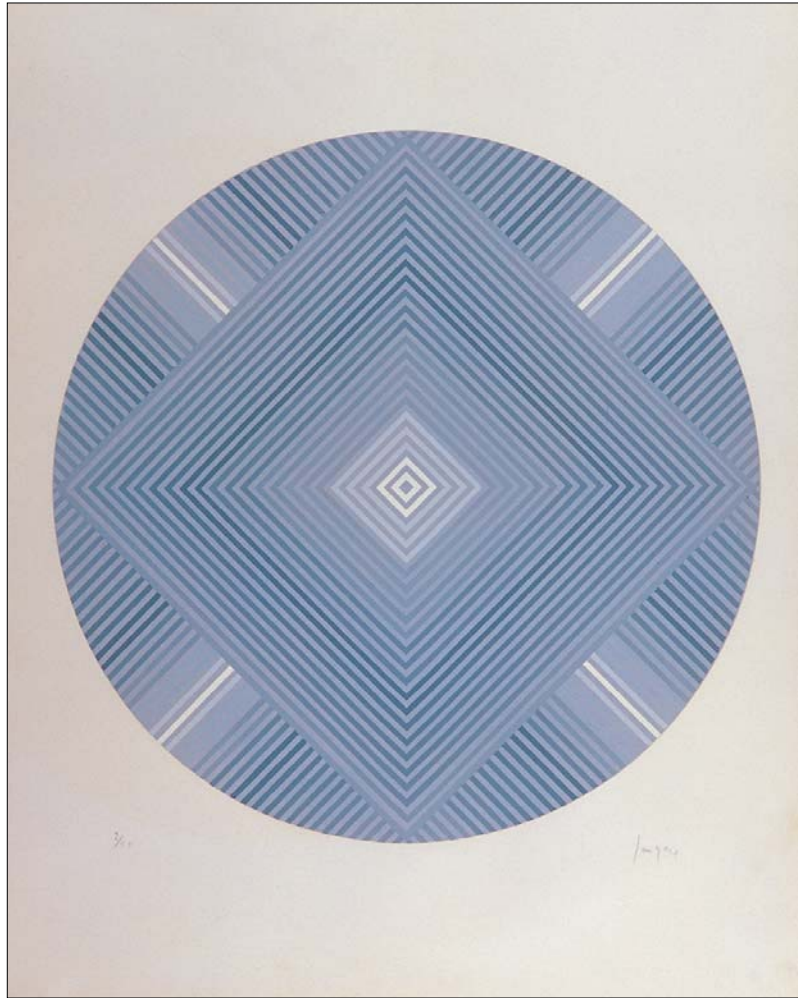
*¡Qué miedo mínimo, qué despertar!  
¡Y qué liso y frío el tiempo de la losa!  
cabalga la distancia, a lomo de pensamiento,  
como una clara y loca aventura de muchacha.*

*Perdido en la cárcel del delirio  
despierto, buceando en la matemática  
combinación de las fachadas,  
alerto a lo mudable, irremediable.*



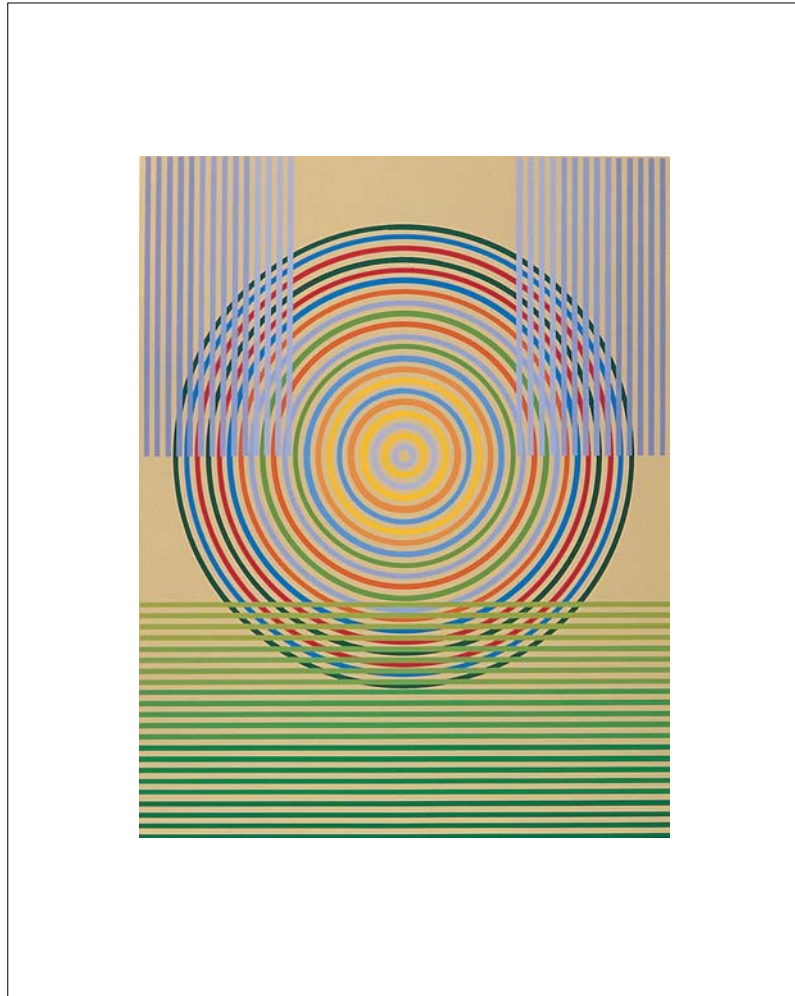
20. *Sin título (¡Qué miedo mínimo, qué despertar!)*, 1967.  
Serigrafía sobre papel, 52'4 x 42'3 cm. Mancha: 37'2 x 29'2 cm. 28 tintas.

*En el témpano azul que en la deriva  
busca y busca, confuso tambaleante  
ebrio de mar y mar, tiendes la mano  
camarada, compañera generosa del  
esfuerzo, hacia la rama baja que  
nos estorba el corazón.*



21. *Sin título (En el témpano azul que en la deriva)*, 1967.  
Serigrafía sobre papel, 52'6 x 42'3 cm. Mancha: 37'4 cm. de Ø. 15 tintas.

*En la preciosa selva embrujada duerme  
el delicado hechicero de la espera.  
Las lianas desenroscadas sobre  
la abundosa maraña de las hojas,  
tienen el infinito color  
de la luz en acecho.  
Quieto, callas: maravillado.*



22. *Sin título (En la preciosa selva embriajada duerme)*, 1967.  
Serigrafía sobre papel, 52'6 x 42'3 cm. Mancha: 37'3 x 29'1 cm. 23 tintas.

*Carpeta editada por la GALERÍA JUANA MORDÓ, MADRID. Las cuatro serigrafías han sido realizadas por EUSEBIO SEMPERE, colabora ABEL MARTÍN, con textos de JULIO CAMPAL. Se hizo una tirada limitada de cincuenta ejemplares numerados y se acabó de imprimir el día 16 de enero de 1967, en ARTES GRÁFICAS LUIS PÉREZ, San Bernardo, 82, de Madrid.*



## II.5.2. El romance de cuando estuvo en Cuenca D. Luis de Góngora y Argote, 1969



El texto de este romance está tomado de las *Poetas selectas de D. Luis de Góngora y Argote*, de la colección, *Tesoro de autores españoles*, Madrid, Imprenta de Tomás Alonso, 1868.

Esta edición ilustrada con seis serigrafías de Eusebio Semper ha sido editada por el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, con la colaboración de la Galería Juana Mordó de Madrid. Las serigrafías se imprimieron en los talleres de Eusebio Semper y Abel Martín, en Madrid. El diseño, tipografía y encuadernación estuvieron a cargo de R. Giralt Miracle y Jaime Jorge Blassi. Fueron ejecutados por Filograf, Instituto de Arte Gráfico, en Barcelona. Se acabó de imprimir el 8 de mayo de 1969.

La edición consta de 10 ejemplares firmados por el artista y numerados I-X que incluyen, además de las seis serigrafías, una serie progresiva de pruebas de color para una de las serigrafías, y 90 ejemplares firmados por el artista, numerados 1-90.

Semper

Este es el ejemplar número 58



EN LOS PINARES del Júcar  
Vi bailar unas serranas  
Al son del agua en las piedras  
Y al son del viento en las ramas.  
No es blanco coro de ninfas  
De las que aposenta el agua  
O las que venera el bosque,  
Seguidoras de Diana.  
Serranas eran de Cuenca,  
Honor de aquella montaña,  
Cuyo pié besan dos ríos  
Por besar dellas las plantas.  
Alegres corros tegían,  
Dándole las manos blancas  
De amistad, quizá temiendo  
No la truequen las mudanzas.  
¡Que bien bailan las serranas.  
Que bien bailan!  
El cabello en crespos nudos  
Luz dá al sol, oro al Arabia,  
Cuál de flores impedido,  
Cuál de cordones de plata.  
Del color visten del cielo,  
Si no son de la esperanza,  
Palmillas que menosprecian  
Al zafiro y la esmeralda.  
El pié (cuando lo permite  
La brújula de la falda)  
Lazos calza, y mirar, deja  
Pedazos de nieve y nacar.  
Ellas, cuyo movimiento  
Honestamente levanta  
El cristal de la columna

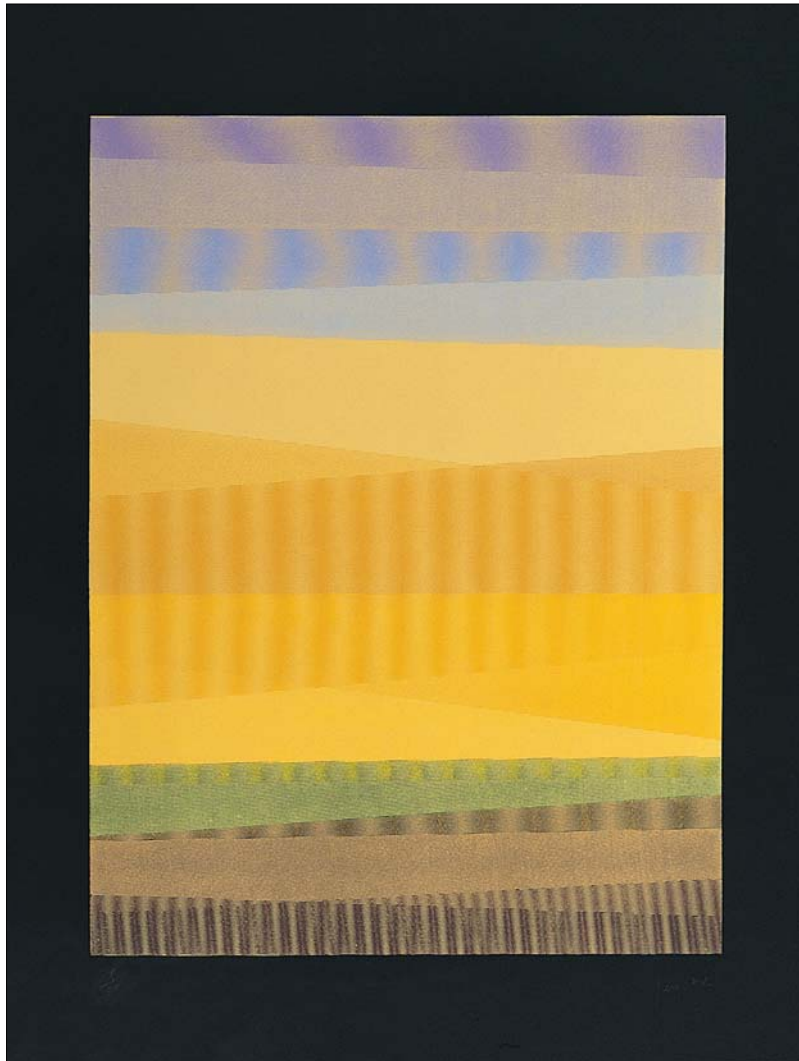
Sobre la pequeña vara,  
¡Que bien bailan las serranas  
Que bien bailan!  
Una entre los blancos dedos  
Hiriendo lisas pizarras,  
Instrumentos de marfil,  
Que las musas lo envidiaran,  
Las aves enmudeció  
Y enfrenó el curso del agua;  
Por no impedir lo que canta:  
"Serranas de Cuenca  
Iban al pinar,  
Unas por piñones,  
Otras por bailar".  
Bailando y partiendo  
Las serranas bellas  
Un piñon con otro  
Si ya no es con perlas,  
De amor las saetas  
Huelgan de trocar  
"Unas por piñones  
Otras por bailar".  
Entre rama y rama  
Cuando el ciego Dios  
Pide al sol los ojos  
Por verlas mejor,  
Los ojos del sol  
Las vereis pisar  
"Unas por piñones  
otras por bailar"

LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, 1603



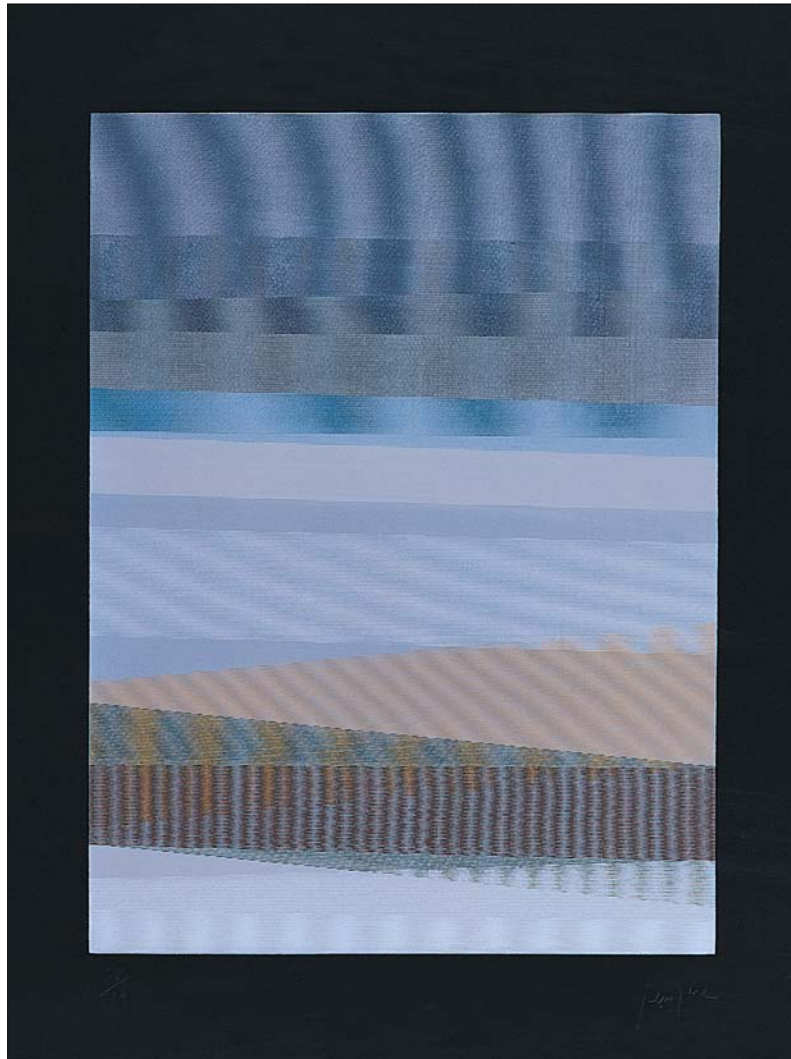
23. *Sin título*, 1969.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 52'7 x 42'3 cm. Mancha: 38'2 x 28'6 cm. 13 tintas.



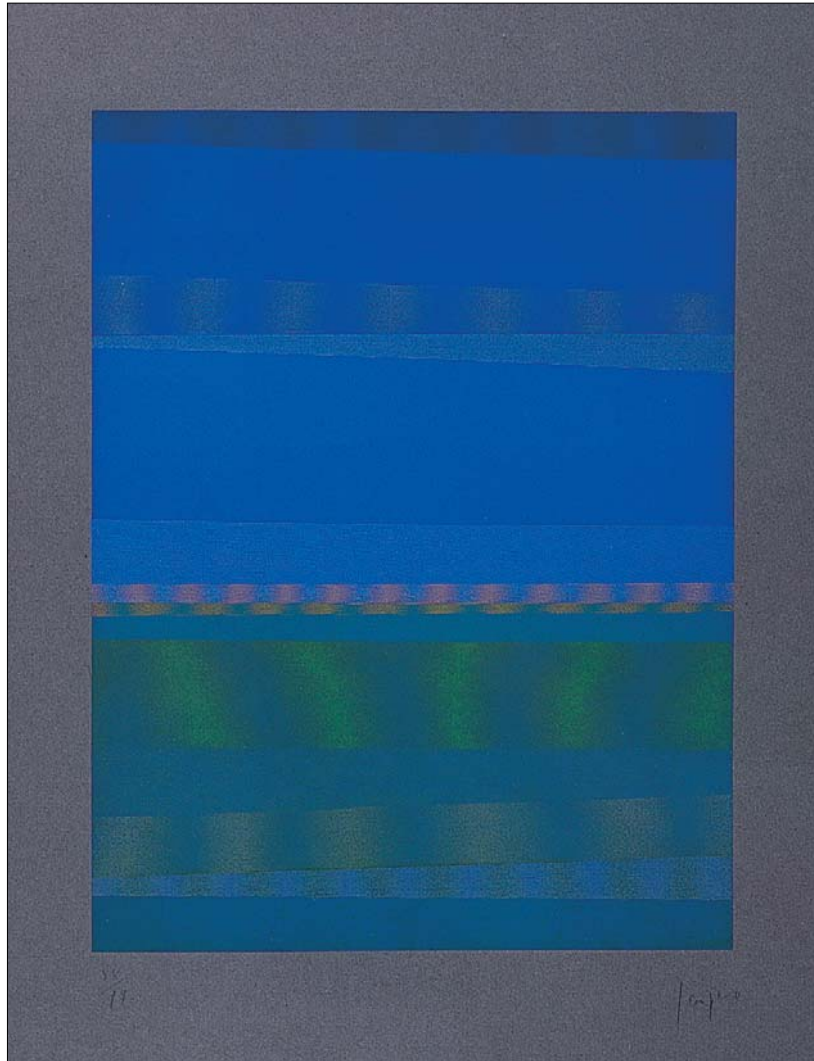
24. *Sin título*, 1969.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 52'7 x 42'3 cm. Mancha: 38'3 x 28'8 cm. 14 tintas.



25. *Sin título*, 1969.

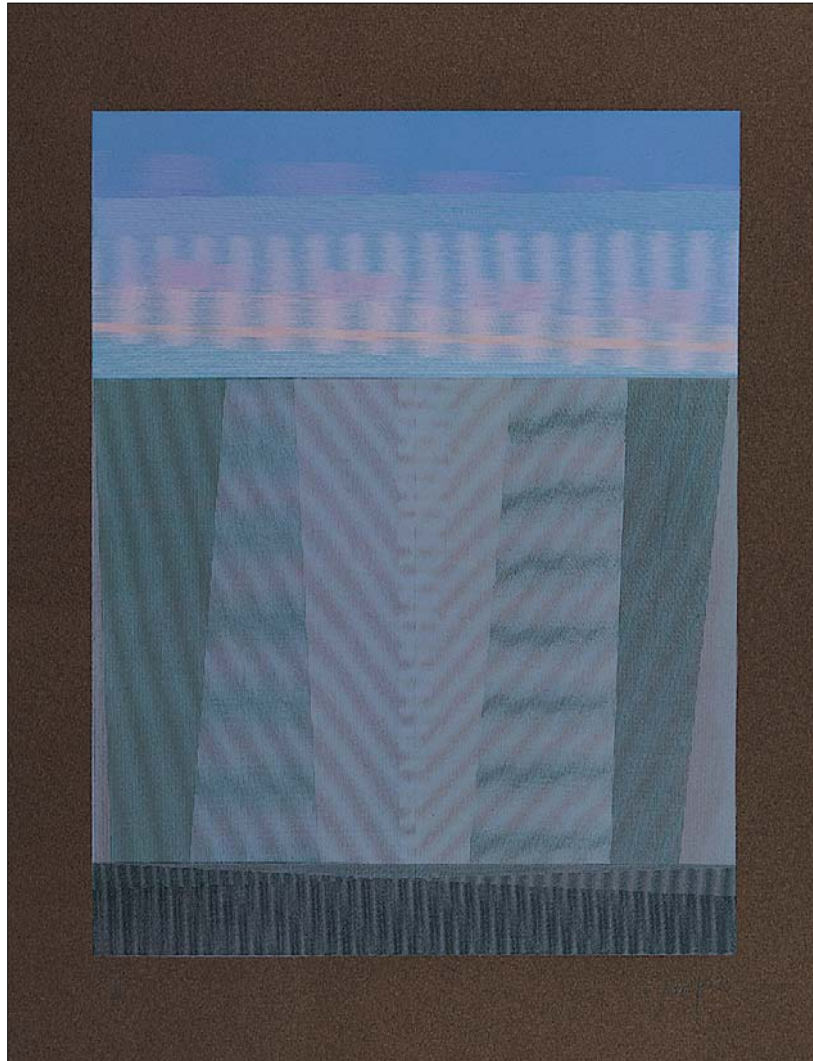
Serigrafía sobre papel Canson negro, 52'7 x 42'3 cm. Mancha: 38'3 x 28'8 cm. 13 tintas.



26. *Sin título*, 1969.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 52'6 x 42'2 cm. Mancha: 38'3 x 28'2 cm. 13 tintas.





27. *Sin título*, 1969.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 52'7 x 42'3 cm. Mancha: 38'3 x 28'8 cm. 23 tintas.





28. *Sin título*, 1969.

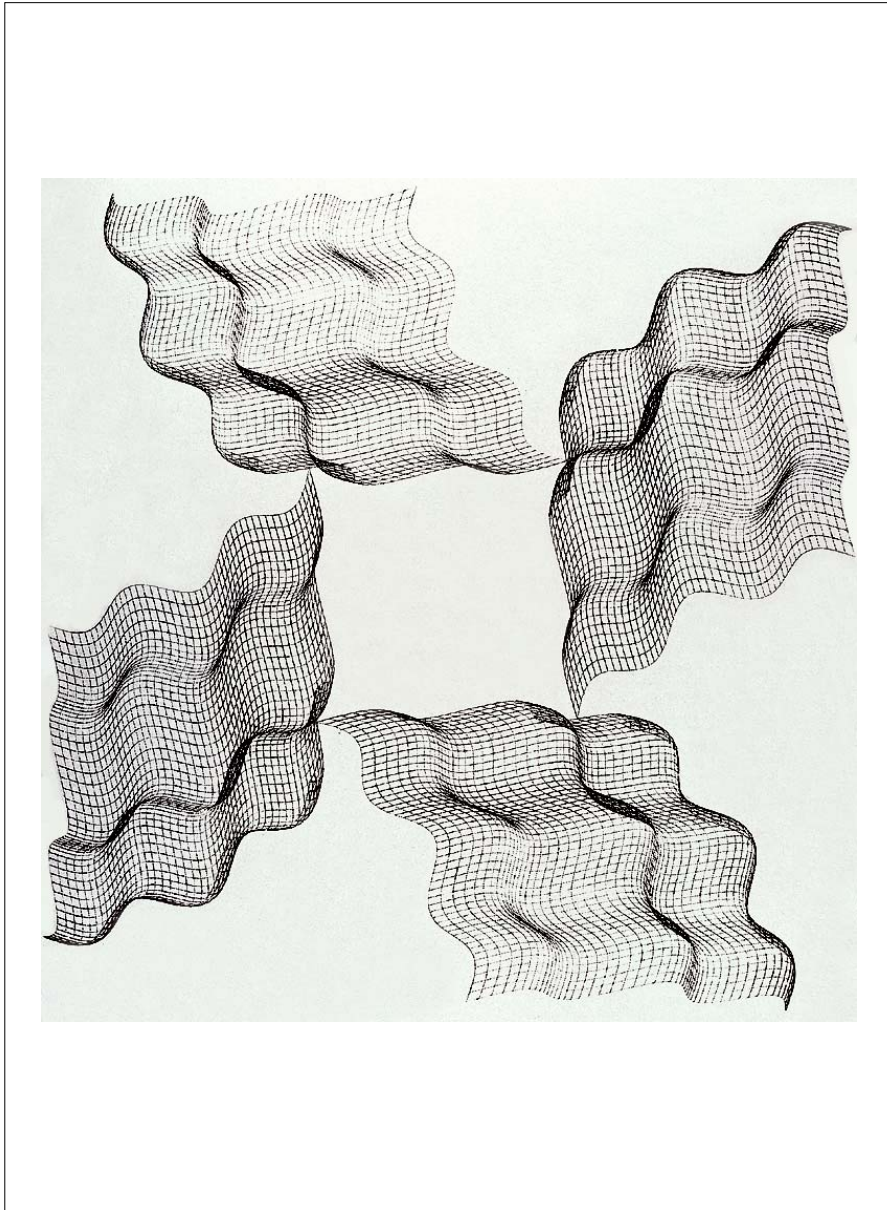
Serigrafía sobre papel Canson negro, 52'7 x 42'3 cm. Mancha: 38'2 x 28'8 cm. 23 tintas.

*El texto de este romance está tomado de las Poesías selectas de D. Luis de Góngora y Argote, de la colección, Tesoro de autores españoles, Madrid, Imprenta de Tomás Alonso, 1868.*

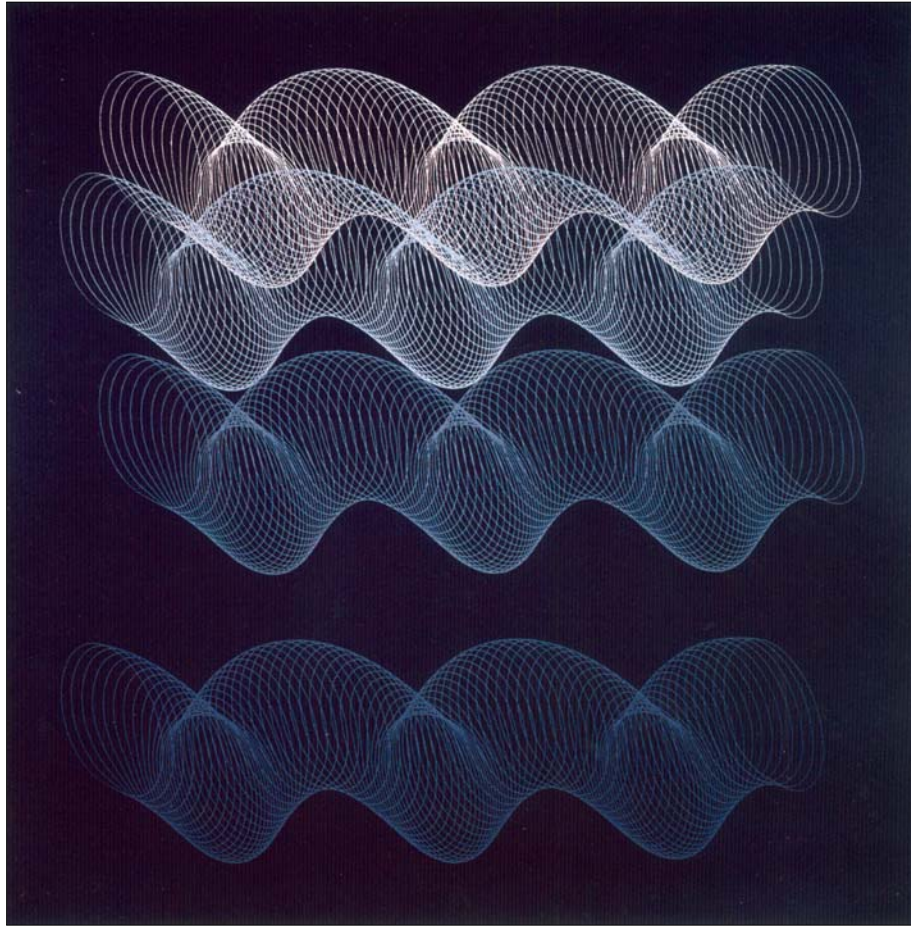
*Esta edición ilustrada con seis serigrafías de Eusebio Sempere ha sido editada por el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, con la colaboración de la Galería Juana Mordó de Madrid. Las serigrafías se imprimieron en los talleres de Eusebio Sempere y Abel Martín, en Madrid. El diseño, tipografía y encuadernación estuvieron a cargo de R. Giralt Miracle y Jaime, Jorge Blassi. Fueron ejecutados por Filograf, Instituto de Arte Gráfico, en Barcelona. Se acabó de imprimir el 8 de mayo de 1969.*

*La edición consta de 10 ejemplares firmados por el artista y numerados I-X que incluyen, además de las seis serigrafías, una serie progresiva de pruebas de color para una de las serigrafías, y 90 ejemplares firmados por el artista, numerados 1-90.*

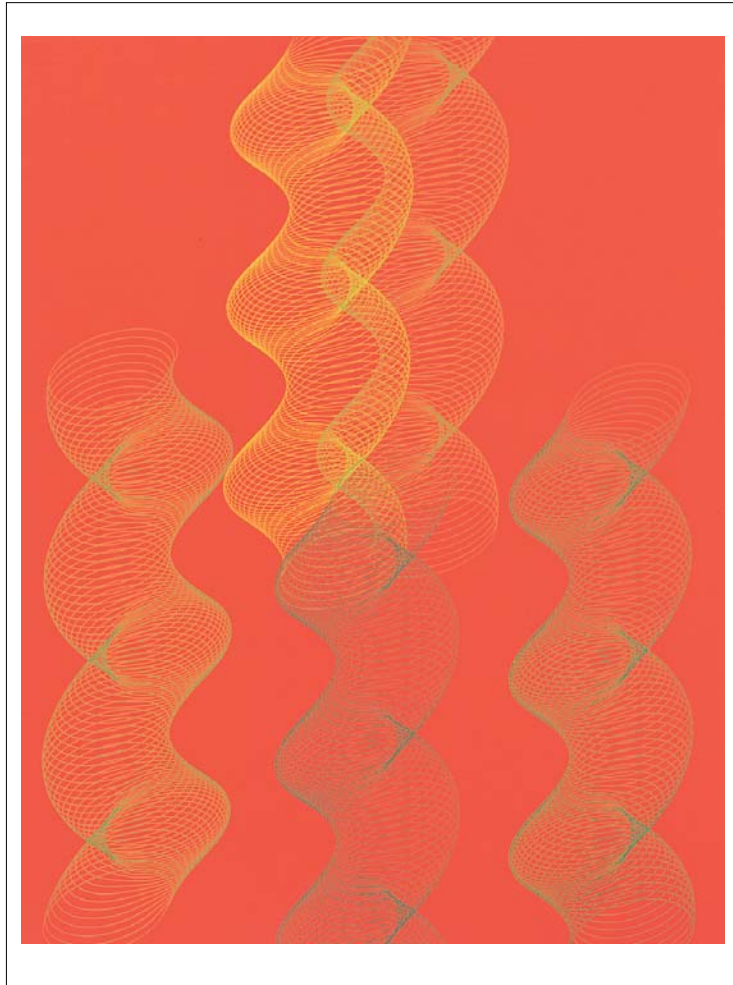
### II.5.3. Serigrafías hechas con computadora, 1968-1975



29. *Espacio creado por repetición de superficies gaussianas, 1968.*  
Serigrafía sobre papel, 78 x 57'3 cm. Mancha: 54'3 x 52'4 cm.; 3 tintas.

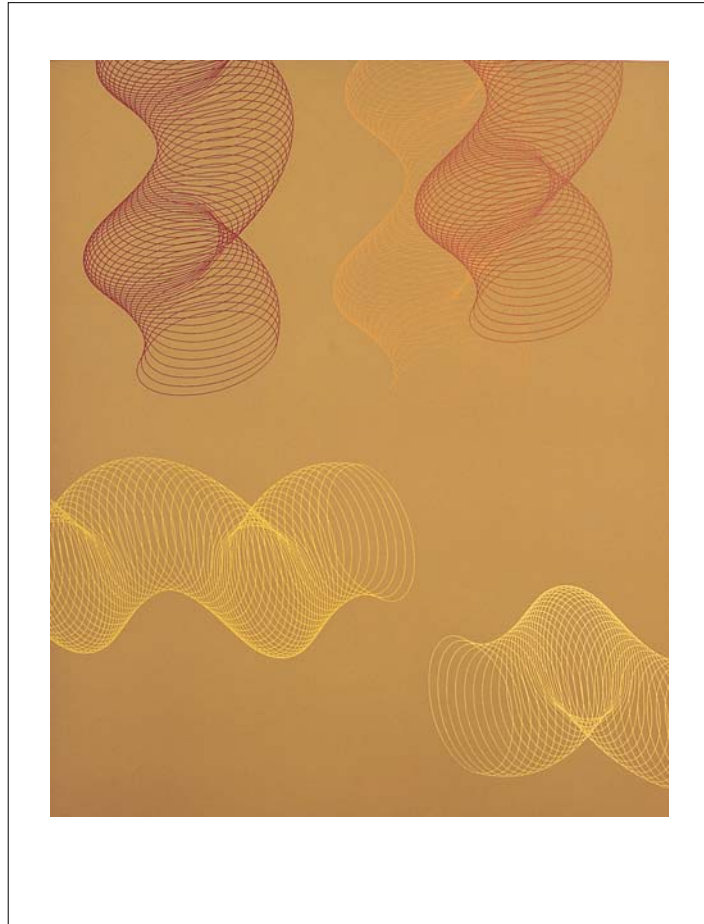


30. *Creación de espacio con serpiente*, 1968.  
Serigrafía sobre papel, 77 x 70 cm. Mancha: 38'2 x 28'8 cm.; 3 tintas.

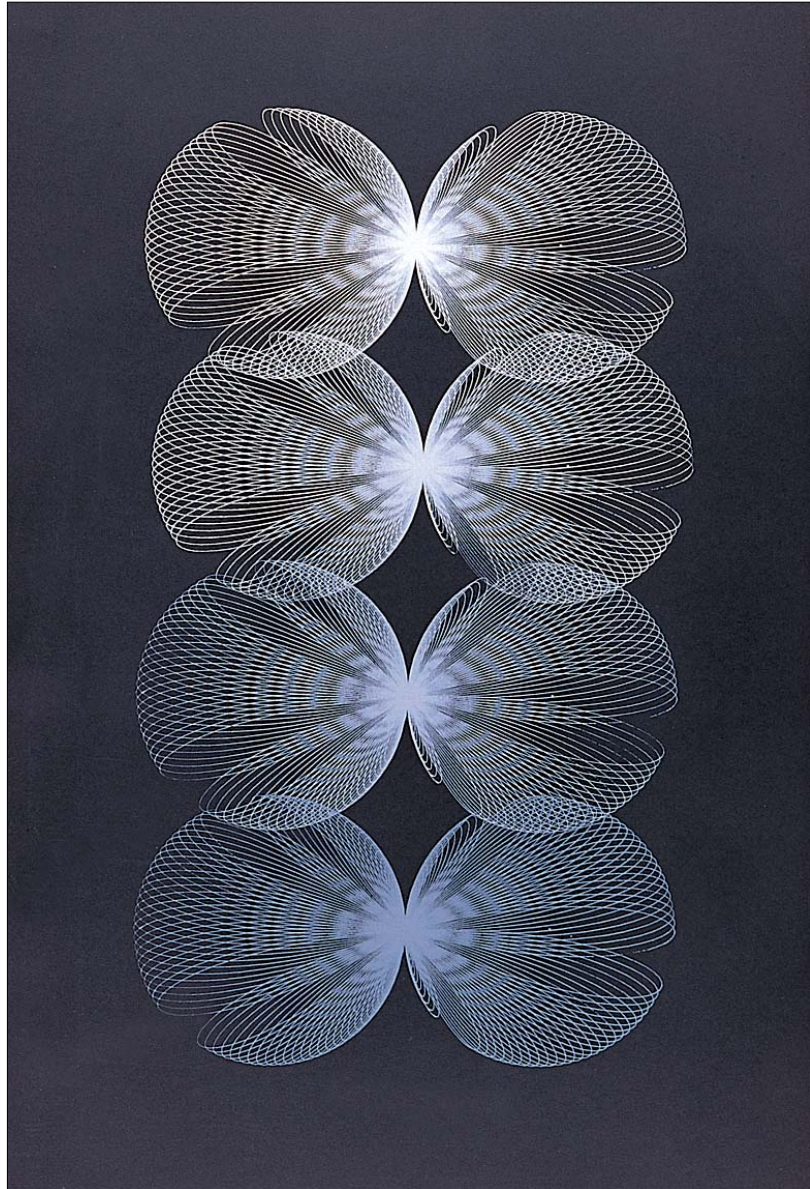


31. *Serpentín (fondo rojo)*, 1968 [¿1974?].  
Serigrafía sobre papel, 70 x 52 cm. Mancha: 64'4 x 49'7 cm.; 3 tintas.



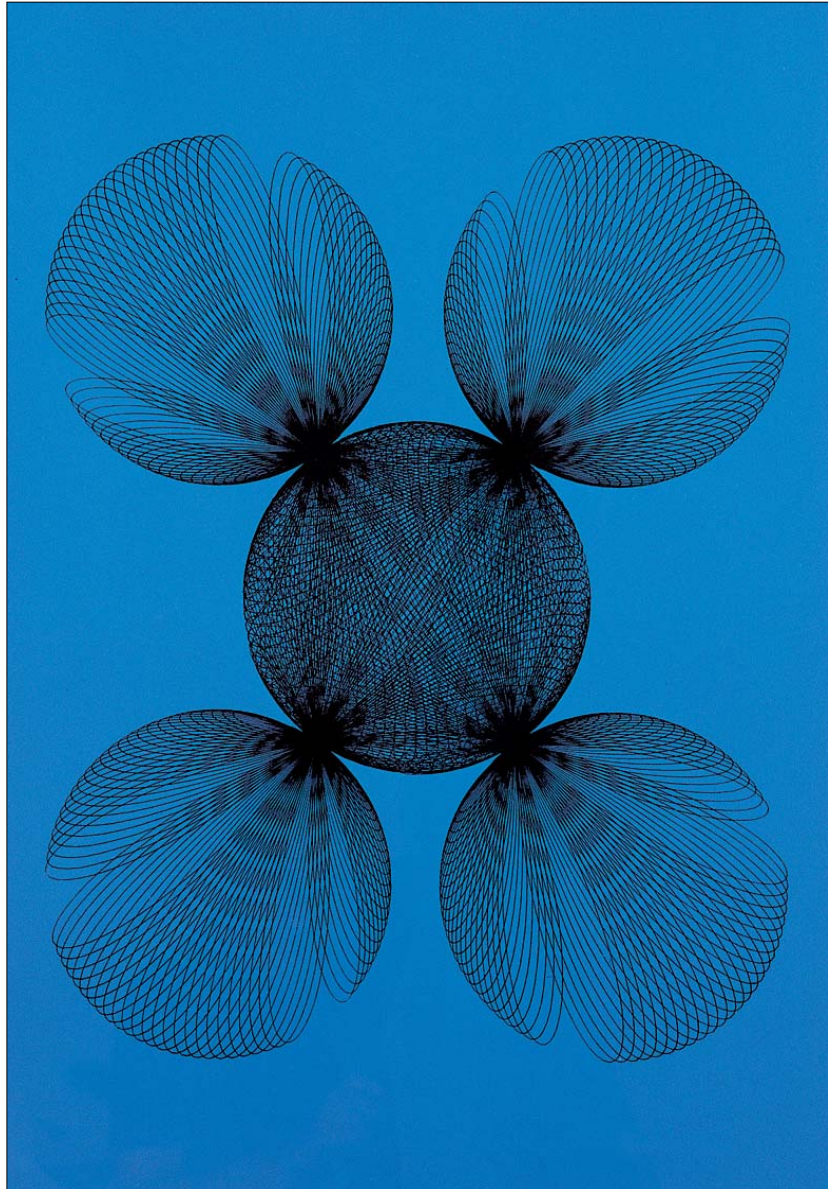


32. *Serpentín 2* (*fondo marrón*), 1975.  
Serigrafía sobre papel, 65'4 x 50 cm. Mancha: 49'2 x 40'2 cm.; 5 tintas.

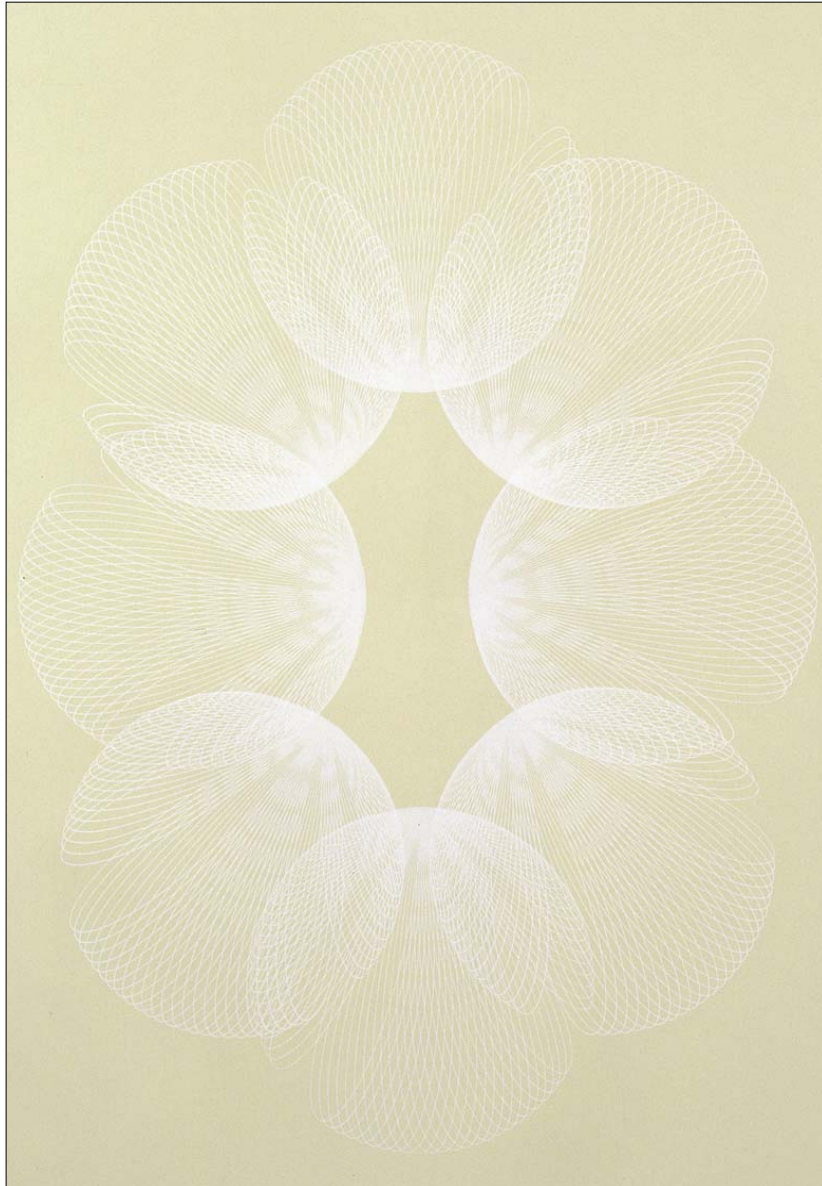


33. *Haz de septifolios variación (Haz de septifolios nº 1)*, 1968.  
Serigrafía sobre papel, 98'5 x 69'5 cm. Mancha: 68'6 x 47'9 cm.; 2 tintas.

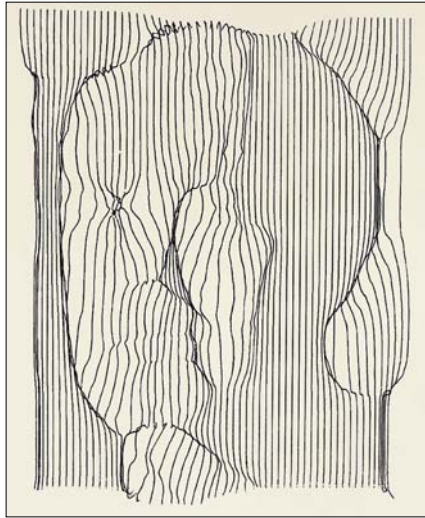




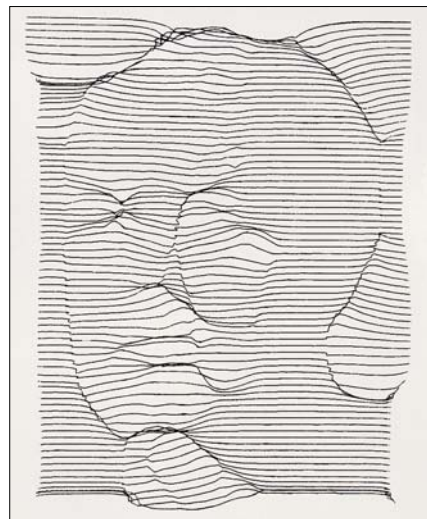
34. *Haz de septifolios n° 2*, 1968.  
Serigrafía sobre papel, 98'5 x 69'5 cm. Mancha: 68'4 x 47'7 cm.; 2 tintas.



35. *Haz de septifolios (variación sobre fondo crema)*, 1968.  
Serigrafía sobre papel, 98 x 68'5 cm. Mancha: 68 x 47'5 cm.; 2 tintas.

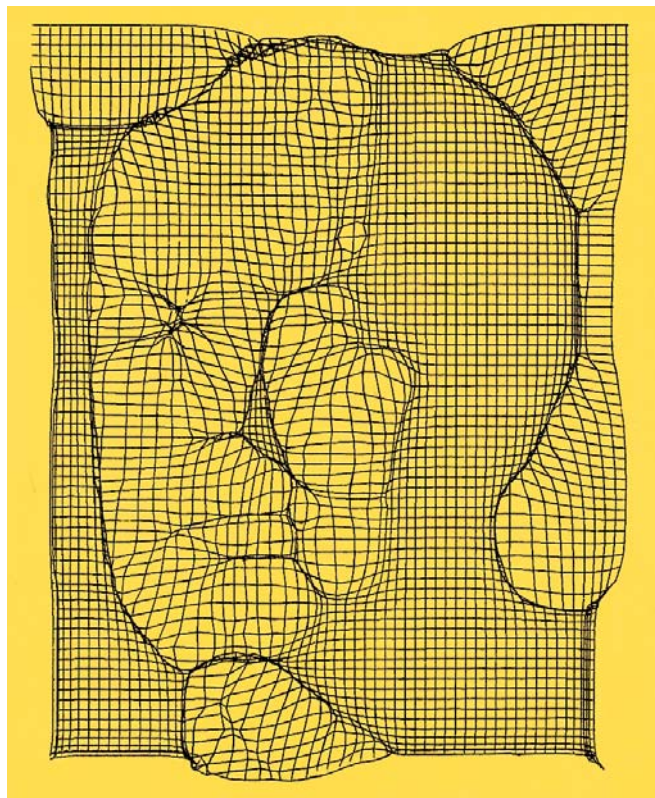


36. *Sin título (Autorretrato en líneas verticales)*, 1969.  
Serigrafía sobre papel, 71'9 x 50 cm. Mancha: 45 x 36'7 cm.; 1 tinta.



37. *Sin título (Autorretrato en líneas horizontales)*, 1969.  
Serigrafía sobre papel, 71'9 x 49'8 cm. Mancha: 45 x 36'7 cm.; 1 tinta.



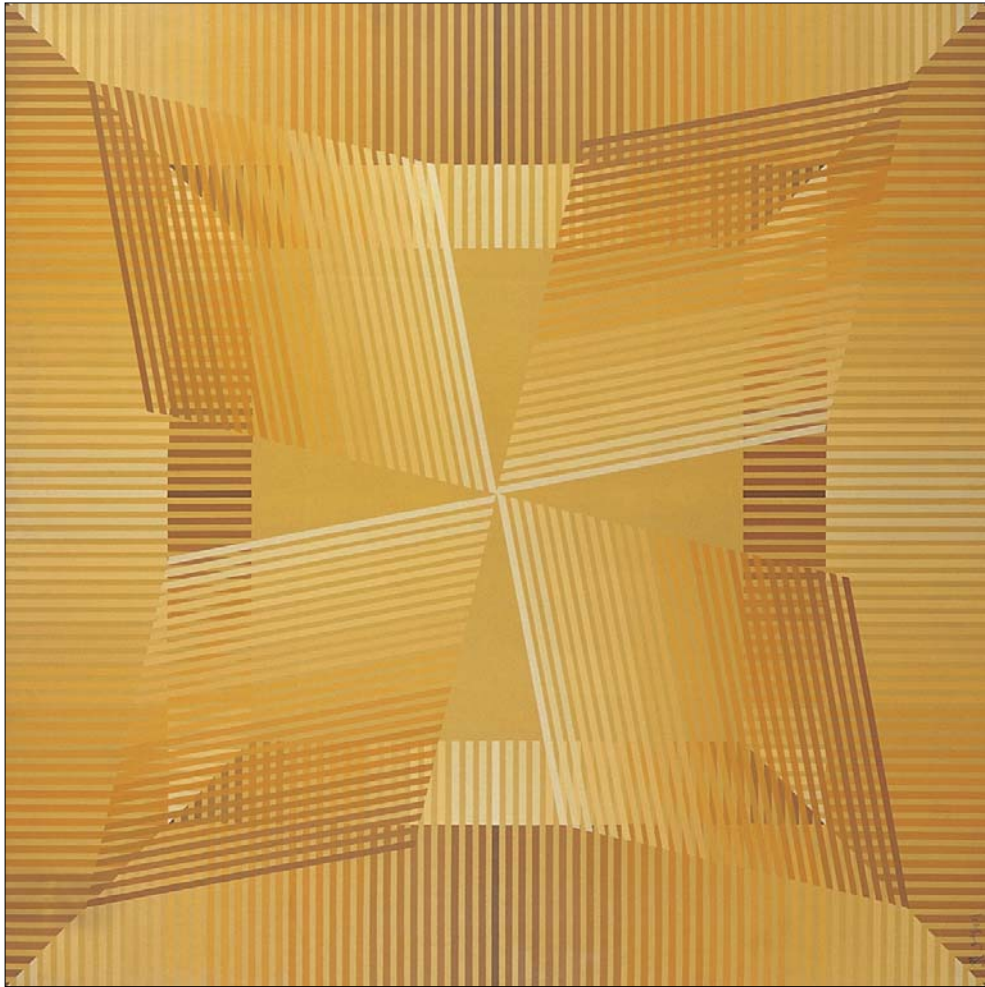


38. *Autorretrato*, 1969.

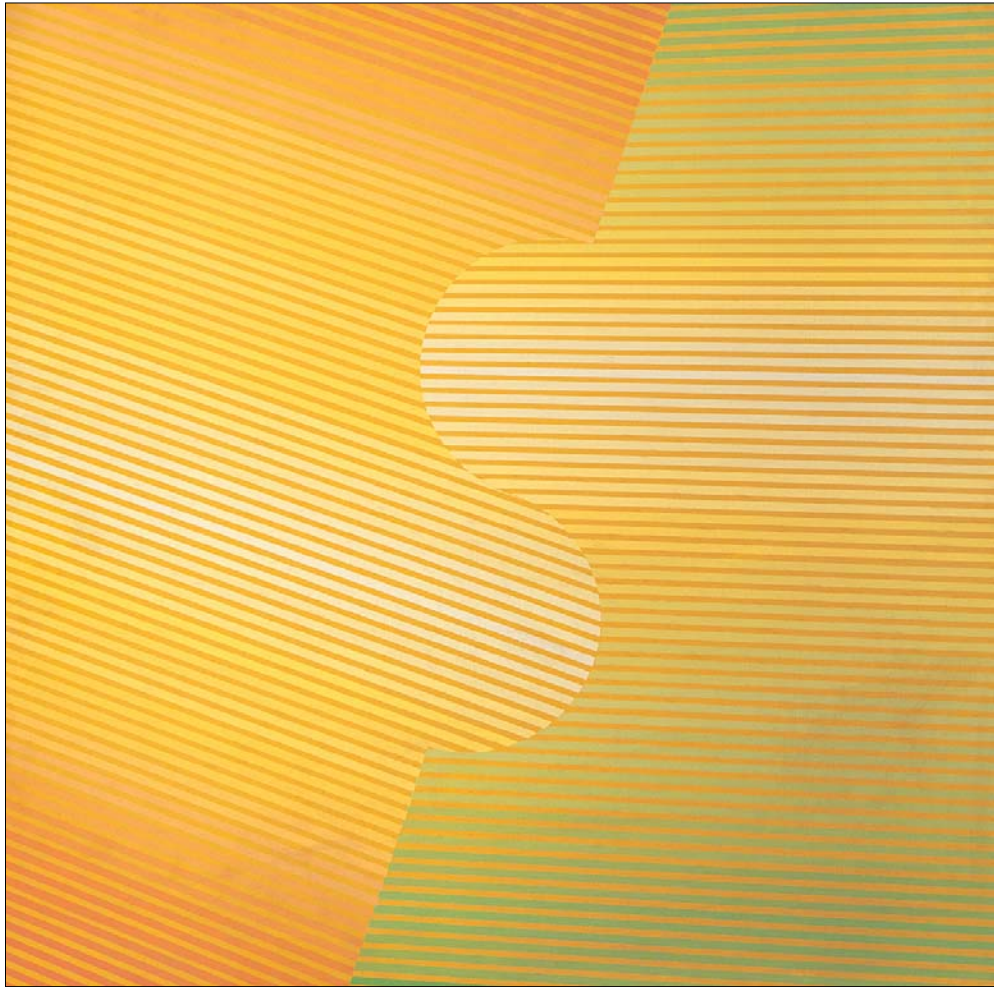
Serigrafía sobre papel, 71'9 x 49'5 cm. Mancha: 45 x 36'7 cm.; 2 tintas.

Edición de 6 ejemplares (P/A)

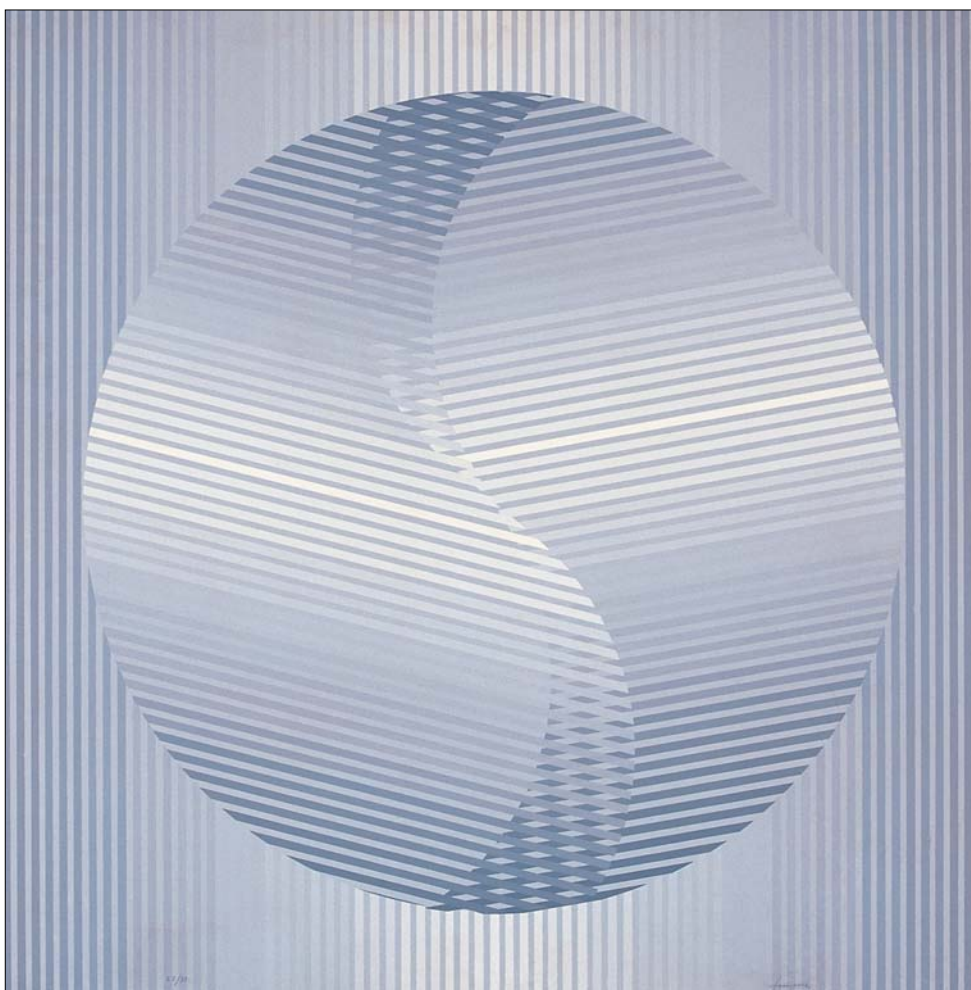
#### II.5.4. Serigrafías sobre tela, 1972-1974



39. *Serigrafía sobre tela (ocre)*, 1972.  
Serigrafía sobre tela clavada sobre tabla, 90 x 90 cm.; 25 tintas.



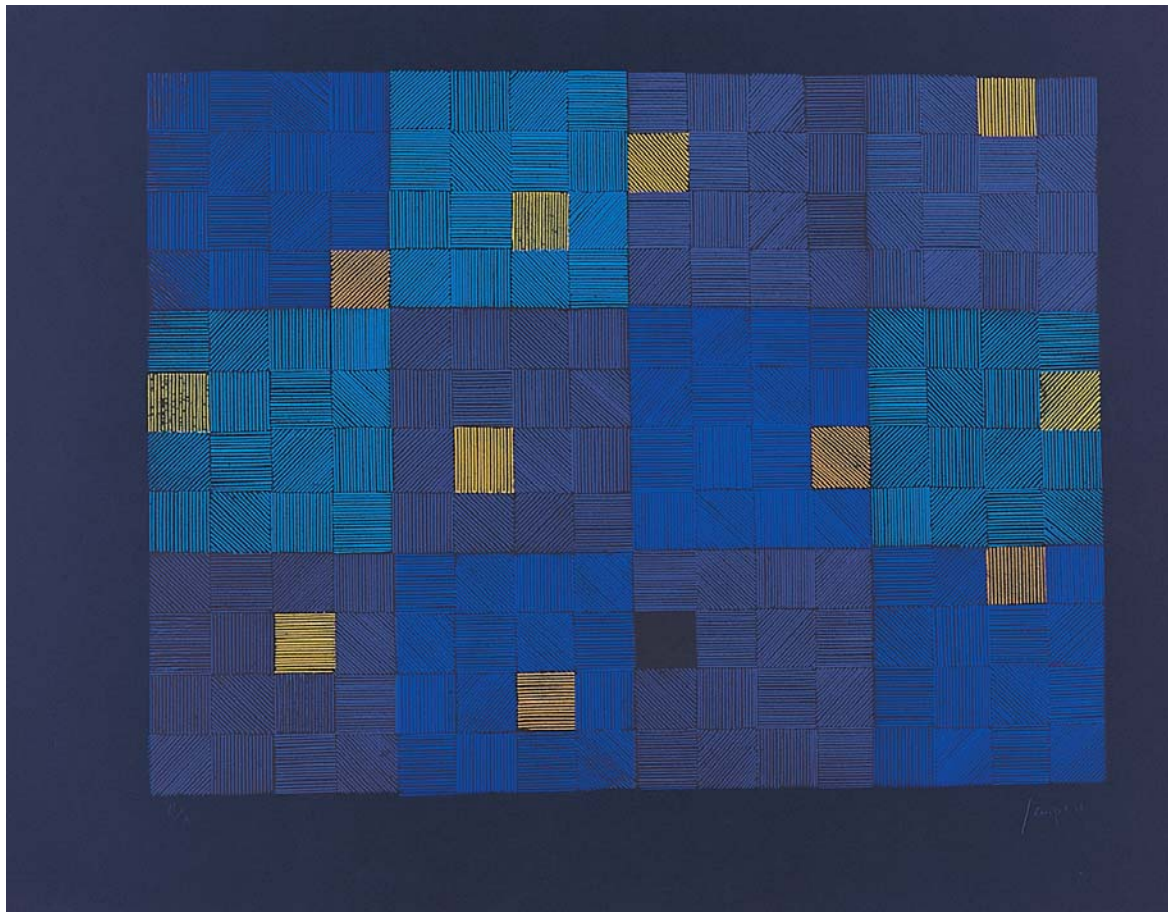
40. *Serigrafía sobre tela (amarilla)*, ca. 1973.  
Serigrafía sobre tela clavada sobre tabla, 80 x 80 cm.; 31 tintas.



41. *Serigrafía sobre tela (gris)*, 1974.  
Serigrafía sobre tela clavada sobre tabla, 80 x 80 cm.; 21 tintas.

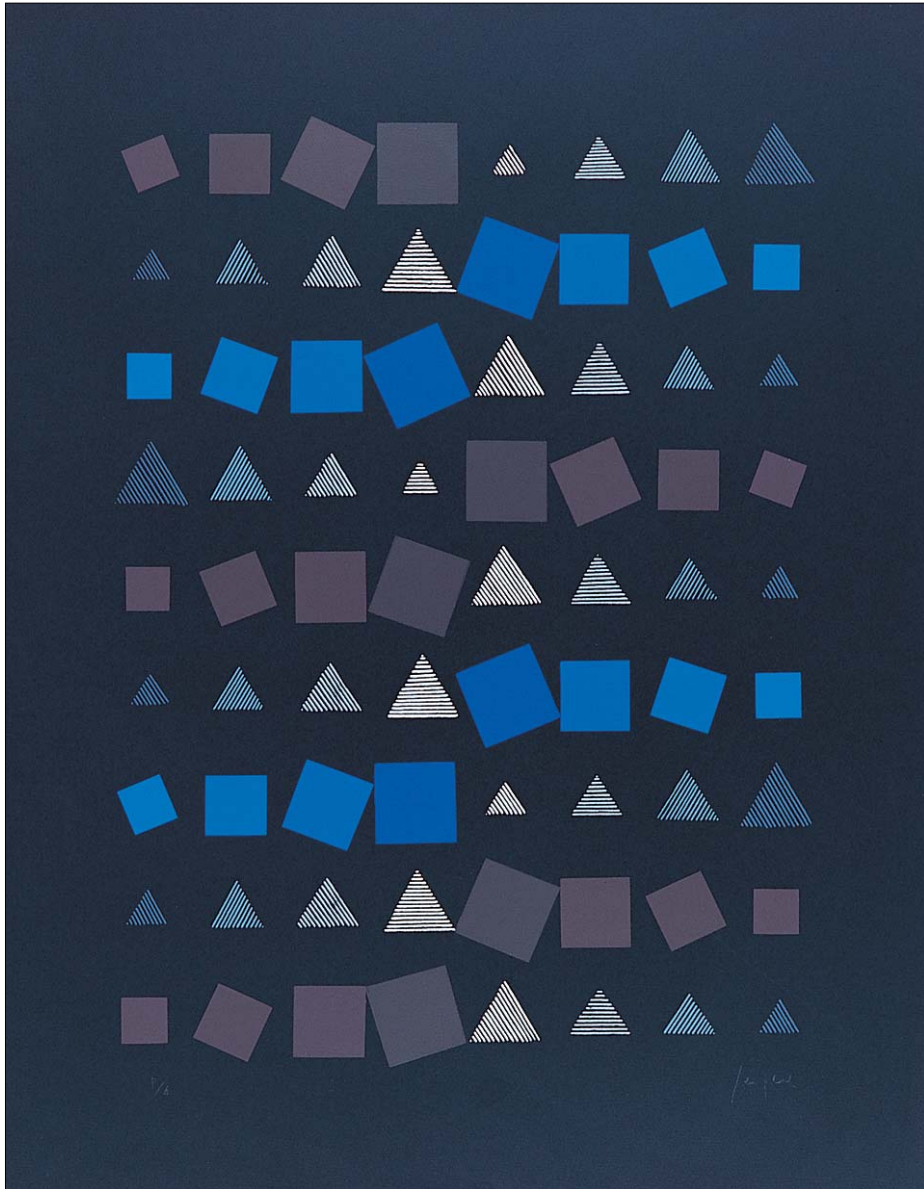


### II.5.5. Serie Tiempo de París, 1973

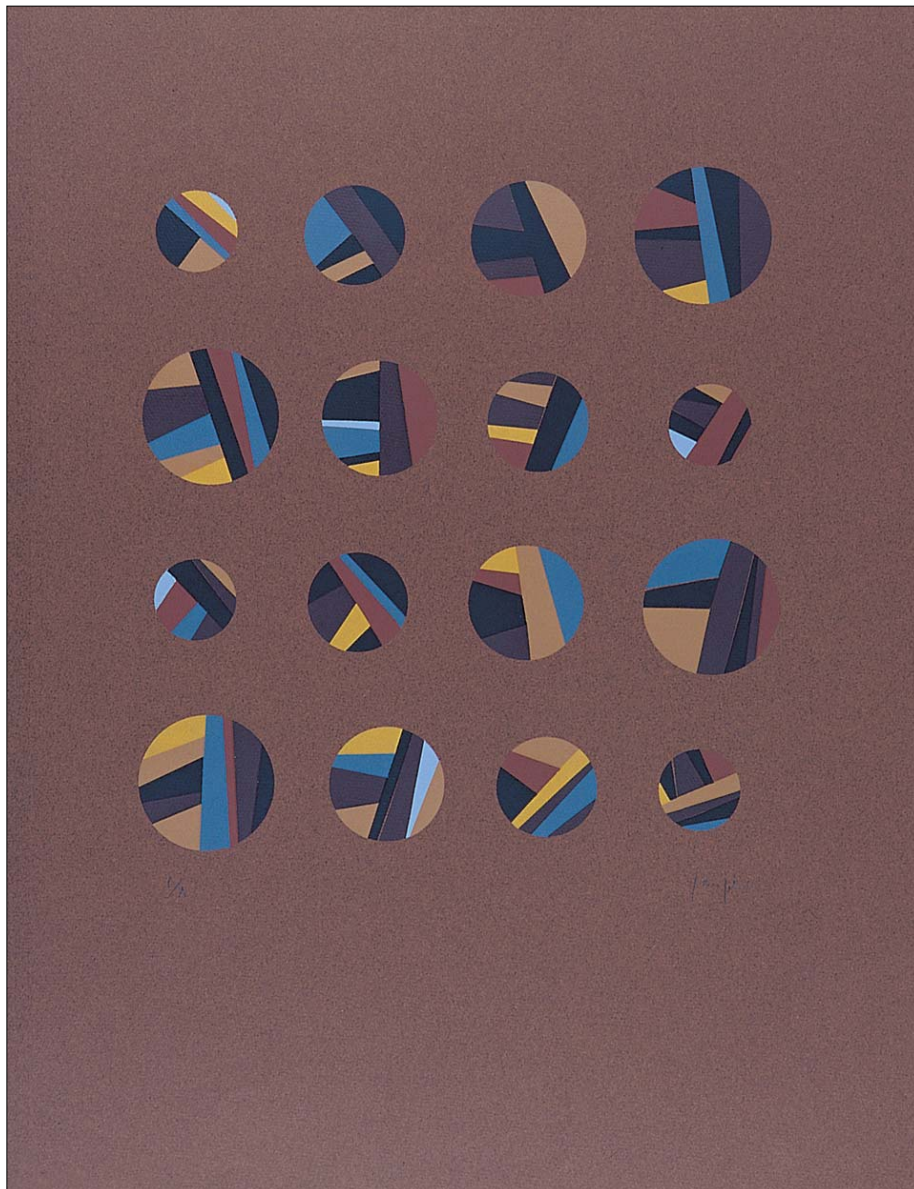


42. *Sin título (Gouache 1953)*, 1973.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 50 x 65 cm. Mancha: 39'5 x 52'1 cm. 7 tintas.



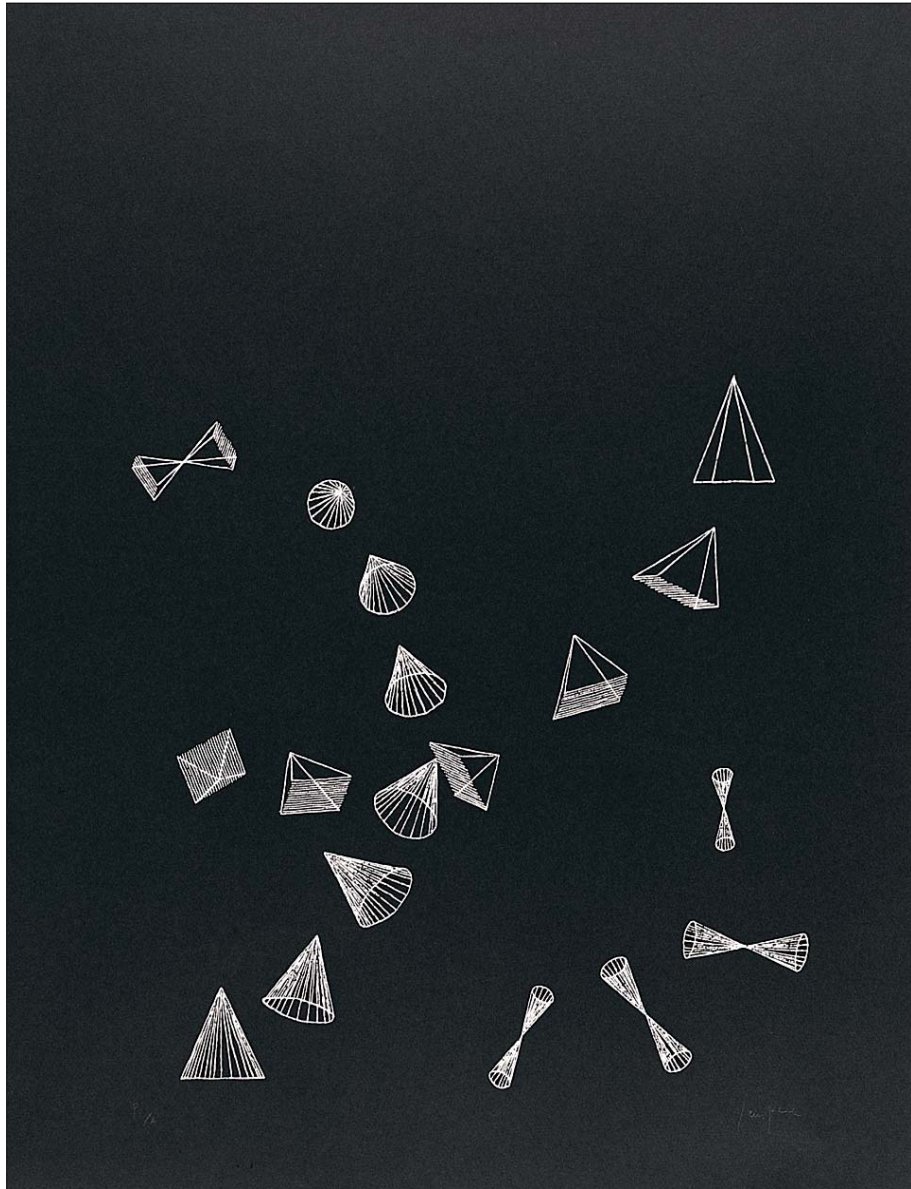
43. *Sin título* (Gouache 1954), 1973.  
Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 50'5 x 37 cm. 12 tintas.



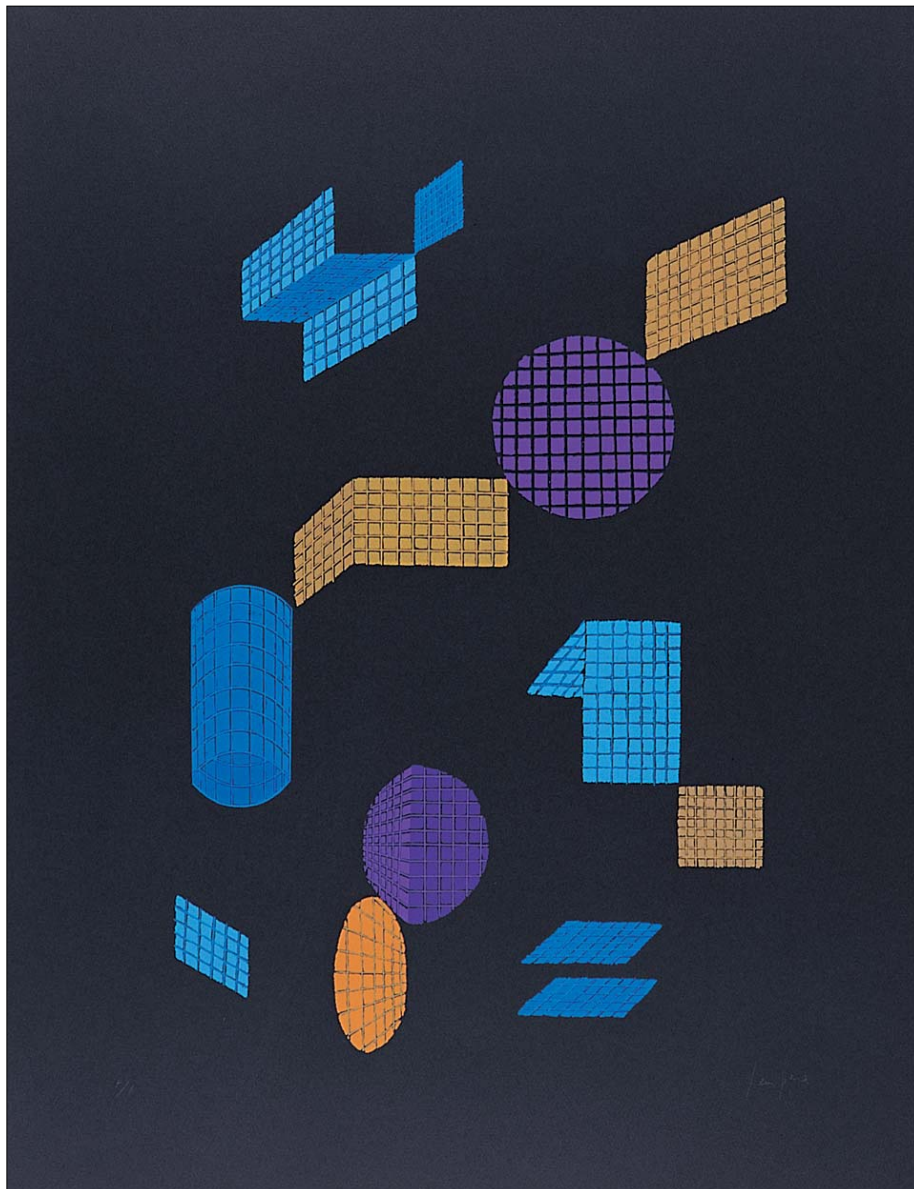
44. *Sin título* (Gonache 1955), 1973.

Serigrafía sobre papel Canson marrón, 65 x 50 cm. Mancha: 37'5 x 34'7 cm. 7 tintas.





45. *Sin título* (Gouache 1957), 1973.  
Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 38'6 x 36'6 cm. 1 tinta.



46. *Sin título* (Gonache 1957), 1973.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 48'4 x 33 cm. 16 tintas.



47. *Sin título (Gouache 1958)*, 1973.  
Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 55'2 x 29'8 cm. 12 tintas.

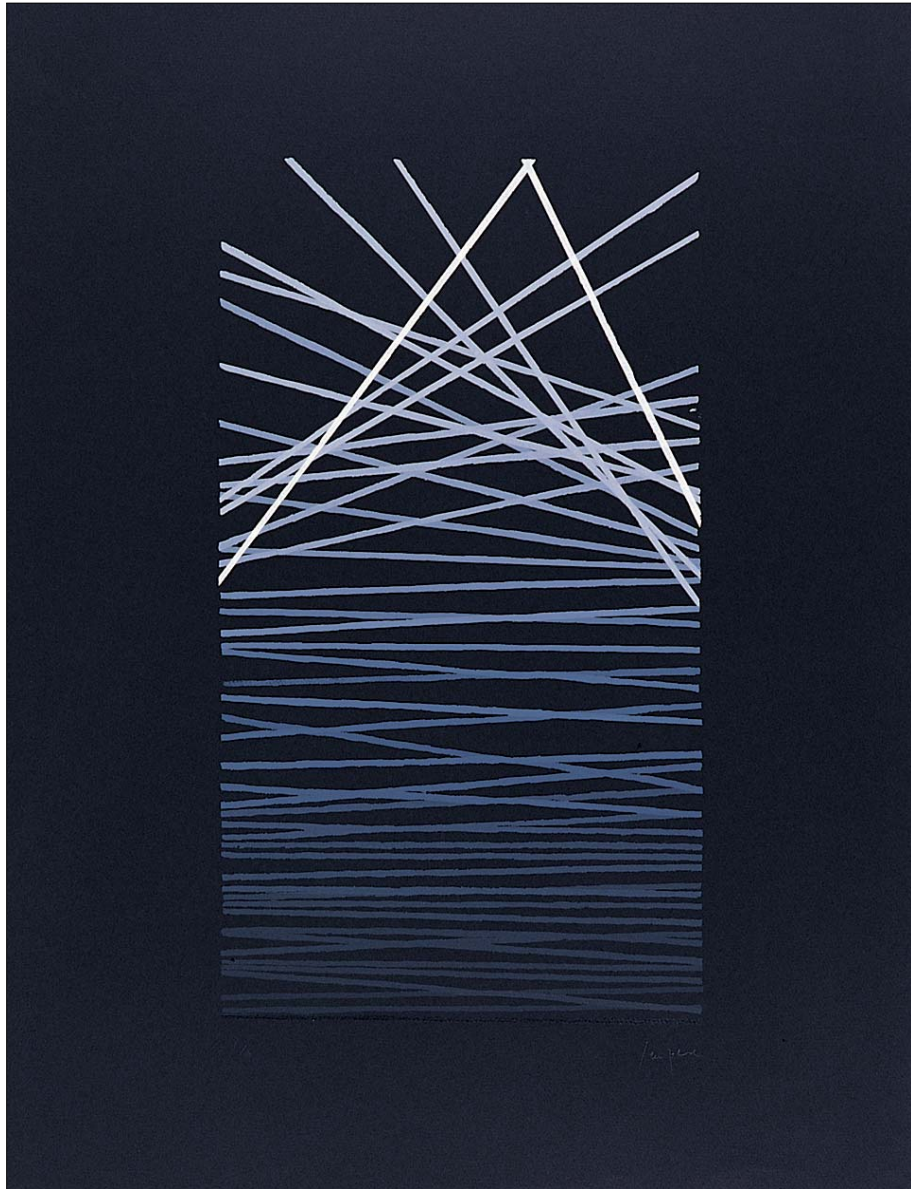




48. *Sin título* (Gonache 1958), 1973.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 37'5 x 37'5 cm. 13 tintas.





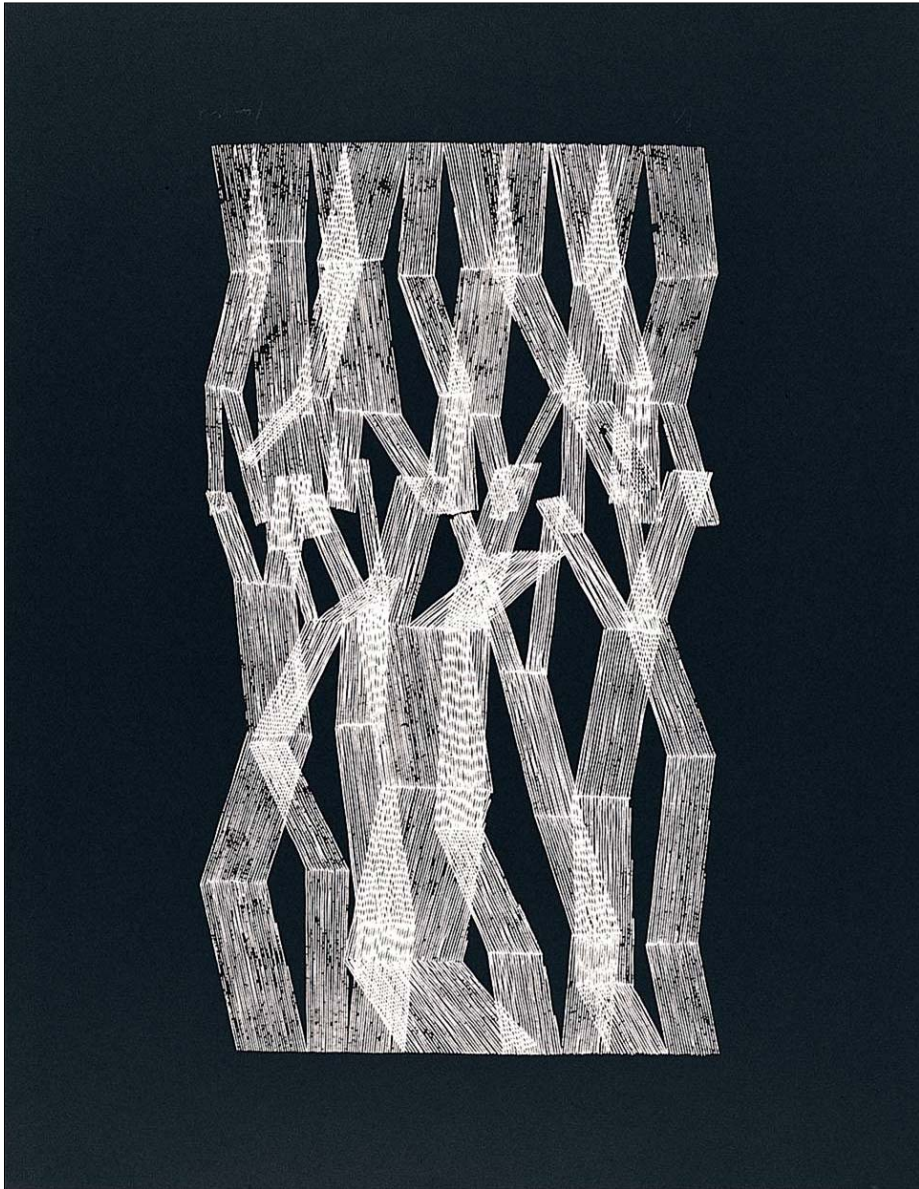
49. *Sin título (Gouache 1959)*, 1973.  
Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 46'6 x 26'2 cm. 16 tintas.



50. *Sin título* (Gonache 1960), 1973.

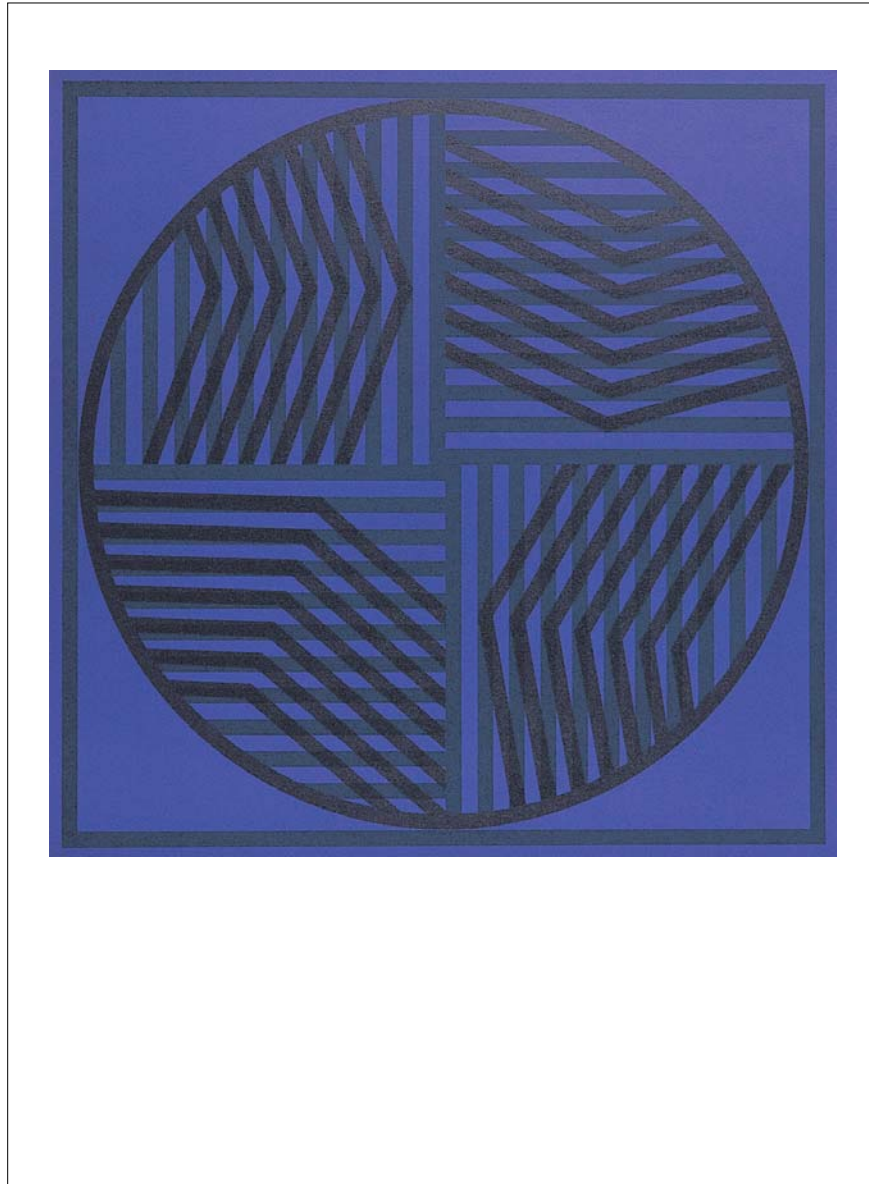
Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 49'8 x 34'9 cm. 13 tintas.





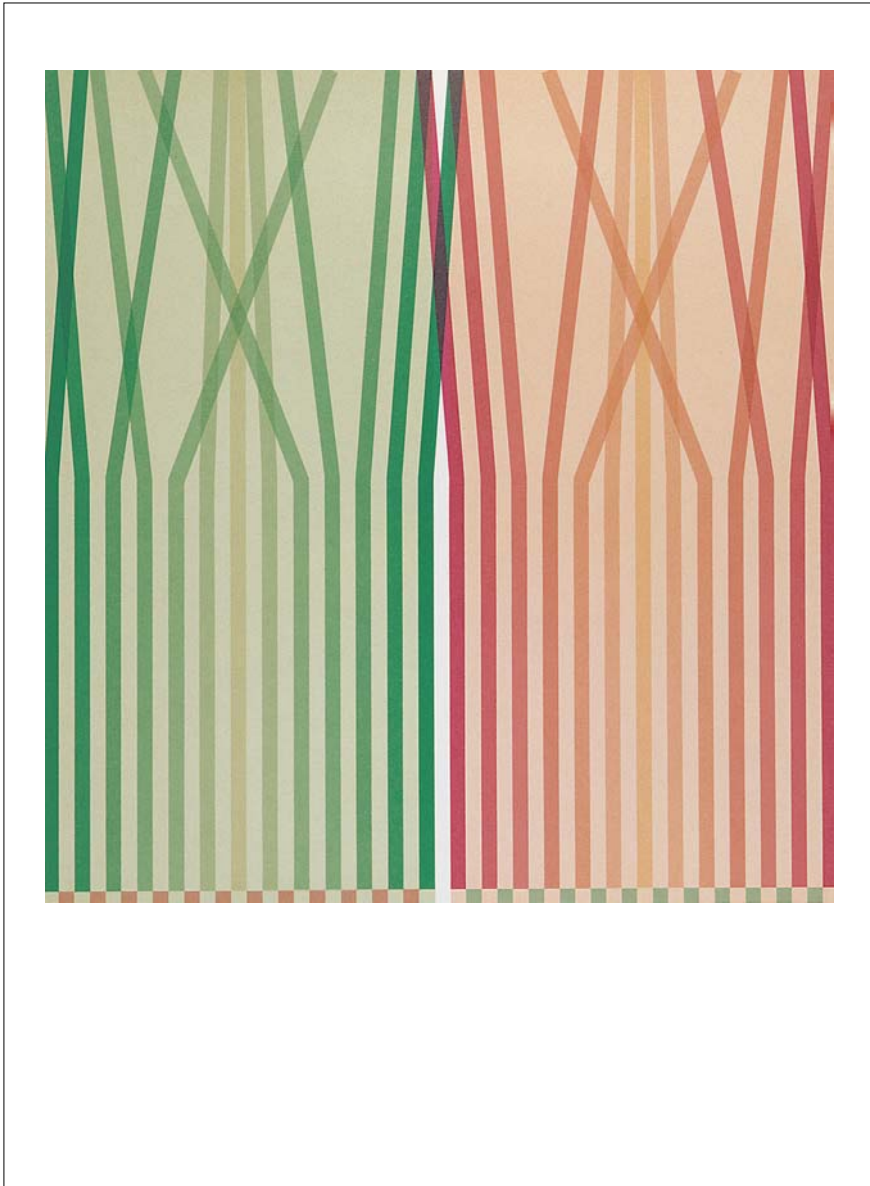
51. *Sin título* (Gonache 1960), 1973.  
Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 49 x 28 cm. 1 tinta.

## II.5.6. Serie Composiciones (litografía), 1974



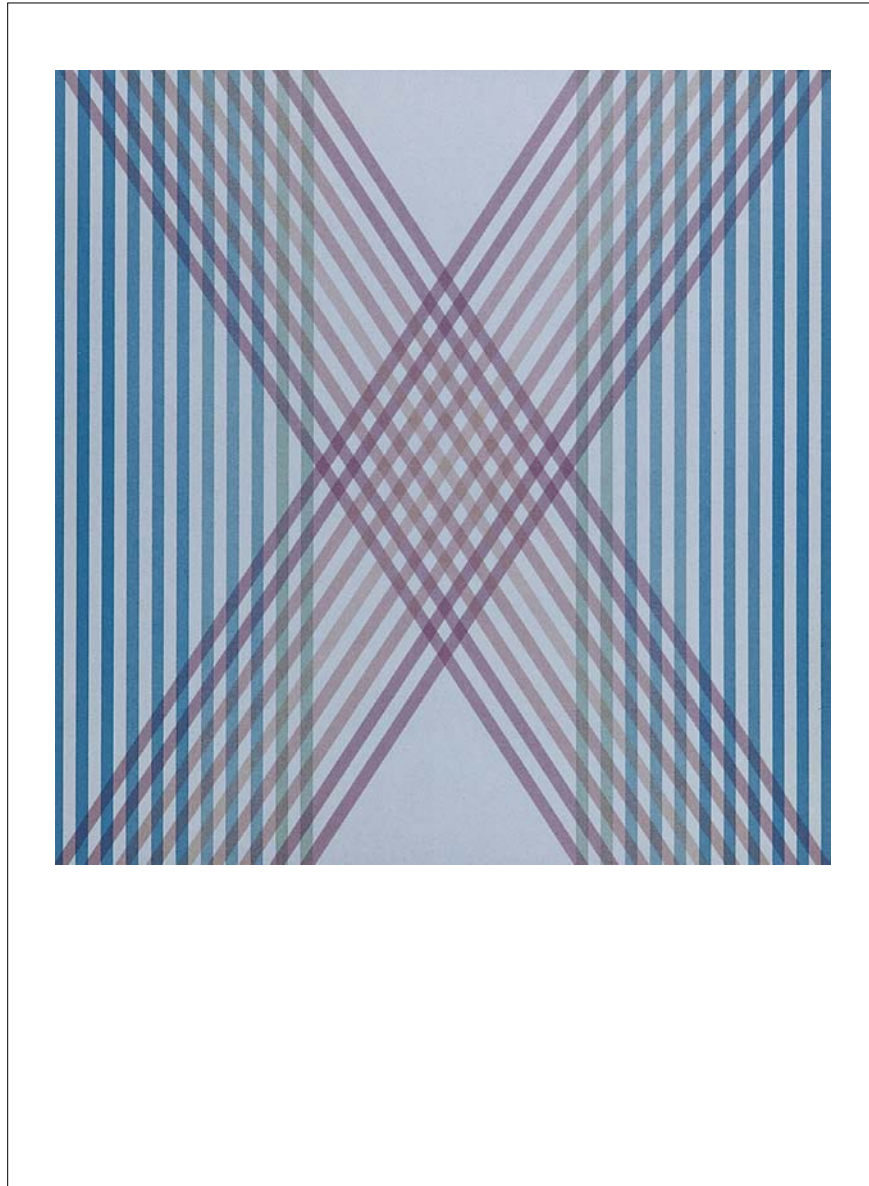
52. *Sin título*, 1974.

Litografía sobre papel Guarro, 75'8 x 55'7 cm. Mancha: 50 x 50 cm.; 3 tintas.



53. *Sin título*, 1974.

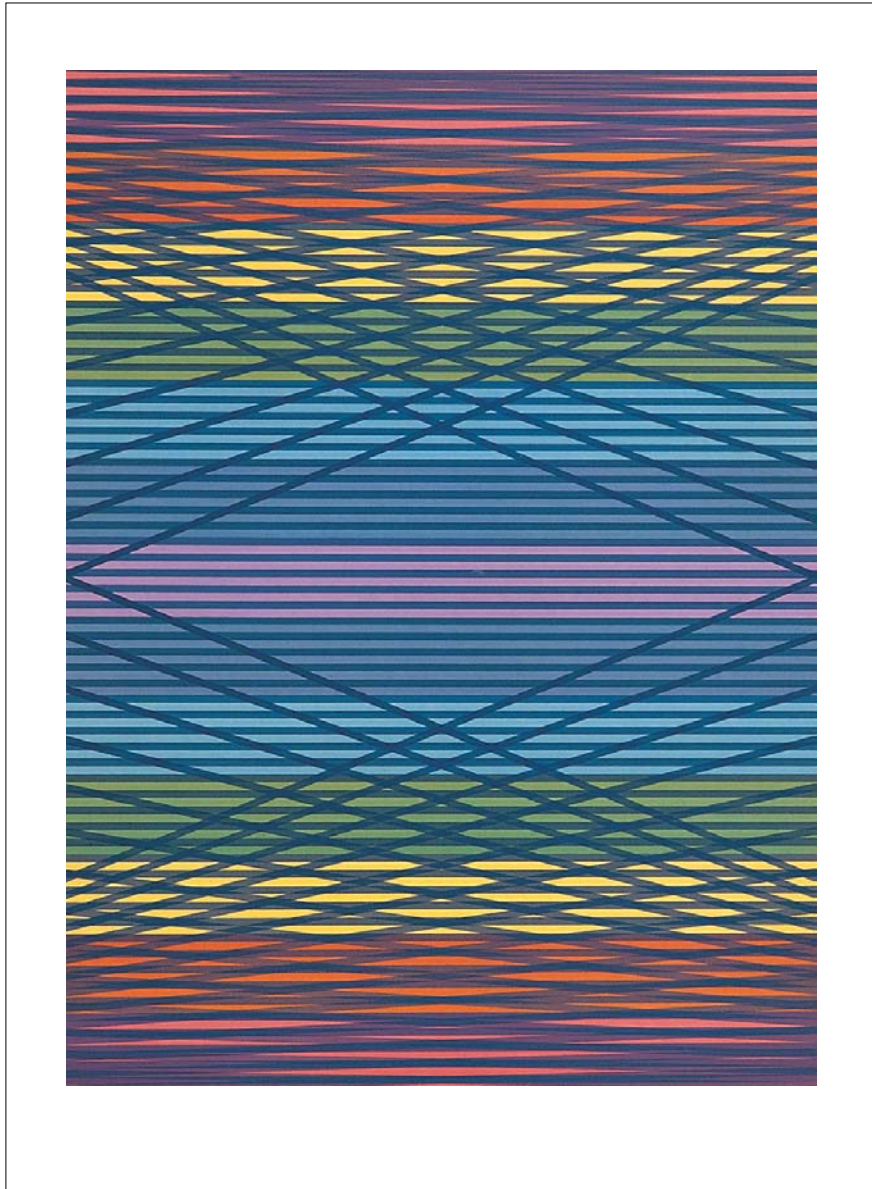
Litografía sobre papel Guarro, 75'8 x 55'8 cm. Mancha: 53 x 51 cm.; 16 tintas.



54. *Sin título*, 1974.

Litografía sobre papel Guarro, 75'8 x 55'7 cm. Mancha: 51'9 x 50'7 cm. 8 tintas.

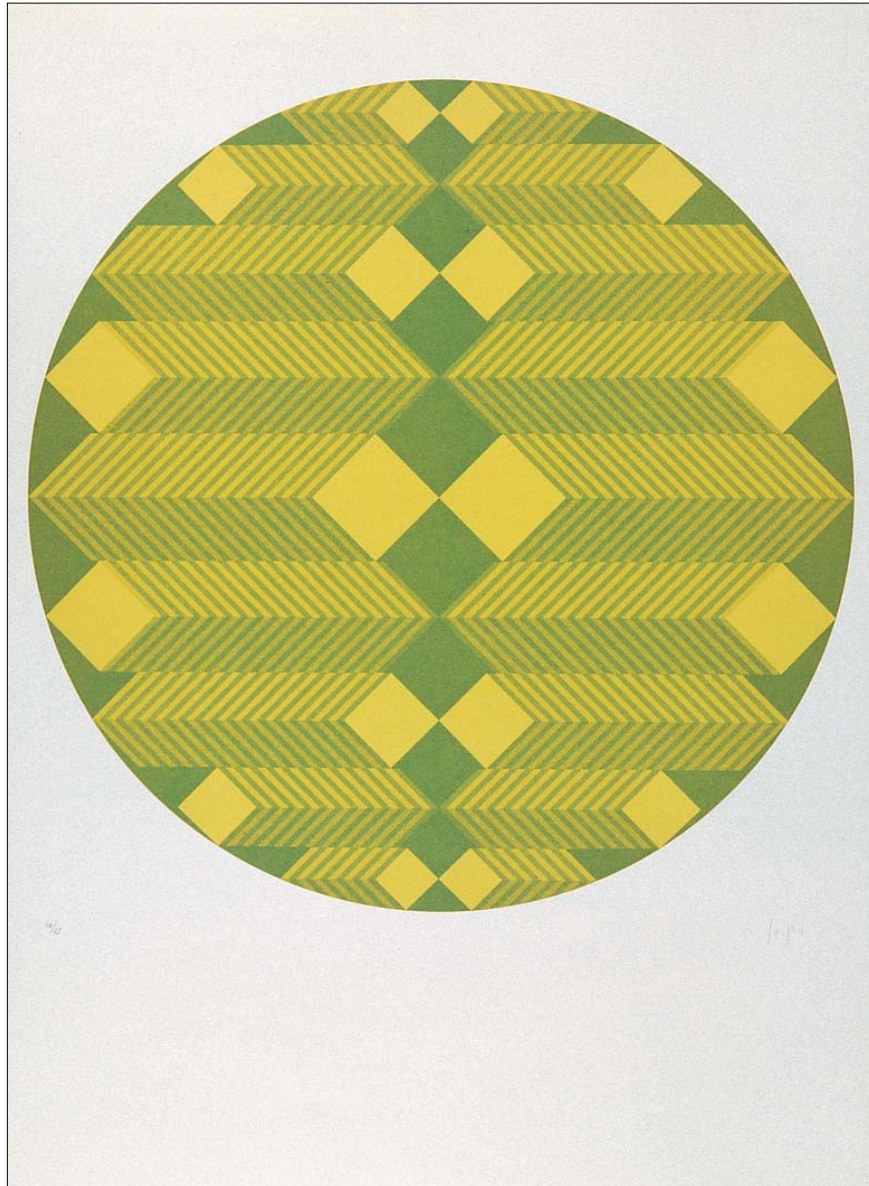




55. *Sin título*, 1974.

Litografía sobre papel Guarro, 75'8 x 55'7 cm. Mancha: 64'8 x 47'9 cm.; 11 tintas.

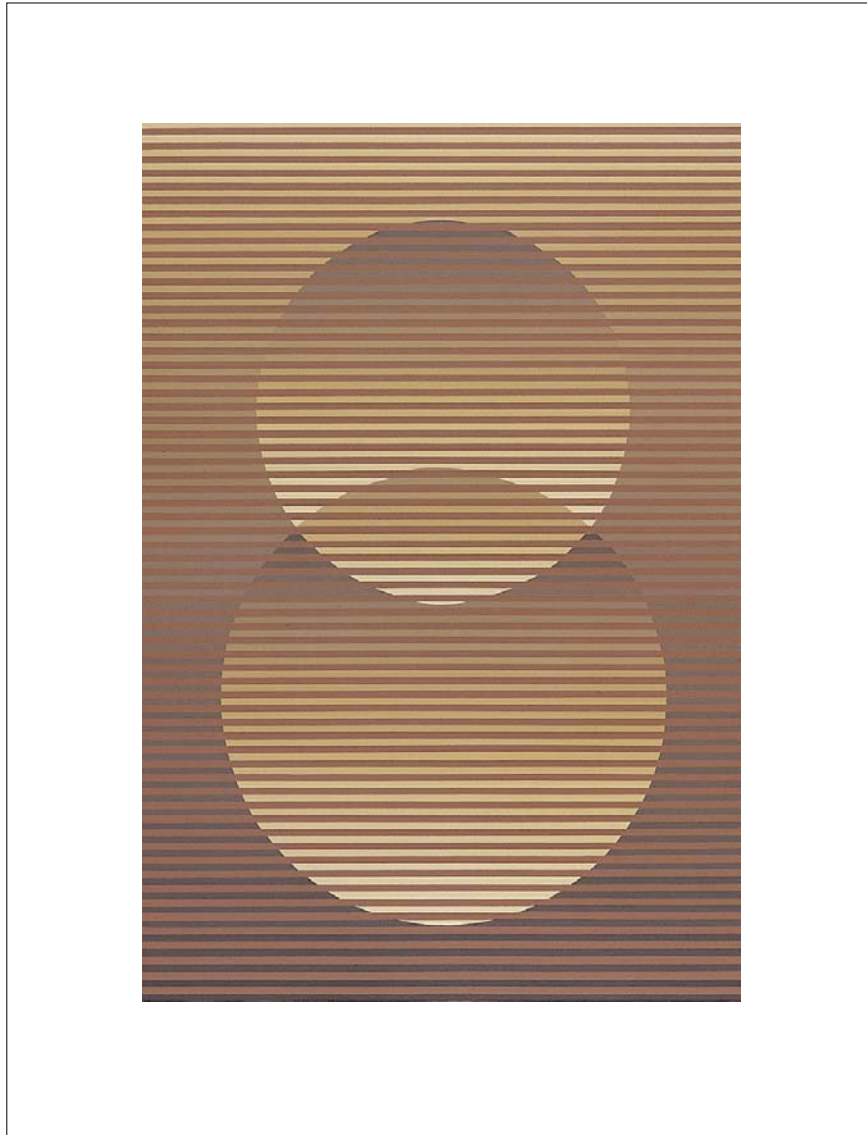




56. *Sin título*, 1974.

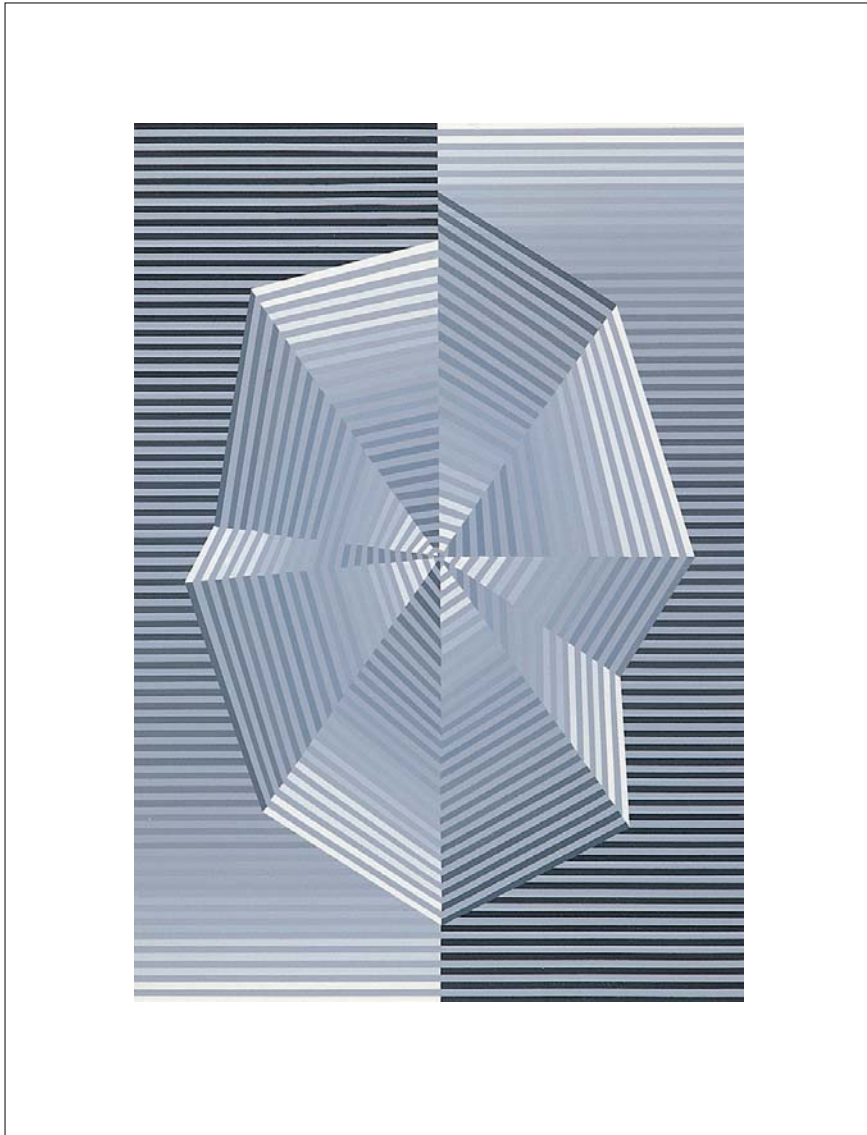
Litografía sobre papel Guarro, 75'8 x 55'8 cm. Mancha: 52 cm. de Ø. 5 tintas.

## II.5.7. Serie Formas, 1975



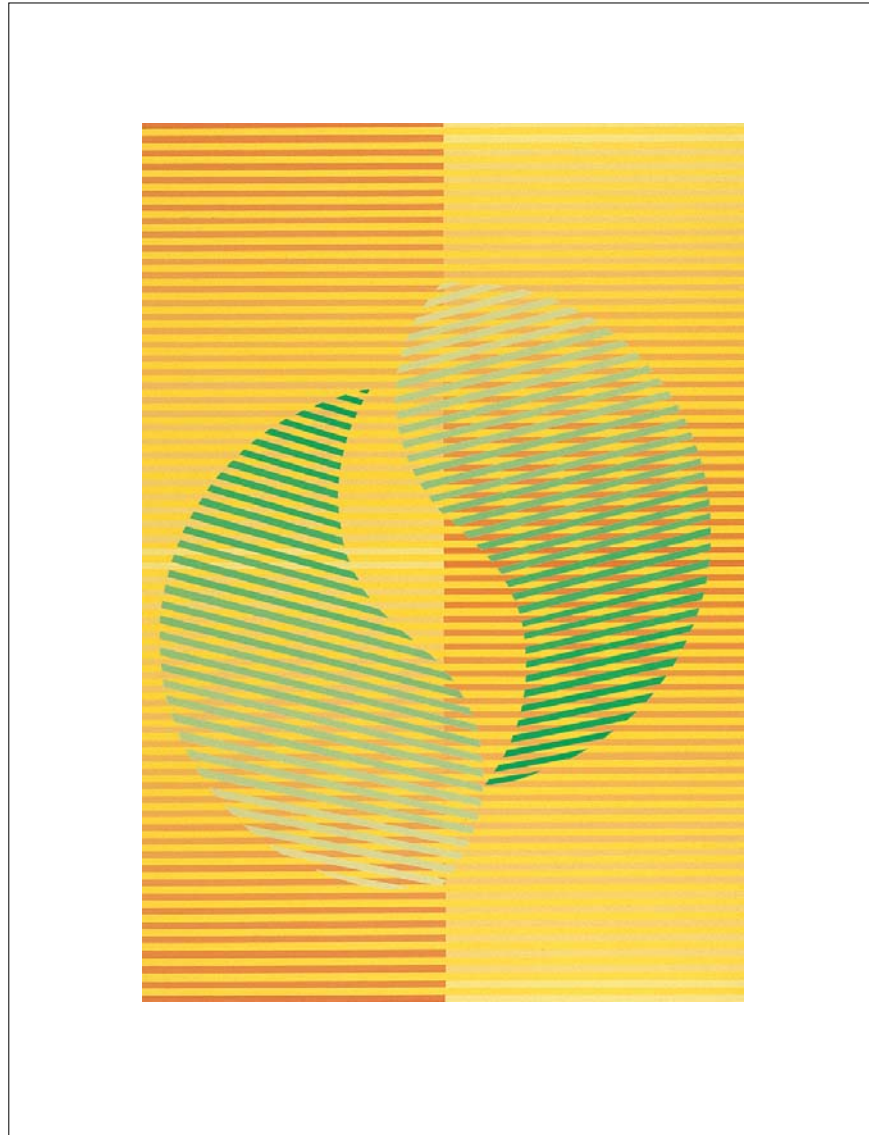
57. *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel blanco (Cardboard), 66 x 50 cm. Mancha: 51'1 x 36 cm. 20 tintas.



58. *Sin título*, 1975.

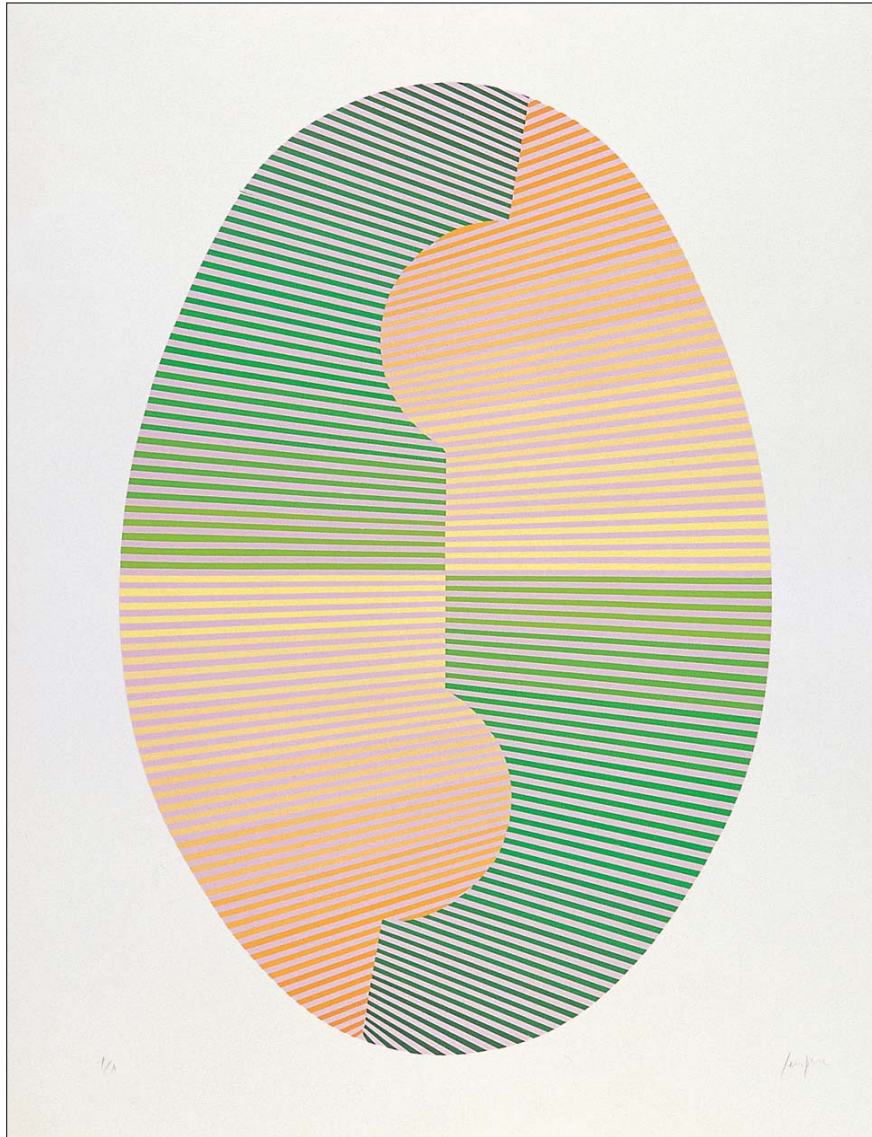
Serigrafía sobre papel blanco (Cardboard), 66 x 50 cm. Mancha: 51'1 x 36'1 cm. 21 tintas.



59. *Sin título*, 1975.

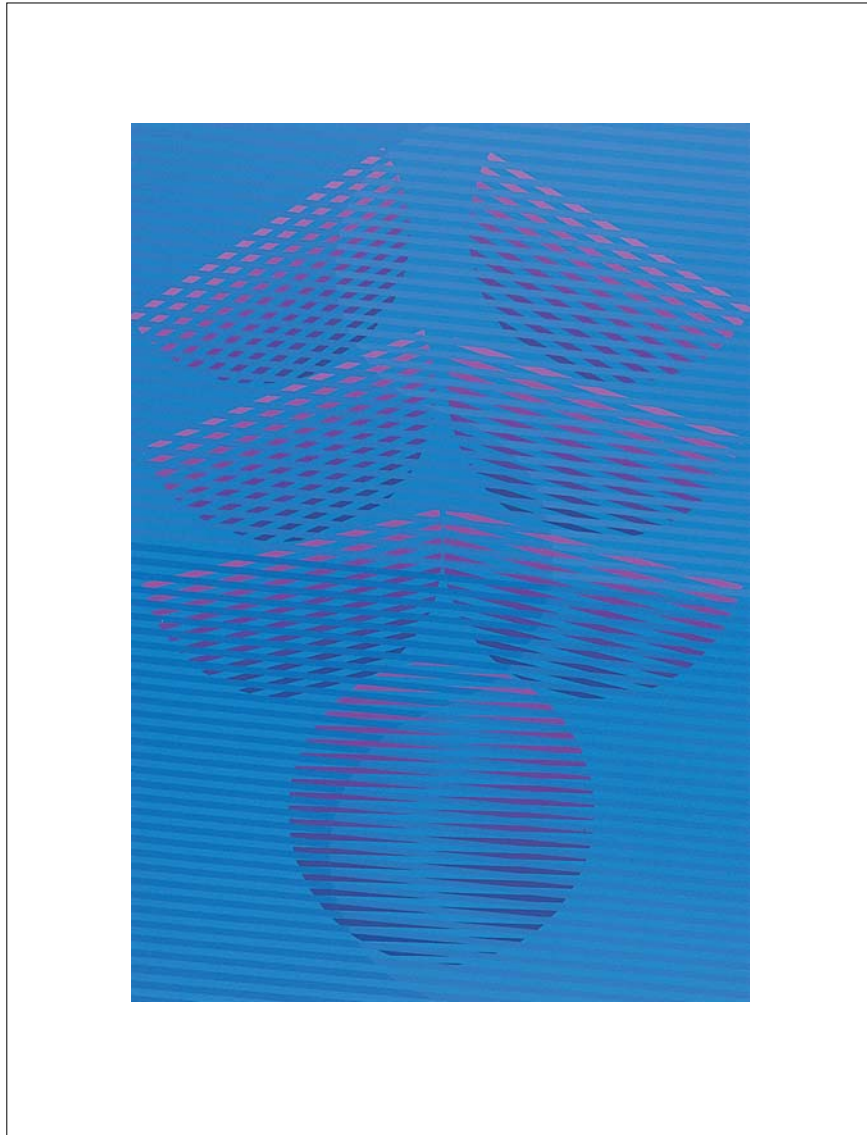
Serigrafía sobre papel blanco (Cardboard), 66 x 50 cm. Mancha: 51'4 x 36 cm. 24 tintas.





60. *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel blanco (Cardboard), 66 x 50 cm. Mancha: 55'5 x 37 cm. 26 tintas.



61. *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel blanco (Cardboard), 66 x 50 cm. Mancha: 51'2 x 36 cm. 20 tintas.

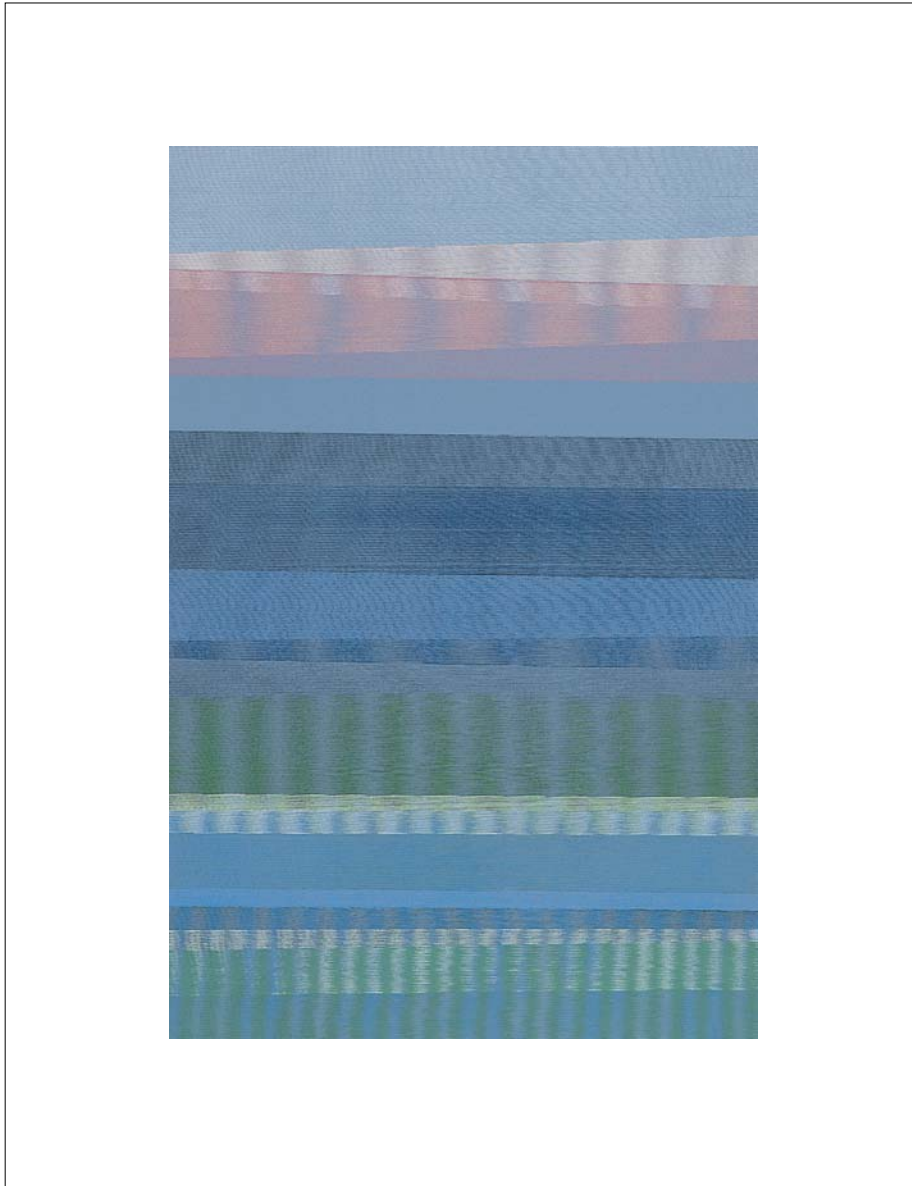
## II.5.8. Serie Los cinco elementos, 1975





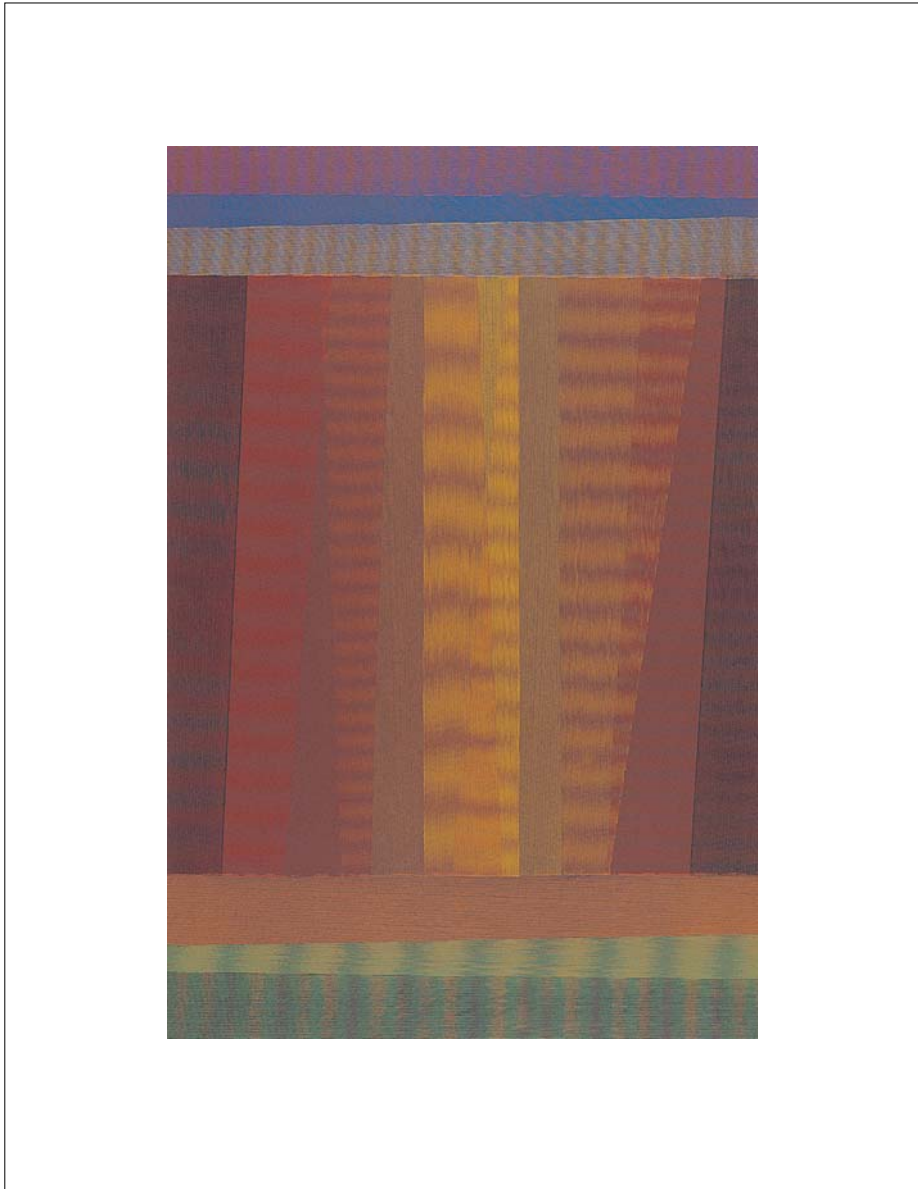
62. *El Espacio*, 1975.

Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm. Mancha: 48 x 31,7 cm. 13 tintas.



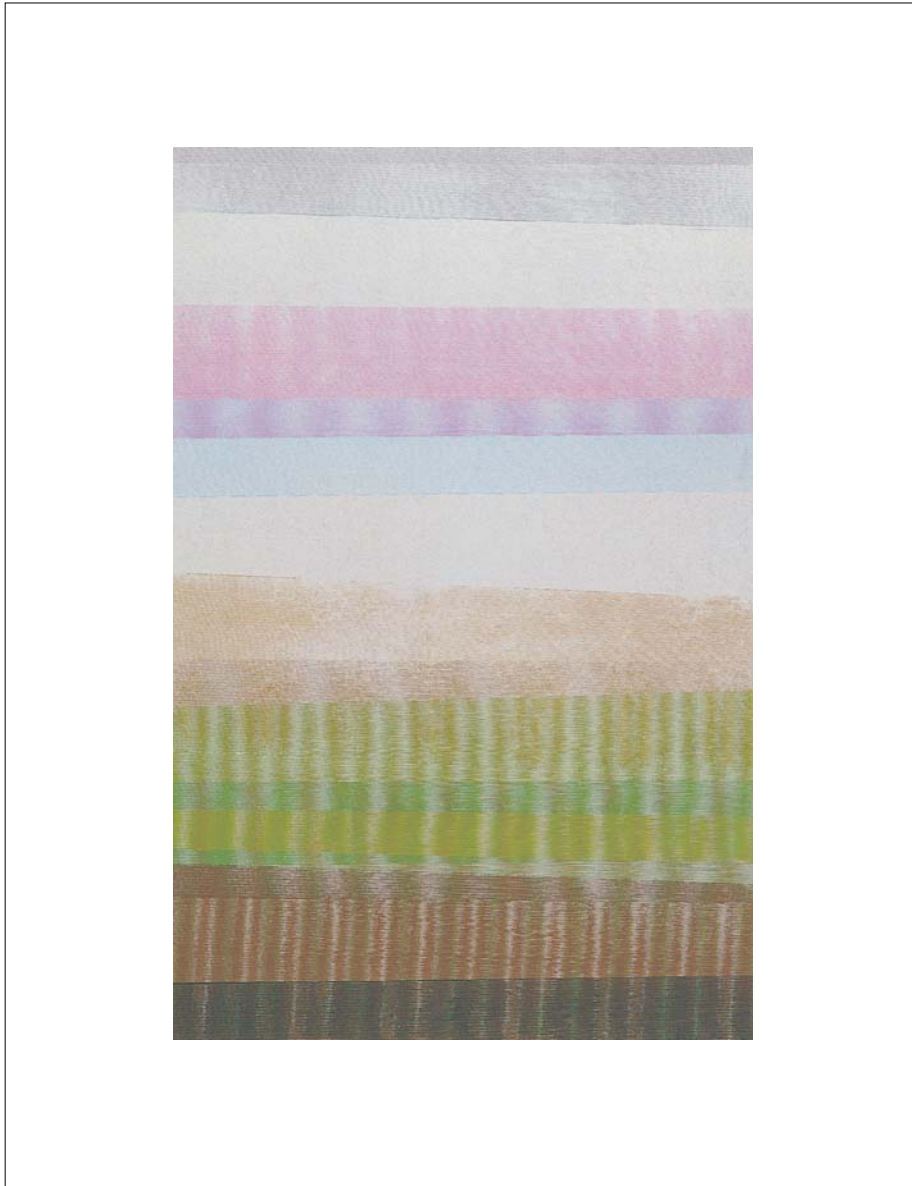
63. *El Agua*, 1975.

Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm. Mancha: 48 x 31'7 cm. 14 tintas.



64. *El Fuego*, 1975.

Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm. Mancha: 48 x 31'7 cm. 15 tintas.



65. *El Aire*, 1975.

Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm. Mancha: 48 x 31'7 cm. 14 tintas.

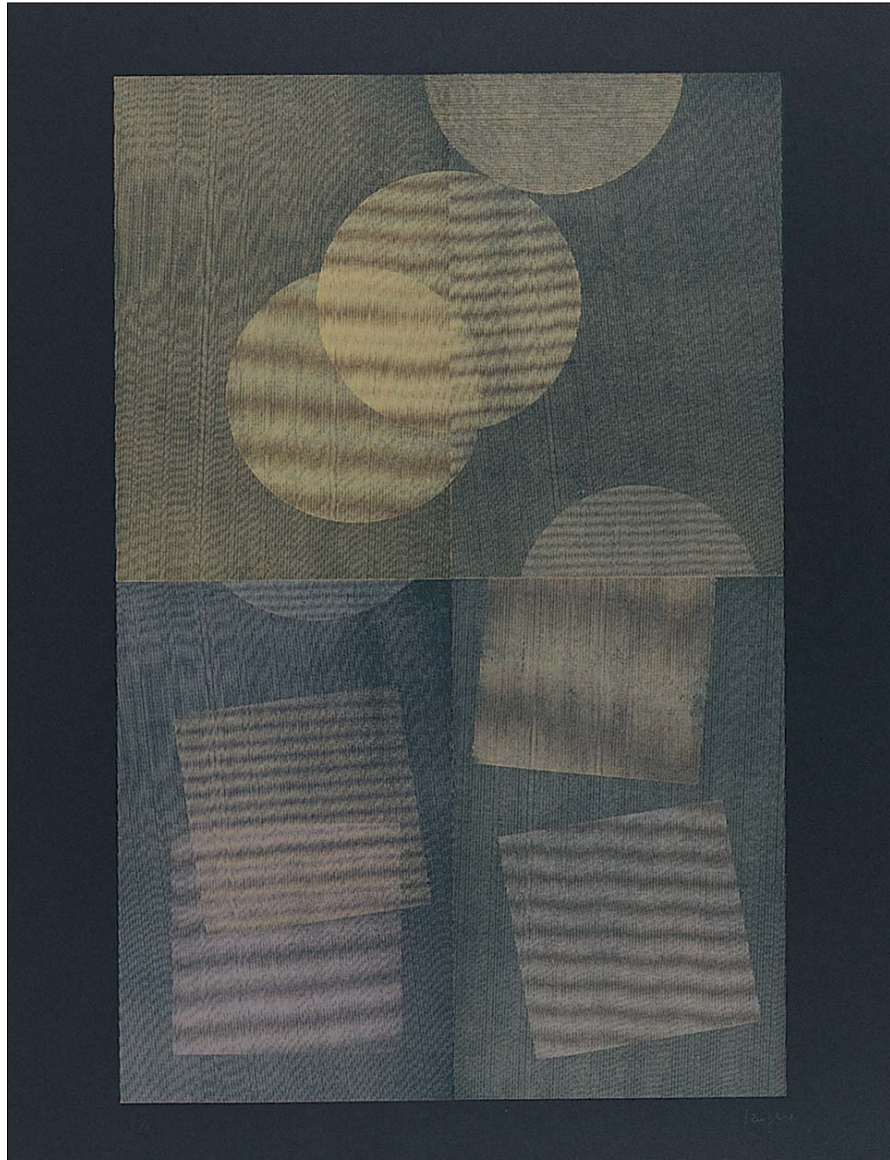


66. *La Tierra*, 1975.

Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm. Mancha: 48 x 31'7 cm. 13 tintas.

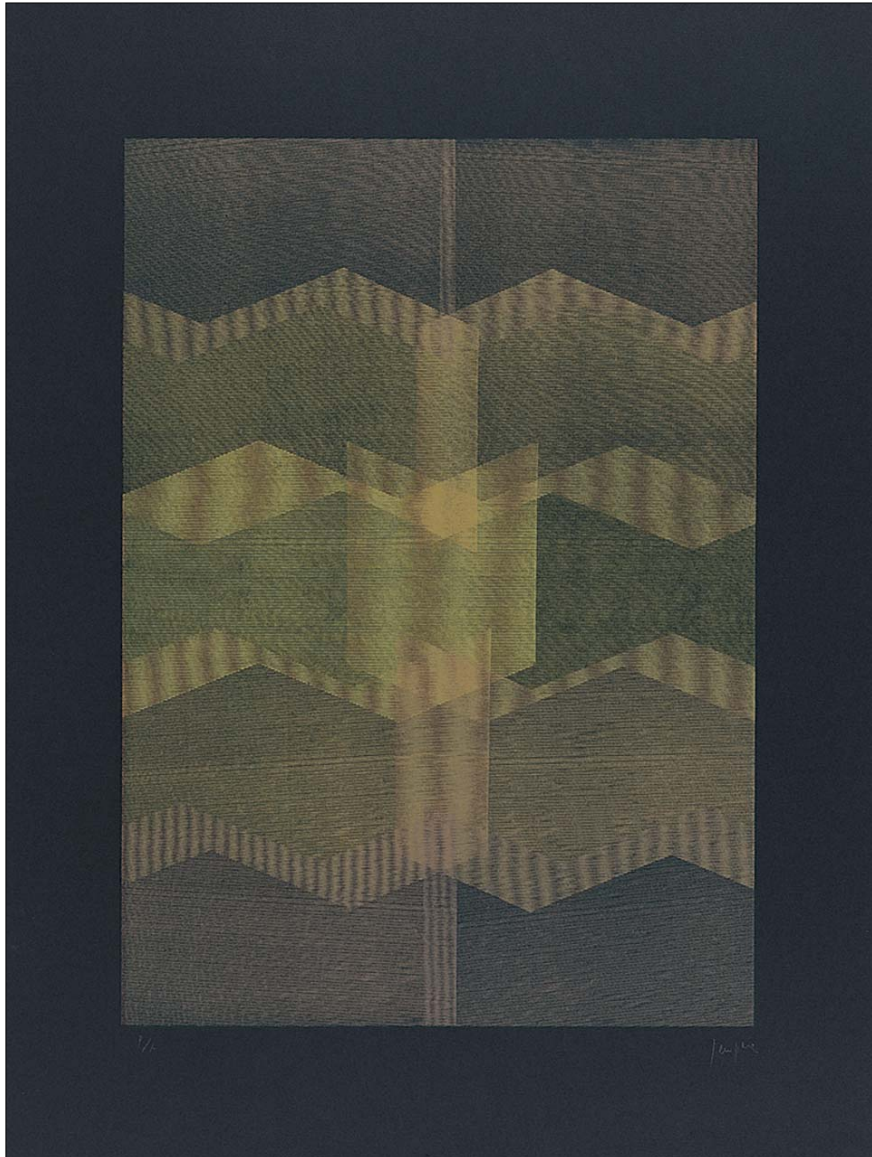
## II.5.9. Serie Composiciones, 1975





67. *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel negro especial, 64'4 x 49'5 cm. Mancha: 54'9 x 35'3 cm. 13 tintas.



68. *Sin título*, 1975.

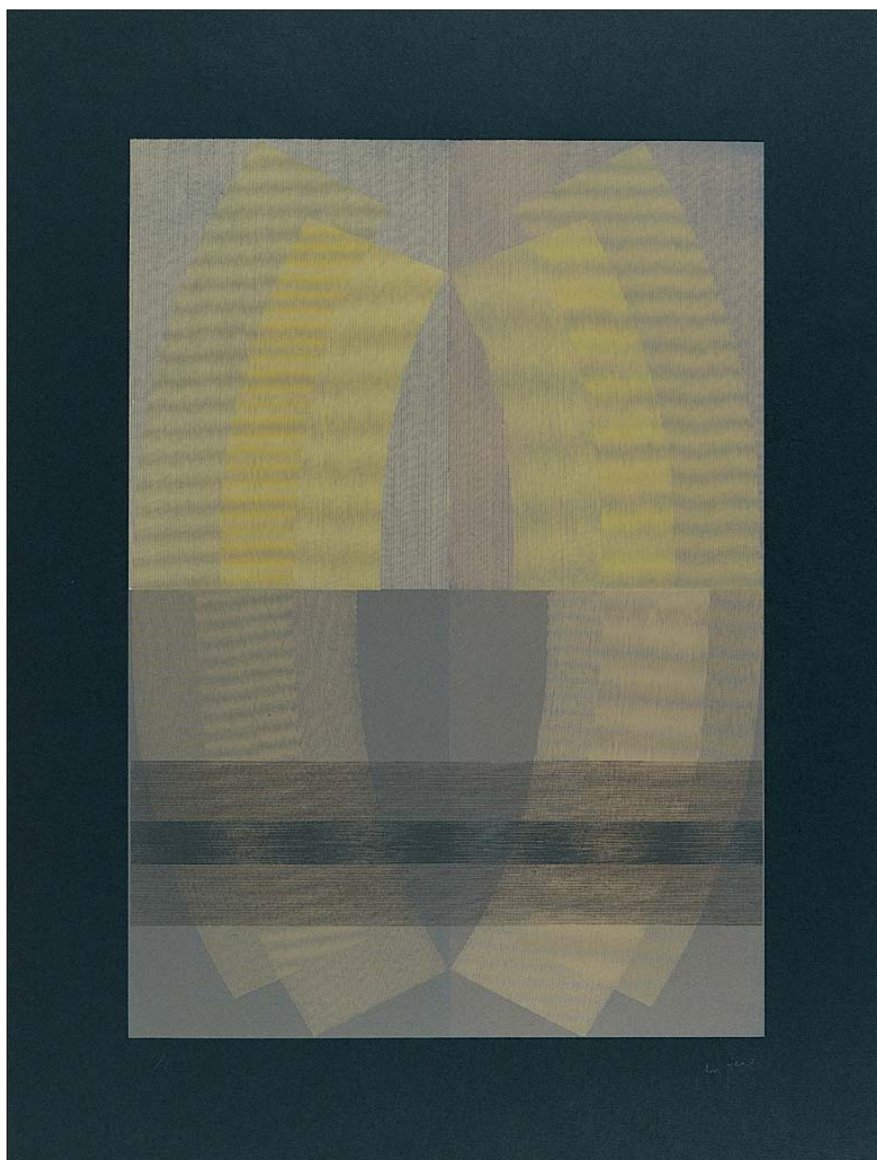
Serigrafía sobre papel negro especial, 64'4 x 49'5 cm. Mancha: 48'2 x 34'4 cm. 10 tintas.





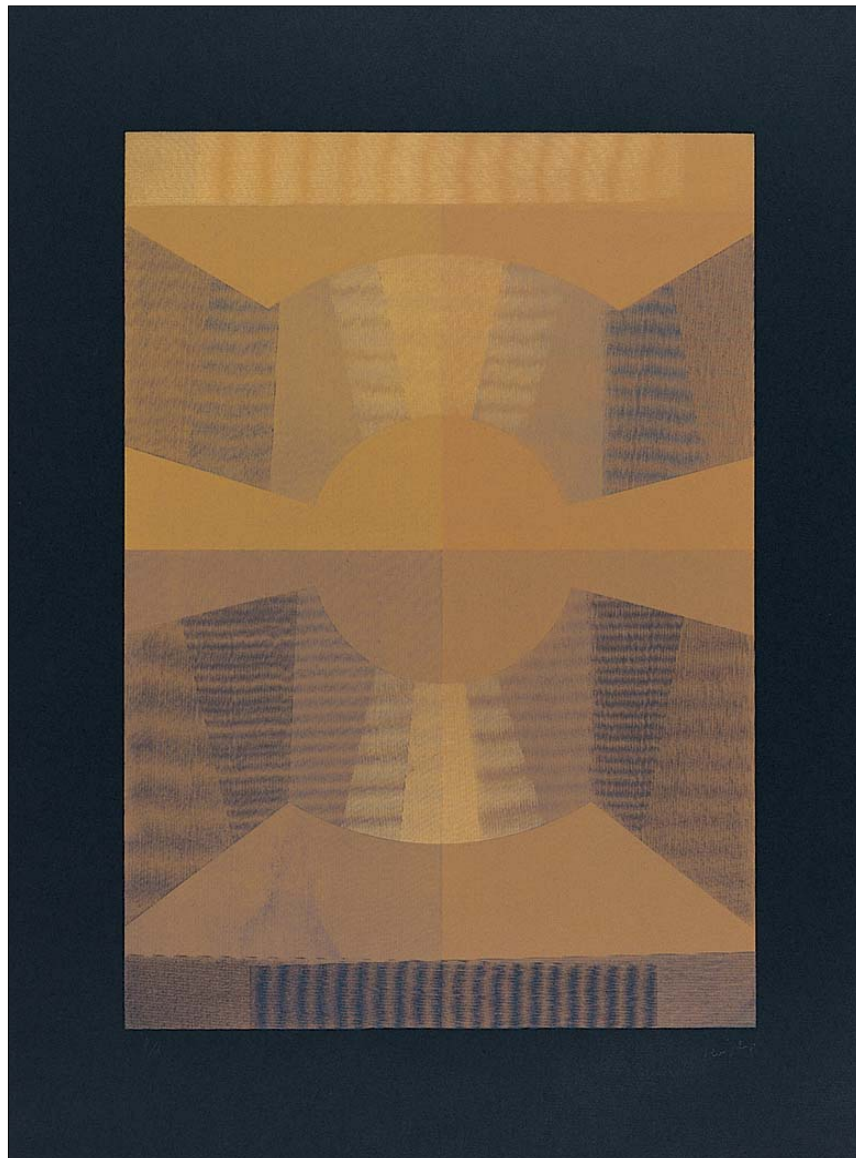
69. *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel negro especial, 64'6 x 49'8 cm. Mancha: 48'3 x 34'5 cm. 18 tintas.



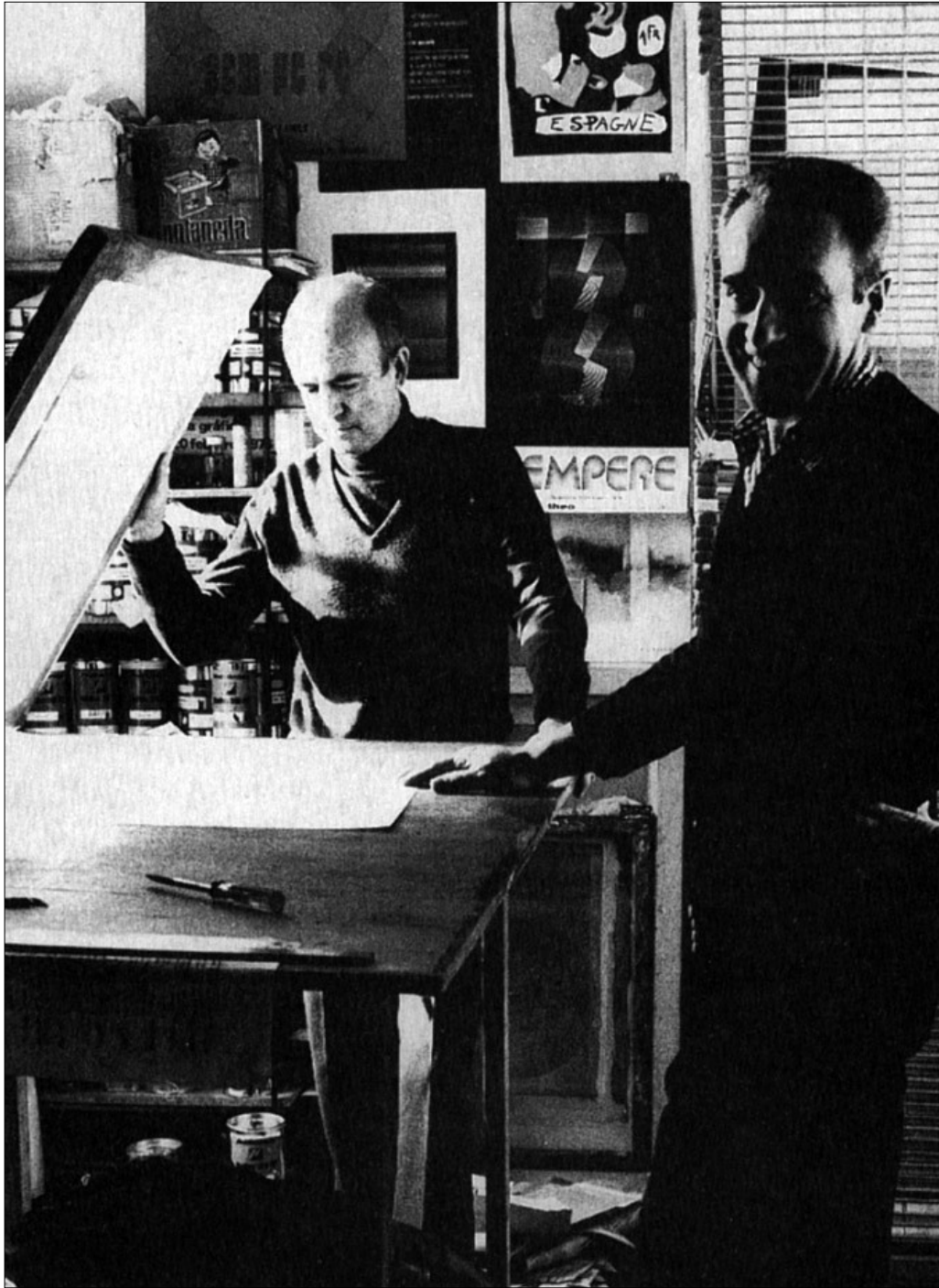
70. *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel negro especial, 64'4 x 49'7 cm. Mancha: 48'3 x 34'4 cm. 15 tintas.



71. *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel negro especial, 64'6 x 49'7 cm. Mancha: 48'3 x 34'4 cm. 20 tintas.



*Fig. 42. Eusebio Sempere y Abel Martín en su estudio, Madrid, ca. 1975.*



## II.6. Consolidación de la obra gráfica de Sempere, 1975-1979

*El arte no sirve para nada, es una actividad inútil. En todo caso sirve para que la gente se maraville. Cada nueva forma sirve para dar una visión distinta de la naturaleza.*

EUSEBIO SEMPERE

### *El intento figurativo*

Si en el apartado anterior nos centrábamos en el proceso de estampación de las serigrafías de Eusebio Sempere, bueno será comenzar ahora describiendo el lugar donde éste y Abel Martín desarrollaban dicha actividad o, al menos, el ambiente de aquel estudio en su piso de la madrileña calle Sagasta que, a grandes rasgos pero con algún que otro detalle, recordaba Andrés Trapiello en 1998, veinte años después de que realizara sus conversaciones con el pintor durante el verano de 1976 y que se publicarían al año siguiente, en 1977. Trapiello escribe:

*Solían ocupar una habitación pequeña, la misma siempre, la más modesta de la casa, un cuarto reducido en forma de ele que les servía de estudio a los dos, a uno para pintar y al otro para imprimir sus serigrafías. Le llamaban “el estudio”, pero yo creo que eso daría una falsa idea, porque tenía mucho más de taller que de estudio.*

*Se pasaban allí sentados muchas horas, como dos artesanos, como dos bordadores, dicho sea con todos los respetos, con la radio de música clásica puesta todo el día la tenían con el volumen muy bajo y no se molestaban jamás en mover el dial ni en apagarla, se tratase de lo que se tratase, música barroca o atonal, la sonata mozartiana o la degollina francesa contemporánea. [...] El caso es que la música les acompañaba un poco mientras trabajaban en silencio, concentrados cada uno en su tarea.*

*[...] La atmósfera del cuartito de laboreo estaba muy cargada a todas horas, porque Sempere fumaba sin cesar unos puritos de tabaco negro que espesaban el aire con un sólido humo azul que acababa siendo un sólido humo gris.*

*[...] Uno tenía la mesa a un lado y el otro al otro. La del pintor estaba mejor iluminada. Trabajaba en una mesa de delineante sobre la que se abría un brazo mecánico en cuyo extremo había una de esas lupas gigantes que utilizan los científicos de la Nasa. Entre la pared y la mesa apenas había espacio para una silla, que ocupaba el pintor, [...]. Era, en verdad, un lugar angosto. En la pared Sempere tenía pinchadas unas cuantas postales que reproducían obras, en su mayoría de arte clásico, cuadros de Rembrandt, de Cézanne, esculturas de Fidias o de algún*

otro griego. La proporción de postales modernas era muy pequeña, alguna, creo recordar, de Mondrian, quizás, o cosas así, tal vez algún Rothko, no sé, no me acuerdo de ese detalle.

[...] Trabajaban muchas horas al día, por la mañana y por la tarde. [...] Su trabajo tenía mucho de paciente mecánica. El uno tirando serigrafías sobre un bastidor, y el otro pintando con su tiralíneas. Los dos trabajos, el de Abel y el de Sempere, se complementaban, incluso en el ritmo físico, uno con sus movimientos monótonos, como las olas del mar, y el otro también, como si fuese tejiendo una tela, con su telar, tirando líneas horizontales de un lado para otro, con el movimiento de una lanzadera, lo que muchas veces hacía pensar que aquello fuese un verdadero telar.

De Abel decían que era uno de los grandes serígrafos españoles de su tiempo, lo que era cierto. Durante muchos años había tenido que trabajar para otros artistas, de cotización más segura que la del propio Sempere, pero en la época en que yo les conocía sólo tiraba ya las serigrafías de su amigo, porque la cotización de éste le había permitido por primera vez conocer un relativo desahogo.<sup>1</sup>

Pero si hay algo que nos permita abordar esta etapa de consolidación en la obra gráfica de Eusebio Sempere desde un aspecto contextualizador éste es el deseo que a partir de la segunda mitad de la década de los setenta Sempere amasó: el deseo de volver a empezar de cero, de volver de nuevo a investigar, a experimentar desde la figuración ahora que había llegado tan lejos en el desarrollo de aquel programa de formación. Ese mismo deseo, la idea de volver a ser figurativo, nos introduce realmente en un apartado marcado por las carpetas dedicadas a la Alhambra y a Gabriel Miró.

Lo decía Abel Martín:

*Sin embargo, últimamente [Sempere, hacia 1973] tenía deseos de salirse de donde estaba y volver al realismo. Hizo dos o tres ensayos pero no cogió ningún camino que le marcara. Esos dos o tres dibujos que tengo míos son un poco el comienzo de eso que iba a ser el principio de su ruptura con lo anterior, y que no hizo, en parte por su enfermedad y porque le hubiese costado mucho más.<sup>2</sup>*

En 1959 Sempere había pintado los frescos del baptisterio de la iglesia parroquial de Onil, representando en la parte central el bautismo de Jesús; a la derecha, el del ministro de la reina de Etiopía; y a la izquierda, la expulsión de Adán y Eva del Paraíso; unos murales figurativos que años después quiso cambiar, volver a pintar, pero no se lo permitieron.

---

<sup>1</sup> Andrés Trapiello, "Miniatura literaria para Sempere", en *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981*, IVAM, Valencia, 1998, pág. 273-280.

<sup>2</sup> Ver la entrevista con Abel Martín Calvo realizada por Antonio Fernández y reproducida en su Tesis Doctoral, *La obra de Eusebio Sempere desde una investigación visual de la pintura*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989, pág. 498-526.

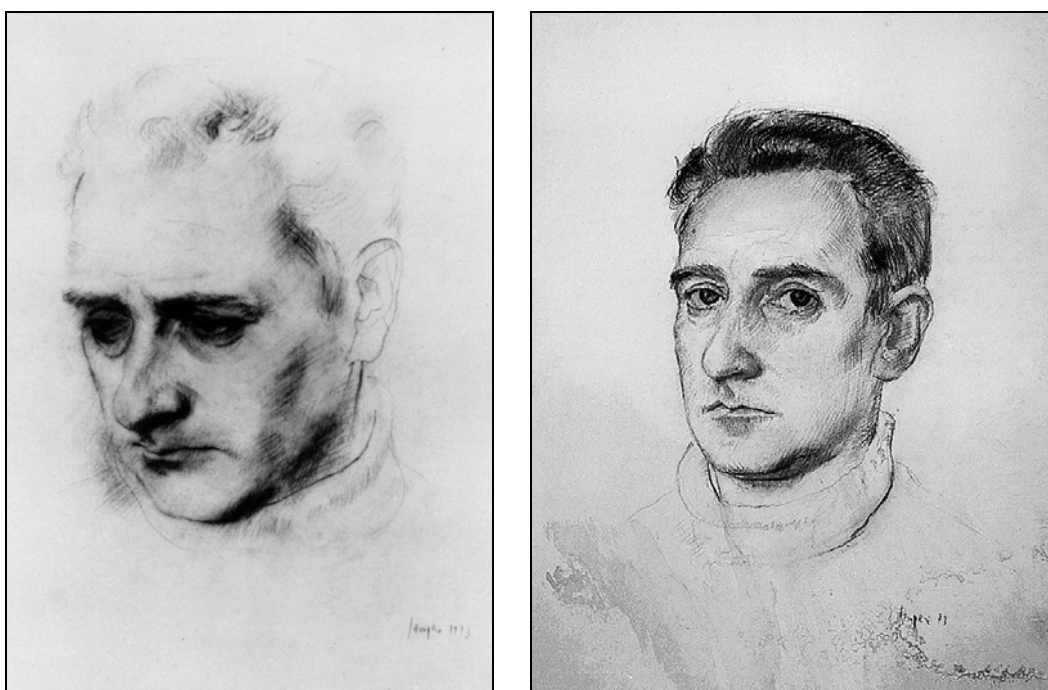


Fig. 43 y 44. Dos retratos que Sempere hizo de Abel Martín en 1973.

Sin embargo y aunque esto supone un particular retorno a la figuración de Sempere, por entonces en plena actividad cinética, la mejor prueba de su deseo, años después, de volver a la figuración como punto de partida para una experimentación plástica la encontramos en los retratos que realizó de Abel Martín (Fig. 43 y 44), también en la punta seca del retrato de la hija de Antonio Pina [Cat. 152] pero, además, en los bocetos en dibujo que realizó del escritor de Monóvar (Alicante) José Martínez Ruiz “Azorín” (1873-1967), y que desembocaron en su particular *Homenaje a Azorín* (Fig. 45); incluso, en algunas de las serigrafías que encontramos entre las carpetas y series de estos años:

*Pero no empezó a pensar en lo figurativo por ver el éxito de otros, no. Ocurre que entonces se ponía todo en juego, se quería ver si se podía romper con el arte abstracto y volver a la figuración un poco como base de partida y empezar desde ella un campo nuevo, pero no volver a la escuela figurativa. Y a él no le dio tiempo, se encontró con la enfermedad.*

*Eusebio ya empieza con ese problema de que hablamos cuando le encargan la carpeta de La Alhambra. Todos los apuntes que hizo en los quince días o un mes que pasó en Granada eran figurativos aunque luego los tradujo a lo abstracto y geométrico por medio de las líneas, como por ejemplo en La Vega mirando desde La Alhambra.<sup>3</sup>*

<sup>3</sup> Entrevista con Abel Martín Calvo realizada por Antonio Fernández, *op. cit.*, pág. 498-526.



Fig. 45. Sempere, Homenaje a Azorín, 1974. Selección de estudios, maquetas (en alambre y madera) y dos vistas de la obra definitiva, confeccionada con planchas de metal recortadas.



Sí, especialmente en la carpeta *La Alhambra*, como veremos más adelante, Sempere se muestra ya bastante figurativo dentro de su estilo personal, pero es en el *Homenaje a Azorín* realizado en el otoño de 1974, con una profusión de estudios de los que surge como síntesis un móvil de planos superpuestos como si se tratara de cortes transversales de la cabeza del escritor, en los que domina su particular perfil, donde encontramos un verdadero afán figurativo y realista.

En estos dibujos —en algún lugar se catalogan como grabados, aunque tomamos como referencia a Melià, pág. 274 a 276—, nos permiten observar después de varios años cómo aquel estilo que ya apuntaba en la colección de grabados de San Carlos —la insistencia en un trazado de líneas paralelas y entrecruzadas, propias por otra parte de este tipo de técnica, la punta seca— es mucho más directo y natural, menos obligado y, en todo caso, posee ahora una segura y estrecha relación con las finas tramas y los cambios de ritmos que se observan en las serigrafías y en las tablas realizadas por Sempere tras su regreso a España, en las más abstractas y también en las representaciones que esgrimen un marcado carácter paisajístico.

Como señalaba José Marín Medina a propósito del homenaje de Sempere a Azorín:

*El ejercicio último es deslumbrante por su delicadez, por su ritmo, por su sencillez, por su simetría, por su originalidad radical.*

[...] *El Sempere anterior siempre-siempre queda atrás, y nos hace un Sempere cada día. Por supuesto, que no nos nace de la nada. ¿Puede durar eternamente esta nunca-representación? Eusebio Sempere fue figurativo, abstracto, buceador del op art y del arte luminocinético, escultor sobre barras metálicas, inquiridor de un arte posible por procedimiento cibernético... Es fiel a sí mismo en la espléndida grafía lineal y en atender a la vibración.*<sup>4</sup>

Una de las razones de este cambio —o la razón más importante— la encontramos en el hecho de que en este momento Eusebio Sempere, que comenzaba a recoger los premios y los reconocimientos a su actividad plástica, pusiera de manifiesto un deseo en el que siempre que tenga oportunidad no dejará de insistir: quería pintar como Velázquez, haber pintado como él, como el pintor a quien tanto admiraba. Entre las varias declaraciones al respecto debemos señalar la que ofrecía Javier Tusell cuando rememora, tras la muerte de Sempere, una de sus últimas visitas al Museo del Prado, momento en el que descubrieron juntos cómo bajo las capas de barniz de *Las Meninas* se encontraba el mismo cromatismo vivo y delicado que en las obras del pintor alicantino<sup>5</sup>.

Antes, en 1977, Sempere y Abel Martín habían viajado hasta Holanda, donde el primero sentirá una profunda inferioridad ante los pequeños cuadros de Johannes Vermeer. Sentimiento que le obliga, a su regreso, a dejar de pintar durante un mes, coincidiendo esta situación con

---

<sup>4</sup> José Marín Medina, “Sempere: Azorín aéreo”, en *Serie Retratos*, Ediciones Rayuela, Madrid, 1974, pág. 49-55.

<sup>5</sup> Javier Tusell, “Querido Eusebio”, *Diario 16*, Madrid, 11 de abril de 1985, pág. 37.

una de las entrevistas en la que conversa con Andrés Trapiello sobre temas como este. Entonces dirá Sempere:

*Ya no se puede ser maestro en pintura. Es verdad. No puede compararse la obra de un pintor del XVIII o del XIX con la que nosotros estamos haciendo, no tienen ni parecido. [...] Antes, por la obra de uno de estos pintores podías acceder a todo el mundo que se entreveía o que se podía imaginar en ella, pero en definitiva estaba representado allí de forma real, tangible, tan tangible como el color o los sonidos. Las cosas que componían esa representación te eran familiares, era el continuo recuerdo de algo que es tuyo, que quizá eras tú mismo... Ya no es así, ya no.<sup>6</sup>*

Ahora, explicará, la representación en la pintura es la de una realidad fragmentaria, quizás reduccionista e impotente; cada cuadro, cada pintor es como una pieza de un puzzle en el que él es uno más y su obra nuevos fragmentos. Por ello, Sempere comenzará a desconfiar de la pintura de su siglo, incluso de la suya propia, volviendo una y otra vez a fijarse en Velázquez como compendio de toda una tradición. Sin embargo, Sempere quedará dolido: nunca alcanzaría la altura plástica de Velázquez, ni siquiera la de Vermeer, y por ello lanzaba palabras duras sobre todo el arte del siglo XX, como recoge Trapiello en su memoria:

*Era la parte final en la que Sempere confesaba que a él, el arte moderno, a esas alturas del siglo, le parecía todo una paparrucha, incluido el que él pintaba; que el arte de este siglo era todo un camelo, y que a él lo que le gustaba era el arte clásico, Goya, Velázquez, Rembrandt, Leonardo, le gustaba Leonardo también, y Picasso, y ahí más o menos se quedaba todo. Creo que en el libro no está formulado de una manera tan drástica, pero sí recuerdo el tono de profunda tristeza final, cuando hacía un repaso por su vida y por el arte de su tiempo. [...] Cuando hablábamos manifestaba siempre una nostalgia enorme por el gran arte, como él lo llamaba. Le habría gustado haber nacido en otro tiempo y haber pintado de otra manera. En realidad era como que declarase que pintaba aquello porque ya era tarde para cambiar. Yo le decía que si quería, podía hacerlo, que nadie se lo impedía. Él decía, “no, yo soy viejo para eso. Si fuese joven, quizá. Ahora, a mis años, esos cambios ya no son posibles”. De modo que se resignaba a su “manera”, y trataba de expresar con ella algo del sentimiento que le producía la pintura clásica, los grandes paisajistas, los renacentistas, sus pintores clásicos, convencido realmente de su pequeñez, de su insignificancia en la historia de la pintura, con una humildad muy poco moderna, como si fuese él ese miniaturista que ha de medirse con los genios, con Miguel Ángel, Velázquez y todos los demás. [...] Al cabo de un tiempo Sempere empezó a pintar como levaría gustado hacerlo siempre, o al menos como le gustó hacerlo al final. Recuerdo que hizo unas ilustraciones y dibujos de La Alhambra y algunos retratos de amigos suyos, a la manera de los de Goya, figurativos, con*

---

<sup>6</sup> Andrés Trapiello, *Conversación con Sempere*, Ediciones Rayuela, Madrid, 1977, pág. 18-19.

*ropajes suntuosos y funéreos también, mantillas y blondas. Eran bonitos. Él ya había tenido alguna experiencia con el arte figurativo, donde demostró que era un pintor sensible, en unos dibujos que hizo de su madre y en un autorretrato, obras de pequeño formato, como miniadas por un pintor alemán, a lo Dürero.*<sup>7</sup>

En todo caso, además del nivel alcanzado con las serigrafías de la carpeta dedicada a la Alhambra, es importante destacar la filiación entre las descripciones literarias del paisaje alicantino realizadas por Gabriel Miró y la visión pictórica y colorista que de ellas hace Sempere en las serigrafías para la carpeta que en homenaje al escritor y a Alicante realiza en 1978.

Y no es extraño que hacia el final de su vida se descubra con la intención de volver a pintar figurativo, si acertamos a relacionar este tema con el misticismo que le rodeará entonces y con la redención que busca en una pintura delicadamente espiritual y fina, refinada. Un deseo, una intención que no olvidará aunque, como declaró Abel Martín, ya no podrá materializar debido al avance de la enfermedad degenerativa que a finales de los setenta y principios de los ochenta comienza a manifestarse.

### ***El libro Alarma***

Editadas por Rayuela casi coincidiendo con las tareas de publicación en 1977 del libro *Conversación con Eusebio Sempere*, preparado por Andrés Trapiello para la misma editorial —y que venía a completar aquella monografía de Josep Melià editada por Polígrafa unos meses antes—<sup>8</sup>, el conjunto de serigrafías realizadas por Sempere para acompañar e ilustrar este especial libro de José-Miguel Ullán son las de dimensiones más reducidas de entre todas las que configuran el conjunto de la obra gráfica del artista alicantino.

Según la ficha de catalogación de la Biblioteca Nacional, nos encontramos ante un libro de artista con texto de José-Miguel Ullán<sup>9</sup> e ilustraciones de Eusebio Sempere. Ampliando esta

---

<sup>7</sup> Andrés Trapiello, *op. cit.*, 1998.

<sup>8</sup> Ver Ignacio Gómez de Liaño, “‘Alarma’ y ‘conversación’. Presencia de Sempere”, *Guadalimar*, n° 23, Madrid, mayo de 1977.

<sup>9</sup> Poeta, periodista, crítico de arte y ensayista nacido en Villarino de los Aires, Salamanca, en el año 1944, José-Miguel Ullán es una de las figuras sobresalientes de la nueva poesía española dedicada a las tendencias experimentales a partir de los años sesenta y setenta. Desarrolló una línea original de poesía visual y concreta, llevando a sus límites las técnicas de la vanguardia derivadas del caligrama en varios libros en colaboración con compositores y pintores como Chillida, Tàpies o Sempere. Entre sus publicaciones se cuentan, además de *Alarma*, *Amor peninsular* (1965), *Mortaja* y *Antología salvaje* (1970), *Maniluvios* (1972), *Visto y no visto* (1993) y *Razón de nadie*, *Ardicia* y *Órganos dispersos* (1994). En sus obras destaca la alteración en la disposición lógica de los versos hasta conseguir caligramas, prevaleciendo aspectos gráficos como el tachado de páginas y palabras extraí-

información, diremos que *Alarma* responde a un proyecto peculiar concebido por José-Miguel Ullán, Eusebio Sempere y Abel Martín, según una idea original del primero, responsable de unos no menos particulares poemas visuales; por su parte, el trabajo de Sempere se circunscribió a la realización de las ocho serigrafías originales que serán estampadas por Abel Martín sobre papel Basic de Guarro en hojas de 32 x 24 cm.

Puesto que no hemos encontrado indicaciones contrarias al respecto y dadas las características y las coincidencias técnicas apreciables en el resultado, suponemos que los poemas visuales de José-Miguel Ullán fueron estampados también en serigrafía por Abel Martín mientras que, como veremos, las partes de texto restantes (título, justificación y colofón de la edición, etc.) fueron realizadas por Industrias Gráficas Caro, Madrid, siendo esta la misma imprenta responsable de la impresión del libro compilado por Andrés Trapiello.

Aunque del libro *Alarma* se realizó una edición de 150 ejemplares, éste número varía en cuanto a la cantidad total de serigrafías estampadas, de las que se realizó una tirada diez ejemplares mayor que la del libro. La razón la encontraremos en el reparto de la misma edición, que se componía de: 10 ejemplares “especiales” firmados y numerados 1/10, que además de la serie de serigrafías iban acompañados de un gouache original de Sempere, de igual modo firmado; 140 ejemplares firmados y numerados 11/150, con los poemas de José-Miguel Ullán y las serigrafías de Sempere; y, por último, otros 10 ejemplares exentos de cada una de las serigrafías firmados y marcados como F.C. (Fuera de Comercio), y que estaban destinados a los colaboradores de la edición.

La tipografía, la encuadernación en tela con listas de color crema y la presentación en una caja forrada en tela marrón fueron realizadas por Industrias Gráficas Caro, Madrid, mientras que de la edición se hacía a cargo Ediciones Rayuela, Madrid.

Las labores de estampación, impresión y encuadernación se terminaron el 17 de diciembre de 1976, correspondiendo al libro *Alarma* iniciar la Colección Espacio, a la sazón dirigida por Miguel Fernández-Braso<sup>10</sup>.

---

das de otros libros. Véanse las páginas *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976) o su antología *Ardicia* (1994).

<sup>10</sup> A estas consideraciones editoriales debemos añadir lo que escribe José-Miguel Ullán en una nota inicial: *Como va a quedar escrito, a este libro le siguen otros varios* (Adoración, Ardicia, Acorde, Asedio y Anular), *respondiendo todos ellos a un título aunnador: Funeral Mal. De esta obra el más claro movimiento fue una beca de creación literaria en el extranjero, concedida por la Fundación Juan March. el cantor agradece ese cuidado.* En lo que se insiste en el colofón que cierra el libro *ALARMA primer volumen de la colección ESPACIO es el prólogo de Funeral Mal (Editions R.L.D./Paris) y acabose de imprimir en Industrias Gráficas Caro y en el Taller serigráfico de Abel Martín para EDICIONES RAYUELA en Madrid el 17 de diciembre de 1976.*



Fig. 46, 47 y 48. El libro *Alarma*; debajo, a la izquierda "textchon" de Julio Campal (progresión negativa/2), de 1968, y a la derecha, uno de los poemas de José-Miguel Ullán en el libro *Alarma*.

Los poemas de José-Miguel Ullán que acompañan las serigrafías de Sempere (y a la inversa), como suele reseñarse en todos los materiales consultados, se encuentran tachados y en su época resultaban para muchos ilegibles. Se trata de poemas visuales o experimentales contruidos a partir de cuarenta y nueve páginas extraídas de otros tantos libros o páginas de periódicos, de otros tantos autores —tantas páginas como renglones se pueden contar a continuación en nuestra transcripción<sup>11</sup>— en las que si bien se ha tachado casi en su totalidad la mancha del texto (la manera de tachar es irregular: en trazos horizontales, verticales, curvos, sobre las líneas de los textos), éste no resta totalmente ilegible. Más bien se trata de un juego por el que Ullán hace que el lector busque entre las tachaduras una serie de palabras o expresiones, a veces frases completas, recuadradas, resaltadas entre las tachaduras. Una técnica que también había utilizado Julio Campal en sus “textchones” (Fig. 47). El libro, según palabras de Fernando Silió:

*resultó un tanto original, y hasta podría decirse que sin sentido, puesto que en todas las páginas el texto se tachó con gruesas rayas que impedían absolutamente su lectura, por lo que su interés quedó centrado en las serigrafías, que se hicieron por partida doble.*<sup>12</sup>

Esta experiencia nos devuelve en primera instancia a la relación que Sempere había mantenido con el malogrado poeta experimental uruguayo Julio Campal —al que ya nos hemos referido al analizar el *Album Nayar* en el apartado anterior—, aunque sea sólo en cuanto al parecido de los resultados plásticos o a la misma conexión del artista alicantino con sendos poetas experimentales; también, con otras serigrafías realizadas por Sempere, antes y después de su paso por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid y, en cierto modo, con las colabo-

---

<sup>11</sup> Aunque hubiéramos preferido reproducir fotográficamente todos los poemas de José-Miguel Ullán en la reconstrucción que venimos haciendo de cada una de las carpetas y series de la obra gráfica de Eusebio Sempere, el número de ellos, casi cincuenta, nos ha obligado a centrar el interés en las serigrafías del artista alicantino presentando aquí, en estas páginas, sólo algunos ejemplos fotográficos de los poemas mientras que en la reconstrucción de la serie se podrán leer las palabras destacadas (no tachadas) por Ullán en cada una de las 49 páginas que componen su aportación; palabras que disponemos siguiendo el orden de lectura normal.

<sup>12</sup> Fernando Silió, *Sempere. Obra gráfica. Catálogo razonado*, Edición del Autor, Madrid, 1982, pág. 85. Señalaremos aquí el error en el comentario de Silió (repetido por María Marco), ya que como hemos dejado anotado las serigrafías no se duplicaron nada más que en el caso de los 10 ejemplares reservados para los colaboradores de la edición, en los que iban intercaladas con los textos y, además, con independencia de éstos, exentas y recogidas en una carpeta de cartulina. Dada la amistad de Silió con Sempere y los tratos a los que llegaron para que el segundo completara una colección de obra gráfica del artista, es muy probable que el ejemplar del libro que manejara Silió fuera uno de estos diez ejemplares especiales en el que sí se hallaban duplicadas, cuestión que explicaría el desliz. Insistiendo en esa idea de libro sinsentido, añadiremos que, según Carmen Muro, la edición por Rayuela del libro *Alarma* suscitó comentarios irónicos y provocó risas debido —nos decía— a que por entonces resultaba un libro a toda vista raro, extraño, demasiado vanguardista para la España del momento. Aunque no para todos, claro.

raciones para el desarrollo del proyecto de una escultura para IBM. Así, la contribución de Sempere al libro *Alarma* supone una continuación en la misma línea, pensamos, del experimentalismo que movía a Sempere desde sus años parisinos y una constatación de su ideal de integración y difusión de las artes, aspectos ambos por los que demuestra un gran interés y que le hacen tomar parte en este tipo de iniciativas.

En los resultados comprobamos como Sempere amplía aquí sus fronteras experimentales combinando imágenes que recuerdan las visiones paisajísticas que acostumbra a trazar empleando líneas muy finas junto con otras imágenes que nos remiten más a los gouaches de los años cincuenta, si bien realizados con mayor libertad como sucede en la tercera, cuarta, quinta y sexta serigrafía [Cat. 74 a 77] en las que las líneas, ya sean gruesas o finas, repiten en cada una de ellas un mismo motivo geométrico (curvas, tramas, una suerte de ese, una cruz o asterisco) que se multiplica y desplaza mientras va variando su color. Así, las otras cuatro serigrafías resultan más fácilmente enmarcables en los parámetros habituales de la obra gráfica de Sempere, ya sean los paisajísticos en las dos primeras [Cat. 72 y 73] o aspectos de la abstracción geométrica en las dos últimas [Cat. 78 y 79].

### ***Transparencia del Tiempo***

*Transparencia del Tiempo* es la cuarta carpeta que Eusebio Sempere y Abel Martín realizan conjuntamente. Fue estampada por éste último entre los meses de febrero y abril de 1977, presentándose en distintos lugares durante la primavera y el otoño de ese mismo año<sup>13</sup>.

Nótese que en 1977 Sempere presenta el libro *Alarma* y termina dos de sus carpetas: ésta que ahora nos ocupa y *La Alhambra*, lo que sin duda supone un momento álgido en su producción de obra gráfica —tan sólo equiparable a lo que habían supuesto los años 1974 y 1975, con la edición de las cuatro series por parte de Polígrafa— y un punto de inflexión, puesto que es a partir de este momento que podemos hablar de una segunda etapa en la gráfica de Sempere, cuando progresivamente se va interesando por textos religiosos como la Biblia, por una espiritualidad mística que le conduce gradualmente hacia carpetas como la que dedica a San Juan de la Cruz o la última, centrada en el Cántico Espiritual.

En concreto, *Transparencia del Tiempo* se corresponde con un encargo realizado por la Galería Carmen Durango para la editorial de su mismo nombre en Valladolid, Ediciones Carmen Durango, de la que encontramos un anuncio publicitario en la revista *Arteguía*<sup>14</sup>, anuncio en el que se da noticia de esta nueva carpeta de Sempere, segunda entrega de la “Colección Marza-

---

<sup>13</sup> M.E. M., “Presentada en Valladolid una nueva colección de grabados”, *El País*, Madrid, 22 de noviembre de 1977.

<sup>14</sup> Ver *Arteguía*, n.º 31, Madrid, noviembre de 1977, pág. 13. Se trata del mismo número que incluye el fotoreportaje de la inauguración de la Colección Arte Siglo XX en Alicante, realizado por Luis Pérez-Mínguez. El primer número de la Colección Marzales estuvo dedicado a José Hernández.

les. Monografías de artistas contemporáneos”. Ilustrado con la primera serigrafía de la carpeta, en él se ofrece completa información sobre la misma a modo de justificación de la edición, datos que se presentan más completos en el folleto informativo que Ediciones Carmen Durango distribuyó en su momento.

En total se realizaron un total de 95 ejemplares de cada serigrafía y sólo 85 de la carpeta completa, de los cuales, una decena, la marcada y numerada como prueba de artista, estuvo destinada a los colaboradores de la edición. Por otro lado y como ya había ocurrido en otros casos, diez ejemplares de cada una de las serigrafías —los diez de diferencia— fueron distribuidos independientemente de la carpeta, debidamente numerados y firmados pero sueltos y sin acompañamiento del texto.

Así, los 85 ejemplares de la edición completa presentan las cinco serigrafías de Eusebio Sempere acompañadas por el texto poético de Edmond Jabès, primera edición en castellano de este importante poeta egipcio afincado en París y que, con posterioridad, ha sido traducido y editado en nuestro país en varias ocasiones<sup>15</sup>. El texto fue tomado de la edición francesa realizada por Éditions Gallimard y presentado en versión castellana de José-Miguel Ullán, con quien Sempere ya había colaborado anteriormente en el libro *Alarma*, de donde quizás proviene la idea.

Ampliando esta información señalaremos —según los datos aportados por Fernando Silió— que la tipografía fue compuesta en Fotomecánica Castellana e impresa en Gráficas Andrés Martín, Valladolid. Asimismo, la presentación en una carpeta de madera entelada de color amarillo medio fue realizada nuevamente en los talleres de Artes Gráficas Luis Pérez, Madrid. Las serigrafías están realizadas con línea gruesa, siguiendo la costumbre de Sempere de reservar la línea más fina para sus paisajes. Una línea gruesa con la que dibuja las que delimitan los círculos y los cuadrados, los trazados que hacen de fondo, recordando fácilmente los calados con los que jugaba la luz en los planos intermedios de aquellos relieves luminosos que había construido en la segunda mitad de la década de 1950. Sin embargo, la quinta de las serigrafías podría recordar estas composiciones por su esquema compositivo horizontal de líneas de un grosor menor, como también ocurre en la tercera.

Aunque existen por lo general pruebas de artista de varias serigrafías de Sempere en las que se descubren variaciones de tono y/o ligeras diferencias formales —este es el caso de la presente carpeta, de la que hay constancia de una serie completa de pruebas de artista firmadas por el autor y que se corresponden con cada una de las cinco serigrafías pero con evidentes variacio-

---

<sup>15</sup> En los últimos años se ha editado en nuestro país las siguientes obras de Edmond Jabès: *El libro de las semejanzas*, Alfaguara, Madrid, 1984 (reeditado en 2001); *El libro de las preguntas* (2 volúmenes), Siruela, Madrid, 1990 y 1991, respectivamente; *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002. Ver también *Del desierto al Ícaro. Entrevistas con Marcel Cohen*, Trotta, Madrid, 2000.



nes cromáticas en todas ellas<sup>16</sup>—, resulta importante hacer hincapié aquí en la existencia de un ejemplar suelto que, como indica su mismo título, *Superposición de dos serigrafías* [Cat. 149], supone la superposición de la tercera [Cat. 82] y la cuarta [Cat. 83] de las serigrafías que componen *Transparencia del Tiempo*. En este sentido, el de una transparencia por superposición, y por tratarse de un ejemplar único marcado como Prueba de Artista, podríamos pensar con María Marco que se trata de una prueba para una posible serigrafía que pasaría a formar parte de la carpeta, si bien el resultado parece que no acabó por convencer a Sempere, de manera que no se continuaron las labores de estampación —razón por la cual, quisiéramos anotar, podría sentirse la falta de una serigrafía que acompañara o ilustre el largo fragmento del texto de Edmond Jabès numerado como 3, justo entre la tercera y la cuarta serigrafía, insistiendo en esa transición o transparencia por superposición justo a mitad de la obra<sup>17</sup>.

Por su parte, Fernando Silió escribirá acertadamente —y son palabras que se han citado constantemente a propósito de esta carpeta— que:

*el poeta Edmond Jabès y el pintor Eusebio Sempere construyen dos caminos paralelos que, persiguiendo una misma luz mental, al fin se tocan.*<sup>18</sup>

En este sentido y para acabar, anotaremos que Edmond Jabès (El Cairo, 1912-París, 1991) supo interrogarse desde la palabra poética sobre la condición del ser humano, de manera análoga a como hacía Eusebio Sempere desde su propia poética plástica. En sus conversaciones con Marcel Cohen, hemos encontrado declaraciones de Jabès como la que siguen; unas palabras que sin duda ponen en relación directa a los dos creadores a través de una idea compartida, la de la transparencia, la misma transparencia que vertebrará esta carpeta:

*Tal vez eran necesarios el éxodo, el exilio, para que la palabra cortada de toda palabra —y confrontada así al silencio— adquiriese su verdadera dimensión. Tan sólo en el desierto, en el polvo de nuestras palabras, la palabra divina podía ser revelada. Desnudez, transparencia de una palabra que necesitamos, una y otra vez, reencontrar para esperar hablar.*<sup>19</sup>

Y son palabras, también las serigrafías, que de nuevo, de alguna manera, nos devuelven al Sempere que inicia sus experimentaciones plásticas en la serie de gouaches de París allá por el año 1953, adquiriendo su propia dimensión cinética; también son serigrafías y palabras que nos proyectan hacia las delicadas transparencias de un Sempere cercano ya a las revelaciones espirituales y místicas en las que tanto insistirá en los últimos años de su vida.

---

<sup>16</sup> Estas cinco pruebas de artista para la carpeta *Transparencia del tiempo* se encuentran actualmente y son propiedad de la Colección Municipal Eusebio Sempere del Ayuntamiento de Alicante.

<sup>17</sup> Ver María Marco Such, “La obra gráfica de Eusebio Sempere”, en *Sempere. Obra gráfica*, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, 1999, pág. 87-99.

<sup>18</sup> Fernando Silió, *op. cit.*, pág. 95.

<sup>19</sup> Edmond Jabès, *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*, Trotta, Madrid, 2000.

### *La Alhambra*

Cuenta Fernando Soria que en 1959 Eusebio Sempere y Abel Martín recorrieron Andalucía en una motocicleta prestada<sup>20</sup>, un viaje que repitieron en los años setenta, concretamente a Granada, para tomar notas con las que poder acometer la realización de una nueva carpeta de serigrafías, dedicada en esta ocasión a la Alhambra.

Para Sempere, *La Alhambra* hará pareja con la carpeta dedicada a la visión del paisaje con- quense a través de la figura de Luis de Góngora, marcando sus dos focos de atención geográ- fica: junto con Cuenca, Granada es la otra ciudad española que más atrae a Sempere y de ella, en particular, siempre le había maravillado la Alhambra, su emplazamiento a los pies de Sierra Nevada, los bosques y jardines que rodean el recinto granadino, ejemplo fascinante del arte nazarita, con sus murallas y palacios fortificados dominando la cuenca del río Darro.

La Alhambra se convertirá en un motivo reactivo para la creatividad de Sempere, que se fijará atentamente en el paisaje pero también —en la línea de sus creaciones más geometrizar- tes— en la arquitectura y, especialmente, en los entrelazados ornamentales, coloristas y geomé- tricos, derivados de los artesonados de mampostería y el aparejo de lacerías, estucos e inscrip- ciones, con formas estrelladas y naturalistas, vegetales, que decoran las paredes de los distin- tos edificios del complejo.

Siguiendo a Fernando Soria —y hay que señalar también que su comentario de la carpeta, así como la relación de las serigrafías que la componen con otras creaciones del artista, es real- mente interesante— existen precedentes en la obra de Sempere que reafirman esta inspira- ción árabe, presente en tablas como *Dos planos* (1965), *Arabesco de Sevilla* (1966; gouache sobre tabla, 71'7 x 48'8 cm. Colección Caja Madrid, Madrid, reproducido en el catálogo de la expo- sición *El grupo de Cuenca*, 1997, con el n° 81) o *Granada* (1966), de las que nos dice:

*Son cuadros —de trazado fino, con predominancia de los amarillos-dorados— cuyas figura- ciones geométricas semejan segmentos de arcos lobulados;*

y también en otras realizadas durante el desarrollo de la carpeta, hacia 1976, como *La Mezqui- ta de Córdoba* (1976; gouache sobre tabla, 52 x 50 cm. Col. particular, Alicante); o con poste- rioridad, ya en 1979, como *Recuerdo de la Alhambra*. De ésta última tabla Soria comenta:

*En Recuerdo de la Alhambra, dentro siempre de una concepción geométrica y abstracta, se hace más próxima, casi inmediata [la evocación de la Alhambra]. Los segmentos superio- res de unos arcos de herradura sobre planos verticales traducen el encantamiento —casi en perspectiva— de una amplia sala morisca, mientras otros planos horizontales insinúan el sue-*

---

<sup>20</sup> Fernando Soria, *Eusebio Sempere*, CAM, Alicante, 1988, pág. 146. Resulta obligada la referencia a las páginas en las que Fernando Soria, bajo el epígrafe de “Arabescos”, se refiere a esta carpeta en su libro dedicado a Euse- bio Sempere (pág. 146-152). La mayor parte de los comentarios que se citamos aquí están tomados de ellas.

*lo y el espacio de un estanque. Las líneas de color conjugan finísimas matizaciones grises, verdes, azules y moradas.*<sup>21</sup>

En muchas ocasiones Sempere hará alusiones a la fuerza con la que se ve influido por el mundo árabe, tan mediterráneo:

*Todo lo árabe ejerce sobre mí una extraña fascinación. Me pasaría la vida metido en la Alhambra.*<sup>22</sup>

Sin embargo, esta inspiración que encontramos una y otra vez en diversos trabajos de Sempere, en sus geometrías, y que parece desembocar en la carpeta de serigrafías que aquí nos ocupa, se debe también a otras influencias presentes desde antiguo en la historia del arte. En este sentido Fernando Soria cita unas palabras de Antonio Manuel Campoy:

*Siglos antes de que los árabes pudieran desarrollar en esta costa su arte —la taracería mural, por ejemplo—, estas tierras habían recibido la cultura antigua, griega y cartaginesa, de manera que los árabes pudieron encontrar en el país de Sempere la inspiración numérica de la geometría, tan propicia, por otra parte, a las prescripciones del Corán.*

Una *inspiración numérica de la geometría* que le permiten a Soria, líneas más adelante, reafirmarse en la opinión esgrimida por Campoy cuando señala que la geometría lineal de Sempere se aleja del arabesco en cuanto a su sentido decorativo; es más, nos dice que *La acción lineal, en Sempere, jamás desmaya hasta el arabesco*, lo cual resulta cierto.

No obstante, existe esa referencia común y constante a lo árabe que con distinta fuerza, a veces la sola fuerza de los tópicos, está presente en el arte geométrico y, en este caso, en la plástica semperiana. Así, destacamos una vez más unas acertadas palabras de Fernando Soria cuando comenta que:

*Las líneas y entramados de la pintura de Sempere, la geometría de sus cuadros —con la excepción natural de los primeros grabados de la carpeta La Alhambra y las pinturas referidas—, no la asociamos fácilmente —más acá de una lejanísima evocación— al arte árabe. [...] No tienen aquéllos el carácter lúdico, femenino y sensual, de éste.*

No, no lo tienen, pero sí que es posible encontrar en estas serigrafías, en otras y en algunas de las tablas de Sempere la serenidad armónica, la importancia de la línea y de un trazado que si no en movimientos relajados y decorativos, sí se desborda en direcciones, en fugas, estilizado y esquemático —que no ornamental, en sentido estricto—, plagado de entrecruzamientos que acaban llenando el espacio casi que en una estrategia modular.

Enterado de esta atracción de Sempere por la cultura árabe, sus creaciones artísticas y, especialmente, por la Alhambra, Miguel Rodríguez-Acosta, a la sazón Presidente de la fundación

---

<sup>21</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 148.

<sup>22</sup> Fernando Silió, *op. cit.*, pág. 133.

homónima de Granada, le hará la propuesta de realizar una carpeta de serigrafías que tuvieran como motivo de inspiración el monumento granadino y su entorno.

Dada la ausencia de información documental más detallada al respecto, creemos oportuno reproducir las palabras —los cariñosos recuerdos personales— con las que el propio Rodríguez-Acosta nos ha facilitado algunos datos de sumo interés:

*La idea y propuesta fue mía, pensando en el interés que podría tener una interpretación plástica del monumento de la Alhambra por un artista de tanto talento y de tan peculiar forma de expresión.*

*Al proponer a Eusebio el encargo, recuerdo su entusiasmo desde el primer momento ya que, según me dijo, era algo sobre lo que había soñado y planeado hacer en algún momento en los últimos años.*

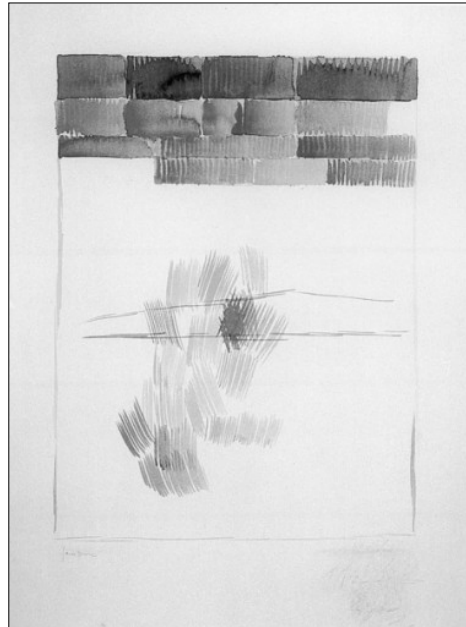
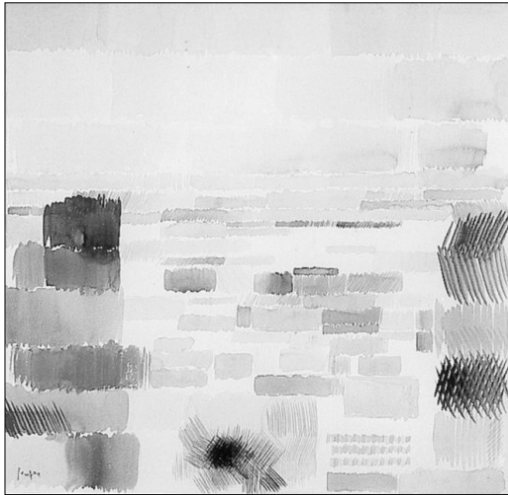
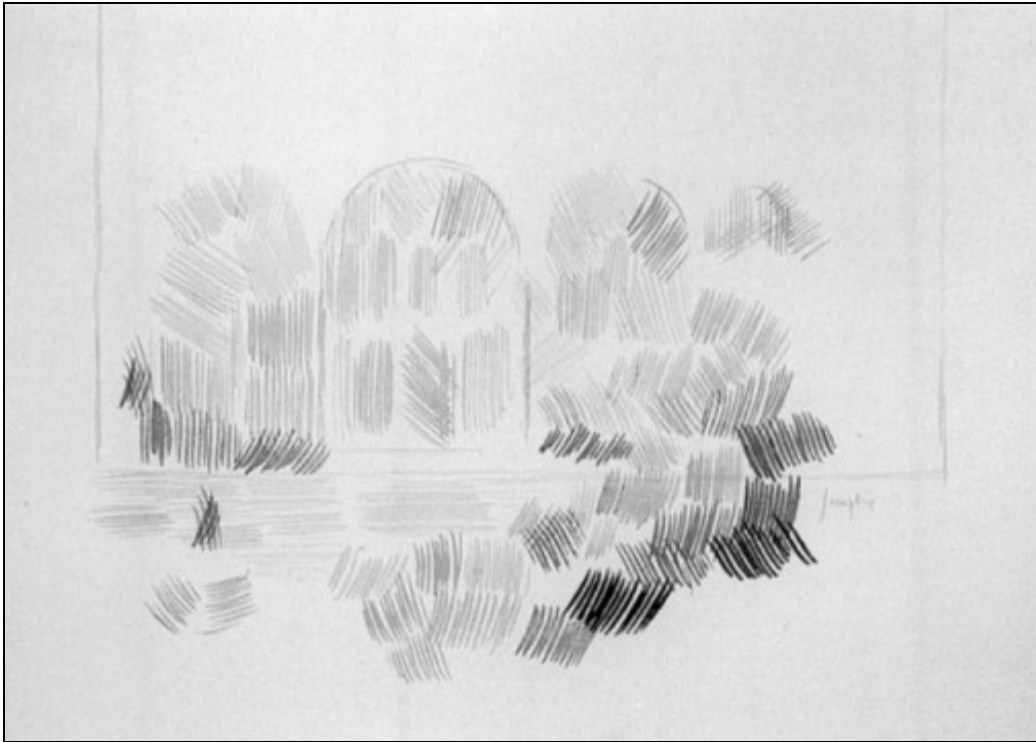
*Pronto vino a Granada a pasar una temporada, alojándose en la Fundación dispuesto a trabajar y a sumergirse en el ámbito movido por el encargo. En aquellos días visitó la Alhambra en numerosas ocasiones y en distintos momentos del día, la noche, el amanecer y el crepúsculo. Estaba fascinado, nos veíamos casi a diario y ya en los últimos días me enseñó unos dibujos que me dejaron perplejo, porque en ellos no se reconocía su estilo y su arte. Se trataba de dibujos directos, realistas, descriptivos y ausentes de toda interpretación estilística. Eran la base o soporte para sobre ellos trabajar. Sospecho que todos los dibujos o los destruyó o los guardó con los papeles, desconociendo ahora su paradero.<sup>23</sup>*

Hasta la fecha desconocemos el paradero de estos dibujos previos que podrían haber sido destruidos, una vez más; aunque no sería difícil pensar en unos trabajos realmente figurativos, tal y como concordaría con aquel deseo esgrimido por Sempere en estos momentos, resultará muy interesante y bastante oportuno revisar la catalogación de unas acuarelas que se encuentran en la actualidad en la Colección Municipal Eusebio Sempere del Ayuntamiento de Alicante (Fig. 49, 50 y 51) y que, aunque se suelen fechar en torno al año 1949, incluso anteriores a los gouaches de París, pensamos que son unas acuarelas que pudieron formar parte de aquel conjunto de bocetos preparatorios realizados a mediados de los setenta, germen de la carpeta que aquí comentamos<sup>24</sup>. Son los parecidos formales, los posibles referentes manejados en ellos por Sempere —esa arcada en verdes con lo que recuerda a un estanque (Fig. 49)— lo que nos permite señalarlo, apoyados y a propósito de esas palabras de Rodríguez-Acosta que, además, inciden sobre el aspecto realista, descriptivo de unos dibujos arrancados de un bloc de trabajo que verán la luz posteriormente al fallecimiento del artista.

---

<sup>23</sup> Carta de Miguel Rodríguez-Acosta Carlstróm, Granada, 29 de octubre de 2002.

<sup>24</sup> En la colección del Ayuntamiento de Alicante se suelen catalogar estas tres acuarelas con fecha de 1949, sumándolas a otro pequeño grupo de dibujos y acuarelas para los que sí parece evidente una datación en torno a esa fecha.



*Fig. 49, 50 y 51. Tres de las acuarelas pertenecientes a la Col. Municipal Eusebio Sempere del Ayto. de Alicante que pudieron servir de bocetos para las serigrafías de la carpeta La Alhambra.*

De todos modos, tampoco estas tres acuarelas reflejan algo excesivamente alejado del estilo “abstracto” de Sempere a no ser por el claro trazado de unas arcadas o en lo que sugiere la insinuación de una montaña (Fig. 51). Podrían ser, en todo caso y arriesgando al máximo nuestra argumentación, parte de una síntesis realizada a posteriori y de la que surgiría la segunda parte de la carpeta *La Alhambra*.

Como sigue relatando Rodríguez-Acosta en su carta, una de sus últimas noches en Granada, Sempere les contaba a su mujer y a él, en una cena, que:

*A su juicio y según la impresión recibida del monumento de la Alhambra, había llegado a la conclusión personalísima de dar una respuesta plástica en dos vertientes o visiones opuestas, pero complementarias: una, lo que se ve desde los ventanales de los palacios nazaritas, la llanura, es decir, la Vega de Granada en el día, en la noche, en primavera y en el otoño... otra, la impresión que recibía al volver la vista hacia el interior, al contemplar sus muros invadidos de la geometría y el diseño de las formas del arte de los que allí trabajaron en los salones y las estancias de los palacios.*

Así, igual que existe una Alhambra militar y funcional y otra palatina y ornamental, la carpeta se dividirá en dos partes, siguiendo un esquema similar al que ya nos hemos referido en cuanto a la aportación de Sempere al libro *Alarma*. Encontraremos pues una primera parte compuesta por cuatro serigrafías inspiradas por la arquitectura y la decoración geométrica de las estancias y jardines de los palacios nazaritas; mientras que en una segunda parte compuesta por las otras cinco serigrafías, Sempere encontrará la inspiración en los motivos paisajísticos que comprenden y circundan el complejo granadino. Esto mismo dejan entrever sus títulos: *Entrelazados*, *Estrellado*, *Artesonado* y *Ataurique*, para las serigrafías referidas a los ornamentos; y los cinco siguientes, en las que se refleja el paisaje interior y exterior: *Estanque*, *Generalife*, *La vega*, *Sierra Nevada*, *Nocturno*.

Una división en dos partes a la que también se refieren los comentarios de Fernando Silió y Fernando Soria. Silió, por ejemplo, se detiene en el análisis de la primera, de la que dice que está compuesta por:

*Las cuatro primeras serigrafías donde las líneas con sus entrecruzados múltiples forman caprichosos dibujos que mucho tienen de geométricos, son un canto a la maravillosa ornamentación árabe de lacería, recordándonos diferentes partes de la Alhambra, como la fachada del Cuarto de Comares, la primera de ellas, o la extraordinaria cúpula de mocárabes de la Sala de las Dos Hermanas la segunda; o el inigualable zócalo de cerámica del Salón de Comares la tercera, y la última de estas cuatro, la yesería del mirador del Generalife.*

De esta manera, las simetrías y los juegos de perspectiva en los reflejos sobre el estanque que organiza el Patio de Comares, con la presencia al fondo de la Torre del mismo nombre, enmarcada por debajo, como sustentándola, por los arcos y los pilares, los diseños geométricos de los azulejos, etc.; de igual modo, los mocárabes de la Sala de las Dos Hermanas, con su

pequeña fuente circular en medio, recorriendo la sala hacia la que cae la luz tamizada por las vidrieras coloreadas sobre las yeserías, en los arcos que bordean el perímetro y se agolpan en las esquinas, como en pequeñas cúpulas; también las policromías del Salón de Comares, antaño bañadas por otras vidrieras de colores que cubrían sus vanos. Es en el acceso a este palacio que encontraremos, por ejemplo, la inscripción donde Ibn Zamrak canta al triunfal Muhammad V.

Seguidamente, ya en la segunda parte, descubrimos las fuentes del Generalife que anteceden al Jardín del Paraíso, a través del cual se divisa la vega granadina del Darro y sus huertas dispuestas en terrazas, rodeando la Alhambra. Es desde la Alhambra y el Generalife que Sempere domina el paisaje de *aquella buerta que no tenía par*.

Las cuatro primeras serigrafías están realizadas con líneas gruesas, en franjas más o menos anchas y para las que Sempere no duda en emplear tintas doradas y plateadas que bordean y enriquecen la composición; mientras que las cinco restantes, las que conforman la segunda parte de la carpeta, lo están con finas rayas tal y como acostumbraba Sempere a representar el paisaje. Así, estas cinco últimas serigrafías están dedicadas —siguiendo sus títulos— al *Estanque*, el Generalife, *La vega* que rodea la Alhambra, las montañas de *Sierra Nevada* y la evocación de un paisaje *Nocturno*, coincidiendo con los comentarios realizados en su día a Miguel Rodríguez-Acosta.

De estas segundas, especialmente, podríamos decir que por sus perfectas transparencias y por la extraordinaria delicadeza con las que han sido trazadas, son como una representación de aquello que había escrito Jean Arp tiempo antes:

*Sempere ha dibujado proyectos de altura  
sobre los que llueve el  
blanco de un cielo claro. Pinta  
batallas de lágrimas de  
alegría. Sempere ha pintado  
las intenciones  
más íntimas del aire*

Hay en estas serigrafías una conquista de la naturaleza a través de la cual Sempere queda seducido; son estampas en las que quedan atrapadas la sensualidad y la sensibilidad femenina que siempre se atribuye a la cultura musulmana, incluso, ciertos aspectos de una visión romántica del complejo que quedará encerrada también en los *Cuentos de la Alhambra* escritos por el diplomático, historiador y viajero norteamericano Washington Irving en el siglo XIX<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Véase Washington Irving, *Cuentos de la Alhambra*, una recopilación de cuentos editada originariamente en 1832 y de la que se han realizado infinidad de ediciones en castellano hasta la fecha. La obra de Irving, traducida rápidamente a varios idiomas, consiguió atraer hasta Granada a numerosos peregrinos de todo el mundo. En ella

Atrapado pues por tales influencias —de seguro que Sempere leyó los cuentos de Irving—, ahora que el resultado plástico refleja claramente el nivel alcanzado por Sempere y su relación con el entorno y la serigrafía, Antonio Bonet Correa señalará:

*Como nuestros artistas nazáritas en la Alhambra de Granada, su obra pertenece a una poética formal, cuyo juego afecta, por medio de los sentidos, al espíritu.*<sup>26</sup>

Esta sexta carpeta para la obra gráfica de Sempere es un ejemplo claro de la dedicación y el cuidado con los que el pintor alicantino y Abel Martín se entregaban a cada proyecto. La prueba de ello es que éste se pone en marcha hacia 1972 y es sólo después de cinco años de trabajo que la carpeta, que se había iniciado en Madrid y se concluye en Barcelona, se da por terminada. Según Fernando Silió, los trabajos de impresión y encuadernación finalizaron el 23 de diciembre de 1977. Como ya ocurriera en 1965 con *Las cuatro estaciones*, y en otras ocasiones, una vez más hubo problemas en su confección; por ejemplo, hubo que repetir las fundas, las carpetillas que guardan las serigrafías, varias veces, a pesar de que como escribe Silió, *no se regatearon esfuerzos, se buscaron los mejores materiales y se cuidaron hasta sus más mínimos detalles*.

La carpeta *La Alhambra* está compuesta por 9 serigrafías estampadas en el Taller de Abel Martín sobre cartulina Tres Torras de la casa Torrás Doménech. Abriéndola encontraremos un Pórtico del poeta Rafael Alberti e, intercaladas entre las serigrafías, nueve textos que se corresponden con otros tantos fragmentos de casidas arábigoandaluzas, tomadas de las paredes de los palacios, escritas por Ibn ‘Atiyya, Ibn Bayyā’, Ibn Sāra, Abū Bakr B. Hišām, Ibn Zamrak, Ibn Razin, Ibn al-Zaqqāq (con dos) e Ibn Šuhayd, en este orden; y que fueron traducidas al castellano por los arabistas Emilio García Gómez y Emilio de Santiago Simón, a quienes está dedicado el pórtico de Rafael Alberti y la carpeta misma.

La tipografía, en tipos Futura, fue compuesta e impresa sobre papel Vèlin Arches por Casamajó, en Barcelona; mientras que la presentación en carpeta fue diseñada y realizada por los hermanos Jaume y Jorge Blassi, también de Barcelona.

La edición, a cargo de las Fundaciones Rodríguez-Acosta, Granada, y Juan March, Madrid, con la especial colaboración de la Fundación La Alhambra, Granada, consta de una tirada de 110 ejemplares que se reparten de la siguiente manera: 15 ejemplares numerados I/XV que incluyen las 9 serigrafías y una serie progresiva de pruebas de color de una de ellas (desconocemos de cuál se trata); 93 ejemplares numerados 1/93; y 2 ejemplares destinados a los colaboradores —muy posiblemente, dos ejemplares para las Fundaciones que financiaron la edición o para los hermanos Blassi.

---

está presente una visión romántica que se nutre de la observación directa de la zona, de las impresiones que extrae el autor de la historia, del paisaje, la arquitectura y los personajes que viven alrededor de la Alhambra.

<sup>26</sup> Antonio Bonet Correa, en *Sempere. Gouaches 1953-60 y esculturas recientes*, Galería de Exposiciones, Banco de Granada, Granada, 1975, pág. 25.



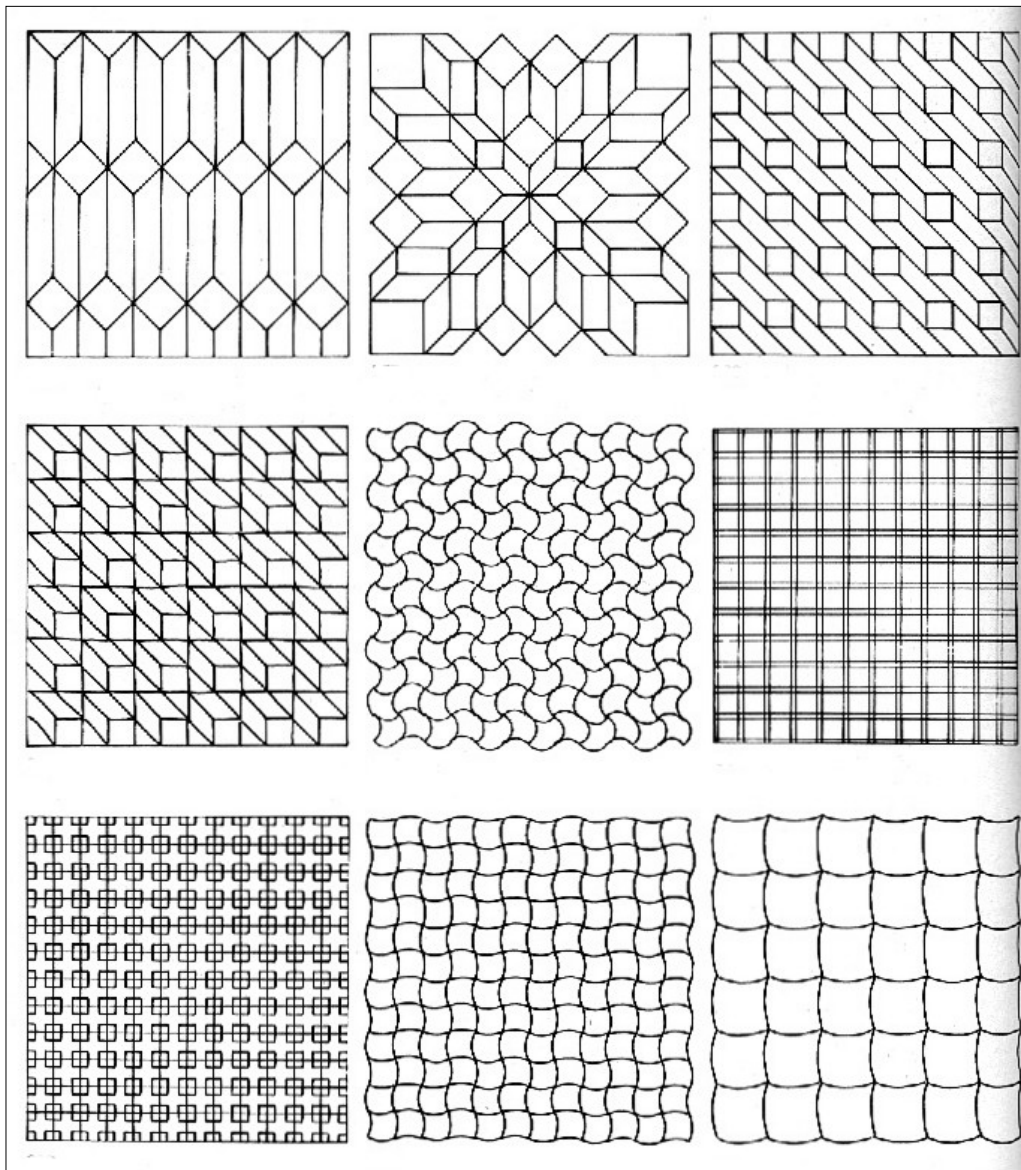


Fig. 52. Diseños impresos en plotter y que fueron estampados sobre papel vegetal y encartados junto con las serigrafías de la carpeta La Alhambra. Hasta la fecha estos motivos sólo se habían reproducido en la monografía de Josep Melià editada por Polígrafa, pág. 258.

Como hecho a destacar en la encuadernación de la carpeta resultará importante hacer notar que cada una de las serigrafías, protegidas por los cuadernillos que forman las hojas en la que se imprimieron los textos, va acompañada a su vez por una hoja de papel vegetal del mismo tamaño en las que quedaron estampados unas composiciones geométricas, distintas en cada caso, que se corresponden con unos diseños realizados en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid hacia el año 1972 (Fig. 52), cuestión que nos permite cerrar una interesante relación de todos los trabajos derivados de aquella experiencia.

El resultado de esta carpeta no defraudó a nadie y será considerada por el propio Eusebio Sempere —el modesto Sempere— como la cima, hasta la fecha, de su obra gráfica en serigrafía. Pero no sólo por Sempere: también se valorará de manera muy positiva la altura técnica conseguida por Abel Martín en el dominio de la serigrafía. En cierto modo, esto debió contribuir a lo que en forma un poco de anécdota cuenta Fernando Silió y cita Fernando Soria: que un ejemplar de esta carpeta fue comprado por un príncipe árabe del que no se dan más datos identificativos que el que se trataba de una de las personas más ricas del mundo<sup>27</sup>.

Entre las exposiciones que sirvieron para presentar la carpeta, encontramos la muestra antológica que tuvo lugar en la Galería Theo de Barcelona, en diciembre de 1978.

*La Alhambra* es un ejercicio de decantación, depuración y destilación que debemos poner en relación directa con aquella voluntad manifiesta por Sempere en este momento: su deseo de volver a la figuración, como había hecho en el *Homenaje a Azorín*, y queda reforzado en las continuas visitas al Museo del Prado, pero especialmente en aquellos bocetos tomados para preparar esta carpeta: el Generalife, del Patio de los Arrayanes, del paisaje y las ramblas que rodean la Alhambra, de las vistas desde la ciudad, de sus interiores bordados de mocárabes y yeserías labradas, de las incrustaciones y lacerías que adornan las distintas estancias.

La importancia de esta carpeta reside no sólo en la calidad conseguida en cuanto a las serigrafías como al resto de elementos que completaban la obra, también en el esfuerzo realizado y en buena medida en la ilusión con la que Sempere parece entregarse a un ambicioso proyecto que, según nos contaba Fernando Silió en nuestra entrevista mantenida en noviembre de 2002, no alcanzó a ser todo lo que de él hubiera querido el artista:

*Un día, cuando Sempere ya había sacado todas sus carpetas —bueno, le faltaba la última—, le pregunté que de todas ellas cuál era la que más le satisfacía, cuál pensaba que era la más interesante y él siempre me dijo que para él la mejor carpeta que había hecho hasta ese momento era la de *La Alhambra*.*

---

<sup>27</sup> Fernando Silió apunta: “Una de las carpetas fue adquirida por uno de los hombres más ricos del mundo, un príncipe árabe”, *op. cit.*, pág. 134.

*Sempere decía: "Pues no es ni la mitad de lo que yo quería pero lo que pasa es que se hicieron pruebas y pruebas y se repitieron las cosas pero no se conseguía lo que yo quería y ya lo tuve que dejar así."*

No obstante, el conjunto es más que sorprendente y nos permite señalar este como el momento de consolidación en la gráfica semperiana, que tendrá un último punto álgido en las dos carpetas editadas en los años ochenta.

### ***Nota sobre La Asegurada***

Se trataba de una idea considerada desde hacía tiempo, desde 1973 aproximadamente, en la que se ratifica al hacerla pública durante la inauguración de la exposición *Cuatro artistas alicantinos* en la Sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, el 31 de enero de 1976. Nos referimos a su intención de donar a la ciudad de Alicante su colección de arte contemporáneo con el objetivo de posibilitar la creación de un museo en la Casa de La Asegurada. Fue lo que se denominó en la época un gesto de desprendimiento, que concluye con no pocos malestares por su parte, después de bastantes quebraderos de cabeza y algunos que otros problemas, polémicas y cruces de declaraciones en la prensa, en el día de su inauguración: el 5 de noviembre de 1977<sup>28</sup>.

La Casa de La Asegurada<sup>29</sup> es un edificio barroco de 1685 localizado en la ladera del monte Benacantil, frente a la costa alicantina, que había tenido diferentes funciones a lo largo de sus casi cuatro siglos de historia: cárcel y parque de artillería durante la Guerra de Independencia, sede provisional de Ayuntamiento de la ciudad, instituto de secundaria y Escuela de Comercio. Un edificio que pasaría a albergar la excelente colección que tan desinteresadamente donaría Eusebio Sempere a Alicante; una colección que es fruto de intercambios y compras a las que dedicó no pocos esfuerzos e inversiones antes y después de su inauguración, con vistas a completar lo ya donado:

*En el tiempo que transcurrió desde la inauguración hasta la muerte del pintor en la primavera de 1985, Sempere sufrió en sus carnes cómo el proyecto de museo se desvanecía a borbotones entre la desidia y la inoperancia. En un momento se atreve a proponer amargamente la posibilidad de robar su propio legado. Sempere, un hombre culto, viajado, de serena sensibilidad, con cierta fragilidad física, no estaba preparado para la guerrilla local y la miopía administrativa.*

---

<sup>28</sup> Fue el sueño de Sempere poder ampliar La Asegurada con la remodelación de un edificio contiguo, deseo que antes de que se cumplan veinte años de su fallecimiento podremos ver cumplido gracias al proyecto y las obras de ampliación iniciadas por el Ayuntamiento de Alicante mientras trabajamos en estas páginas.

<sup>29</sup> Fundamental sobre todo lo que concierne al Museo de La Asegurada resulta el texto de Dionisio Gázquez Méndez, "Sempere y Alicante, crónica de un legado", en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, 1998, pág. 95-123.

*Los documentos conservados demuestran que el pintor perdía habitualmente el sueño obsesionado con el mal rumbo del museo y se levantaba en plena madrugada a redactar cartas al alcalde, a la prensa, a los amigos. El sueño de su vida derivaba hacia un insomnio triste y agrio al que se añadía la aparición de los primeros síntomas de una grave enfermedad degenerativa.*<sup>30</sup>

Aun los desvelos, las tres plantas de La Asegurada se convirtieron —de igual modo a lo que habían supuesto las Casas Colgadas de Cuenca una década antes— en el lugar apropiado para exhibir la colección de algo más de doscientas obras entre pinturas, esculturas y obra gráfica, donadas por Eusebio Sempere a la ciudad e instaladas minuciosamente por el propio artista en la semana anterior a la inauguración. Rápidamente la Colección Arte Siglo XX será considerada como una de las colecciones más importantes e interesantes de arte contemporáneo internacional localizadas en nuestro país por entonces.

Aunque no podemos detenernos en el comentario de lo que supone la puesta en marcha de La Asegurada, así como toda la problemática que rodea al museo, antes y después de su inauguración, sí queremos hacer hincapié en el hecho que supone que justo en estos momentos Sempere se encuentra trabajando en las serigrafías que formarán parte de la carpeta *La Alhambra* y que es a reglón seguido, insistiendo en un acercamiento a su lugar de origen, Alicante, que inicia los trabajos que tendrán como resultado la edición, a mediados de 1978, de la carpeta *Homenaje a Gabriel Miró*.

### ***Homenaje a Gabriel Miró***

Si a finales del año anterior, 1977, Sempere había presentado la carpeta dedicada al complejo granadino de la Alhambra que, como hemos visto, formaba en cierto modo pareja con la carpeta consagrada en 1969 a la ciudad de Cuenca a través del recuerdo de una visita del poeta Luis de Góngora a la ciudad castellana; en 1978, unos meses después de la inauguración de la Colección Arte Siglo XX en el Museo Casa de La Asegurada y tras cinco meses largos de trabajo, Sempere presenta una nueva carpeta de serigrafías dedicada en esta ocasión a Alicante. Concretamente, la carpeta será presentada en la Galería Italia 2, en el corazón de la ciudad de Alicante, el 13 de junio de 1978.

Así, si las dedicadas a Cuenca y Granada habían tomado como motivos la figura de Luis de Góngora y la Alhambra para evocar la ciudad, su paisaje, respectivamente, en esta ocasión Sempere se vinculará a su tierra natal a través de los textos de otro escritor, también de origen alicantino —como ya había sido el caso de su *Homenaje a Azorín*—, Gabriel Miró (1879-1930):

*Se trataba de hacer algo dedicado a Alicante —dice Sempere—, es decir una carpeta dedicada exclusivamente a la provincia, pero me parecía engorroso dedicársela al mar, al cielo, al aire, a la tierra o a las montañas de mi tierra, y me parecía además trabajoso porque no tengo*

---

<sup>30</sup> Manuel Menéndez, “El penúltimo sueño de Sempere”, *El País*, Comunidad Valenciana, 26 de noviembre de 2002.

*tiempo para viajar mucho y, hacer esto, me lo habría exigido. Entonces se me ocurrió a mí la idea de hacer una carpeta dedicada a Alicante, pero personalizándola en Gabriel Miró como alicantino ilustre. Y, porque en la prosa suya hay las más bellas descripciones alicantinas, era digamos, fácil...*<sup>31</sup>

Retoma Sempere el paisaje a través de las palabras y las estampas descriptivas de Gabriel Miró, en las que encuentra que casi *da el color* al referirse a los accidentes geográficos, a la luz, al sentir de Alicante como encontrado antes el de Castilla en Góngora. Hay en estas serigrafías la afectividad, la sensorialidad y el preciosismo que encontramos en las páginas delicadas y poéticas del escritor, en las que nos acercamos a los mismos contornos del territorio y a la profundidad espiritual de quienes lo habitan.

Es esta afinidad sentimental y formal —recordemos que Miró recupera en alguna de sus obras técnicas narrativas como la estampa o las tablas— la que permite a Sempere establecer a su vez un reconocimiento personal de la tierra que le vio nacer, encontrando cierta comodidad a la hora de planificar y ejecutar las serigrafías, estampadas en este caso sobre fondos blancos —por lo que el habitual colorido adquiere fuerza y una clara luminosidad, mayor que en otras que habían sido estampadas sobre la acostumbrada cartulina negra—, con superposiciones de ritmos horizontales que se combinan, de nuevo, con elementos claramente naturalistas, de referencia al paisaje y sus elementos (una hoja, el sol...) como ya habíamos señalado en relación a algunos de los gouaches anteriores.

Este *Homenaje a Gabriel Miró* se introduce con un poema de Gerardo Diego, *Visitación de Gabriel Miró*, al que siguen las ocho serigrafías de Sempere, estampadas por un meticuloso Abel Martín, y otros tantos fragmentos extraídos de distintas obras de Gabriel Miró, a saber: *Las cerezas del cementerio* (1910), *Niño grande* (1922), *Dentro del cercado* (1916), *Corpus y otros cuentos* (1951), *Nuestro padre San Daniel* (1921), *El humo dormido* (1919, dos textos) y *La novela de mi amigo* (1908), en este orden.

Por primera vez las labores de composición y encuadernación de una carpeta gráfica de Sempere se realizaron en Alicante en lugar de en Madrid. Así, los textos fueron impresos por Gráficas Sucesores de Such, de Serra, y la presentación en carpeta fue realizada por Encuadernaciones Moscú, de Alicante. Esto se debió a que la edición de la misma corrió a cargo de la también alicantina Galería Italia, encargada de sufragar una tirada de 110 ejemplares que se repartió de la siguiente manera: 11 ejemplares firmados y numerados I/XI, marcados como

---

<sup>31</sup> Declaraciones de Sempere a Enrique Entrena, en *La Verdad*, Alicante, 27 de noviembre de 1978. Tres días después de estas declaraciones se inaugurará una nueva donación del artista a la ciudad de Alicante, su escultura *Como una estrella en movimiento*, ubicada en la plaza del Portal de Elche, el mismo día en que se firmaron las escrituras definitivas para la donación de la colección y se le concedía a Sempere el título de hijo adoptivo de la ciudad por el Ayuntamiento.

P/A (prueba de artista) y destinados a los colaboradores; y 99 ejemplares firmados y numerados 1/99, destinados a su distribución comercial.

Además de estas informaciones, debemos hacer constar que como ya se ha anotado en cuanto a las serigrafías que componen *Transparencia del tiempo*, para esta carpeta también existen algunas pruebas de artista, concretamente de las serigrafías *Ya tenían los almendros hojas nuevas* y *Aparece un árbol*, en las que encontraremos las lógicas variaciones de color y también de composición anteriores a los resultados definitivos<sup>32</sup>.

Si ya hemos señalado que la presentación de la carpeta en Alicante se convirtió en todo un acontecimiento por lo que tenía de regreso del artista a su tierra, no sólo en cuanto a la presencia de su obra sino, además, en cuanto al mismo motivo que inspiraba las ocho serigrafías, también debemos señalar que la carpeta se presentará con posterioridad en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife en marzo de 1979, formando parte de una exposición más amplia del pintor alicantino.

Obviamente, si *La Alhambra* había significado un listón muy alto en la gráfica semperiana, este homenaje a Alicante a través de las descripciones paisajísticas de Gabriel Miró es capaz de rebasarlo, aunque sólo fuera por lo emotivo del hecho. El propio Sempere se expresaba así en unas declaraciones realizadas unos meses después de la presentación de la carpeta:

*No sé qué nos pasa, pero los alicantinos nos olvidamos den seguida de nuestros hombres ilustres; no somos para eso como los catalanes, que están honrando a los suyos constantemente... con esto yo sólo quiero aportar un granito de arena a esta obra cumbre de nuestra literatura como es la obra de Miró.*

[...] *Tú sabes... me cuesta mucho trabajo hablar de mi obra, pero es verdad que me encuentro muy satisfecho. Vamos, sinceramente, creo que es la mejor carpeta que, en conjunto, he hecho en mi vida.*<sup>33</sup>

Encontramos en el resultado la quietud y la serenidad, la sensualidad de una mirada que se dirige hacia territorios y visiones cada vez más espirituales, tal y como transcurre la trayectoria de Sempere, resolviendo las contradicciones entre contrarios (círculos y cuadrados, triángulos, líneas verticales y horizontales...) de una manera dialéctica que no esquivará en ningún caso las constantes referencias pesimistas a la crueldad del mundo, a la agresividad que encierran todas las cosas, incluso las más pequeñas.

Y son estas minucias violentas, esta agresividad del mundo —cada vez será un terror más fuerte a mantenerse en la vida— lo que hace en ocasiones tan paradójica la belleza en la obra de Sempere, en su representación, cuando se fija en las hojas nuevas de un almendro, en la

---

<sup>32</sup> Ver María Marco Such, *op. cit.*, 1977, pág. 93.

<sup>33</sup> Enrique Entrena, *op. cit.*

aparición de un árbol en medio de un paisaje quebrado, en el solitario ciprés entrevistado en una noche desolada. Así estas palabras del propio Sempere, cuando declara que:

*Por los motivos que sea, desde pequeño me he sentido agredido por el mundo. Me agraden los árboles, la primavera, el otoño, el sol, el verano, el metal frío. Cuando hace frío, siento un frío que cala. Cuando hace calor, me asfixio. Un árbol que es bello también me arremete. El movimiento de las hojas me está agrediendo. Y no hay solución. Será así mientras viva.*<sup>34</sup>

### **Apéndice sobre la serie del Banco Comercial Español**

Para acabar este apartado queremos referirnos a las cuatro serigrafías que Eusebio Sempere realiza por encargo del Banco Comercial Español en 1979. Poco sabemos al respecto y poco se suele contar en cuanto a que no se trata de una carpeta sino más bien de una pequeña serie que, además, respondía al encargo efectuado en su día por la citada entidad bancaria<sup>35</sup>.

Las serigrafías fueron estampadas una vez más por Abel Martín en su taller, aunque, en esta ocasión, podemos aproximar algunos detalles relativos al proceso de ejecución en tanto que existen en la Colección del Museo de la Universidad de Alicante tres gouaches que sin duda sirvieron de boceto o prueba a Eusebio Sempere.

Quizás por lo mucho que Sempere siempre insistía en que no trabajaba a partir de bocetos, sí de una idea, de un mínimo esquema previo que le permitía establecer unas pocas líneas o guías a partir de las cuales disponer una composición determinada, nos llamó la atención el hecho de haber encontrado estos gouaches (Fig. 53 a 55) propiedad en su día de Fernando Silió y hasta ahora no relacionados directamente con las serigrafías, si bien las coincidencias son totales y concluyentes. Así, en la entrevista mantenida con Fernando Silió mientras recaábamos información sobre la obra gráfica del pintor alicantino, tuvimos la ocasión de preguntarle sobre estos gouaches, siendo su respuesta la siguiente:

*La serie para el Banco Comercial responde a un encargo del mismo banco, a través de una amistad, porque iban a inaugurar una oficina o para la sede central, no recuerdo bien. Incluso él hizo primero unos bocetos previos (los que están en el MUA) que también se los ofreció al banco pero que no les interesaron, sólo la obra gráfica. O quizás tenía ya esos gouaches y de ahí lo traspasó al encargo en serigrafía, no sabría decirte.*

En cualquier caso, bien porque los hubiera realizado con antelación bien porque los realizara como prueba o como boceto, los gouaches existen como excepciones que confirman la regla: Sempere trabajaba en un proceso de suma por el cual se le van añadiendo capas, tramas y

---

<sup>34</sup> Andrés Trapiello, *op. cit.*, pág. 76.

<sup>35</sup> Según la información suministrada por la catalogación de María Marco, esta serie fue encargada por el Banco Comercial Español a través de la Galería Eburne de Madrid. Ver María Marco Such, *op. cit.*, pág. 98.



*Fig. 53, 54 y 55. Tres gouaches (¿de los cuatro?) que sirvieron de base para la realización de las serigrafías de la serie para el Banco Comercial, que actualmente se encuentran en la colección del Museo de la Universidad de Alicante.*



líneas a un esquema primigenio, no sólo en sus serigrafías sino también en los gouaches y las tablas; en este proceso quizás existe lo fortuito (un cambio no previsto, un accidente) pero no lo desordenado, y si sucedía, volvía a empezar.

El propio Sempere hablará de esta forma de trabajo en varias ocasiones, defendiendo un funcionamiento heterodoxo, instintivo y marcado por el mismo desarrollo del proceso de estampación y la ausencia de bocetos, incluso, en muchas ocasiones, de ideas preconcebidas:

*Prueba de ello es que no hago nunca ensayos, quiero decir, no hago bocetos previos y lo único que hago es usar directamente el tiralíneas y la regla. En ese aspecto me desbordo mucho, me salgo de los esquemas.*<sup>36</sup>

De todos modos, es cierto que Sempere recupera en varias ocasiones esquemas, motivos y composiciones en una contaminación total entre sus tablas y sus serigrafías o a la inversa, realizando sobre ellos ligeras variaciones, modificaciones que explicaba porque en la versión anterior, da igual en qué técnica la hubiera realizado, no había quedado todo lo bien que él deseaba. Esto mismo parece que sucede con las serigrafías, que se van modificando según se estampan las tintas y se superponen las tramas de la pantalla, como ya hemos visto en el apartado anterior.

Es desde esta perspectiva que queremos remarcar cierta importancia a la hora de abordar esta pequeña serie de cuatro serigrafías que, en cierto modo, funcionan como un nuevo punto de inflexión hacia la última etapa en la obra gráfica de Sempere, mucho más espiritual y mística. Se trataría de un punto de inflexión, además, en tanto que nos encontramos con unas serigrafías totalmente abstractas y de una geometría dura, trazadas con líneas gruesas y en las que Sempere parece descansar de las visiones paisajísticas que habían dominado en carpetas anteriores como *La Alhambra* o *Homenaje a Gabriel Miró*.

Se cierra pues con las serigrafías para el Banco Comercial Español un paréntesis que abríamos con las serigrafías del libro *Alarma* (1976) y que, hasta cierto punto, es fácil extender hasta las que componían el *Album Nayar* (1967) o las series *Composiciones* (1974) y *Formas* (1975) realizadas para la Editorial Polígrafa; un paréntesis que abraza también bastantes de las serigrafías sueltas realizadas a lo largo de la década de los años setenta y algunas ya de los años ochenta.

Del mismo modo, las tablas de este momento juegan un papel importante de espejo para con la serigrafía y a la inversa, como siempre sucede en la obra de Sempere, que se acerca al último tramo de su recorrido.

---

<sup>36</sup> Pilar Rubio, "Entrevista con Eusebio Sempere. Un momento inoportuno", *Lápiz*, nº 7, Madrid, junio de 1983, pág. 32-37.

## II.6.1. Libro Alarma, 1976



*Cuanto desenlazarse más pretende  
el pájaro cautivo, más se enliga  
y la defensa mía más me ofende*

*Fray Luis de León*

*Esta es la historia descarnada*

*I  
los textos aducidos: bautismo  
la vida hoy vacilante concreta lo fatal  
del sentimiento provocan el futuro de los mas  
pregunta el hombre por la política palabra  
el derredor no es nunca real  
entró el discurso en lucha por la justicia  
otra vez tuvo sueños que salvar  
Dios es olvido  
inmaduro en presencia del hombre*

*II  
una tara radical la certeza desprovista de prejuicios  
perder cambiar sus ilusiones  
el lenguaje incondicionado no se ve posibilidad sí  
el tiempo afirma por boca emocional sorprende por favor  
aparición contorno deseado poderosamente  
tradición desde su adulta edad suponía superación  
el diálogo representa lo aceptado  
una clara ordenación no supone ordenación  
relator oficial opinión pública  
contra tenor releer a tientas la actitud*

### III

*utopía diferencia de sexo*

*todos nacemos de lo negativo la degradación*

*la identidad entre conocimiento y experiencia se revela maldad evidentemente*

*espacio de la vida la muerte total*

*su existencia se realizó en el vocabulario corriente*

*tema específico ambos nexos*

*un amigo difícil encontrar la familia puede ser ya tarde*

*el eslabón más débil la ayuda*

*la muerte está cerca es esencial el contacto*

*la salvación es única consiste en aceptar otras palabras*

### IV

*español se le exige función compensadora*

*regla de conversión no le importa el oro un negocio redondo*

*hay que pagar un precio por la razón lo anterior*

*tiempo del luto un castigo que aporta claridad al moribundo un silencio del cuerpo*

*el sentimiento católico fórmula conciliadora y elocuente de insolidaridad*

*lengua la ridícula la fuerza de la mayoría Sólo fiel a la amistad*

*el suicidio feliz cuando nos encontramos sin ejército*

*el terrorismo un precio a una injusticia*

*se tornó arrogante se regala al sol*

### V

*suspensión es la acción esencial*

*abuso reducir lo verdadero*

*apoteosis de la lengua la ley*

*la ruina de la cultura Menéndez Pelayo como una*

*inmensa cáscara ombligo del genio español*

*surgió el interés general remozando la esclavitud*

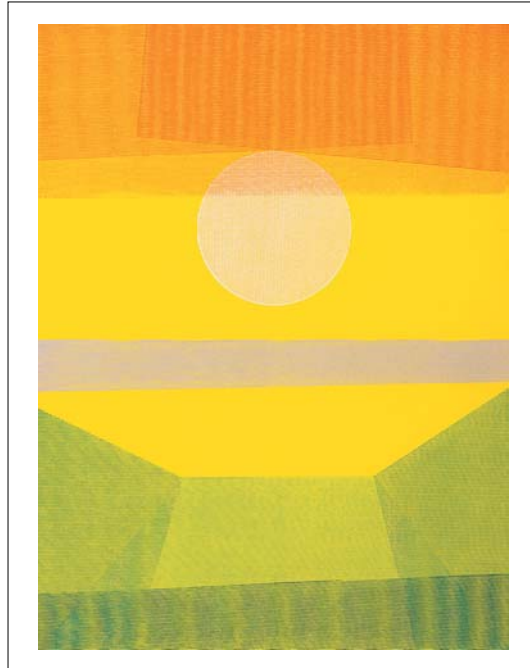
*hostilidad de nacimiento su patria pero en términos graves*

*un pueblo gana una batalla la paz no*

*ambigüedad renovar la igualdad*

*la muerte vencida sarcásticamente vestigios de la historia*

*el pensamiento se pierde o se destruye al hablar*



72. *Sin título*, 1976.

Serigrafía sobre papel, 32'2 x 24'9 cm. Mancha: 29'6 x 22'4 cm. 8 tintas.



73. *Sin título*, 1976.

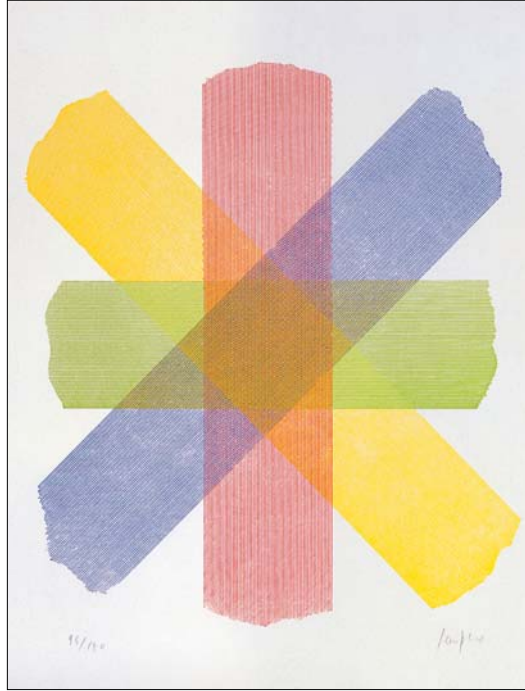
Serigrafía sobre papel, 32'2 x 24'9 cm. Mancha: 13'1 x 8'5 cm. 9 tintas.



74. *Sin título*, 1976.

Serigrafía sobre papel, 32'2 x 24'9 cm. Mancha: 26'1 x 14'8 cm. 5 tintas.





75. *Sin título*, 1976.

Serigrafía sobre papel, 32'2 x 24'9 cm. Mancha: 26'2 x 23'2 cm. 4 tintas.



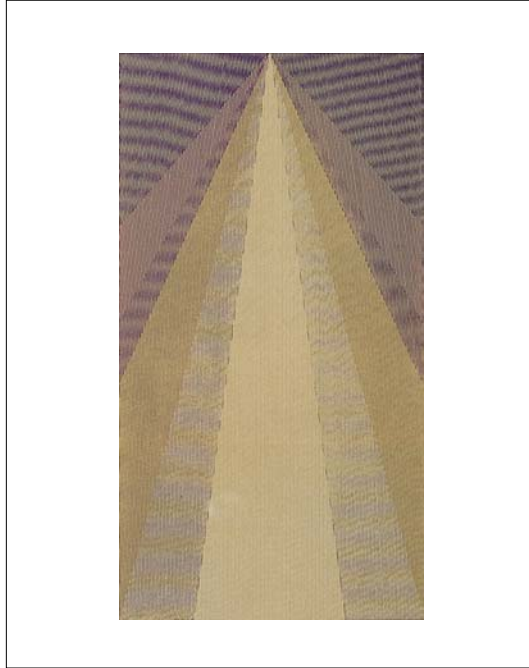
76. *Sin título*, 1976.

Serigrafía sobre papel, 32'2 x 24'9 cm. Mancha: 29'1 x 14'8 cm. 7 tintas.



*77. Sin título, 1976.*

Serigrafía sobre papel, 32'2 x 24'9 cm. Mancha: 25'5 x 16'6 cm. 6 tintas.



78. *Sin título*, 1976.

Serigrafía sobre papel, 32'2 x 24'9 cm. Mancha: 25'5 x 13'7 cm. 6 tintas.



79. *Sin título*, 1976.

Serigrafía sobre papel, 32'2 x 24'9 cm. Mancha: 13'1 x 8'5 cm. 9 tintas.

*Como va a quedar escrito, a este libro le siguen otros varios (Adoración, Ardicia, Acorde, Asedio y Anular), respondiendo todos ellos a un título aunador: Funeral Mal. De esta obra el más claro movimiento fue una beca de creación literaria en el extranjero, concedida por la Fundación Juan March. El cantor agradece ese cuidado.*

\* \* \*

*La presente edición consta de diez ejemplares, numerados del 1 al 10, ilustrados con un gonache original y una serie de serigrafías firmadas por Eusebio Sempere, ciento cincuenta ejemplares, numerados del 11 al 150 con una serie de serigrafías numeradas y firmadas, y diez ejemplares marcados F.C. para los colaboradores de la edición.*

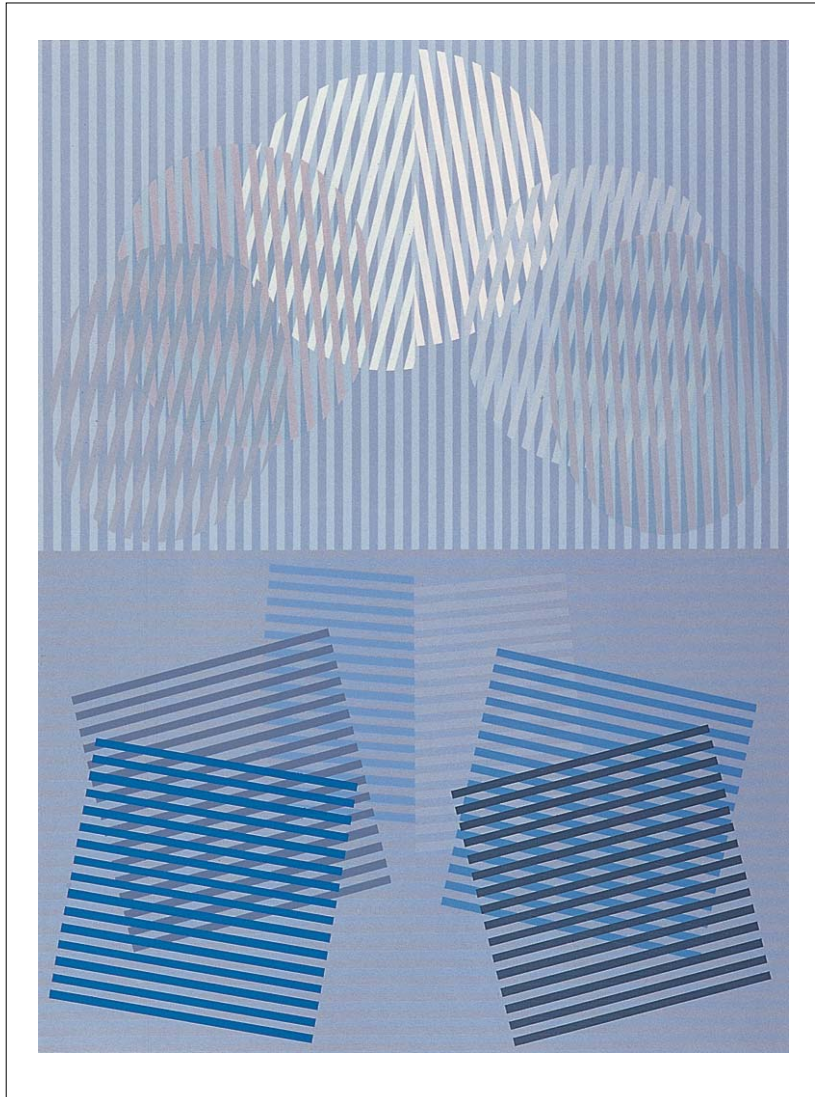
\* \* \*

*ALARMA primer volumen de la colección ESPACIO es el prólogo de Funeral Mal (Editions R.L.D./Paris) y acabose de imprimir en Industrias Gráficas Caro y en el Taller serigráfico de Abel Martín para EDICIONES RAYUELA en Madrid el 17 de diciembre de 1976.*

## II.6.2. Transparencia del tiempo, 1977

*Un juego de cristal me refleja, con celo de abismarse en mi imagen sin abismarla.  
Por haber anhelado disipar un enigma, en vano giré en torno a mi reflejo.  
Entre nosotros dos, ¿quién es real?  
—Al igual que él no es yo, tampoco yo soy él a estas alturas, sino otros, que, recatadamente, usurpara  
mis rasgos en su claro deseo de seguir siendo el otro.  
Como un libro, es tiempo. Que todos estos libros nos habrán permitido nuestro tiempo formar.  
Una certeza. Y ella a nada accedió.*





80. *Sin título*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torres blanco, 53'8 x 40 cm. Mancha: 49'8 x 37'4 cm. 15 tintas.

*¿Qué es escribir / nacer, sino albriciar su ocaso a la palabra y a la criatura?*

*El término será nuestro tiempo; mas la muerte se alberga en lo más simple, en el corazón tierno de la corteza.*

*A ojos de los demás, ser es quedarse y, a ojos nuestros, verdad, es, un buen día, haber sido.*

*Estoy en todo aquello que va a continuar, donde yo me interrumpo y que lleva mi nombre. Así, el mundo no existe salvo en las misteriosas referencias al mundo superado. Así no existo yo salvo en mi relación con el espacio de una palabra articulada.*

*Entre la palabra otorgada y la palabra por decir, en este esbozo de silencio que es el refugio terminal del eco, sujeto estoy.*

*El día es pálido cuando amanece. Así tirita el hombre en lo más tenue del amor.*

*Del desierto llegó para nosotros toda la claridad. Mi obra es libro de arenas, no sólo por la luz, sino por la implacable desnudez.*

*Ínfima es la palabra en la amplitud de su revelación; inmensa en la exigüidad del signo. Abierto el libro siempre está.*

*Cada día coopera a que perdamos el día concluyente.*

*Dios de continuo es nuestra más generosa tachadura.*



81. *Sin título*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torres blanco, 53'8 x 40 cm. Mancha: 49'7 x 37'4 cm. 28 tintas.

*El mundo se organiza en función de su fin premeditado.*

*Es imposible amar más que lo que se puede destruir o aquello por lo que uno es, a diario, destruido.*

*Tal fue el amor de Dios.*

*¿Qué esperar de la muerte, sino el fruto del robo que nos hizo; o sea, nosotros mismos?*

*Tiene la mañana la respetabilidad de una ausencia elaborada.*

*El tiempo acarrea el tiempo. En las cimas se tuesta la expresión.*

*Negras son las palabras del libro*

*La supervivencia es, tal vez, el recuerdo obsesivo de una huella sobre la que seríamos los únicos capaces de ofrecer testimonio por la huella.*

*De luz será la línea.*

*El astro fue la palabra de salud. Así, nos damos cuenta de que la muerte, durante y al final del trayecto, no es más que el abandono dramático de un vocablo exangüe, ante las más voraces tinieblas.*

*Sol, dalia gualda, acaule, donde no hay Paraíso.*

*Con el sol yo nací, dice Yaël. Yo nací de la voz accidental, donde el ojo a la escucha estaba.*

*El alba da Tormento a la tierra: la interroga. Hemos hablado mientras era de día. El vocablo se opuso al vocablo. Nos desvanecemos al llegar al crepúsculo.*

*Lo que fue aprobado será prodigado, bóveda cadavérica de gemas, oh balbuceos en la letra.*

*Nuestro juramento fue homenaje al silencio, donde tú deshojabas el libro.*



82. *Sin título*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torres blanco, 53'8 x 40 cm. Mancha: 49'7 x 37'4 cm. 14 tintas.

*La aurora es el feliz advenimiento del lazo, la aplicación premiosa del pacto con la proa.*

*Sólo cabe prever la travesía, promover el océano tan sólo.*

*En el repliegue de un ala herida, anida lo real.*

*Con complacencia otro, pero, como la estrella al vacío clavada, nuestro tiempo esfúmase en el tiempo con nosotros, a puñados los años en los brazos.*

*¿Quién eres, oh, quién eres sino la que responde a la avidez fatal, que me desgarras, de ser reconocido, en mi delirio, por ojos, ay, amados?*

*La muerte ensancha el callejón sin salida. Ojo de grano, ojo de granito.*

*Germinamos y fijos nos quedamos en la propia ebriedad.*

*La aventura de la mirada -mutua exigencia de ver y de ser visto- conduce al hombre a una interrogación turbadora sobre sí mismo y sobre el mundo, apoyándose uno en el otro, anulándose uno a poder del otro en una confesión de impotencia y de hambre que asume, ya sin fuerzas, la escritura con el abismo como fondo.*

*En sus excesos, es opaca la luz. Exploramos un trasmundo salvaje.*

*El cielo, en el crepúsculo, tiene el rostro proscrito del injusticiado.*

*Donde el hombre se siente en amenaza por las flechas del tiempo, no es la palabra su escudo, sino el silencio, el liso y sólido silencio inflado sobre el cual se deslizó el mundo y del que hiciste un arma a la medida de tu brazo.*

*Astros, miríadas de ojos en polvo convertidos. El universo ciego ve a Dios.*

*El silencio precede a la muerte, con ventaja de un paso.*

*Mediada ya la vida, uno aprende a morir, como si, hasta ese instante, la muerte sólo hubiese sido un encuentro aplazado.*

*La noche está en el centro de mi espera. Muerte ¿sueño vacante?*

*Errar, errar como si respirásemos o hablásemos.*

*Ayer, mañana, dos términos que, aunados, la eternidad designan.*

*¿Y si el sol estuviera en nosotros? En ese caso, la mañana sería el reflejo tranquilizador del alma.  
Oh Yaël, ¿sabías nada más abrir los ojos que estabas, paradójicamente, en el umbral y al término del viaje?*

*Pienso en aquellas, en aquellos que un nombre tienen en el nombre de una almendra, de una ola,  
de una alameda y que nunca jamás serán fruto, jamás nunca oleaje, jamás nunca rama.*

*Pienso en aquellas, en aquellos que, entre dos playas distantes de una vida, fueron el tiempo tenaz  
de un mástil en la espuma y en el viento.*

*Pienso en aquellas, en aquellos que se estrellaron, una noche, contra los arrecifes de la mirada úl-  
tima y cuyo cuerpo flotará por siempre sobre el océano de los siglos.*

*Por mediación suya, Dios se introdujo en nuestras retinas.*

*(Mis libros atestiguan el contacto imposible con Su Nombre.)*

*Habré vivido, pues, a una distancia portentosa del Reino que, a menudo, creí tocar.*

*Si El no existiese, un alarido hubiera dado yo para cantar Su gloria. Desprecio a los que Le ven, pues a  
sí mismos se contemplan sólo.*

*El es el invisible vidente de un mundo invisible. Hacerse vidente para llegar a ser, en la nada, Su igual.*

*Muerto estás, Señor, no a causa de haber sido, sino por haber pensado ser.*

*La palabra tiene, como barranco, el pensamiento.*

*El libro es la tentación del universo y del hombre de ser leídos en su muerte común.*

*Posibilidad permitida de perdurar.*

*Ir al libro es, sin duda, haber adivinado que iba uno a mudarse en el vocablo; que, en él, iba a morir  
uno rápidamente.*

*Hombre de escritura, tienes, como clausura, lo ilimitado.*

*El lugar de convergencia, para quien, en la cala del navío, siente llegar la asfixia es el ojo de buey  
reglamentario, antes de transformarse en una playa sin relación alguna con las del globo.*

*Así bollamos su arena, con el rostro surcado por la bruma y la sal de un periódico viaje.*

*El mañana, asimismo, al hombre pertenece.*

*El tiempo es doble en la palabra venida de otra parte.*

*(Donde nada fue.*

*Eres. Fuiste.)*



*La palabra se enamora del rostro perfecto, como una semilla de su fruto; sigilosamente y por la progresión intuitiva de la savia.*

*Dios es el reto aceptado del vocablo; pero la palabra no conduce a Dios. Sólo el silencio podría hacerlo.*

*Este hombre es grave y lo que rehúsa confesar es grave. Su mutismo conoció las peripecias del precio.*

*Simiente de diamantes, estrella pulverizada por una estrella.*

*El nife no sería más que hipotética simiente, no de diamantes, sino de níquel y de hierro. Complejo crecimiento, por capas superpuestas, de la muerte cuyo ejemplo es la tierra.*

*El círculo está en el núcleo y se ensancha en el círculo.*

*La angustia, el temor a la muerte no era, pues, sino angustia y miedo a la verdad.*

*La mentira aparecería entonces como réplica impersonal a las escaramuzas del cielo la providencial baza de nuestras ansias de vivir; pero el rostro persiste, de nuestras destrucciones testigo.*

*¡Ah, destruirnos en flores, frondas, lenguas de fuego!*

*La forma nos hace.*

*La gravedad, aquí, hermana es de carcoma de aquesta libertad que escapa al albedrío y, ya des-embriagados, nos instiga a plantearnos la cuestión del primer vigilante, a saber: ¿hasta dónde nos hemos dejado dominar por nosotros mismos en la promesa, en el exilio y en la muerte?*

*Lo que llamamos muerte no es más que la muerte transformada en otra muerte y que lleva nuestro nombre; un fin que nos concierne, a solas, en lo sinfín.*

*Al pensamiento la carne está ligada. Un pensamiento muerto es un cuerpo sacrificado.*

*Adiestrados en pensar la muerte como imperecedera, perecemos de un fallo de memoria.*

*Así, la eternidad es sin imagen, sin voz.*

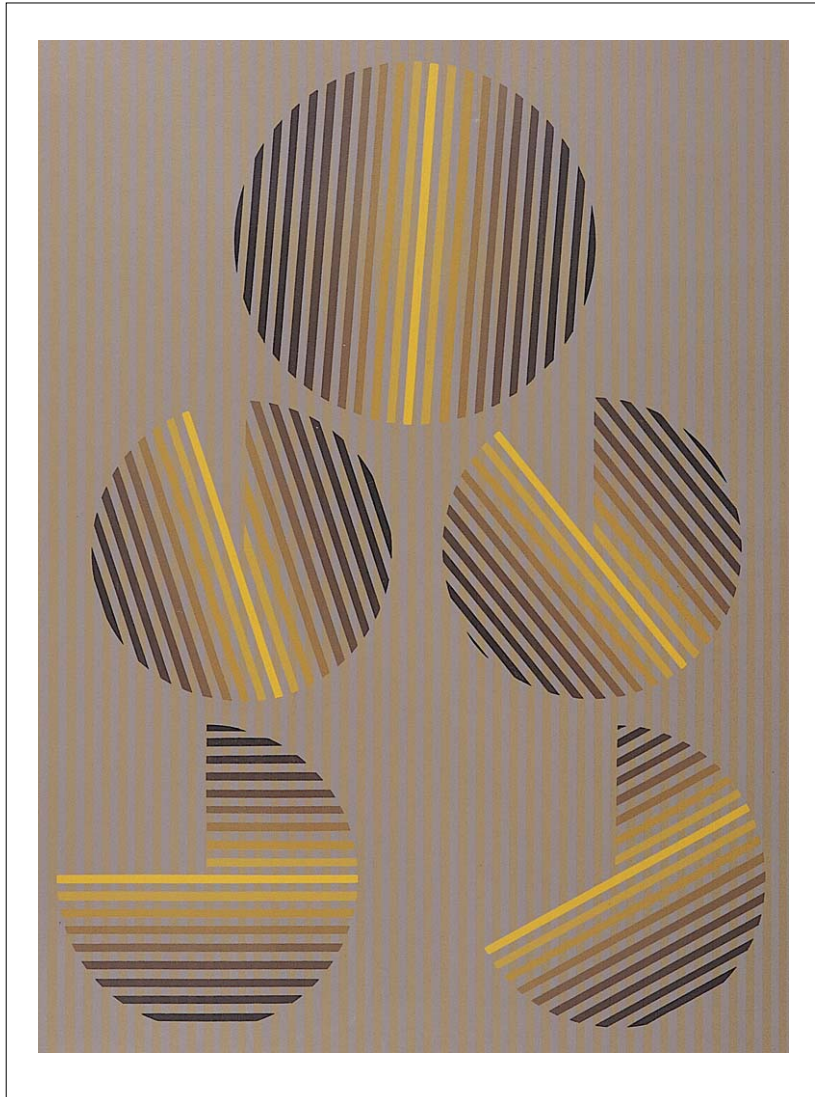
*La pareja, en el abrazo, es la sombra que cruza la noche.*

*Recuerdo de lo que es sin recuerdos. El vacío atestigua la amplitud de un pensamiento que se busca en la nada.*

*Oh, Yaël, tu eternidad se edifica en las blancas hojas que nos hubiesen fecundado.*

*Existe la postmuerte que es la muerte aplacada.*

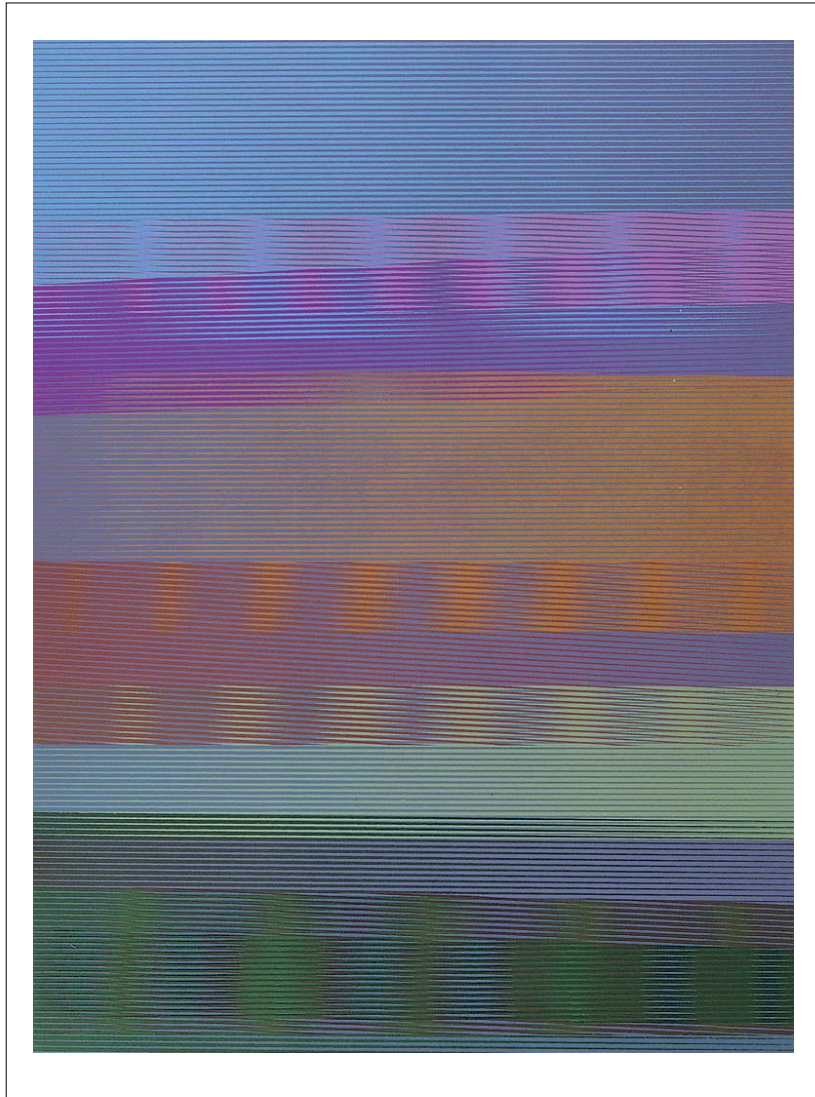




83. *Sin título*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torres blanco, 53'8 x 40 cm. Mancha: 49'7 x 37'4 cm. 13 tintas.

- Acabas de escuchar el libro.*
- ...no el libro, sino algunas de sus líneas escritas.*
- Acabas de escuchar algunas de las líneas escritas del libro.*
- ...no algunas de sus líneas escritas, sino mi voz muerta.*
- Acabas de escuchar tu voz muerta.*
- ...no mi difunta voz, sino, lejana de improviso, mi voz sin eco, de blanco timbre.*
- Acabas de escuchar el despuntar del día.*
- ...no el despuntar del día, sino el destierro de un fulgor extraño, escarnecido por el sol de la adversidad.*
- Acabas de escuchar la queja reflejada en el espacio de un fulgor extraño, escarnecido.*
- ...no un fulgor autónomo, sino la queja reflejada de un fulgor sacrificado, la sombra cautiva de una claridad soberana, inseparable de la eternidad.*
- Acabas de escuchar la noche.*
- ...no la noche, sino el vacío receptivo alrededor de una estrella; algunas claras sentencias caídas sin hacer ruido desde la estrella.*
- Acabas de escuchar un amplio fragmento —la totalidad, tal vez— del traslibro.*
- ...no la totalidad ni un amplio fragmento del traslibro, sino algunos de sus bits, algunos de sus límites.*
- Acabas de escuchar un momento del camino desandado, perdido con el camino.*
- ...no un momento perdido ni desandado de mi camino, sino sus árboles desarraigados, sino sus frutos esparcidos sobre el umbral profanado del libro.*



84. *Sin título*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torres blanco, 53'8 x 40 cm. Mancha: 49'7 x 37'4 cm. 10 tintas.

*El presente volumen, segundo de la colección «Marzales», alberga cinco serigrafías de Eusebio Sempere y un poema de Edmond Jabès en versión castellana de José-Miguel Ullán.*

*El texto ha sido compuesto en tipos Meridien sobre papel de hilo fabricado por la casa Guarro.*

*Las cinco serigrafías, estampadas sobre papel Tres Torras de 54,5 x 40 cm, en mancha de 50 x 37,5 cm., fueron estampadas por Abel Martín en la primavera de 1977.*

*La edición, presentada en estuche entelado de 43 x 58 cm, consta de:*

*75 ejemplares numerados de 1 a 75*

*10 ejemplares con las pruebas de artista numerados de P/A 1 a P/A 10.*

*Fuera del texto, 10 ejemplares de cada serigrafía.*

*Todos los ejemplares así como las serigrafías que los componen y las no reunidas en carpeta, llevan la numeración a mano y la firma del artista.*

### II.6.3. La Alhambra, 1977



El bello relampagueante de estos poemas nos deslumbró a todos los poetas que hemos compartido el hoy denominado grupo del 27<sup>a</sup>, cuando hasta fines de la década del 30 apareció un joven arabista que con sus nuevas traducciones nos abrió los ojos a los primordios y preciosos jardines de la poesía andaluzoandaluza.

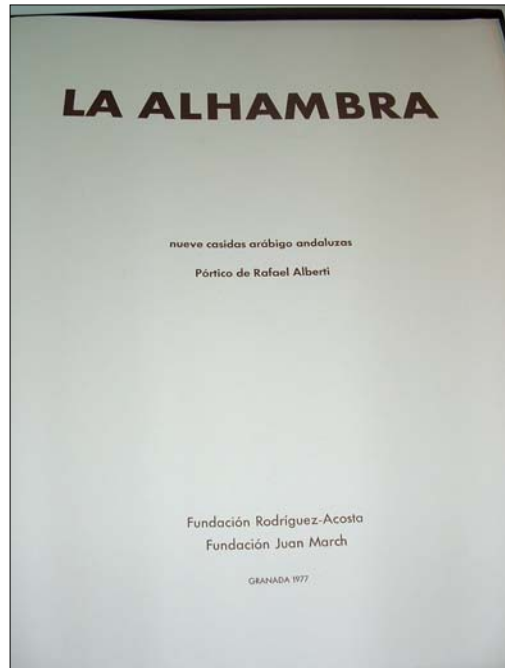
Maravilla siempre comprobar ahora, como entonces, la clara belleza visual de estos poemas, su geométrica arabesca, difícil y precisa como un endecasílabo de Góngora, su fresco, graciosa y pura levedad como el estribillo de una canciónillo lorquiana.

Yo que he seguido de cerca —aunque desde muy lejos involuntariamente— la obra de este silencioso y preclaro descubridor de arriates, patios, fuentes y surtidores de tan encantados paraísos secretos andaluces, hoy, todavía tan distante de aquel sur de mi infancia y años adolescentes, me dejó inundar una vez más por esta poesía en los viejos maestros hispano-musulmanes que él nos dio a conocer, comprobando en las cuatro versiones de E. de Santiago, como en las cinco ya conocidas del propio García Gómez, la fina similitud de sus estrofas con los áureos reflejos, primorosos bordados, juegos de agua, chipazos de arulejeras, caligráficos ornamentos, de la policromada, frágil y asurante arquitectura de la Alhambra.

Y digo ahora, desde Roma, a Emilio García Gómez en sus 70 años:

Es verdad que yo nunca fui a Granada,  
 que nada sé del Albaicín, ni de los cármenes del Darro,  
 ni de lejos vi Sierra Nevada, ni la nombrada Vega,  
 ni las Alpujarras,  
 y que ni aun en sueños penetré en la Alhambra.  
 Es verdad que yo jamás entré en la Alhambra.  
 Mas cuando la paloma zurea en su alto ramo  
 y el sol de la mañana aparece velado  
 como por alas de tórtolas,  
 y la lluvia menuda viste el jardín  
 de un fino tejido a rayas,  
 y los ejércitos de las negras nubes, cargadas de agua,  
 desfilan majestuosamente, como tropas etíopes,  
 armadas con los sables dorados de los relámpagos,  
 entonces yo retorno a Andalucía  
 y entro por ti, y por esos encalados poetas, en Granada  
 y por el Zacatín, como el rey moro,  
 subo a las torres de la Alhambra.

Desde allí el homenaje de un poeta andaluz, desterrado  
 y lejano de su patria, como Almotámid de Sevilla

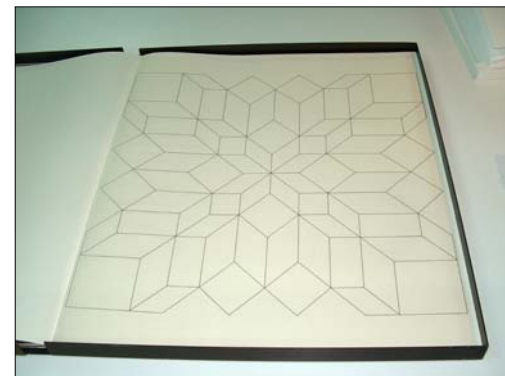
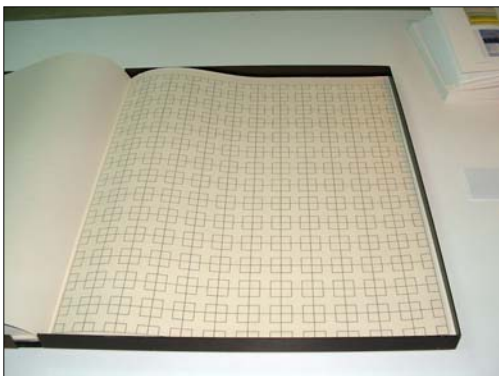


Las estrellas, azoradas, huyeron hacia el poniente  
 como onagros que escapan ante los cachorros de león.

BU BAYTA

La mariposa daba vueltas en torno a nuestros  
 vasos, porque creía que eran lámparas en medio de la  
 oscuridad.  
 Y no cesó de agitar las alas en derredor suyo,  
 hasta que la derribaron muerta sobre el tapiz.

ARU BAKS S. HIZAN



*El brillo relampagueante de estos poemas nos deslumbró a todos los poetas que íbamos componiendo el hoy denominado «grupo del 27», cuando hacia fines de la década del 30 apareció un joven arabista que con sus nuevas traducciones nos abrió los ojos a los peinados y preciosos jardines de la poesía arabigoandaluza.*

*Maravilla siempre comprobar ahora, como entonces, la clara belleza visual de estos poemas, su geométrico arabesco, difícil y preciso como un endecasílabo de Góngora, su fresca, graciosa y pura levedad como el estribillo de una cancioncilla lorquiana.*

*Yo que he seguido de cerca —aunque desde muy lejos involuntariamente— la obra de este silencioso y preclaro descubridor de arriates, patios, fuentes y surtidores de tan encantados paraísos secretos andaluces, hoy, todavía tan distante de aquel sur de mi infancia y años adolescentes, me dejo inundar una vez más por esta poesía de los viejos maestros hispanomusulmanes que él nos dio a conocer, comprobando en las cuatro versiones de E. de Santiago, como en las cinco ya conocidas del propio García Gómez, la fina similitud de sus estrofas con los áureos reflejos, primorosos bordados, juegos de agua, chispazos de azulejerías, caligráficos ornamentos, de la policromada, frágil y susurrante arquitectura de la Alhambra.*



*Y digo ahora, desde Roma, a Emilio García Gómez en sus 70 años:*

*Es verdad que yo nunca fui a Granada,  
que nada sé del Albaicín, ni de los cármenes del Darro,  
que ni de lejos vi Sierra Nevada, ni la nombrada Vega,  
ni las Alpujarras,  
y que ni aun en sueños penetré en la Alhambra.  
Es verdad que yo jamás entré en la Alhambra.  
Mas cuando la paloma zurea en su alto ramo  
y el sol de la mañana aparece velado  
como por alas de tórtolas,  
y la lluvia menuda viste el jardín  
de un fino tejido a rayas,  
y los ejércitos de las nubes negras, cargadas de agua,  
desfilan majestuosamente, como las tropas etíopes,  
armadas con los sables dorados de los relámpagos,  
entonces yo retorno a Andalucía  
y entro por ti, y por esos encalados poetas, en Granada  
y por el Zacatín, como el rey moro,  
subo a las torres de la Alhambra.*

*Desde allí el homenaje de un poeta andaluz, desterrado  
y lejano de su patria, como Almotámid de Sevilla.*

RAFAEL ALBERTI  
Roma, agosto 1975

ENTRELAZADOS

*Las estrellas estaban sorprendidas,  
inmersas en el mar de las tinieblas.  
El rayo, bajo el manto de la noche,  
era como un signo.  
Se diría que la noche era un negro  
herido en la espalda que dejaba escapar,  
a veces, sangre por su herida.*

IBN 'ATIYYA

(Versión de Emilio de Santiago Simón)



85. *Entrelazados*, 1977.

Serigrafía sobre papel, 60 x 50 cm. Mancha: 50'2 x 28'5 cm. 8 tintas.

ESTRELLADO

*Las estrellas, azoradas, buyeron hacia el poniente  
como onagros que escapan ante los cachorros de león*

IBN BAYYĀ'

(Versión de Emilio de Santiago Simón)



86. *Estrellado*, 1977.

Serigrafía sobre papel, 60 x 50 cm. Mancha: 41'6 x 41'7 cm. 3 tintas.

ARTESONADO

*No es raro que una estrella que apercibe  
a un demonio escuchando a las puertas del cielo,  
caiga sobre él dejando atrás las llamas devoradoras.  
Tal que parece un jinete cuya rápida carrera  
desató el tocado y arrastra el turbante tras él  
como flotante cola.*

IBN SĀRA

(Versión de Emilio de Santiago Simón)



87. *Artesonado*, 1977.

Serigrafía sobre papel, 60 x 50 cm. Mancha: 44'4 x 44'1 cm. 5 tintas.

ATAURIQUE

*La mariposa daba vueltas en torno a nuestros  
vasos, porque creía que eran las lámparas en medio de la  
oscuridad.*

*Y no cesó de agitar las alas en derredor suyo,  
hasta que la derribaron muerta sobre el tapiz.*

ABŪ BAKR B. HIŠĀM

(Versión de Emilio García Gómez)





88. *Ataurique*, 1977.

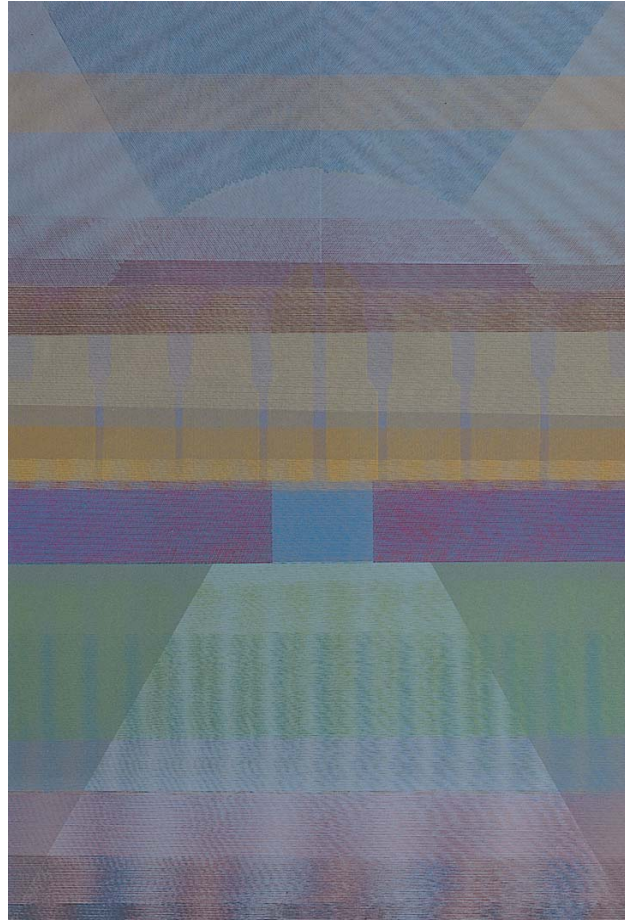
Serigrafía sobre papel, 60 x 50 cm. Mancha: 40'5 x 40 cm. 5 tintas.

ESTANQUE

*¡Cuántos arcos se elevan en su cima,  
sobre columnas por la luz ornadas,  
como esferas celestes que voltean  
sobre el pilar luciente de la aurora!*

IBN ZAMRAK

(Versión de Emilio García Gómez)



89. *Estanque*, 1977.

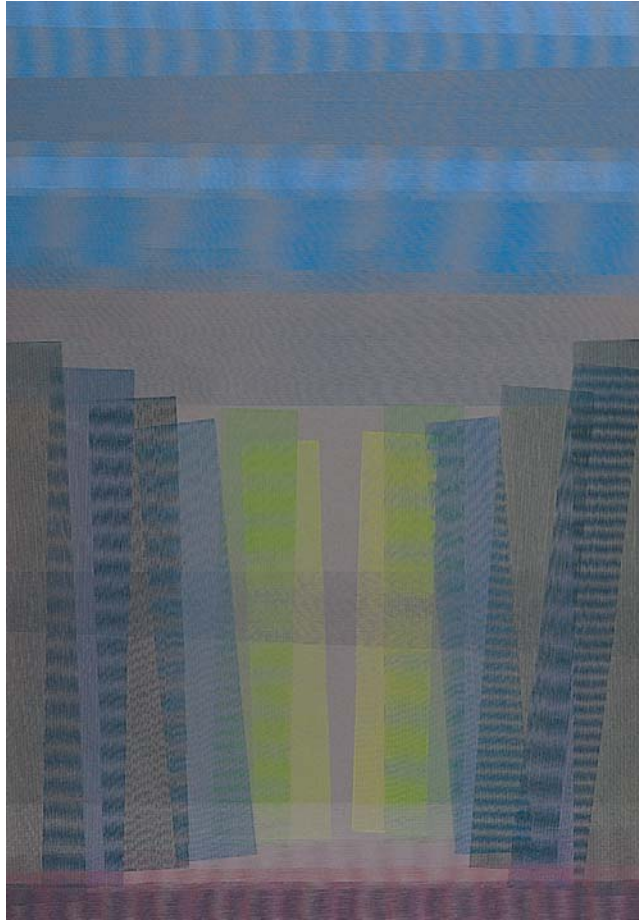
Serigrafía sobre papel, 60 x 50 cm. Mancha: 47 x 31'8 cm. 20 tintas.

GENERALIFE

*De improviso, la lluvia menuda vistió al jardín  
de un fino tejido a rayas que inspira a las almas  
el deseo de quedarse allí y tomar asiento.  
Cuando la brisa lo toca con su mano,  
podría imaginarse que las ramas de los árboles  
son danzarinas que se balancean  
entre las verdes ropas de tisú rayado.*

IBN RAZIN

(Versión de Emilio de Santiago Simón)



90. *Generalife*, 1977.

Serigrafía sobre papel, 60 x 50 cm. Mancha: 47 x 31'8 cm. 23 tintas.

LA VEGA

*Lloran los tristes ojos de la nube.  
Zurea la paloma en su alto ramo.  
¡Coge el placer en el jardín! La aurora  
entre arrayán y vino celebremos,  
mientras los ciegos la mejilla mustia  
de la tierra con lágrimas recorren,  
y brillan los relámpagos que envía  
como nafta inflamada por el arco iris.*

IBN AL-ZAQQĀQ

(Versión de Emilio García Gómez)



91. *La Vega*, 1977.

Serigrafía sobre papel, 60 x 50 cm. Mancha: 47 x 31'8 cm. 20 tintas.

SIERRA NEVADA

*Purpúreo traje se vistió el ocaso,  
del rosado color de un bello rostro:  
vislumbre de un sol claro, como deja  
huella el pudor en la mejilla amada.  
De poder, con afán lo bebería  
y no licor; que, de su amor perdido,  
tanto mojó de lágrimas mis ropas,  
que las ropas de un náufrago parecen.*

IBN AL-ZAQQĀQ

(Versión de Emilio García Gómez)





92. *Sierra Nevada*, 1977.

Serigrafía sobre papel, 60 x 50 cm. Mancha: 47 x 31'8 cm. 18 tintas.

NOCTURNO

*Cada una de las flores abría su boca en la oscuridad  
buscando cada una de las ubres de la nube fecunda.  
Y los ejércitos de las negras nubes, cargadas de agua,  
desfilaban majestuosamente, como tropas etíopes,  
armadas con los sables dorados de los relámpagos.*

IBN ŠUHAYD

(Versión de Emilio García Gómez)



93. *Nocturno*, 1977.

Serigrafía sobre papel, 60 x 50 cm. Mancha: 47 x 31'8 cm. 16 tintas.

*Edición compuesta de nueve serigrafías de Eusebio Sempere  
y nueve fragmentos de casidas arábigoandaluzas  
traducidos por Emilio García Gómez  
(los de Abū Bakr B. Hišām, Ibn Zamrak, Ibn al-Zaqqāq e Ibn Šuhayd)  
y Emilio de Santiago Simón  
(los de Ibn ‘Atīyya, Ibn Sāra, Ibn Bayyā’ e Ibn Raḥīn)  
Pórtico del poeta Rafael Alberti, dedicado a Emilio García Gómez  
La edición consta de 110 ejemplares:  
15 numerados del I al XV, que incluyen además de las nueve serigrafías  
una serie progresiva de pruebas de color  
93 numerados del 1/93 al 93/93  
2 ejemplares para colaboradores  
Las serigrafías han sido estampadas en Madrid por Abel Martín  
sobre cartulina Tres Torres de la casa Torras Doménech, S.A.  
La tipografía, compuesta con caracteres Futura  
la ha impreso en Barcelona Casamajó sobre papel Vèlin Arches  
El diseño y la encuadernación son obra de Jaime y Jorge Blassi  
Edición realizada por las Fundaciones  
Rodríguez-Acosta de Granada y Juan March de Madrid*

*Se acabó de imprimir el día 23 de diciembre de 1977*

#### II.6.4. Homenaje a Gabriel Miró, 1978

VISITACIÓN DE GABRIEL MIRÓ

*Y de pronto no te conozco. Nunca te vi tan joven.*

*Es la miel de tus ojos donde tiembla el recuerdo de una lágrima fría, diminuta de estrella duplicada,*

*la que unta y chorrea y me remozga y antes de que el abrazo confirme nuestro encuentro*

*pone en mis labios agrietados y áridos dos sílabas de gozo,*

*las de tu nombre de miel: Gabriel, Gabriel.*

*Nunca te vi tan mozo. Apenas veinte años.*

*La estatura del tiempo tras la tumba ha rasado el nivel.*

*Cada muerto, ahora lo veo claro, alcanza el suyo con paciencia de años,*

*la talla y cifra de su yo más profundo.*

*Y cuando están colmados, logrados, estallantes de vida nueva,*

*anticipan la hora de la resurrección*

*y se revisten de la carne gozosa, aún no gloriosa,*

*y de la piel de flor a flor de piel*

*y de la luz de lágrima y de miel.*

*Cada muerto elige su edad definitiva.*

*Cuando él era más él, así será por siempre.*

*Niños, adolescentes, doncellas, barbados mozos,*

*y, sí, también ancianos de arrugas musicales*

*que sólo en el diciembre de su edad*

*los arpegios más hondos de su ser arrancaron.*

*Por eso tú al sentirte realizado*

*vienes a mí, a mi encuentro, impaciente de roces,*

*de sentir, de saber que se abolió el paréntesis*

*entre la vida y la vida,*

*que todo ha sido un sueño, un dulce dormir plúmbeo hasta los huesos,*

*Un nacer otra vez con la conciencia entumecida y crecer otra vez hacia la santa memoria y la eterna, maravillosa identidad.*

*¿Y en qué otra edad ibas tú para siempre a edificar*

*sino en la del asombro sin cautela,*

*en la del primer cántico a la luz,*

*del primer beso ingrátito, del beso recibido,*

*del beso sin saberlo merecido?*

*Bien lo recuerdas ahora cuando me miras*

*fijamente a los ojos. ¿No te parezco otro?*

*Mírame bien. Mi ángel es el mismo*

*y aletea en mis vagas pupilas verde abismo.*

*No me midas con la vara del año,*

*ni me cuentes los flecos nevados o perdidos.*

*Yo soy aquel que en tu oficina una mañana*

*vino a dejarte un nido entre tus manos,*

*caliente y bullicioso de pajarillos nuevos.*

*Tú buscabas en mí tu mocedad huida*

*y todavía no lejana.*

*Luego salimos —mediodía, enero—*

*al Prado señorial y tu palabra angusta*

*escalaba los cedros*

*y entre las ramas de encaje libanés*

*me enseñaste a mirar y valorar*

*un purísimo azul casi morado.*

*Ahora, Gabriel, contempla, abre los ojos,*

*anégalos de azul todavía más nítido y tostado.*

*Ese es tu cielo: el aire, el ámbito sonoro de*

*Levante*

*que se raja en delicia al cortafríos, al cortafuegos*

de tu mirada amante de diamante.  
Ese es tu mar de joya extensa y ciega,  
ésa tu tierra, tu inverosímil tierra blanca y rosa,  
ésa tu ciudad cuna que te acuna  
al rumor betlemita de las palmas.  
Y ese hombre de la triste sonrisa,  
de corpulenta madurez cargada de hombros,  
ese que se apea del polvoriento asnillo,  
que se acerca blanco de cal y de algodón de julio  
para darte un abrazo,  
en un misterio de visitación de edades,  
es tu primo Sigüenza, el de tí desdoblado,  
traspasado de biseles y espejos,  
es tu Sigüenza hermosamente antiguo,  
floreceda la boca de ironía y sentencia.  
Qué plenitud, qué gloria de reconocimiento.  
Tu comarca te abraza de horizontes,  
te sabe regresado, te festeja celosa y entregada,  
esperando el milagro de la posesión por la  
palabra.  
Oh fiebre de matices, oh mudanzas de aromas,  
oh los suaves, aspérrimos contactos,  
restregados de ráfaga y de dicha.  
Y levantas en la palma de la mano  
al litúrgico insecto, con casulla de doctor o de  
mártir,  
o exprimes —turbia esperma— la acidez del  
limón núbil,  
como si aún reviviera  
la mancha de conciencia de la tinta.  
Entre tanto en Oleza por Don Magín pregunta  
una ancianita que llegó hoy en el tren  
con un libro y un ramo de nardos y claveles.  
Y en el muelle ha atracado, en Alicante,  
un barco con un casco y una popa tan vieja  
que aún reza la matrícula cristianamente  
“Cristiana”.

¿Es que el tiempo no pasa?  
¿vivimos ya, vives tú en lo eterno,  
en la visitación de las edades?  
¿Será verdad —Sigüenza, no sonrías—  
que aún se disputan, premian escopetas  
por derribar pichones blancos, blancos  
en el cielo sin diana, sin tacha y sin un cero?  
Déjame que te deje, Gabriel, en ese filo  
de tu edad más cumplida, ilusa de sentidos y de  
alma,  
Quiero dejarte solo, sin amigos  
que se te puedan morir como Isabel al Borja,  
solo, mas con los tuyos, eternizados hijos del  
espíritu,  
creados por tu mente, tu corazón de oro y tu  
fonética:  
con Pablo y Enriqueta, Don Jeromillo y  
Tabalet,  
y las figuras soñadas en torno al Rabbi,  
en esa Tierra Santa, esa Tierra Sigüenza  
hermosamente antigua frente a la tierra de  
Gabriel Levante.  
Quédate solo, sube al ciclope Ifach,  
a Guadalest la esbelta, a Aitana majestuosa,  
baja a Altea la Vieja, bruñe el  
cristal de roca de Santa Pola, entra en Polop,  
en tu casa de estío y de penumbra  
—un rasgueo de pluma, un bordón de  
moscarda—  
y límpiase el sudor con el pañuelo generoso  
al volver a las flores y a los cantos  
de tu huerto de cruces.  
Ahora, Gabriel, no preguntas  
porque tú ya lo sabes.

GERARDO DIEGO

DE LOS VALLES Y MESETAS DEL HORIZONTE MONTAÑOSO

*Los berruecos oteros y gargantas de los cercanos montes hacían umbrías, y su misterio bajaba torvamente sumiendo el principio de los llanos. El riego de sol penetraba en el humo de las nieblas, y bajo la quieta blancura producíase un alboroto de oro que resucitaba el verdor de los árboles y prados; muy remota, brillaba tendida la grandiosa espada del mar.*

.....  
*De los valles y mesetas del horizonte montañoso subieron enjambres de pájaros negros, rápidos y gritadores; se elevaban rectos como flechas, desaparecían entre el azul y el sol; repentinamente bajaban enloquecidos, sus giros y quejumbres sonaban como veletas oxidadas.*

De "Las cerezas del cementerio"



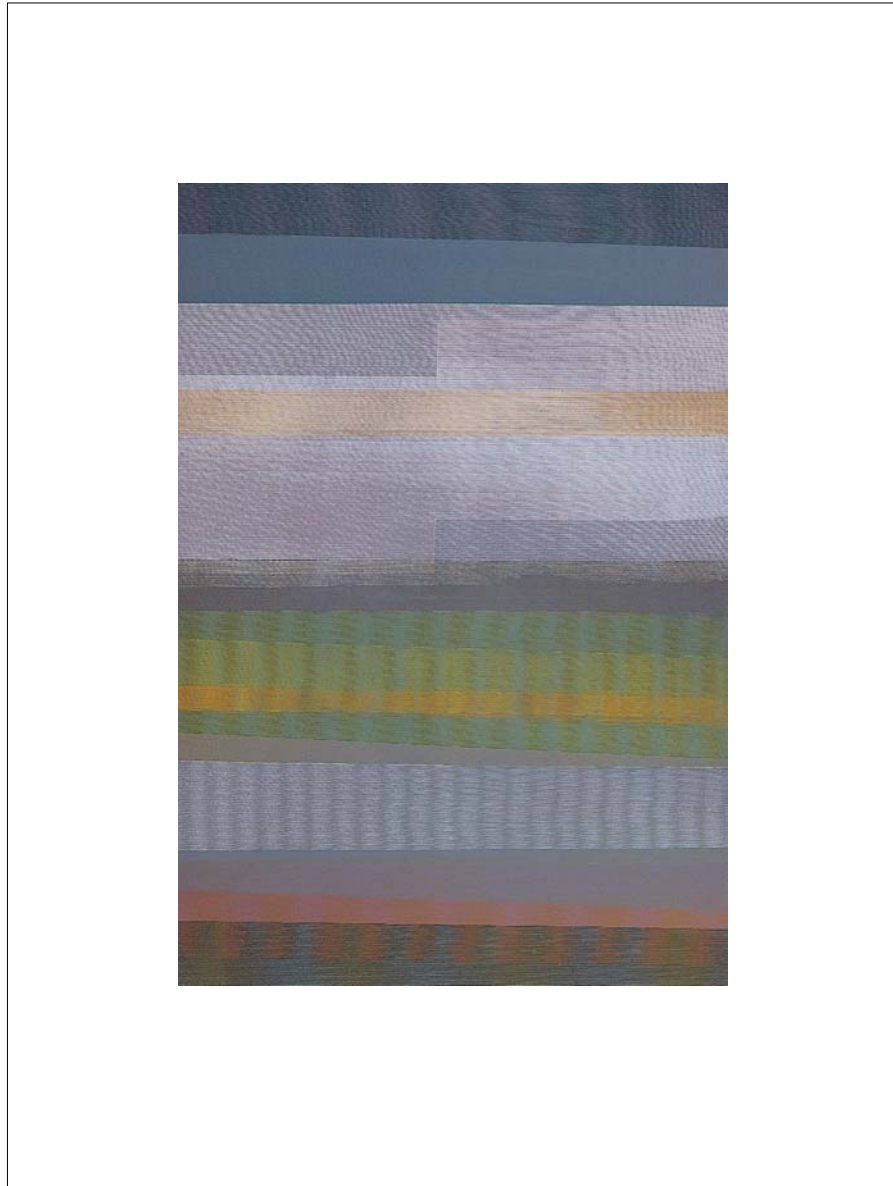


94. *De los valles y mesetas del horizonte montañoso*, 1978.  
Serigrafía sobre papel, 70 x 52'5 cm. Mancha: 47 x 32'3 cm. 15 tintas.

## CASA GRANDE Y BLANCA

*Nuestra casa era grande y blanca; el campo, de llanura apretada de frutales, de cáñamos y mieses. Las acequias, de quijeros muy espesos de hierbas y de agua limpia, trémula, peinada por las matas caedizas, parecían sendas estremecidas, resplandecientes y vivas. Separaban los tablares de hortal, liños de moreras anchas y jugosas; y los setos, que guardaban los generosos naranjos, eran de aromos, de cuyas ramas, me dijo mi pobre abuela, hicieron los sayones la corona de espinas del Señor.*

De "Niño grande"



95. *Casa grande y blanca*, 1978.  
Serigrafía sobre papel, 70 x 52'4 cm. Mancha: 47 x 32'3 cm. 15 tintas.

CRECIERON LLAMAS NUEVAS Y LIBRES

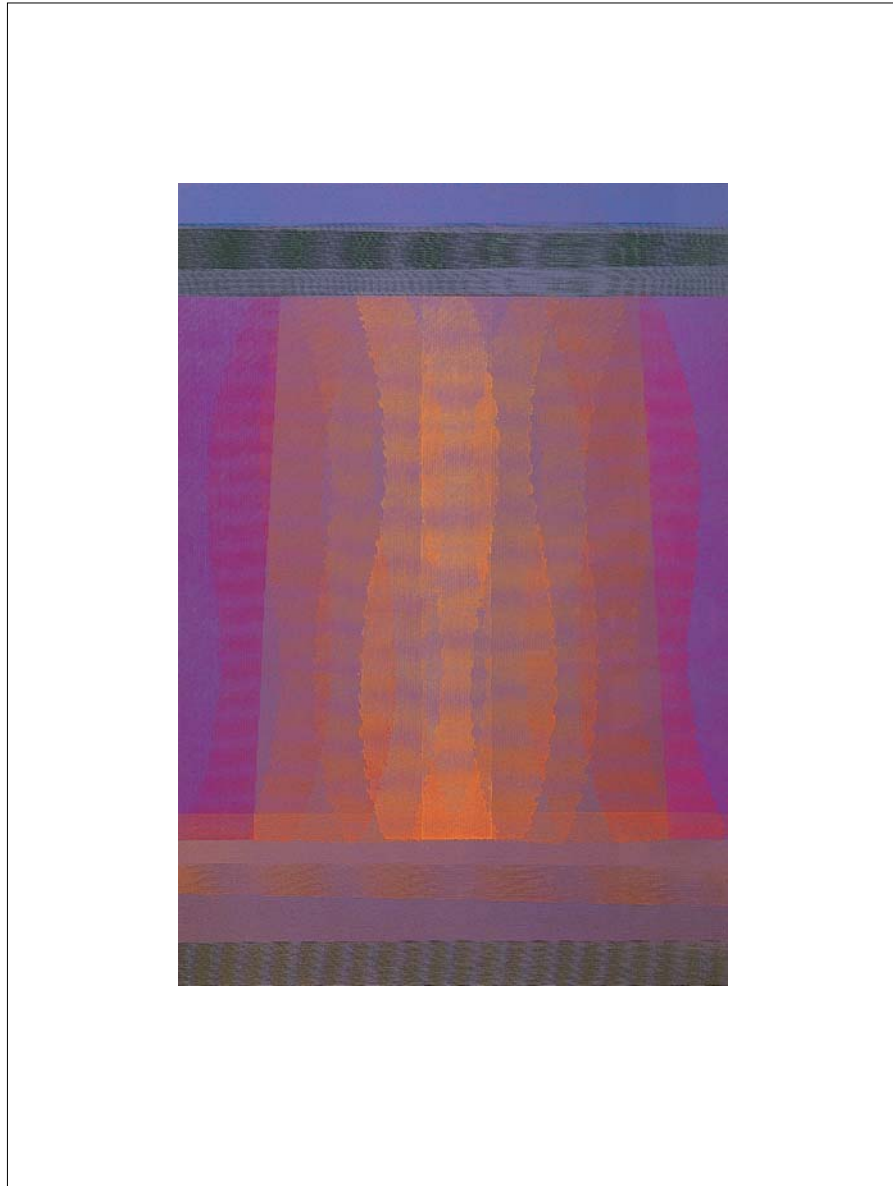
*Pero las llamas se alzaron anchamente. Oíase como el ruido de su voracidad. Los pinares destacábanse muy negros, y tejía su fronda un encendido calado, y el humo volaba haciendo un nublado denso que hervía y crepitaba de chispas.*

*—¡Fuego, es fuego!— gritaron los labriegos; y saltaron la cerca y vióseles correr al incendio.*

.....  
*Crecieron llamas nuevas y libres. Los campesinos semejaban forjados de ascuas. Y sonó un vocerío de espanto porque los almiarés esparcidos derramaban el incendio en los rastrojos y en el rojial cercano a los bosques.*

.....  
*Quedó quemándose toda la era como en una inmensa pira, y en su abismo rojo caían algunas aves agoreras que escapaban de los sembrados y de los árboles engañadas y ciegas del resplandor.*

De "Dentro del cercado"



96. *Crecieron llamas nuevas y libres*, 1978.  
Serigrafía sobre papel, 70 x 52'5 cm. Mancha: 47 x 32'4 cm. 17 tintas.

## YA TENÍAN LOS ALMENDROS HOJAS NUEVAS

*Se olía y aspiraba en la mañana una templada miel. Ya tenían los almendros hoja nueva y almendrucos con pelusa de nido, la piel gris de las rígidas higueras se abría, y el grueso pámpano reventaba; y lo más nudoso y negro de las cepas abuelas se alborozaba con sus netezuelos los brotes. Eran rojas las tierras, y así semejaban más calientes. El río estrecho y centelleante de sol aparentaba dar de fondo fuego de oro y era limpia espada que traspasaba la rambla con dichosas beridas de frescura.*

*Venía el agua somera, sin un ruido y apenas estremecida por los cantos y guijas de la madre. Estaban rubias y mullidas las márgenes de tamarindos arbustueños; y en lo postrero de la vista, las aguas espaciadas hacían una tranquila y pálida laguna. De dentro, los tamarindos, ya árboles, asomaban sus cimas anchas y doradas como el trigo en las eras o islas románticas; y enteramente lo copiaban las aguas.*

*Cerca del río tronaba un viejo molino harinero. Delante del portal había un alto álamo de trémula blancura; y en aquellos campos primaverales el árbol grande y blanco parecía arrancado de un paisaje de nieve.*

De “Corpus y otros cuentos”



97. *Ya tenían los almendros hojas nuevas*, 1978.  
Serigrafía sobre papel, 70 x 52'5 cm. Mancha: 47 x 32'3 cm. 17 tintas.

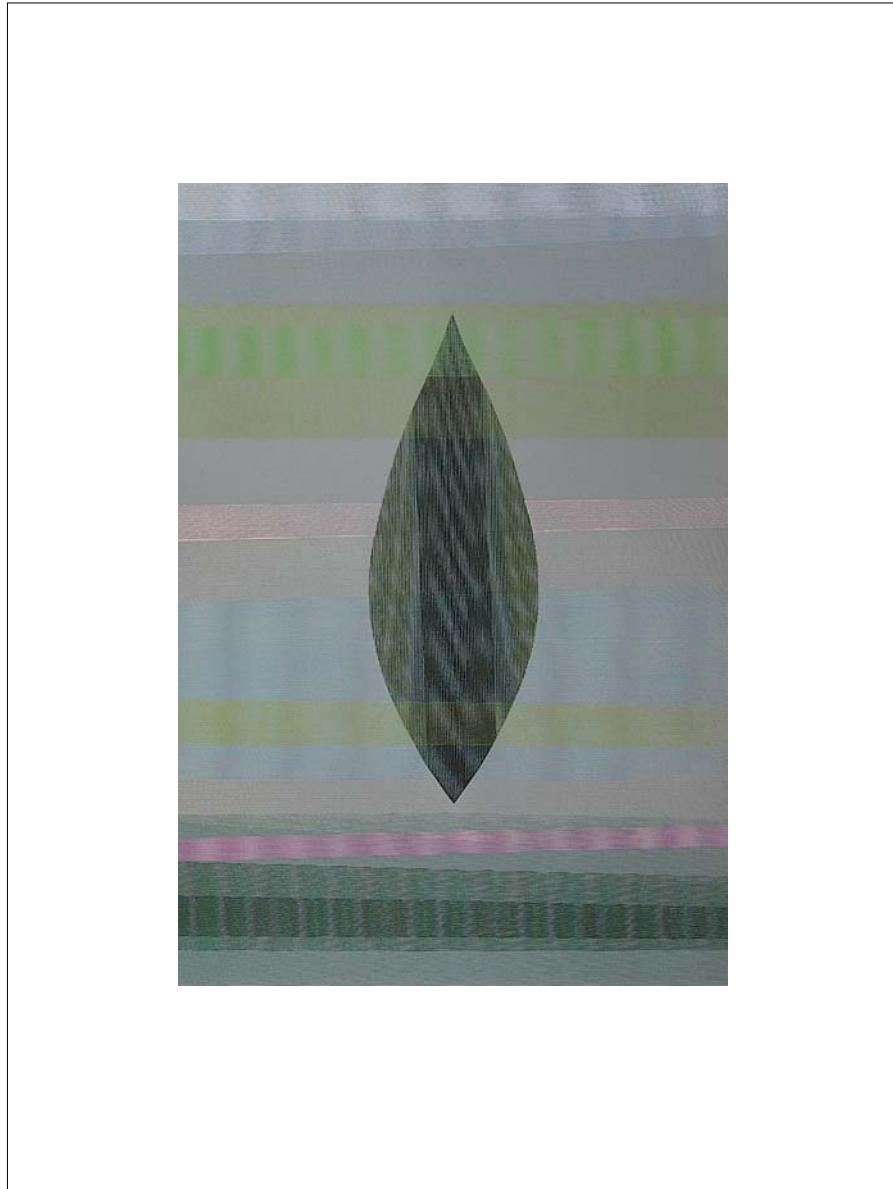
#### EL CIPRÉS MÁS RECTO Y SENSITIVO

*Huerto blando de hierba borde. Rinconadas de escoria de incensarios, y malvas reales que suben sus tirsos de rosas leves, desaromadas. Un ciprés, más recto y sensitivo de Oleza, que embebía su punta de claridad alta.*

*Laureles inmóviles. Encima del pozo, el cigoñal plateresco, trenzado de zarcillos, de calabacines, un tul de mosquitos y sol. Un limonero bajaba un pomo de cidras con luces de hilos de arañas; y en el brocal, en las baldosas, en los musgos, vislumbraban, gelatinosos y fríos los lagartos.*

De "Nuestro padre San Daniel"



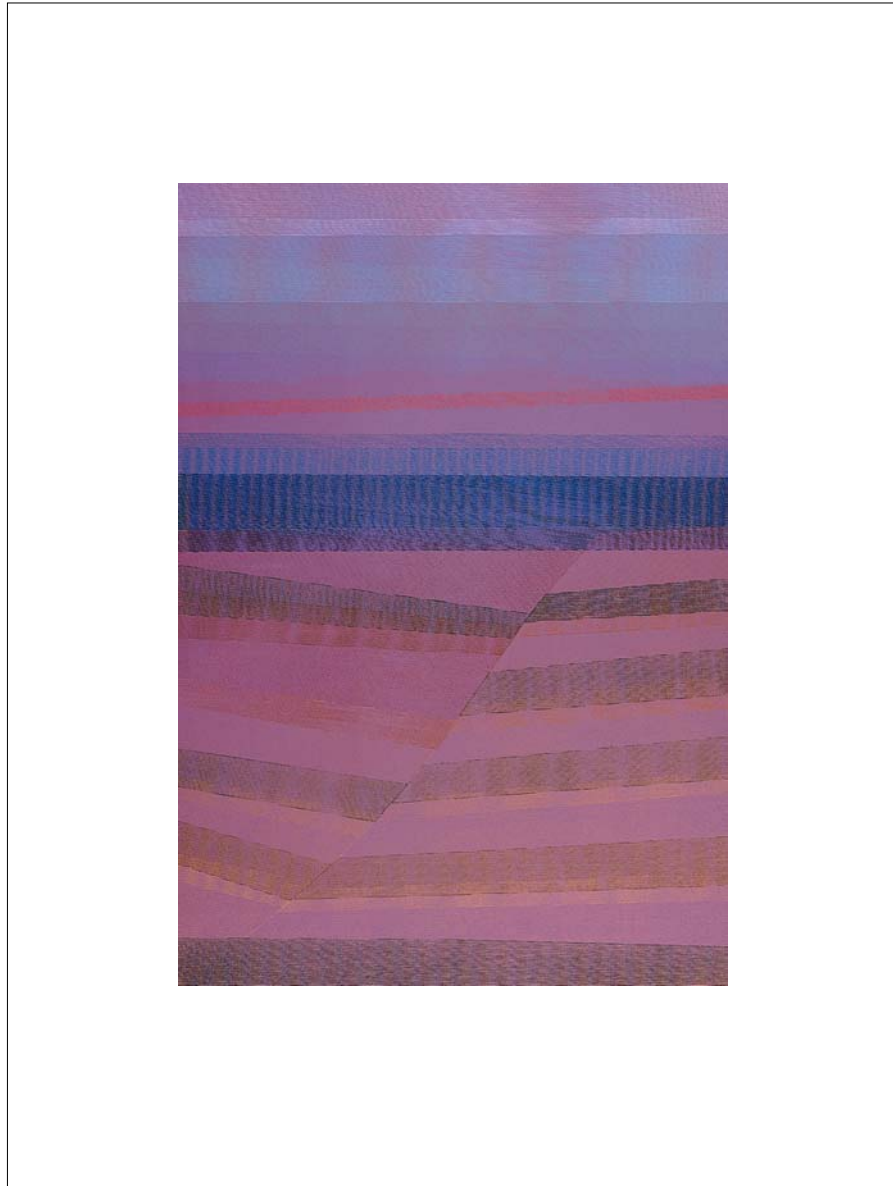


98. *El ciprés más recto y sensitivo*, 1978.  
Serigrafía sobre papel, 70 x 52'5 cm. Mancha: 47 x 32'4 cm. 19 tintas.

ALLÍ EL PAISAJE ES MUY QUEBRADO

*Nuño el viejo había nacido en los campos de Jijona. Allí el paisaje es quebrado; los valles, cortos; los montes, huesudos; y todo es fértil. Es que los cultivos se apeldañan, y no se desperdicia la tierra mollar. Los labradores de Jijona sienten el abínco agrícola del antiguo israelita. Su azadón y su reja suben a los collados, colgando los planteles de vides y almendros, y muelen el torrente y la hondonada para criar un bancalillo bortelano. Pero Jijona es más venturosa que Israel. Israel cuidaba amorosamente la tierra prometida por Dios, y los hombres extraños dieron en quitársela y se la quitaron.*

De "El humo dormido"



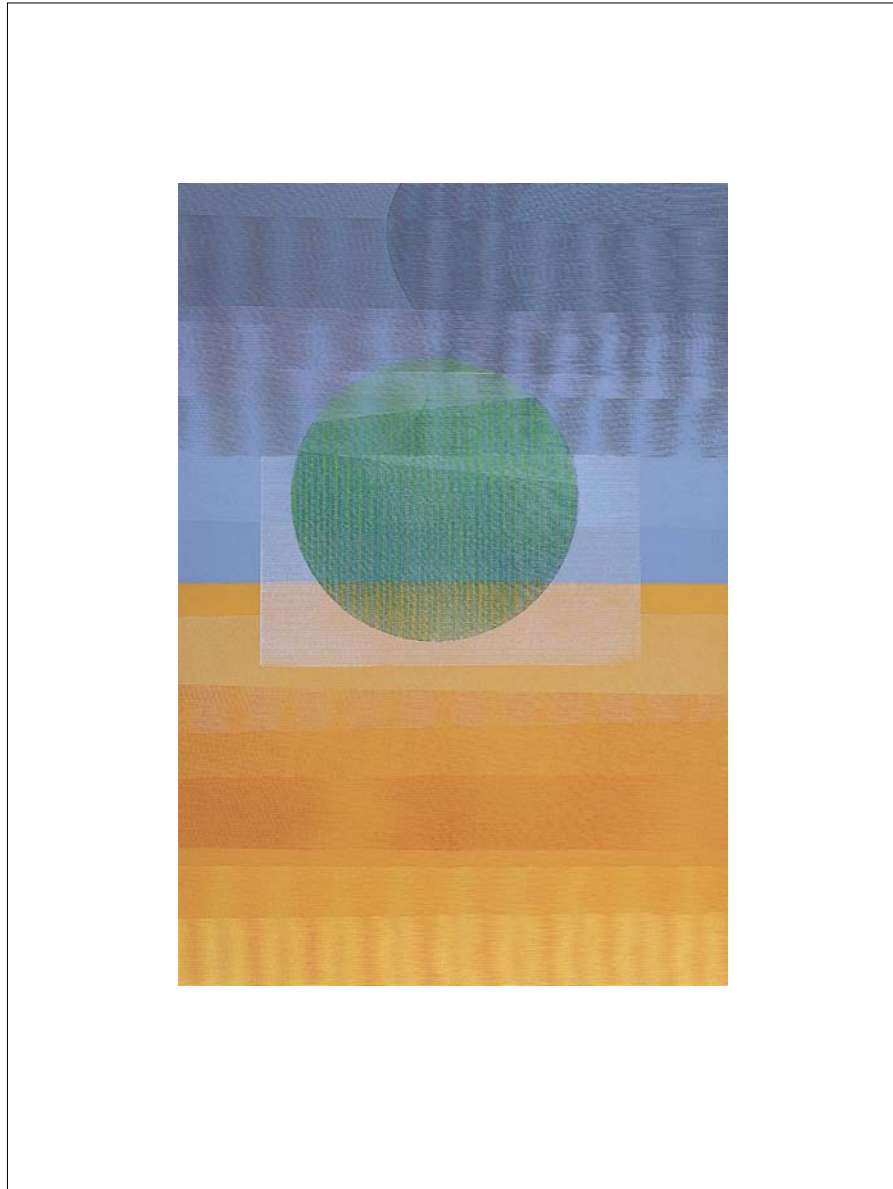
99. *Allí el paisaje es muy quebrado*, 1978.  
Serigrafía sobre papel, 70 x 53 cm. Mancha: 47 x 32'4 cm. 36 tintas.

## APARECE UN ÁRBOL

*En los bancales segados, de las tierras maduras, de la quietud de las distancias, sube un humo azul que se para y se duerme. Aparece un árbol, el contorno de un casal; pasa un camino, un fresco resplandor de agua viva. Todo en una trémula desnudez. Así se nos ofrece el paisaje cansado o lleno de los días que se quedaron detrás de nosotros.*

*Concretamente no es el pasado nuestro; pero nos pertenece, y de él nos valemos para revivir y acreditar episodios que rasgan su humo dormido. Tiene esta lejanía un hondo silencio que se queda escuchándonos. La abeja de una palabra recordada lo va abriendo y lo estremece todo.*

De "El humo dormido"



100. *Aparece un árbol*, 1978.  
Serigrafía sobre papel, 70 x 53'2 cm. Mancha: 47 x 32'3 cm. 16 tintas.

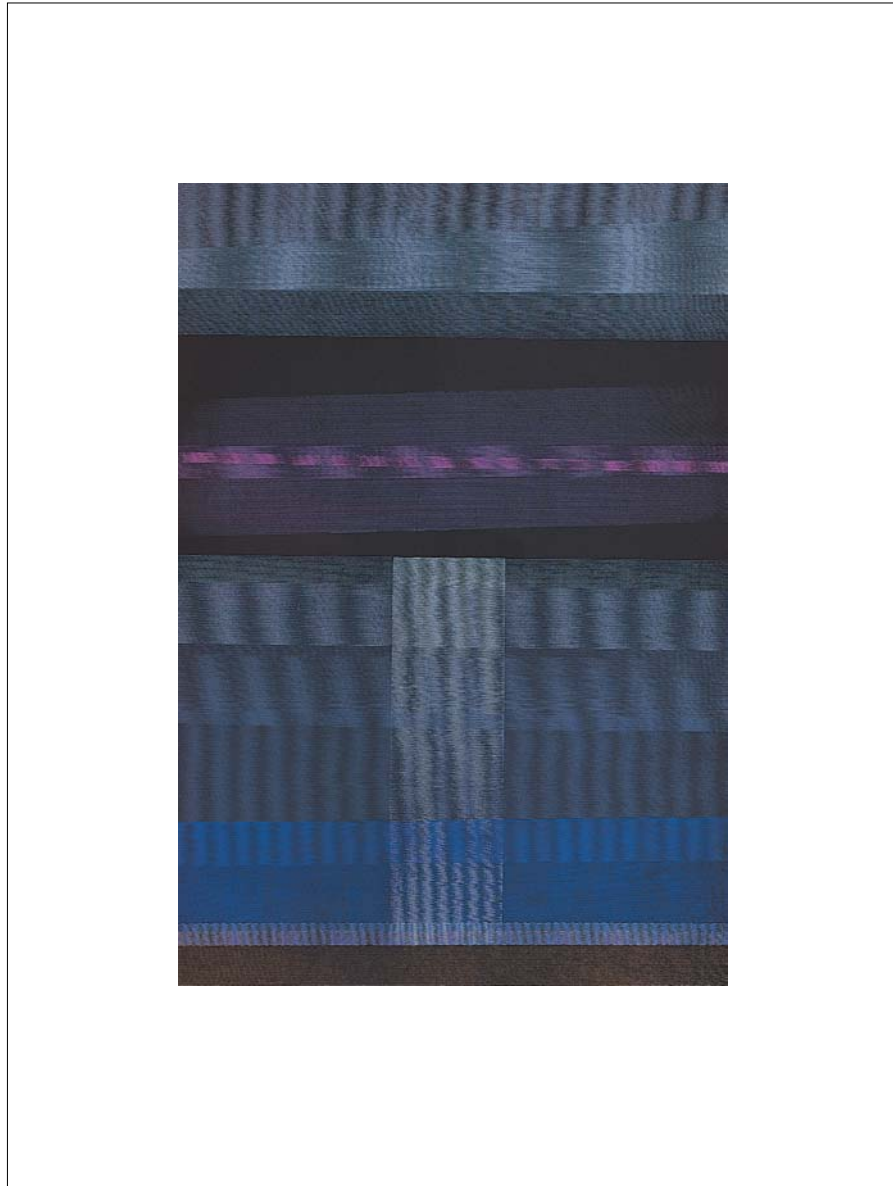
## QUEDÓ LA NOCHE DESOLADA

*Quedó la noche desoladora y clara, y parecía más grande que todas las noches... Estaban las aguas en llanura infinita de silencio, y el corazón de este mar se estremecía blandamente de joyas de luna; y después, espesadas, eran un vial de luna, un torrente de las cumbres acostado en el mar, camino de esencia de luna para huella de almas apuradas por el padecimiento.*

*Comenzaba la lumbre romántica entre los mordidos peñascales costaneros, en la lisura acerada de las arenas, con gotas de luz, algas de luz, rizadas por la suave palpitación de las aguas que llegan de lo inmenso y acaban con humildad, desmayando sobre la espalda de la orilla. Y las gotas, hebras de lunas se congelan y van esparciendo el sendero de pureza, y, muy lejos, la lluvia de blancura caída se entrega anchamente a los cielos.*

*Esplendían las grandes estrellas en soledades de espacio, y del confín oriental se remontaba una nube magna, gloriosa, de espuma, como un bando de cisnes de encantamiento.*

De “La novela de mi amigo”



101. *Quedó la noche desolada*, 1978.  
Serigrafía sobre papel, 70 x 52'5 cm. Mancha: 47 x 32'4 cm. 16 tintas.





## II.6.5. Serie Banco Comercial Español, 1979



102. *Sin título*, 1979.

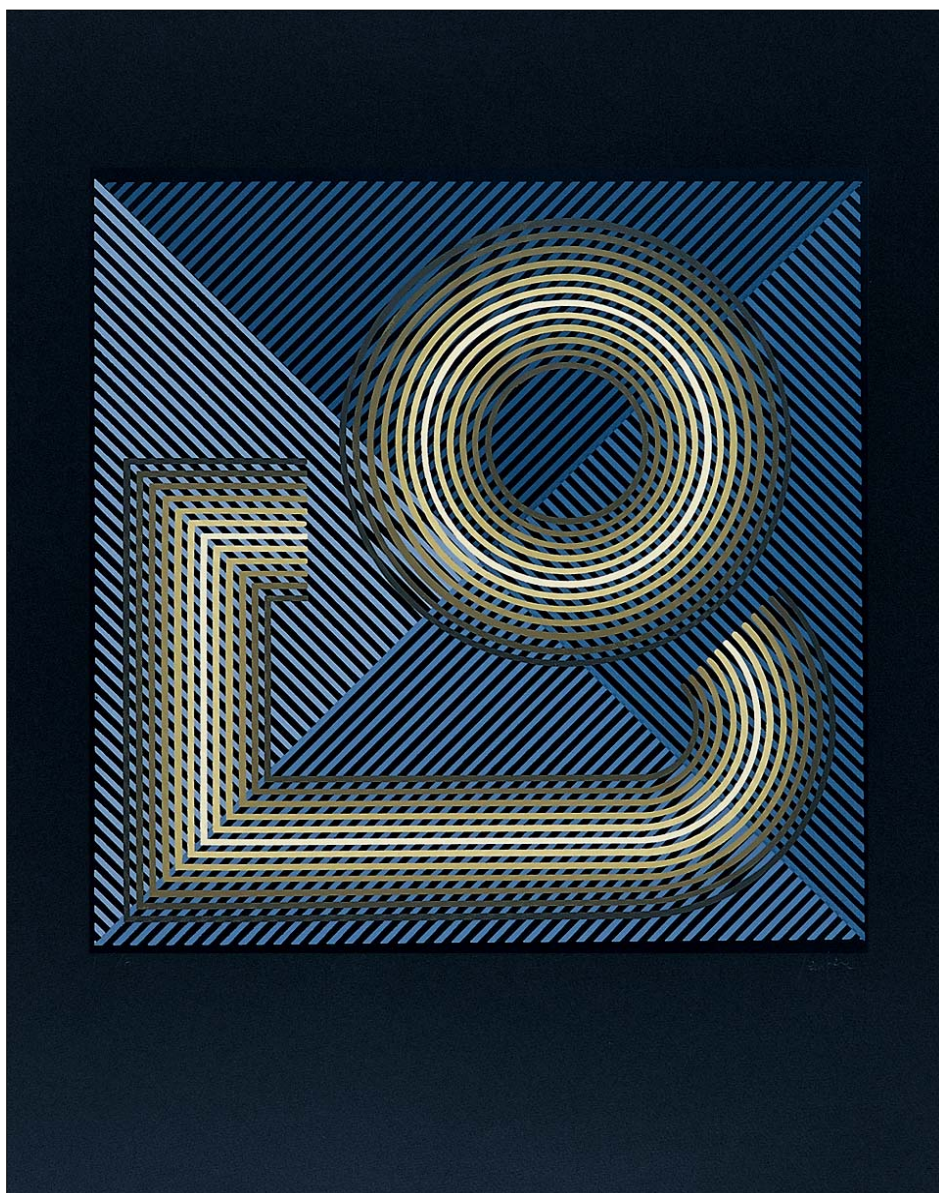
Serigrafía sobre papel, 70 x 52'5 cm. Mancha: 47 x 32'3 cm. 15 tintas.



103. *Sin título*, 1979.

Serigrafía sobre papel, 70 x 52'4 cm. Mancha: 47 x 32'3 cm. 15 tintas.





104. *Sin título*, 1979.

Serigrafía sobre papel, 70 x 52'5 cm. Mancha: 47 x 32'4 cm. 17 tintas.



105. *Sin título*, 1979.

Serigrafía sobre papel, 70 x 52'5 cm. Mancha: 47 x 32'3 cm. 17 tintas.



*Fig. 56. Eusebio Sempere y Abel Martín, en la entrega del Premio Príncipe de Asturias de las Artes de 1983.*

## II.7. Últimas carpetas o el Sempere místico, 1979-1985

*Sagrado don, lascivo despilfarro. La poesía ilumina lo estéril  
(el suspiro)*

*De esa quietud voluptuosa nace la gran sospecha gongorina: sin exageración no hay paisaje;  
sin laberinto no hay rigor; sin lujo no hay escritura.*

JOSÉ-MIGUEL ULLÁN

*La auténtica tradición en las grandes obras no estriba en rehacer lo que otros han creado, sino  
en reencontrar su espíritu, que crea obras en otro tiempo.*

PAUL VALÉRY

### *Misticismo en Sempere*

Para referirnos a las dos últimas carpetas que componen la obra gráfica de Eusebio Sempere se hace necesario atender a los sentimientos espirituales y místicos que invaden al artista alicantino y que si bien parece que siempre estuvieron presentes en él, es en este momento, desde mediados de los años setenta, que se manifiestan con mayor fuerza. Así —y sirva sólo de argumento introductorio—, en el año 1975 Sempere toma parte en la elaboración de un ambicioso proyecto para la construcción de una nueva iglesia parroquial en Onil, proyecto en el que concibe hasta el último detalle en colaboración con un equipo de arquitectos y técnicos. El proyecto, que se presenta públicamente en febrero de 1976, no llegará nunca a ejecutarse debido a problemas económicos.<sup>1</sup>

No obstante, esta espiritualidad religiosa de Sempere la podemos encontrar especialmente a través de su obra plástica y en sus declaraciones. Como muestra, una primera referencia a la exposición que se inauguraba el 24 de diciembre de 1979, a las siete de la tarde, en la Galería Tórculo de Madrid, dedicada exclusivamente a la obra gráfica de Eusebio Sempere y en la que se mostraban al público las carpetas *La Alhambra* y *Homenaje a Gabriel Miró* junto con lo que se anuncia en el folleto-invitación como “primicias de *La luz en el Antiguo Testamento*”. En el marco de esta muestra, el martes ocho de enero de 1980, el teólogo Luis Fernando García-Viena y Caro pronunciaría una conferencia con el mismo título.

Ese mismo mes de enero de 1980, Sempere dice en una entrevista en la revista *Guadalimar*:

---

<sup>1</sup> Ver Fernando Soria, *Eusebio Sempere*, CAM, Alicante, 1988, pág. 172-173.



*Sí, desde hace años me atormenta la idea de Dios. No soy lo que se entiende por un creyente. Quiero creer en Dios, o en el Universo, o en lo que queramos llamarle. Quizás cuanto menos creo en el hombre más crea en Dios. No es cierto que Dios, sin embargo, haya creado al hombre a su imagen y semejanza, no. El hombre es limitado, torpe, cruel. Yo pienso, como Teilhard de Chardin que la criatura humana entra en un sistema universal donde apenas es una leve pieza. Mi religiosidad, que se va acentuando con los años, es un tanto personal. Tengo un sentido religioso global, amplio, basado en el cristianismo, pero alejado de él en sus mitos y en sus dogmas.<sup>2</sup>*

Y en la misma entrevista llega a apostillar sobre la presencia de ese Dios en su vida y en su obra plástica:

*Naturalmente, llega a todo, a todas mis acciones. Creo que si algo distingue mi última obra es la mayor profundidad, para bien o para mal. Advierto en ella una cierta densidad que no sé en qué consiste. Y debe ser una dimensión religiosa.*

La aparición de esta dimensión religiosa en Sempere viene de la mano de los primeros síntomas importantes de la enfermedad que comienza a manifestarse a mediados de los años setenta. Incidiendo en esta idea, es a ese Dios que le atormenta a quien le dedica un duro poema que comienza con estos versos:

*Diosdesamor  
cuánto dolor inyectas  
en mis rodillas  
en mis ojos  
cuando la luz de la alborada  
me destroza.<sup>3</sup>*

Nos encontramos en un momento en el que Sempere escribe unos poemas místicos y visionarios en los que va desgranando sus inseguridades, cierto misticismo paralelo al que se presente en las composiciones que dominan en sus tablas y que irán pasando, lógicamente, también a sus serigrafías. Así las que componen sus dos últimas carpetas, especialmente, en las que parece que se confirma una reflexión sobre la espiritualidad que Victor Vasarely había realizado en 1968:

*El concepto de lo espiritual en arte prevaleció mucho tiempo, pero resultará mortal para el arte considerarlo como inmutable. Ya no podemos admitir «un mundo interior» y otro «exterior» aparte. Lo de fuera y lo de dentro se comunican por ósmosis, o mejor dicho, el universo espacial material, energético, que vive, siente, piensa, constituye un todo indivisible. A partir de un*

---

<sup>2</sup> Miguel Fernández-Braso, "Eusebio Sempere: Estamos al borde del abismo", *Guadalimar*, n° 48, Madrid, enero de 1980, pág. 39.

<sup>3</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, pág. 203.



*único medio turbulento se diferencian las cosas y los seres, el hombre un aspecto a veces material, a veces ondulatorio, o si se prefiere, con un aspecto a veces físico, a veces psíquico. Los lenguajes de la mente no son más que supervibraciones de la Naturaleza física mayor.*<sup>4</sup>

Nos quedamos con la idea general y con esa otra, específica, de la “supervibración de la Naturaleza física mayor”. En estas últimas serigrafías (y en las tablas, también en las tablas, en todo Sempere) existe algo que puede servir de ejemplo a esa vibración que derivada del cientismo y en referencia a la Naturaleza se convierte en algo espiritual. Eso es lo que parece buscar o conseguir Sempere en sus representaciones, en la luz que desprenden, en esas reverberaciones de amarillos dorados, de amarillo topacio estriado de brillos, en la difuminación o la ausencia de límites claros para las formas. Lo dirá Alfonso de la Torre:

*En Sempere sus búsquedas toman un punto de partida que, en el fondo, acaba negándose. Si el camino de la experimentación, en la ciencia tradicional, conduce hacia los senderos, bien explicados por Popper, de la clarificación, en Sempere, sus análisis, acaban llevándonos hacia la más absoluta difuminación de todos los términos. Sus análisis de figuras: círculos o cuadrados muestran la relatividad de las certezas que circundan el conocimiento humano. Los contornos desvaídos, el trompe l'oeil erigido en mecanismo visual. Lo que iniciaba siendo un análisis deviene en un resultado: los pequeños gonaches de Sempere en los que una figura es objeto de indagación concluyen en un espacio, siempre ambiguo, en el que lo que había comenzado siendo la seguridad de un análisis termina ofreciéndonos el borde del abismo, un abismo, gozoso eso sí, en el que lo que antes era forma se convierte en luz, a través del rigor del método.*<sup>5</sup>

En ese camino al abismo místico, Sempere trabaja sobre los mismos temas, a saber: las estaciones del año, los cambios de color, de vibración, de temperatura del color en el paisaje; el paisaje castellano, la diferencia entre el día y la noche, los distintos momentos del día; el temblor de la vegetación, en la naturaleza; una geometría cósmica, en armonía, que intenta ordenar, etc. Como señaló Fernando Soria haciendo referencia a una concepción medieval de la Belleza, la pintura de Sempere, y por ende su obra gráfica, es *esplendor del orden, esplendor de la forma*<sup>6</sup>, de la misma manera que, como acertó a decir Antonio Bonet Correa sobre sus gouaches pero también válido para el conjunto de la obra semperiana, existe una relación entre el pensamiento de Sempere y el del filósofo renacentista Ramón Llul:

---

<sup>4</sup> Ver Martine Soria, “Victor Vasarely. Reflexiones sobre un hombre, una vida y una obra”, en el catálogo *Victor Vasarely. Creador del Op-Art y del arte cinético*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1998, pág. 11-12.

<sup>5</sup> Alfonso de la Torre, “Ida y vuelta: Sempere en España”, en *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981*, IVAM, Valencia, 1998, pág. 60.

<sup>6</sup> Fernando Soria, en *Arte contemporáneo y Sociedad*, Instituto Superior de Filosofía de Valladolid/Editorial San Esteban, Salamanca 1981, pág. 53-58.

*Sin duda para entender su arte-combinatoria hay que valerse de una lógica integradora de lo sensible. Por ello no resultaría extraño el tener que acudir a los métodos de un viejo pensador, cuya influencia sobre el mundo de los lógico-matemáticos modernos ha sido grande. Nos referimos a Ramón Llull, filósofo y místico levantino del siglo XIII. Coterráneo de Sempere, Llull codificó una Ars Demonstrativa, en la que pone a punto una complicada máquina de razonar por medio de figuras y distorsiones. Pero no es en este umbral del saber que hay que quedarse: la Ars Amativa nos dará la clave al aplicar su sistema lógico-metafísico a una actividad tan lógica y tan antimetafísica como es el amor. Superior a la Ars inventiva, que incluye definiciones, condiciones y cuestiones relativas a las figuras y reglas, el Ars amativa boni por medio de la Via sensitiva nos conduce a la «amancia», al más rendido y caballeresco culto de lo existente. El resultado será, al final, el de un perpetuo recomenzar de cero, el de un incesante «ritornello», para desde allí desvelar la trama del universo. Sempere en su obra no ha intentado otra cosa. Sus creaciones son las de un llulismo que se ignora. En sus gouaches decanta lo existente para darnos bajo su forma mínima y esencial su perfil. Su fuerza lírica es la del canto del místico que por el camino de lo sensible alcanza el total amor de lo creado, el mundo multiforme que nos rodea.<sup>7</sup>*

Es el desvelar la trama de la Naturaleza a través, primero, de la codificación de sus formas y, después, de la sensibilidad de un canto místico, lo que hace de este Sempere final una suma de todo lo anterior, desde el cinetismo hallado en sus gouaches de París hasta la vibración del paisaje difuminado y cierta inspiración numérica en la geometría que podría ser la base del espíritu, a través de las líneas y los signos, de un dibujo como una formulación alfabética<sup>8</sup>. Se trata al fin y al cabo de hacer visible ese espíritu de la misma forma, o parecida, a como Kandinsky había dejado entrever en su propia obra y escritos. Era en Sempere una suerte de regreso a sus primeras referencias, aquellas que le condujeron de forma natural hacia una conjunción de la experimentación científica con lo simbólico, con una indagación espiritual del

---

<sup>7</sup> Antonio Bonet Correa, “Los gouaches de Eusebio Sempere. 1953-1969”, en *Cimal. Cuadernos de cultura artística*, nº 17, Valencia, 1982, pág. 49-53.

<sup>8</sup> *La problemática que hemos planteado sobre la relación de las fuerzas de la naturaleza y las opción estética tiene obviamente un colorario en el medio estático de la pintura y el dibujo. De hecho, existe un paralelo actual entre las “visualización de la energía” en los dominios científico y artístico, ya que la ciencia recurre a instrumentos gráficos para hacer visibles a los ojos fenómenos que quedan más allá de la visión humana. Nuestra experiencia de las “fuerzas de la naturaleza” es en muchos aspectos gráfica, mediatisada por sismógrafos, sensores remotos, fotografías de campanas de iones, encefalogramas y etc. [...] La relación entre un trazo lineal y un signo —una configuración preconcebida y con significados más complejos— se convierte pues en multivalente y ambivalente, los trazos actúan como signos y los signos como trazos. En la transcripción de energías, el dibujo a menudo se acerca a la caligrafía o a la escritura.* Guy Brett, “El siglo de la cinestesia”, en *Campos de fuerza. Un ensayo sobre lo cinético*, MACBA y Actar, Barcelona, 2000, pág. 40.

espacio plástico, del tiempo, la energía y las vibraciones que, en cierto modo, nos recuerdan el esencialismo suprematista de Malevich, la teosofía de Piet Mondrian, incluso, la insistencia de Josef Albers sobre la figura esencial del cuadrado<sup>9</sup>. Si entonces se habían sumado experimentación y mística en una búsqueda que tendrá como resultado la imagen de eso que llamaremos ‘energía’, en el caso de Sempere, aunque no de un modo tan preclaro, también existen referencias a una geometría de lo sagrado, a las formas esenciales, por las que se formula el símbolo, una cartografía de lo espiritual que esgrime además deudas importantes para con el pensamiento oriental.

Aunque estas consideraciones se suelen realizar respecto de la obra de Sempere realizada con anterioridad a su regreso a España, fundamentalmente la serie de gouaches de París, son también oportunas en tanto que después de ese momento, ya en la década de 1960, la estética semperiana establece un diálogo entre aquellas formas rígidas, más frías y geométricas, y un giro sobre el paisaje en sus primeras tablas y en la carpeta *Las cuatro estaciones*, que está aportando contenidos emocionales y sensitivos en lo que será una referencia constante a ese mundo personal que se conforma a través de una infinidad de líneas superpuestas y entrecruzadas que, sin llegar abandonar del todo aquella frialdad geométrica, son cada vez más profundas en cuanto a la incorporación progresiva de un sentimiento religioso ciertamente místico, que se debe relacionar con ese regreso al mundo exterior, a la figuración desde el paisaje:

*Rigor, geometría y perfección son palabras que definen su obra y a menudo explican su investigación infatigable, pero que recogen esa dimensión nada congelada que percibimos en ella. Constructivismo, Op Art, abstracción geométrica, cinetismo lírico [...] la obra de Sempere excede la normativa que sujeta la de otros tantos que frecuentaron la geometría con fortuna desigual. El suyo fue un sistema de ajustes y precisiones, tenacidad y conjunción con la perspectiva de la perfección y de su espíritu cristalino. Y aunque consecuencia de los avances técnicos y experimentales que caracterizaron su época, enraizado en sólidos caracteres originales de su geografía, de su luz, de su paisaje y la predisposición trascendente de algunos pintores españoles que le precedieron en la constancia, la evidencia de su pintura alcanzó a formular —a partir de lo material— un más allá de las fronteras del objeto mismo. ¿Acaso el arte fuera para Sempere la religión misma? Este, desde luego, es uno de los enigmas, si no el más significativo,*

---

<sup>9</sup> Esos artistas rechazaron la representación tradicional y procedieron a un análisis riguroso y racional, “materialista”, del orden pictórico: la superficie, marco, borde, plano, color, línea. Estaba implicada, o abiertamente manifiesta, la visión que heredaba códigos de representación ocultos sobre las energías elementales contenidas, por ejemplo, en relaciones horizontal/vertical (Mondrian), en la interacción de los colores (Albers), o en el blanco y negro (Malevich). Y sin embargo, es difícil saber si la nueva energía visual liberada en sus obras es “material” o “espiritual”, el resultado de una investigación casi científica de lo real, o de una visión imaginativa. Los propios artistas son muchas veces notablemente (o necesariamente) ambiguos en este punto, oscilando entre lo artístico y lo científico. Guy Brett, *op. cit.*, pág. 60.

*que se ha llevado con él. Sempere, en fin, purificó su obra al rechazar las cualidades decorativas del arte óptico «vilmente comercializado» y que «tiende a marchitarse en lo convencional» —como él mismo escribiera.<sup>10</sup>*

Existe un texto que Sempere parece seguir al pie de la letra en algunas líneas. Se trata de un escrito del padre Alfons Roig, “La mística en el arte español”, publicado en 1961 en un pequeño volumen que lleva por título *La pintura informalista en España a través de los críticos*, editado por la Dirección General de Recursos Culturales. En él, el padre Roig escribe:

*La palabra «mística» es moneda cuya imagen —su significado— ha quedado muy borrosa con el uso, y sobre todo, por el abuso. El sentido de la palabra mística se entiende hasta lo infinito —escribe Guibert—, si de sus acepciones teológicas pasamos a las que se van multiplicando de día en día en las disciplinas más dispares entre sí: filosofía, literatura, política, ocultismo, sicología... No se debe confundir la mística con el éxtasis, visiones, locuciones, raptos, etc. Los teólogos están de acuerdo en que tales fenómenos son accidentales, inesenciales y, en algunos casos, hasta manifiesta señal de imperfección espiritual. Tampoco se identifican la mística y las experiencias de los místicos, cuyos relatos poseen siempre un interés humano excepcional para la sicología religiosa. Ni siquiera son una misma cosa mística y contemplación, bien que la contemplación ocupe un lugar destacado. [...] La fe arranca al hombre de su tranquila seguridad personal y le obliga a una peregrinación arriesgada, tan larga como su propio existir, y sólo de una oculta luz recibe alientos y esperanzas.<sup>11</sup>*

La argumentación del padre Roig desemboca, después de recorrer la historia *mística* de España, en un intento de establecer *las relaciones existentes entre la conciencia y el cosmos*, en referencia al paisaje, a un paisaje que sin duda es también una imagen del paisaje que será de Sempere:

*Y Castilla es paisaje hecho de infinitud. Sin límites el horizonte; inmenso el cielo; inacabable la llanura. La tierra es llamarada incandescente a las horas de sol, retablo de variados y suavísimos tonos al alba, y en los crepúsculos, sus noches claras y serenas. Se diría que lo Invisible se hace transparente y próximo en la desnudez total de lo visible. Y palpamos la fragilidad de este mundo perecedero, y se nos apodera una sensación indecible de eternidad, y Dios se nos hace como presente.*

El padre Roig dice más cosas, algunas en las que quizá no coincidiría con Sempere a pies juntillas. Sin embargo, insistiendo en aquellos momentos en los que el artista alicantino se acerca más que nunca al informalismo, podría ser interesante recuperar estas otras palabras de José de Castro Arines, en el mismo libro, cuando se refiere al tenebrismo típicamente español:

---

<sup>10</sup> Anónimo, “Sempere, vivo paisaje interior”, *Guadalimar*, n° 84, Madrid, mayo-junio 1985, pág. 11.

<sup>11</sup> Alfons Roig, “La mística en el arte español”, en AA.VV., *La pintura informalista en España a través de los críticos*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1961, pág. 11-15.

*El tenebrismo —continuemos manteniendo vigente la manera de designar así esta condición trascendente de lo español— no es pues, aquí, tanto un algo que puede o no adicionarse a las cosas, como la imagen fiel de una condición moral que es al hombre entrañada en la textura de su ser biológico. Por eso el tenebrismo español es de siempre en las obras de sus hombres, se llame estoicismo, misticismo, quijotismo, tremendismo, se entienda como un sentimiento trágico de la vida o como una exigencia de las propias acciones sociales del hombre. [...]*

*El tenebrismo español —que bueno fuera designar de luminismo entrañable: «mi luz está dentro de mí», decía El Greco— es cumplidor a toda hora con la personal cavilación del hombre. Aplica a la realidad —invariante de lo español en la visión distinta de las cosas universales— un contenido de valor trascendente. Hay siempre en él una prolongación al sentimiento más hondo de la vida. Las cosas se imponen en la tierra y son a la par proyectadas, infladas de pasión, como llamas en la zarza ardiente de las Sagradas escrituras, al infinito astral. Por eso tiene el tenebrismo español un mucho de barroco, aún hoy. Es un retorcerse del hombre angustiadamente ante las cosas; una introspección en ellas, intus et in cute, de los contenidos de la propia conciencia individual.<sup>12</sup>*

En todo caso —y sin vincular a Sempere definitivamente con estas teorías que dominarán en la lectura española de la abstracción informalista— es importante incidir en el papel que juega un particular sentimiento de la luz en el misticismo de Sempere, una luz que si bien no coincidirá con la de sus compañeros de generación, informalistas especialmente, estará siempre presente para relacionarlo, más o menos en los términos defendidos por Castro Arines, con la escuela española.

Atendiendo a otra de las referencias sobre el tema, diremos que esta inclusión de Sempere en la escuela española y su misticismo se refuerza con la visión defendida por Juan Antonio Gaya Nuño cuando plantea el rasgo característico de la pintura *no figurativa* española de principios de los sesenta, a saber: *una versión obviamente tradicional de la pintura española figurativa*, que sigue el imperativo —tan español por entonces— de la austeridad:

*La austeridad de que voy a hablar es el mismo sentido de renuncia y síntesis, de parvedad ambiental y de esencialización a que se dirigieron voluntariamente los más característicos pintores españoles de nuestros mejores momentos. Es la ascesis que se impone un Zurbarán, pese al hecho de haber sido iniciado en las más rutilantes pompas del prebarroco sevillano, y es también la economía de medios a que se castiga un Velázquez. Es, igualmente, la sordidez de color, de tema y de asunto a que se condena un Goya en su obra más íntima y menos destinada a espectacularidad, la de las pinturas de su quinta junto al Manzanares.<sup>13</sup>*

---

<sup>12</sup> José de Castro Arines, “Tenebrismo español”, en *op. cit.*, 1961, pág. 25-27.

<sup>13</sup> Juan Antonio Gaya Nuño, “La austeridad”, en *op. cit.*, 1961, pág. 37-39.

Estas tres últimas referencias, aunque relacionadas con el informalismo de los años cincuenta y sesenta, nos sirven para llamar la atención sobre ese lirismo ascético presente en Sempere, casi de manera progresiva en toda su producción: en sus paisajes de Cuenca, de Alicante, en las composiciones inspiradas en la Alhambra, en los Salmos o en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, lo que confirmaría su propia evolución desde posturas anteriores marcadas por la influencia del arte cinético:

*Sempere nunca fue en puridad un artista cinético. El cinético aparece en su vida en un momento muy determinado y el pintor encuentra en él unas características que se avienen muy bien a sus posibilidades. Sin embargo, Sempere nunca toleró bien aquellas rigideces y sus delirios le llevarán siempre a optar por el espíritu, en detrimento de la tecnología. Esta elección sería fundamental y dará a su obra una trascendencia impensable de haber seguido al pie de la letra las normas de los cinéticos. Después, la luz y el paisaje de Cuenca impondrán a su pintura un lirismo ascético.*<sup>14</sup>

Hay en Sempere una constante obsesión de perfección a la que le impulsa un sentimiento de inferioridad por otra parte muy religioso. Los acentos bíblicos en la formulación de sus últimas obras, desde mediados de los años setenta, tildan incluso su misma visión del mundo artístico, en ocasiones tan desgarradora. Hay en Sempere una interpretación poética de la figura de Dios que es lo invisible que supone el tiempo, el devenir, la ilusión de una falta, no de una abstracción, como dirá el artista Agam:

*No soy un abstracto. Deseo revelar más lo invisible que lo visible. El abstracto muestra una situación en una tela. Yo muestro un estado que no existe, la imperceptible ausencia de la imagen... Muestro más una ausencia que una presencia. La infinitud de las posibilidades, opuesta al azar de una presencia, de una posibilidad. Todo ello procede de una mística.*<sup>15</sup>

Así pues, hacia el final de su vida, Sempere se verá abocado a un misticismo en la que descubrir, a través de sus obras, la deslumbradora claridad de un San Juan de la Cruz, sus transparencias, al frente de un conjunto de serigrafías espirituales que podemos relacionar con otras obras igualmente etéreas, sin una forma real, sin una base, como dirá Abel Martín<sup>16</sup>, que han sido magníficamente comentadas por el religioso dominico Fernando Silió:

*Las formas pierden a veces —no siempre— su perfecta conformación geométrica, quedan inconclusas; pero ganan en sentido y sugestión. Por ejemplo el círculo. Esplende en ocasiones como una teofanía. Lo representa en otras en su proceso de formación desde la línea recta o si-*

---

<sup>14</sup> J. Ramón Giner, en *Sempere. Obra gráfica*, MUA, Alicante, 1999, pág. 66.

<sup>15</sup> Michel Ragon, *Agam. 54 palabras clave para una lectura polifónica de Agam*, Polígrafa, Barcelona, 1976, pág. 54.

<sup>16</sup> Ver la entrevista con Abel Martín Calvo realizada por Antonio Fernández y reproducida en su Tesis Doctoral, *La obra de Eusebio Sempere desde una investigación visual de la pintura*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989, pág. 498-526.

*nuosa, desde el arco o desde otras formas, como su perfección o consumación aún no alcanzada. Los octógonos, de conformación imprecisa en cuanto tales, son aun tiempo aproximación a la plenitud del círculo y un deshacerse de éste por expansión de entrega. A veces se rompe el círculo, estalla en el impulso como de total donación luminosa.*

*En otros cuadros hay un sentido marcadamente ascensional en las líneas, la luz y el color.*

*También la cruz: [...] La cruz encuadrada dentro del círculo o conformándolo. O, en Retablillo de la cruz (1978), como una epifanía triunfante en el centro del Universo.<sup>17</sup>*

Ya en 1983, Sempere se confesará de un modo terrible y sincero, tan sentido como será siempre pero más profundo, dolido, quizás con miedo: el mismo miedo que se aferra ya a su cuerpo y le impide continuar. Se confiesa, decíamos, ante las preguntas de alguien que le conocía muy bien y con quien había colaborado —como ha quedado recogido en los apartados anteriores— en diversas ocasiones, José Miguel Ullán:

*Pregunta. Ayer decía...*

*Respuesta. Verás, ¿te acuerdas de aquellos poemas que yo te mandaba por correo? Pues me ha entrado manía de que en ellos se encuentra el origen de mi presente enfermedad. Fue una experiencia dolorosa y aterradora. A mitad de la noche sentía el impulso irrefrenable de levantarme a escribir: imágenes obsesivas, manos cercenadas, muerte... Me quedaba aterrado ante las palabras que iban llenando el papel. Sentía un frío intenso y regresaba a la cama. Pero nada: al poco rato me tenía que levantar de nuevo. Incluso llegué a dejar cuartillas en la mesilla de noche, por si acaso, pero no podía escribir sentado, necesitaba incorporarme. Eran horas y horas pensando sólo en la muerte. Sentí el temor del suicidio. Hasta que un día, ¿te acuerdas?, fui y te dije que no volvería a escribir ni una palabra más.*

*P. ¿Y su pintura permaneció ajena a esa remoción íntima?*

*R. Bueno, estaban apareciendo muchas cruces en mis cuadros, así, sin saber por qué, constantemente. Por eso también te digo que nunca más volveré a pintar.*

*P. Usted se dirige con frecuencia a Dios. ¿Responde éste a la invención del solitario o abarca algo más?*

*R. Creo plenamente en Dios. Hablo con él durante todo el día. Y no sólo le hablo, sino que lo veo a mi lado con absoluta nitidez. En fin, no a Dios, cuya figura no hay manera de representarla físicamente, sino a Cristo.*

*P. ¿Hay tensiones en este diálogo?*

*R. Hablamos con mucha serenidad.*

*P. ¿Qué apariencia tiene Cristo?*

*R. La imagen, fíjate, es la misma que la de las estampas. Pero es más verdad, más real, más poderosa. Y tiene una mirada tremenda. Él me ayuda siempre y me invita a descansar.*

---

<sup>17</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, 1988, pág. 204.

*Abora, como sabe que estoy enfermo, me coge de la mano, me levanta... Y paseamos sosegadamente.*<sup>18</sup>

Llama la atención el tono, tan tajante, hipersensible, expresando una voluntad fluctuante a veces, como para protegerse, tan tímido pero igualmente duro si algo le irritaba hasta el punto de llevarlo al extremo del suicidio. En cierto modo la raíz del problema era el cansancio del éxito y aquella enfermedad, también la llegada de tantos reconocimientos que le anunciaban la proximidad de la muerte:

*P. ¿Su tardío reconocimiento público puede estar motivado para la lentitud de ese proceso?*

*R. Puede parecer pedante decirlo así, pero a mí nunca me han agradado los éxitos. En el camino de la creación no sirve la prisa ni la falta de prisa. Uno se limita a trabajar sinceramente en lo suyo. Tener éxito o no carece de importancia. Cuando empecé a ser aceptada mi pintura tuve que acudir al psiquiatra, quien pronto descubrió que mis depresiones obedecían a ese pequeño éxito obtenido. A mí me deprime que me conozcan. En tal sentido, mis modelos ideales son Van Gogh y Julio González. Por eso ya no quiero más reconocimientos. Agradezco todos los signos de amistad, pero pienso que ya está bien.*<sup>19</sup>

Y dirá, al final de la misma entrevista:

*P. ¿Soportaría no volver a pintar más?*

*R. Sí. Nunca más. Cuando salga de esta enfermedad quiero hacer solamente una cosa.*

*P. ¿Es un secreto?*

*R. Es un sueño. Quiero viajar, viajar mucho, viajar.*

Quizás para Sempere la pintura había sido lo único que lo ligaba al mundo, un mundo que no era, que no es este, como si cada rayita, cada cuadro, fuera una plegaria mística, una pieza de un puzzle de imágenes simbólicas, una oración desde la pintura, seducida por aquello inefable ‘tejido’ tan sutilmente.

### ***Exposición en Galería Tórculo de Madrid***

Entre los meses de diciembre de 1978 y enero de 1979, Eusebio Sempere expone una antológica en la Galería Theo de Barcelona<sup>20</sup>, mostrando obras fechadas entre 1976 y ese mismo año (1978), aunque se reseñan también en el catálogo algunas anteriores —como un collage de 1964. Además de diversas tablas y gouaches, se exponen las nueve serigrafías que integran la carpeta *La Alhambra* (1977), obras todas ellas en las que se *anuncian novedades importantes*.

---

<sup>18</sup> José Miguel Ullán, “Eusebio Sempere: Nunca más volveré a pintar”, *El País*, Madrid, 4 de junio de 1983.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> José Corredor-Matheos, “Una nueva etapa de Eusebio Sempere”, en *Gnadalimar*, n° 37, Madrid, diciembre de 1978, pág. 65. La portada de la revista reproduce una pintura de Sempere.



¿Cuáles serían esas novedades? Al año siguiente, entre el 24 de diciembre de 1979 y el 23 de enero de 1980 tiene lugar otra exposición de Sempere en Madrid, en la galería de obra gráfica y librería de arte Tórculo. En el catálogo de la misma, donde se reproduce el mismo texto que había aparecido en la exposición de la Galería 42 de Barcelona en 1974, junto con el currículo del artista y el listado de obras expuestas. Es en esta catalogación donde queremos fijar nuestra atención, puesto que a través de ella sabemos que Sempere expuso las carpetas *La Alhambra* (1977) y *Homenaje a Gabriel Miró* (1978), acompañadas por un 'proyecto de carpeta' que recibe el título de *La luz en el Antiguo Testamento* y que se compone de ocho serigrafías y textos extraídos de la Biblia<sup>21</sup>. Por encontrarse Sempere trabajando en él, sólo se muestra al público una de las serigrafías: 2. Voz de Yavé que afila llamaradas. *Estampado por Abel Martín, Madrid, sobre papel Pergamino de 49'5 x 34 cm., para una exposición del Artista*, que servirá de ilustración para la portada y pasará a formar parte de la carpeta *La luz de los Salmos* con el título *Salmo 28 (8)*; y dieciocho pruebas de estampación para otra de las serigrafías: 1. Dios de los dioses, Yavé, habla y convoca a la tierra, desde que el sol sale hasta su ocaso. (*Secuencia de 18 colores de la prueba definitiva, en estampación independiente*).

Sempere se encontraba entonces trabajando en lo que será unos meses después la carpeta *La luz de los Salmos*, que Abel Martín acabará de estampar en marzo de 1980. En el primer caso es clara la coincidencia, mientras que en el segundo, dada la ausencia de reproducciones, podríamos pensar que se trata de la secuencia de adición de tramas que se suele reproducir para ilustrar el proceso de trabajo de Sempere y que recorre las tareas de estampación de la séptima serigrafía de la citada carpeta, *Salmo 134 (7)*, aunque también podría tratarse de otra.

Si nos hemos extendido con los comentarios de Fernando Soria sobre la carpeta *La Alhambra* (1977), no menos podemos hacer ahora en relación doble, por lo que hace a las dos últimas carpetas de Sempere: *La luz de los Salmos* (1980) y la siguiente y última, *Cántico Espiritual* (1982), aprovechando la oportunidad que nos brinda esta exposición en Tórculo.

Así, *La luz de los Salmos* se presentó como proyecto en esta muestra, bajo el título de *La luz en el Antiguo Testamento* e informando que las serigrafías irían acompañadas de fragmentos extraídos de la Biblia. En realidad, esta carpeta se correspondía con las primeras intenciones de Sempere de llevar a cabo un vasto proyecto dedicado a la Biblia, un proyecto que obviamente estaba relacionado directamente con los sentimientos religiosos que lo movían en los últimos años y con la espiritualidad que desde mediados de la década de los setenta trasluce en todas sus creaciones.

---

<sup>21</sup> *Ensebio Sempere*, Tórculo Galería Gráfica/Librería de Arte, Madrid, 1979. Además de lo reseñado, en el pequeño catálogo figura la siguiente nota: *Acompañan a la exposición una miscelánea de varias serigrafías sueltas correspondientes a diversas épocas del Artista*.

En un momento intermedio entre ésta y la siguiente y última carpeta de serigrafías de Sempere, como fue la exposición del alicantino en la Galería Carmen Durango de Valladolid, en 1981, José-Miguel Ullán escribirá estas palabras que nos permiten establecer una continuidad más que lógica entre ambas, bajo el denominador común de esa espiritualidad y de la figura de San Juan de la Cruz:

*Lo admirable es que Eusebio Sempere no caiga en las virtudes tan viciosas de la pintura española. Invadido de sentimientos, escapa de lo confesional. Sensible al drama, jamás es patético, agreste, bronco o tremendista; a lo sumo grave. Persuasivo, cultiva lo huido. Alegre entre los prados, montes y riberas, deja que lo mortal muestre su límite.*

*Pinta, en fin, como quien dice adiós. No de manera desgarrada, sino como San Juan de la Cruz en la noche de su agonía, disponible para irse al cielo a tener los maitines. Espacio y con cuidado, dejándonos la herencia de una pintura prodigiosa.<sup>22</sup>*

Pero entonces su *Cántico espiritual* era todavía un proyecto.

### **La luz de los Salmos**

Cuando unos años antes, en 1977, Andrés Trapiello le preguntaba a Sempere si era creyente, éste contestó directamente con estas palabras:

*No, no lo soy. Al menos tal como se entiende la palabra creyente. No creo en Dios, y sí en un mundo que por fuerza tiene que ser mejor, que esté fuera de lo que conocemos. Somos energía y andaremos por ahí vagando con plena conciencia, sin nada físico que pueda dolernos o que sirva como blanco de agresión. Todo esto es muy tonto, ¿no?; bueno, tampoco voy a extrañarme de algo que he pensado muchas veces. [...] Simplemente creo en la pervivencia de una energía que está encerrada en mi cuerpo, y que, cuando éste se transforme en otra cosa, la energía vital, a su vez, se verá transformada en algo muy diferente a lo que fue. De alguna manera es éste el misterio de la vida.<sup>23</sup>*

Sin embargo, tan sólo unos meses después y en entrevista para el periódico, Trapiello le volvía a preguntar acerca del tema, siendo esta la respuesta, ahora matizada, de Sempere:

*Me atormenta la idea de Dios. No sé si creo o no en Él. No encuentro, de todos modos, el camino... El camino, tal vez, seguro, tendrá su inicio cuando franquee la puerta de la muerte. Abí está el camino que tengo que recorrer. Seguramente Dios existe, sí. Por eso he llegado a la conclusión más profundamente cristiana de que hay que hacer algo por los demás. Darlo todo. Desprenderse de aquello de lo que Dios no ha sabido o no ha querido o no ha podido desprenderse. Darlo a los demás, porque él no se ocupa de ellos.<sup>24</sup>*

---

<sup>22</sup> José-Miguel Ullán, "El romanticismo barroco de Eusebio Sempere", *El País*, 17 de octubre de 1981.

<sup>23</sup> Andrés Trapiello, *op. cit.*, 1977, pág. 111-112.

<sup>24</sup> Andrés Trapiello, "Hablar de pintura es hacer historia", *El País*, 18 de diciembre de 1977.

Como decimos, han pasado tan sólo unos meses entre ambas declaraciones y parece que el posicionamiento del artista ha dibujado una deriva esencial sobre el problema, localizándose en un lugar distinto —también parece haber olvidado su tendencia al suicidio—, quizás llevado por su carácter y por las dudas. Es como si le hubiera dado tiempo en esos meses de reflexionar sobre el tema. Una reflexión que le irá conduciendo directamente hacia la reinterpretación de temas e imágenes bíblicas, no sólo en sus obras, también en su modo de hablar y explicar las cosas. Sempere también reza, dice; habla y pide a Dios, pero no a la manera de los católicos practicantes sino a su manera.

Así, dos años más tarde, en 1979, encontramos esta respuesta a una pregunta de José Luis Gómez sobre si habrá color ‘en el otro mundo’:

*Estoy seguro de que habrá mucho color —responde Sempere— y sobre todo mucha luz.  
Lo presiento. Es algo inconcebible para nosotros.*<sup>25</sup>

De alguna manera será esa luz. Es esa luz la misma que parece estar buscando cuando realiza varias de sus últimas tablas y sus últimas dos carpetas de obra gráfica, dedicadas a los cánticos en los que se alaba la figura de Dios.

No por nada la primera de estas dos carpetas recibirá el título de *La luz de los Salmos*, una luz que estará presente en las siete serigrafías que acaba de estampar Abel Martín en marzo de 1980 sobre papel blanco, abandonando el habitual fondo negro en busca de una mayor luminosidad y transparencia.

A estas serigrafías se antepone una presentación de Juan Cantó Rubio, en la que encontraremos un paralelismo inusitado donde se relacionan el profundo contenido del cancionero religioso que son los Salmos, *mirador litúrgico de los abrahamitas*, con las exploraciones plásticas de la vanguardia del siglo XX, resaltando el autor las coincidencias líricas y la *compenetración vital con la música*; algo que ya hemos visto como una constante en la obra de Sempere, desde aquella carpeta dedicada a las cuatro estaciones bajo el recuerdo de Vivaldi; y, además, en él se señala directamente un elemento como la luz, que es *energía cósmica, sol, rayo*, también llamada, siempre aquella luz del gótico y del barroco, la misma luz que la de Piero della Francesca que es en Sempere *una luz bíblica, escaparate donde pueden otearse intervenciones terrenas de Yavé y la actualidad terreno-espiritual del hombre*.

Además de este texto, junto a cada de una de las serigrafías encontramos otros tantos fragmentos extraídos de los Salmos número 17 (29), 18 (6), 28 (8), 49 (1), 77 (14), 111 (4) y 134 (7), en este orden<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> José Luis Gómez, “Eusebio Sempere”, *El Correo Gallego*, 7 de marzo de 1979.

<sup>26</sup> Aunque en la información suministrada en el colofón a la carpeta, y que reproducimos en la reconstrucción de la misma, figura en sexto lugar la referencia al Salmo 117, contrastado el contenido del mismo en distintas ver-

La magnífica encuadernación en carpeta fue realizada también en esta ocasión en los talleres de Artes Gráficas Luis Pérez, de Madrid, donde Sempere había trabajado en varias ocasiones ya y con buenos resultados siempre; siendo Segundo Santos el responsable de la composición e impresión de cada uno de los textos, con una tipografía en color verde. La edición, costeada por el propio artista, se compone de una tirada de 97 ejemplares firmados y numerados 1/97, que fueron distribuidos por los mismos autores —como ocurrió con *Las cuatro estaciones* en 1965— entre diversas galerías y a los amigos más cercanos<sup>27</sup>. Esta carpeta:

*Nació, en plena efervescencia mística, como fruto de la lectura del salterio y de las conversaciones que Sempere ha mantenido con el sacerdote alicantino Juan Cantó Rubio. Los temas: pirámide de luz ascensional, haces sinuosos o en zig-zag —la llama y el rayo—, círculos de serenas teofanías, llanura de tranquila y sobria luminosidad.*<sup>28</sup>

En las siete serigrafías podemos comprobar cómo las composiciones de Sempere adquieren sentidos híbridos entre una representación abstracta y geométrica y pequeños destellos de un posible paisaje, de algunos de sus elementos. De esta manera parece conjugar una suma de todo lo realizado hasta el momento, incluso arriesgando en unas tonalidades mucho más ricas en sus gradaciones, más claras e intensas.

Un ejemplo claro lo podemos encontrar en la cuarta serigrafía, *Salmo 49 (1)*, en la que recupera una mancha circular donde se van superponiendo hacia el centro tramas verticales ascendentes y otras horizontales pero inclinadas, con distintas tonalidades de grises y azules, con las que Sempere quiere representar, ilustrar, las palabras que integran el salmo: la aparición de una teofanía espectacular, majestuosa y teatral, el círculo, que desencadena el efecto psicológico del temblor. El temblor y las dudas de la fe, quizás.

Es más inusual en el conjunto de la gráfica semperiana encontrarse con una serigrafía como la última de las que componen esta carpeta, *Salmo 134 (7)*, de la que además quiso realizar —al igual que sucediera con la carpeta *El romance de cuando estuvo en Cuenca Don Luis de Góngora y Argote*— una única serie compuesta por las 23 pruebas progresivas de color de cada una de las tintas estampadas, y en la que podemos encontrar un ejemplo claro del proceso de trabajo compartido con Abel Martín y de aquello que había declarado el propio Sempere unos meses antes de finalizar esta carpeta:

*Empiezas a hacer mezclas [de colores] y no acabas. De cualquier forma yo manejo con frecuencia el azul, los ocre y últimamente me ciño al gris. [...] Ahora mismo estoy estructurando menos que antes, mi manera de pintar se aleja de esta época. Camino hacia las degradaciones*

---

siones hemos descubierto que en realidad los versos reproducidos corresponden con el Salmo 111, por lo que hemos preferido subsanar aquí una más que posible errata de impresión.

<sup>27</sup> Fernando Silió, *Sempere. Obra gráfica. Catálogo razonado*, Edición del Autor, Madrid, 1982, pág. 156.

<sup>28</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, 1988, pág. 204.

*de color, muy suave, basándome siempre en una pequeña estructura. Si no el cuadro no tiene subsistencia.*<sup>29</sup>

Son evidentes los cambios en las serigrafías de esta carpeta y en especial en lo que concierne a la última de ellas, compuesta por tramas que se superponen sin unos límites excesivamente delimitados, como había sido costumbre en Sempere, sino mostrándose casi como tiras de gasas, deshilachadas en sus extremos.

Entre otras exposiciones, *La luz de los Salmos* se presentará acompañada de una selección de sus gouaches en la Galería Collage de Madrid, en el mes de noviembre de 1981.

### **Retrospectiva 1980**

A principios de la década de 1980 el propio Sempere declaraba:

*He pasado últimamente por varias etapas. Ha habido momentos líricos en los que las formas se han dispuesto casi en puros colores. En otros momentos he pensado que tenía que hacer marcha atrás, reestructurar las formas. A estas etapas corresponden cuadros bastante esquemáticos.*

*Últimamente pienso que no debo parecer[me] a nadie y pienso hacer lo que quiera.*<sup>30</sup>

Son declaraciones posteriores a la que había sido la primera y más completa exposición antológica dedicada al artista de Onil en vida; una muestra que tuvo lugar en las salas del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid entre los meses de marzo y abril de 1980, y para cuyo catálogo contará con varios textos entre los que destacará el escrito por Juan Antonio Aguirre, junto con los de José M<sup>a</sup> Losada y Joaquín de la Puente:

*Esta exposición supondría, prácticamente, el final del ciclo artístico de Sempere, ya enfermo e imposibilitado para la pintura. Sus trabajos, tras esta exposición, serían pocos y marcados por las dificultades de la enfermedad.*<sup>31</sup>

Con carácter antológico se realizará también una exposición de la obra de Sempere en las salas de la Biblioteca Nacional, con la presencia de un número total de 170 obras a través de las que se repasaba toda una trayectoria. Simultáneamente será posible descubrir a Sempere en otra exposición individual en Madrid, en la que venía siendo su galería habitual en los últimos años, Theo, pero en esta ocasión a través de una cincuentena de obras recientes. Se trataba de todo un acontecimiento, gracias al cual quedaba clara la envergadura de la producción artística del creador alicantino. Así al menos lo dejaba claro José Ramón Alfaro en su comentario a

---

<sup>29</sup> José Luis Gómez, "Eusebio Sempere", *El Correo Gallego*, 7 de marzo de 1979.

<sup>30</sup> Eusebio Sempere, "Forma, movimiento, comunicación", en Fernando Soria y J. M. Almarza-Meñica (editores), *Arte contemporáneo y Sociedad*, Instituto Superior de Filosofía de Valladolid/Editorial San Esteban, Salamanca 1981, pág. 59-63.

<sup>31</sup> Alfonso de la Torre, *op. cit.*, pág. 57.

las exposiciones de Sempere que coinciden en Madrid en marzo de 1980, en la Biblioteca Nacional y en la Galería Theo:

*El arte contemporáneo, en su preocupación por traducir la realidad en sus aspectos más fugaces, de significar la adhesión sensible del pintor con el mundo elemental, encontró en la geometría que practica por tradición un acercamiento con el mundo sensible. Con las imágenes de las cosas vistas y analizadas, Eusebio Sempere se inclina y propone un espacio totalmente inventado e investido por un rigor que sirve para traducir la sensibilidad despierta del artista. Ha sabido, además, conciliar con una extraña sutileza un arte ancestral con las exigencias del arte contemporáneo, para llegar a unos planteamientos plásticos en unas estructuras lineales llenas de lirismo. Su arte expresa con una fuerza imperativa el lirismo más total, desgajado de toda referencia y de toda imaginaria.*

*El carácter progresista de su arte ha sustituido toda evocación. Ha creado unos signos eficaces y netos, destacados sobre sus fondos monocromos, como marcados por el hierro en el espacio y el color. Sempere no se ha dejado seducir por el frenesí de las metamorfosis de la naturaleza ni por el paroxismo del ser, que proyectan en el hombre el pulso alienante del cosmos. Sempere ha sido sencillamente el instigador de la abstracción lírica y el promotor de un espacio inédito. La vivacidad de unas formas, el movimiento de las líneas y las sugerencias del color nos describen un mundo en que se significa la vida en toda su intensidad vital y poética.<sup>32</sup>*

Pero, no obstante y como en parecidas ocasiones ya había declarado, éste era un examen durísimo, el repasar así, de un tirón, tantos años de creación artística personal, tanta vida, tantos momentos y las distintas facetas de su producción. Claro, Sempere no podía, no podía soportarlo ni siquiera en el día de la inauguración:

*No. Eso es imposible. Me causa verdadero terror. Se trata del examen de toda una vida. Es, pues, un examen durísimo.<sup>33</sup>*

Un reto, el del reconocimiento y el homenaje tantas veces esquivado con humildad, al que habrá de enfrentarse todavía en varias ocasiones a raíz de las distintas exposiciones y premios que se le otorgan en sus últimos años de vida. Uno de ellos, la concesión de la Medalla de Oro al mérito de las Bellas Artes (junto a Pablo Serrano) el 29 de mayo de 1980. Otro, ser nombrado Director del Patronato del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en 1981. Al año siguiente, un homenaje en el Museo de La Asegurada de Alicante en el que se reconoce su gratitud por la donación de su colección artística a la ciudad. Y ya en 1983, la inauguración de su escultura móvil en forma de columna titulada *Monumento a la Muñeca*, instalada en su localidad natal, Onil.

---

<sup>32</sup> José Ramón Alfaro, *Hoja del Lunes*, Madrid, 10 de marzo de 1980.

<sup>33</sup> José-Miguel Ullán, "Eusebio Sempere: Me causa terror contemplar el conjunto de mi obra", *El País*, Madrid, 5 de marzo de 1980.

### *Cántico Espiritual*

Ya hemos visto cómo se sucede la deriva de Sempere hacia un espiritualismo particular que se encontrará imbuido de las lecturas de San Juan de la Cruz. Desde finales de los años setenta Sempere había escrito poesía, poesía mística, cargada de espiritualidad; y había leído asiduamente y con intensidad a San Juan de la Cruz, hasta interiorizarlo:

*Prefiero la palabra que es más universal que la imagen, digan lo que digan. A ver qué pintura es capaz de expresar lo que expresa San Juan de la Cruz.*<sup>34</sup>

Antes, en 1975 había pintado una tabla titulada *Homenaje a San Juan de la Cruz* (gouache sobre tabla, 50 x 52 cm. Col. Antonio Rodríguez Pina, Madrid; reproducido en IVAM 1998, pág. 230)<sup>35</sup>; y en 1977 otra en homenaje a Santa Teresa de la Cruz, en la línea de la tabla que dedicara a la hija de Julio González, Roberta, fallecida inesperadamente y en extrañas circunstancias. También existen ejemplos de este misticismo en tablas de 1978 como las tituladas *En par de los levantes de la aurora* e *Iré por esos montes y riberas*; o en estas otras de 1979: *Sin otra luz ni guía*, *Al aire de tu vuelo*, *Aguas, aires, ardores* y *Tocar nuestros umbrales*.

De hecho y en relación a la primera de las tablas, existe el dato —una carta de Sempere a Dora Borges y Antonio R. Pina, fechada el 18 de agosto de 1976, a la que se refiere Fernando Soria— de que Sempere había estudiado detenidamente al poeta y planeaba ilustrar su obra, aunque no sabía cómo, siempre condicionado por el respeto hacia las personas que admiraba.

---

<sup>34</sup> Declaraciones de Sempere a José Ramón Giner, *Información*, 9 de junio de 1982. reproducido en Fernando Soria, *op. cit.*, 1988, pág. 191. Fundamental resultará al respecto de la religiosidad en Sempere el capítulo “Tras la estela de San Juan de la Cruz” escrito por Fernando Soria, pág. 198-209, en el que se reproduce este poema escrito por Sempere: “De tus ojos quisiera ser techado” (A San Juan de la Cruz): *niño/nube de agraz/o sangrevino/ /enseñame a morir/pues no he vivido/sino dentro del lento desleír/ /dihíyome/ob silbido de órgano/estruendo de razón/ /sí déjame creer/que soy tu hermano/pues lo mismo tu madre que la mía/vendían leche espesa./ /espejo de tus versos/yo sé juan que tu mirada robaría/para añadirse a mis ojos/que al instante florecen/ si te veo/en arco de arcoiris/ cuando llora/teresa desamor de densa queja/ /abeja/quiero libar tu miel/y déjame/del lado/de tu silencio/ /desabuciado/huyo de la incurable/enfermedad/ /lázaroy soy/sin cristo que me llame/ /levántame/que se me borran tus cantares/aunque no su verdad/ /no, no me dejes solo/en medio de la escarba/de la falsa/geometría/ /no me dejes caer/hacia lo oscuro/ /mientras tú flotas/con mi mismo imán/ /tranchada rama de la injusticia/ /juan luz/ sin cruz/ qué desamparo/ / ¿por qué tu fiel mirar me ha abandonado?*

<sup>35</sup> Esta tabla, compuesta en tonos grises plateados, parecidos a los de la tabla dedicada a Santa Teresa dos años después, es el resultado de la primera lectura que realiza Sempere de la edición de las poesías completas de San Juan de la Cruz que en 1975 le regaló Antonio R. Pina, y que contenía comentarios sobre *Cántico Espiritual*, *La noche oscura* y *Llama de amor viva*. Ver Fernando Soria, *op. cit.*, 1988, pág. 203.

*Sí, hay un vínculo muy intenso. No obstante, yo no puedo trasponer imágenes de un verso de San Juan, trasladarlas a un lienzo. De todas formas, la impresión que me produce la lectura es fortísima. Crea un espíritu, y en ese espíritu pinto.*<sup>36</sup>

Este sería el origen más fiable de los posibles para esta carpeta de serigrafías, la última que realizaría Sempere, de no intermediar unas palabras de Fernando Silió cuando anunciaba en su análisis de la obra gráfica del artista alicantino —publicado en 1982 pero escrito con anterioridad— aquel proyecto concebido sobre la Biblia:

*Entre los proyectos inmediatos que tiene Sempere figura la 'Biblia', obra en la intervendrá como experto en escrituras Sagradas Juan Cantó Rubio y Abel Martín, el fino maestro y compañero de Eusebio en el arte de la serigrafía. Estará formada por tres libros, uno sobre el Antiguo Testamento y dos sobre el Nuevo, llevando cada uno de ellos una breve referencia a los textos bíblicos y 20 serigrafías.*

*La obra, por la limitación de ejemplares y cuidada calidad de la edición, a buen seguro que será bien recibida por los bibliófilos.*<sup>37</sup>

Este ambicioso proyecto coincide con las informaciones ya comentadas que figuraban en el folleto-catálogo de la exposición de diciembre de 1979 en Tórculo, donde se recogían algunas de las serigrafías que compondrían lo que hasta la fecha se trataba de un 'proyecto de carpeta' titulado *La luz en el Antiguo Testamento* y que, como ha quedado dicho, derivó en primera instancia en la carpeta conocida como *La luz de los Salmos* (1980). Tras la cual todo apunta que Sempere, en los dos años que median entre una carpeta y otra, seguía pensando en afrontar el proyecto bíblico dedicándose ahora al Nuevo Testamento. Sin embargo, en una nota introducida en el texto, en la misma página y durante los trabajos de impresión de su catálogo razonado, Fernando Silió nos informa de los contratiempos y variaciones que habían surgido en el proyecto al señalar que:

*la proyectada carpeta sobre la Biblia no podrá realizarse debido al altísimo costo que ello representa. Sí ha iniciado, en cambio, los trabajos de una nueva sobre San Juan de la Cruz, con lo que verá cumplidos sus deseos, desde hace años manifestados, de dedicar unas serigrafías a tan importante místico español.*<sup>38</sup>

Es de esta manera que aquellas aspiraciones de Sempere por ilustrar a San Juan de la Cruz se conjugan desde el principio con un creciente interés por abordar determinados aspectos de la Biblia, cuestión que desborda en lo económico y, además, a un Sempere cada vez más impe-

---

<sup>36</sup> Declaraciones de Sempere a Eduardo G. Rico, citadas por Fernando Soria, *op. cit.*, 1988, pág. 204.

<sup>37</sup> Fernando Silió, *op. cit.*, pág. 201.

<sup>38</sup> A esta anotación de Silió añade Fernando Soria que Sempere llegará incluso a seleccionar la tipografía para los textos y a confeccionar una maqueta del estuche que contendría las serigrafías, aunque no consiguió encontrar quien financiara el proyecto. Fernando Soria, *op. cit.*, 1988, pág. 204.



dido y necesitado de la ayuda incondicional de Abel Martín. La unión de ambos factores parece resolverse en un dejar paso a la primera opción apuntada.

Así, las siete serigrafías que componen *Cántico Espiritual (Homenaje a San Juan de la Cruz)* se acabaron de estampar el 14 de Diciembre de 1982 en el Taller de Abel Martín. La presentación corría a cargo del Premio Nobel de Literatura en 1976, Vicente Aleixandre, de quien se reproducía una carta dirigida a Sempere y fechada en Madrid, a 2 de junio de 1982, una carta en la que el octogenario poeta lamenta no poder satisfacer la invitación de Sempere y se excusa debido a la enfermedad que padece. Tras esta carta y acompañando a cada una de las serigrafías se disponen otros tantos fragmentos de estrofas extraídas del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, fragmentos que se corresponden respectivamente con las Canciones 4 (*Ob bosques y espesuras...*), 11 (*Ob cristalina fuente...*), 14 (*La noche sosegada...*), 15 (*Nuestro lecho florido...*), 21 (*De flores y esmeraldas...*), 32 (*Escóndete, Carillo...*) y 35 (*Gocémonos, amado...*), en este orden que sigue la búsqueda del poeta, el encuentro y la unión de su alma con la del amado, Dios<sup>39</sup>. Unos textos que se presentan en edición facsímil de los autógrafos del poeta místico *por razones ciertamente estéticas, pero también en un afán de compenetración con el poeta místico* —como escribe Fernando Soria<sup>40</sup>.

En 1954 Sempere le había escrito a Alfons Roig solicitándole la dirección de Vicente Aleixandre<sup>41</sup>; quizás desde ese momento surge una relación, aunque sea tan sólo epistolar, que moverá al pintor alicantino a solicitar del poeta un texto para esta carpeta de serigrafías y que acabará siendo —creemos que en un bello gesto de admiración y respeto— la carta de disculpas enviada por éste y que Sempere incluye como pórtico.

---

<sup>39</sup> Los cánticos son, según el diccionario, cada una de las composiciones poéticas de los libros sagrados y los litúrgicos en que sublime o arrebatadamente se dan gracias o tributan alabanzas a Dios; sin embargo, las canciones de San Juan de la Cruz son más cercanos al tipo de cántico elaborado desde la poesía profana y en los que se canta a la alegría, al amor, etc.

<sup>40</sup> Por cuestiones que desconocemos, el texto que acompaña a la tercera serigrafía no se corresponde con el poema (*La noche sosegada/en par de los levantes del aurora,/ la música callada,/ la soledad sonora,/ la cena que recrea y enamora.*) sino con el principio del comentario que San Juan de la Cruz realiza del mismo: *Esta sueño espiritual que el alma tiene en el pecho de su Amado, posee y gusta todo el sosiego, y descanso, y quietud de la pacífica noche, y recibe juntamente con Dios una abisal y oscura inteligencia divina, y por eso dice que su Amado es para ella la noche sosegada en par de los levantes de la aurora.* Fernando Soria, *op. cit.*, 1988, pág. 206.

<sup>41</sup> Carta de Sempere a Alfons Roig, París, 27 de diciembre de 1954. La correspondencia entre Sempere y el padre Roig se cita desde el catálogo *Alfons Roig i els seus amics*, Diputació de València, Universitat Internacional Menéndez Pelayo, IVEI, València, 1988, pág. 114-129; y la Tesis Doctoral de Antonio Fernández García, *La obra de Eusebio Sempere desde una investigación visual de la pintura*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989, pág. 447-489.

La presentación en carpeta fue realizada una vez más por Artes Gráficas Luis Pérez, Madrid, corriendo todos los gastos de la edición por cuenta del propio artista. A su vez, la edición constaba de una tirada de 99 ejemplares firmados y numerados 1/99.

Como muestra del nivel alcanzado y de la resolución gráfica en la interpretación que realiza Sempere de los poemas del místico castellano sirva de muestra la emocionada respuesta como acuse de recibo que Vicente Aleixandre le enviará tras contemplar en sus manos la carpeta definitiva y cada una de las serigrafías que la componen:

*Mi querido amigo:*

*Por mi salud he tardado unos días en decirle lo que quería inmediatamente expresarle. Y es la gratitud, sorpresa y emoción con que he recibido y contemplado el hermoso regalo que Ud. me hace. Lo que yo presentía en mi carta recogida por Ud. se ha cumplido del todo y la conjunción a que yo aludía ha producido una fascinante obra de arte. Yo le diría que me ha resultado casi irresistible para mis ojos estropeados. Realmente, creo es difícil alcanzar un límite en la expresión de la misma altura y significación que el que Ud. logra. Yo diría que Ud. da "a la caza alcance" en la región superior de los espíritus. Yo he regresado aquí de su arte con una especie de nuevo entendimiento de él.*

*La confección del volumen también es una obra de arte, hay que decirlo. Gracias, querido amigo, por la iluminación y por la generosidad. Estoy muy contento de verme, con mi carta envuelto en los resplandores.*

*Con todo ello, aquí va un abrazo de admiración y afecto.<sup>42</sup>*

Estas palabras, de seguro, debieron calar en lo más hondo del mejor Eusebio Sempere que, en palabras de Fernando Soria, traduce

*a puros elementos ópticos de color-luz, geometría-línea, si no directamente los símbolos cósmicos y bíblicos y las imágenes de San Juan de la Cruz, sí la impresión bonda que en el propio espíritu de nuestro artista fue dejando la lectura repetida a la poesía del santo carmelita. Y con ello parece haber llegado Sempere a los últimos límites del lirismo, la musicalidad y la espiritualidad de su pintura. Con un desarrollo ya iniciado en otras carpetas de grabados, en el conjunto de estas serigrafías el lirismo se estructura en poema, la musicalidad se conforma en sinfonía. El vivo latir de Dios en la tierra y el universo («la soledad sonora») parece estallar aquí en silenciosa armonía («la música callada»).*<sup>43</sup>

El 17 de febrero de 1983, en el Museo de Bellas Artes de Santander, se presentará al público la que sería su última carpeta de serigrafías, *Cántico Espiritual (Homenaje a San Juan de la Cruz)*,

---

<sup>42</sup> Carta de Vicente Aleixandre a Eusebio Sempere, Madrid, 26 de enero de 1983. Reproducida en Antonio Fernández, *op. cit.*, pág. 496.

<sup>43</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, 1988, pág. 206.

conjuntamente con el libro de Fernando Silió sobre la obra gráfica de Sempere. En el catálogo de la exposición que completaba el acto se podía leer:

*Obra de última realización, tras la penosa enfermedad que sufre el artista desde hace aproximadamente un año.*<sup>44</sup>

Y el 31 de mayo de ese mismo año —mientras todavía era posible visitar la exposición homenaje organizada por el Banco Exterior en Madrid—, en la Galería Tórculo se presentan también juntas las dos obras, la última carpeta de Sempere y el libro de Silió. En ambas presentaciones, en la de Santander y en la de Madrid, fue el Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, Francisco Plaza, el encargado de dictar una conferencia sobre la obra del pintor alicantino.

Esta carpeta será para muchos, sin saberlo todavía, una suerte de despedida, quizás un saludo, un regalo a todos aquellos que gozaban de la geometría espiritual de Sempere; en todo caso, un ejercicio de elevación que se va acercando a su último adiós, al menos un adiós a la pintura, puesto que en 1982 queda definitivamente confinado a una silla de ruedas e impedido para el ejercicio plástico:

*Siempre me ha gustado el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz, que es la última cosa que ilustré antes de verme imposibilitado de pintar. Hicimos una carpeta de grabados preciosa.*<sup>45</sup>

### ***Con Sempere en 1983***

Si la antológica de 1980 había supuesto un duro examen para Sempere, otra cosa debió de ser la exposición que tres años más tarde trató de homenajear con justeza el papel artístico y humano que había desempeñado. Era una muestra de cariño en la que se repasaban y reconstruían de nuevo, aunque fuera solamente en el catálogo, tres décadas y media de producción artística del pintor a través de la obra de un buen número de artistas amigos, de tantos artistas admirados: desde Georges Braque al Equipo Crónica pasando por Julio González, Juan Gris, Joan Miró o Pablo Picasso, destacados entre una nómina que se elevaba hasta cincuenta participantes, la gran mayoría citados en las páginas precedentes de este trabajo<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Fernando Soria, *op. cit.*, 1988, pág. 204.

<sup>45</sup> Carlos García-Osuna, “Sempere, sostenido por la esperanza”, *Ya Dominical*, 13 de noviembre de 1983.

<sup>46</sup> Anónimo, “50 artistas unen sus obras en un homenaje a Eusebio Sempere”, *El País*, Madrid, 25 de mayo de 1983; José Miguel Ullán, “Aire sereno y luz no usada”, *El País*, Madrid, 26 de mayo de 1983; J. F. B., “Eusebio Sempere asiste hoy a la exposición de 50 artistas contemporáneos en homenaje a su obra”, *El País*, Madrid, 26 de mayo de 1983; Jaime Soler, “Medio centenar de artistas, en la exposición ‘Con Sempere’”, *Diario 16*, Madrid, 26 de mayo de 1983; Anónimo, “Eusebio Sempere recibe el homenaje de sus compañeros del arte”, *El País*, Madrid, 27 de mayo de 1983; Anónimo, “Cincuenta artistas contemporáneos, con Sempere”, *Pueblo*, Madrid, 27 de mayo de 1983; Anónimo, “Cincuenta artistas rinden homenaje a Eusebio Sempere”, *Heraldo de*

Después de la retrospectiva de 1980 y a esas alturas de su vida, Sempere no desprecia el acontecimiento, aunque una vez más siente la incomodidad, humilde eso sí, que le supone convertirse en el centro de atención una vez más. Así, explicaba el porqué de esta muestra de 1983:

*No me gusta la palabra homenaje porque parece que uno esté moribundo. Claro es que no sé hasta qué punto estoy moribundo, por eso no es nada agradable. Lo que pasa, por otra parte, es que también es de agradecer que pensarán en esa exposición. Luego, parece ser que va a ser un planteamiento nuevo del Banco Exterior de Fernández Ordóñez, que va a seguir haciendo este tipo de exposiciones y entonces han querido que la mía sea la primera. Serán siempre artistas vivos de cierta edad, aunque ya no soy tan joven, digamos que para reivindicarlos y sobre todo reconocer eso que ya se ha hecho en Francia con la llamada “Escuela de París”, que eran gente que llegó de fuera y formaron un grupo de matiz estético o como quieras llamarlo. En eso han pensado, que como yo no soy de aquí, de Madrid, pero formo parte de un cierto núcleo de artistas que han estado viviendo aquí y que han logrado crear cierto ambiente artístico y cultural, pues bueno me han elegido a mí el primero.<sup>47</sup>*

Se trataba de una exposición en la que se toma como referente su primera carpeta de serigrafías, *Las cuatro estaciones*, y que se cerraba, más o menos, con la referencia a la interpretación del mismo tema que realizará, esta vez en cuatro gouaches sobre tabla, entre los años 1980 y 1981, poco tiempo antes de la muestra y por todos señaladas como sus últimas pinturas.

Junto a esta prueba de afecto de sus compañeros de generación plástica y como reconocimiento de su posición y papel para la introducción de la vanguardia en España, 1983 será también el año en el que Sempere vea cumplido uno de sus sueños más antiguos: poder exponer de manera individual en la Galerie Denise René de París. Allí muestra sus obras durante el mes de marzo, haciéndose cargo de todos los gastos, quizás todavía un poco dolido y como manera de resarcirse de que entonces, durante sus años parisinos, Denise René no le hubiera prestado una mayor atención como artista perteneciente al entorno cinético. Era, hasta cierto punto, un particular ajuste de cuentas, de las cuentas que llevó siempre Eusebio Sempere<sup>48</sup>.

También será 1983 un año de premios y reconocimientos. En septiembre, la Diputación de Valencia le otorga el Premio Alfons Roig, instaurado dos años antes con el objetivo de pro-

---

*Aragón*, Zaragoza, 28 de mayo de 1983; Francisco Calvo Serraller, “Una colección de obras maestras en torno a Sempere”, *El País*, Madrid, 28 de mayo de 1983.

<sup>47</sup> Pilar Rubio, “Entrevista con Eusebio Sempere. Un momento inoportuno”, *Lápiz*, n° 7, Madrid, junio de 1983, pág. 32-37.

<sup>48</sup> Véanse Francisco Calvo Serraller, “L’ardente clarité de Sempere”, texto del catálogo, *Sempere*, Galería Denise René, París, marzo de 1983; y AA.VV. [Serge Fauchereau, comisario], *El arte abstracto y la Galería Denise René*, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.

mocionar la creación artística en la Comunidad Valenciana; y en octubre, recibe en Oviedo el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, concedido no sin sorpresa por el artista alicantino cuatro meses antes. En el acta del Jurado podemos leer los motivos por los que se le otorga el máximo premio artístico del Estado español y el más importante de los recibidos a lo largo de su vida, según sentenciará él mismo:

*Reunido en Oviedo, los días 2 y 3 de junio de 1983, el Jurado correspondiente al "Premio Príncipe de Asturias de las Artes, 1983" integrado por D. Eduardo Chillida, D. Antonio Fernández Alba, D. Manuel Fernández Miranda, D. Luis García Berlanga, D. Cristóbal Halffter, D. Alfonso Pérez Sánchez, D. Francesc Vicens, presidido por D. Pablo Serrano y actuando de secretario D. Plácido Arango Arias, acuerda por unanimidad conceder este galardón a D. Eusebio Sempere, por la profunda y significativa coherencia de su obra; en reconocimiento a sus criterios de exploración, renovación y difusión de los nuevos medios expresivos y por su dedicación a la perfección formal y material en el desarrollo de su trabajo.*

*El Jurado ha considerado también el valor de ejemplaridad que representa la donación, en beneficio público, de su colección de arte contemporáneo universal.*

Así, en el acto de entrega del premio, Belisario Betancur, Premio de Cooperación Internacional en la misma edición, es el encargado de leer un discurso del que extraemos unos párrafos que sin duda recuerdan los modos y maneras, muchas ideas de Sempere:

*Ni para mi patria ni para otros países existe fórmula. Me consuela emplear los instrumentos jurídicos, administrativos y morales, es decir, los elementos náuticos necesarios para surcar la procela y extirpar injusticias de las que acaso no seamos responsables; pero frente a las cuales no podemos declararnos inocentes ni impotentes.*

*Porque todos estamos inscritos en el mismo destino y, en consecuencia, hemos de ser todos buscadores de esa luz. Una vida noble no es una vida con buen éxito, escribía Ortega, sino una vida poblada de honrados intentos para la gran patria del espíritu. "Sembrándola de las virtudes teologales, agregaba, recorramos a España, si fuese preciso a pie, y si no fuera por la prisa, de rodillas".*

*Es la misma paz cuya plenitud ilumina fundación y existencia de El País [Premio Comunicación y Humanidades], busca nuevas formas Sempere [Premio de las Artes], medita Julio Caro Baroja [Premio Ciencias Sociales], escribe con brillantez Juan Rulfo [Premio de las Letras] y navega en la ciencia Luis Antonio Santaló [Premio de la Investigación Científica y Técnica]. La paz indivisible y unívoca.*

*Parcial y elusiva, esa paz es mi oficio desvelado, el territorio de mi existencia. Soy un obseso por alcanzarla, no para soñar con ella; el sueño, advertía ensoñadoramente Quevedo, es puerta abierta a la guerra y a la cizaña; el desvelo, a la paz y a la seguridad.*

Coincidiendo con este momento culminante en su trayectoria artística, las declaraciones de Eusebio Sempere nos descubren en toda su crudeza la situación que atravesaba en sus últimos años, impedido ya para trabajar, para pintar:

*No puedo trabajar por mucho que quisiera hacerlo. Estoy esperando a ver si me puedo poner un poco mejor para poder seguir adelante, pero físicamente no puedo hacer nada, mira mis manos, no puedo hacer nada, ni con las manos, ni con nada. ¡Ojalá pudiera!*

*Mi única preocupación y lo único importante ahora es curarme (su voz es débil y entrecortada). Quiero curarme, salir de este puro. Es horroroso, ya no lo soporto... estoy muy cansado, muy cansado, no puedo más. Bueno... lo deponer, es un decir, porque voy a poder todo lo que Dios quiera. Si me va a echar años encima, no me va a quedar más remedio que soportarlo. La carencia física es muy horrible, porque quieras o no afecta también a lo que no es físico y entonces se vuelve como muy triste.<sup>49</sup>*

Se trata de un momento difícil, aunque Sempere encontrará fuerzas para continuar desarrollando su obra gráfica, añadiendo algunas serigrafías más gracias a la atenta complicidad y ayuda constante de Abel Martín, que con la misma paciencia de siempre va componiendo y estampando bajo su supervisión las tramas y tintas sucesivas de al menos una decena de ejemplares sueltos destinados a su comercialización en galerías como Theo.

Por si pocos hubieran sido los momentos de excitación terrible para Sempere, a finales de ese mismo año la Diputación de Alicante le nombra Hijo predilecto de la provincia, y unos días más tarde, el 4 de enero de 1984, la Universidad de Alicante lo inviste como Doctor *Honoris Causa*. En febrero, la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia le nombra Académico de Honor y el 29 de abril de ese mismo año se le rinde un multitudinario homenaje en Onil, su pueblo natal, durante el que recibirá el nombramiento de Hijo predilecto de la villa, motivo por el que se instalará un retrato escultórico realizado por Pablo Serrano.

### ***Enfermedad y muerte***

Parece ser que todo comenzó antes, en los años setenta, debatiéndose las pocas referencias escritas, la mayoría a leer entrelíneas, entre un momento de principios de la década (incluso finales de la anterior), a mediados o a finales, en algunos otros casos. Pero el caso es que sobre Eusebio Sempere había caído ya una sentencia.

A finales de la década de los setenta su frágil cuerpo dejaba de responderle y cada vez se lo pondrá más difícil. En 1979 Sempere pintaba una de sus últimas tablas, la titulada aclaratoriamente *La luz de los Salmos*, viéndose impedido para trabajar a partir de 1981, cuando comienza a necesitar de la ayuda de un bastón, después de unas muletas. Un año más tarde, en 1982, se ve definitivamente postrado a una silla de ruedas, derrotado y pensando que ya nun-

---

<sup>49</sup> Pilar Rubio, *op. cit.*.

ca más podrá volver a pintar. Sin embargo, gracias a la estrecha cercanía con el siempre dispuesto Abel Martín, Sempere consigue finalizar la que sería su última carpeta, *Cántico Espiritual (Homenaje a San Juan de la Cruz)*, que verá la luz a finales de ese año 1982, si bien sabemos que, además, supervisará la estampación de varias serigrafías sueltas hasta sus últimos días, en la primavera de 1985.

El motivo de todo ello lo encontraremos en la enfermedad que Sempere fue desarrollando y que a finales de los años setenta comienza a atacarle mermando lentamente su actividad creadora, con fuerza a partir de 1981, cuando comienza a no poder servirse de sus extremidades, especialmente sus piernas. Se trataba de una parálisis progresiva diagnosticada por el neurólogo madrileño Alberto Portera, que le ocultará y fingirá la gravedad de la misma hasta el final —era cosa de los nervios, le decían todos los médicos—, dándole siempre esperanzas de mejora.

Según Abel Martín:

*fue a raíz de venir aquí [a la casa de El Plantío, en las afueras de Madrid, en 1980] cuando empezó a notar la debilidad, pues a vomitar sin saber porqué había comenzado en Cuenca. Cuando se supo su verdadero diagnóstico se dijo que era esclerosis lateral miotrópica, una cuestión de placas que implica un deterioro lento y progresivo, sin solución.*<sup>50</sup>

A sabiendas de la importancia de la enfermedad —la esclerosis lateral miotrópica o enfermedad de Charcot es totalmente irreversible y mortal, por tratarse de una infección que causa la degeneración neuronal de la médula dorsal con el consiguiente deterioro y paralización inexorable de los músculos—, Abel Martín ayuda y sigue a Sempere en un intento de buscar soluciones médicas en distintos lugares de España, Francia y Suiza. Desesperado, piensa Sempere en viajar hasta los Estados Unidos y ponerse en manos de los médicos norteamericanos, pero es en el sanatorio de un médico portugués, de Coimbra, el doctor José Montezuma, donde iniciará un tratamiento de inyecciones de Interferon que le calman el dolor. Es en este momento que Sempere descubre que le quedan tan sólo dos años de vida, aunque tiene esperanza en los ánimos que le doctor Montezuma le da en su clínica y en sus periódicas visitas a Madrid.

Más consciente del desenlace con cada día que pasa, Sempere va atando cabos y se siente más grave todavía, más dolido y cercano a la muerte; alarmado incluso por el aumento en la demanda y los precios de sus obras declarará:

*Los marchantes se enteran enseguida de que estás enfermo, que a lo mejor no puedes pintar más y te lo compran todo en un momento. Tú fíjate, en un año han subido la cotización de mis cuadros dos veces, cosa que no habría ocurrido de estar yo sano y en plenitud. Me han dejado sin nada.*

---

<sup>50</sup> Ver la entrevista con Abel Martín Calvo realizada por Antonio Fernández y reproducida en su Tesis Doctoral, *op. cit.*, pág. 498-526.

*Esto es algo que pasa cuando vas a morir; así que para esta profesión es bueno correr el bulo de tu posible muerte para que suba tu cotización; parece una broma macabra, pero es así, y así son las cosas...*

*Por supuesto, por supuesto, no es agradable darte cuenta de que las cosas son así, pero también sería menos agradable aún que la parálisis hubiera hecho que mis cuadros bajaran.<sup>51</sup>*

Una proximidad a la muerte que será el mejor revulsivo para que el artista de Onil modifique sus planteamientos vitales y trate de desprenderse de la constante obsesión a la que le han arrastrado sus lecturas y el misticismo que invade su última producción:

*Está tan presente en mí la idea de la muerte, que ya es algo negativo; se ha convertido en una obsesión. Pero quiero desprenderme de ella. Quiero dejar de estar en este continuo trance. La vida es hermosa y hay que gozarla en su plenitud. El mundo es extraordinario, la tierra es un milagro y debemos tomar conciencia de que estamos en este mundo. Por eso ahora he cambiado mis lecturas y estoy tratando de variar mi filosofía de la vida. Ya está bien del muero porque no muero.<sup>52</sup>*

Estas palabras coinciden con los meses en los que Sempere proyecta, dirige y supervisa las tareas de estampación de las serigrafías que conformarán la carpeta *Cántico espiritual*, un momento en el que, como hará hasta el final de su vida, sigue leyendo a San Juan de la Cruz pese a declaraciones como la que transcribimos a continuación, en la que contestaba a la pregunta de qué le gustaría hacer:

*Muchas (suspira), muchas cosas. Tenía en la cabeza unas pinturas un poco apocalípticas, pero en el buen sentido. Últimamente estaba muy metido en la pintura religiosa. Pero me estaba metiendo en un mundo que realmente me estaba dando mucho miedo y al escribir más todavía. Lo ví cuando hacía poesía y eso me asustó tanto que lo dejé, porque estaba entrando en un camino de muerte feroz. En la pintura también apareció algo extraño, de una manera directa porque no es comparable a la escritura, pero aparecía constantemente la cruz. Era extraño, en todos los últimos años aparecía a cruz de una manera inconsciente. Ya te he dicho que no hago bocetos, así que cogía la tabla y empezaba a trabajar y al cabo de unos días había aparecido la cruz. Entré en un terreno del subconsciente muy difícil, que me dio miedo. Pienso si hasta la enfermedad puede haber venido de ahí. Yo veía que en los poemas aparecía muy clara la idea de muerte y mi desaparición, y cercanamente. Era muy peligroso, lo tuve que dejar. Todo esto aún ahora, no me lo he podido explicar.<sup>53</sup>*

Un momento también en el que Sempere comienza a creer más que nunca en Dios y en Jesucristo, resignado quizás a la enfermedad y a su muerte, reafirmando en cada entrevista su fe

---

<sup>51</sup> Palabras de Eusebio Sempere citadas por Fernando Soria, *op. cit.*, 1988, pág. 211 y 212.

<sup>52</sup> José Ramón Giner, *Información*, Alicante, 9 de junio de 1982.

<sup>53</sup> Pilar Rubio, *op. cit.*



en el cristianismo, llegando incluso a decir —para asombro de muchos— que habla y ve a Dios, que *pasea sosegadamente* junto a Jesucristo<sup>54</sup>.

Y como la vida recorre los mismos caminos que van a dar a la mar, Eusebio Sempere se subió una vez más, portado en brazos por Abel, al coche que lo devolvía a su Onil natal en su acostumbrado viaje de Semana Santa.

Era un *atardecer velazqueño, violáceo y violento* —son palabras de Alfonso de la Torre, testigo de la ocasión—, recortado contra la Sierra de Guadarrama, todavía nevada en las cumbres, que anunciaba en su luz vespertina la urgente llegada de la primavera. Sempere tuvo todavía tiempo de señalar aquel espectáculo de la naturaleza, esgrimiendo su mano temblorosa en el paisaje, como lo había hecho tantas veces cuando pintaba sus rayitas, y diciendo emocionado a quienes le acompañaban:

*¿Veis?*

Tiempo antes, imbuido en su particular misticismo, había declarado:

*Un atardecer en el Universo tiene por fuerza que ser más prodigioso que ver ocultarse el sol en el arco del horizonte, porque habrá millones de atardeceres a la vez. Los colores serán impensables. Las hojas, infinitas. Mi amor será tan múltiple como lo que pueda percibir. [...] El silencio que habita tras la muerte será la suprema elocuencia. Comprendo todo en un instante, comprendo sin necesidad de la fuerza, sin necesidad de las palabras, sin necesidad, incluso, de que se pregunte. Un silencio perfecto, eterno, en el que nada se dice porque uno sabe todo, entiende todo... Un silencio en el que no hay necesidad de nombrar.*<sup>55</sup>

A Onil llegó un Jueves Santo 5 de abril, a la finca ‘La Cova’, en la entrada que la localidad alicantina tiene bajo las estribaciones de la Sierra de Onil; y allí, acompañado de su inseparable Abel Martín y de algunos miembros de la familia de Santiago Balaguer (primo del pintor y propietario de la finca), Sempere trazaba su último suspiro, la última de las intenciones más íntimas del aire para con él.

*Siete días después de conmemorar su cumpleaños, a los 62 años y cerrando el ciclo geográfico (desde Onil hasta Onil), nos dejaba Eusebio Sempere, en la operación de muerte anunciada más injusta que darse pueda. [...] Sempere se abstraigo tanto que hurtó su cuerpo al tiempo dejando, sin embargo, el tramado de las líneas en herencia hasta el infinito. Abí está su legado.*<sup>56</sup>

Fue a la hora del ángelus, a las 12 del mediodía del martes 10 de abril de 1985, que le sobrevino aquella muerte espantosamente anunciada tiempo antes. En el parte de defunción firmado por el último médico que le atendió, Ángel Calderón López, quedará consignada la causa, la

---

<sup>54</sup> Véanse al respecto las entrevistas concedidas a la prensa entre 1983 y 1985.

<sup>55</sup> Andrés Trapiello, “Hablar de pintura es hacer historia”, *El País*, Madrid, 18 de diciembre de 1977.

<sup>56</sup> José Antonio Martínez Bernícola, en el folleto con el programa del *Homenaje a Eusebio Sempere en el primer aniversario de su fallecimiento*, Ayuntamiento de Onil, del 16 al 19 de abril de 1986.

última afección provocada por el desgaste progresivo de su cuerpo: *neumonía con posterior parada cardíaca*.

Entonces ya era otro ocaso.

La capilla ardiente, montada en el Ayuntamiento de Onil, estaba presidida por el féretro, un crucifijo y, detrás, aquella serigrafía única (un ejemplar tan sólo) que será el *Proyecto para una fuente en Onil*, ca. 1981 [Cat. 161], que jamás se llegó a construir. Y en las fotografías publicadas en la prensa esos días es curioso observar cómo al final las líneas trazadas sobre el papel se confunden, definitivamente, con los perfiles de un crucifijo que parece encajar a la perfección sobre el diseño. Pudiera ser anecdótico pero se trata, de alguna manera, de una imagen: la lógica imagen que parecía haber estado trazando Sempere en sus diez últimos años.

Al día siguiente se le entierra provisionalmente en el cementerio de Onil y, desde el 2 de mayo, su cuerpo descansa por deseo expreso y con la autorización pertinente y clara del obispado de la demarcación Alicante-Orihuela, bajo el suelo de la sacristía del Monasterio de la Santa Faz de Alicante.

\* \* \*

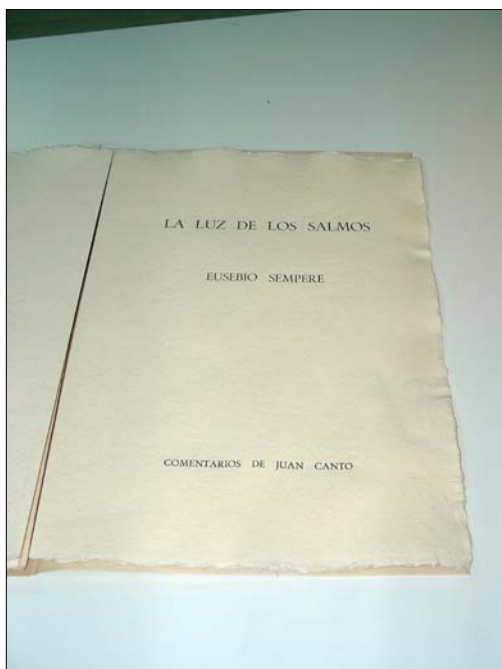
Finalizaba así y aquí la trayectoria vital de Eusebio Sempere, aunque no los homenajes que se irán sucediendo en el tiempo, ni las exposiciones, como la que con una buena selección de su obra gráfica se inauguraba el jueves 3 de octubre de 1985 en la Galería Cuatro de Valencia.

Resta ahora abordar la producción de ejemplares sueltos en serigrafía y algún que otro grabado, además de una carpeta en la que se reinterpretaba de nuevo el tema de las cuatro estaciones, editada con carácter póstumo en el año 1988.

## II.7.1. La luz de los Salmos, 1980



El presente álbum contiene siete serigrafías de  
EUSEBIO SEMPERE  
Inspiradas en siete salmos  
(17 - 18 - 28 - 49 - 77 - 111 - 134)  
Han colaborado en este álbum, Juan Cantó,  
Abel Martín, Segundo Santos y  
Artes Gráficas Luis Pérez  
Esta edición consta de 97 ejemplares numerados  
Se acabó de imprimir en marzo de 1980  
N.º



סאלמו יח  
29 סורקו עו אלומברארס נוי לאונסארס;  
ס' נוי דיוו איסקלריסירה נוי איסקורידאל.

Voz y llamarada escenifican el trueno.  
El trueno representa el arma eficaz  
para plasmar con aparatosisidad el  
absoluto dominio de Yavé sobre  
los elementos.

## LA LUZ DE LOS SALMOS

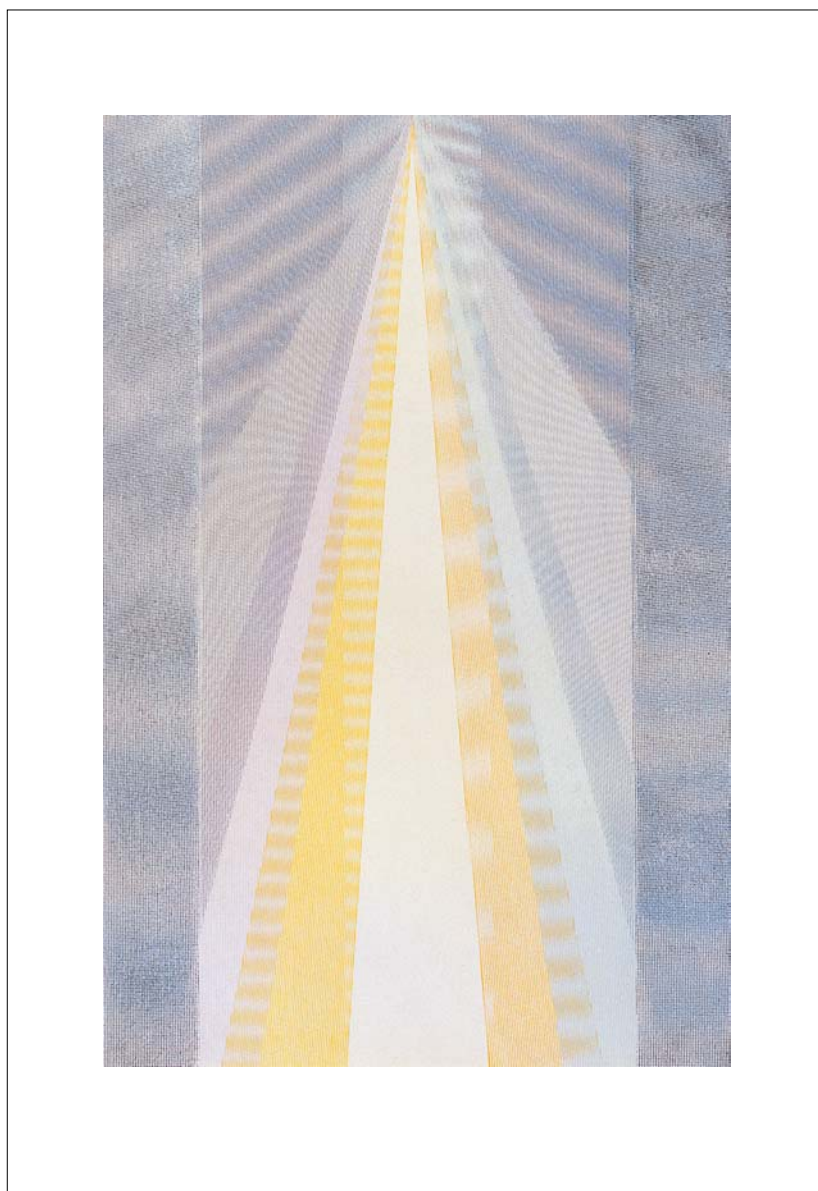
Alma y corazón de la Biblia afloran por los versos del salterio. Alma y corazón apuntan hacia lo profundo de las esencias espirituales israelitas. Sentido de la profundidad que sincroniza los salmos con las vanguardias plásticas. Los paralelismos entre el cancionero religioso judaico y el nuevo arte del siglo XX menudean. Los salmos revelan los contenidos ocultos de los hebreos, idéntico propósito acompaña a las exploraciones plásticas respecto al mundo actual. Las poesías oracionales de David y otros rapsodas vertebran enjundiosa síntesis doctrinal, aunque las apariencias puedan despistar la conquista de la conjunción de ideas constituye acariciada meta de la búsqueda fomentada por las avanzadillas artísticas. Salmos y vanguardias coinciden en el lirismo, así como en la compenetración vital con la música.

La luz es la matriz donde se engendra el arte, el material es el padre creador. Las vanguardias de la presente centuria herederas de la luz gótico-barroca, además del luminismo de Piero della Francesca, conservan la antigua propiedad de injertar dentro de los objetos una configuración irreal, y por ende, no natural. El salmista consanguíneo de la luz la canta con vehemente lirismo escenificándola unas veces como energía cósmica, otras como sol y no falta el vestirla con la espectacularidad centelleante del rayo.

Eusebio Sempere sirviéndose de un septenario de versos arrancados a los poetas religiosos jacobitas nos habla de la luz en sí, de sus relaciones con el cosmos y de su ascética espiritualidad. Eusebio plasma una luz bíblica, escarpate donde pueden otearse intervenciones terrenas de Yavé, la actualidad terreno-espiritual del hombre, al mismo tiempo que capta con fotografía instantánea a la sociedad y nos asoma desde el salterio o mirador litúrgico de los abrahamitas al espacio. El tema de la lucha urdimbre y estambre sobre el cual se tejen los textos bíblicos halla eco en el match "luz natural-luz artificial" típico del laborar semperiano.

JUAN CANTO RUBIO

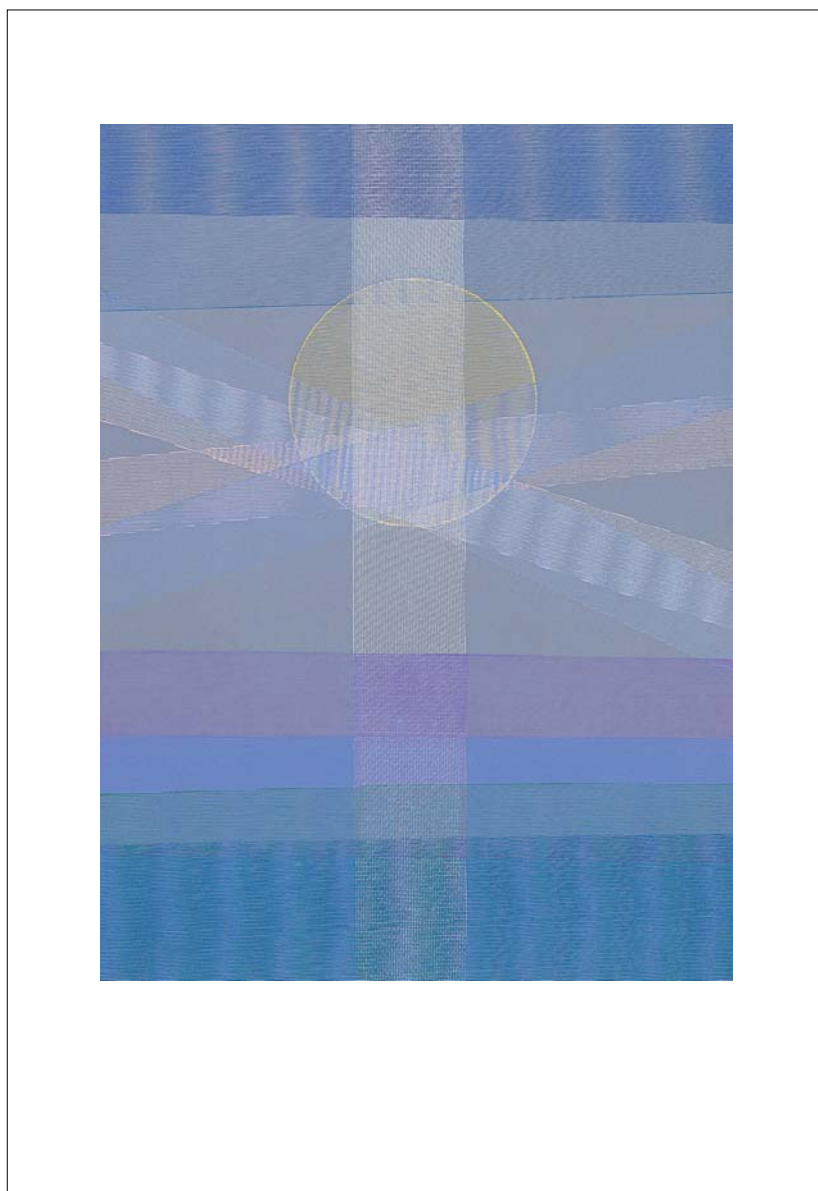
*La estampa del beduino guarecido  
dentro de la tienda de campaña  
iluminada por la lámpara sirve de  
motivo para entonar a Yavé, jefe  
religioso-militar, el himno de acción de  
gracias por la liberación triunfal.*



106. *Salmo 17 (29): La estampa del beduino guarecido*, 1980.  
Serigrafía sobre papel, 49'3 x 34 cm. Mancha: 39'5 x 26'3 cm. 12 tintas.

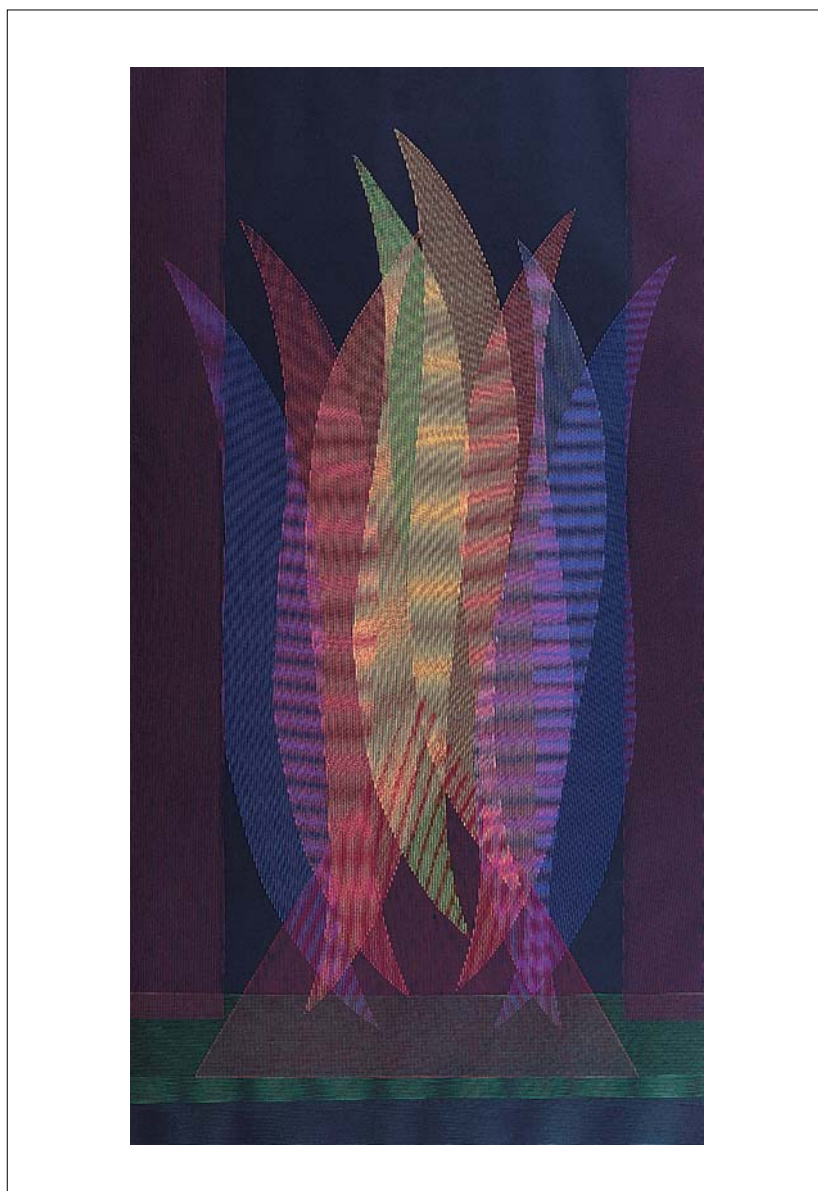
*El sol personificación nómada de la  
divinidad viril transforma a la bóveda  
del universo en su propia tienda.  
El salmista expresa con cálida mentalidad  
oriental la armonía y belleza del cosmos.*





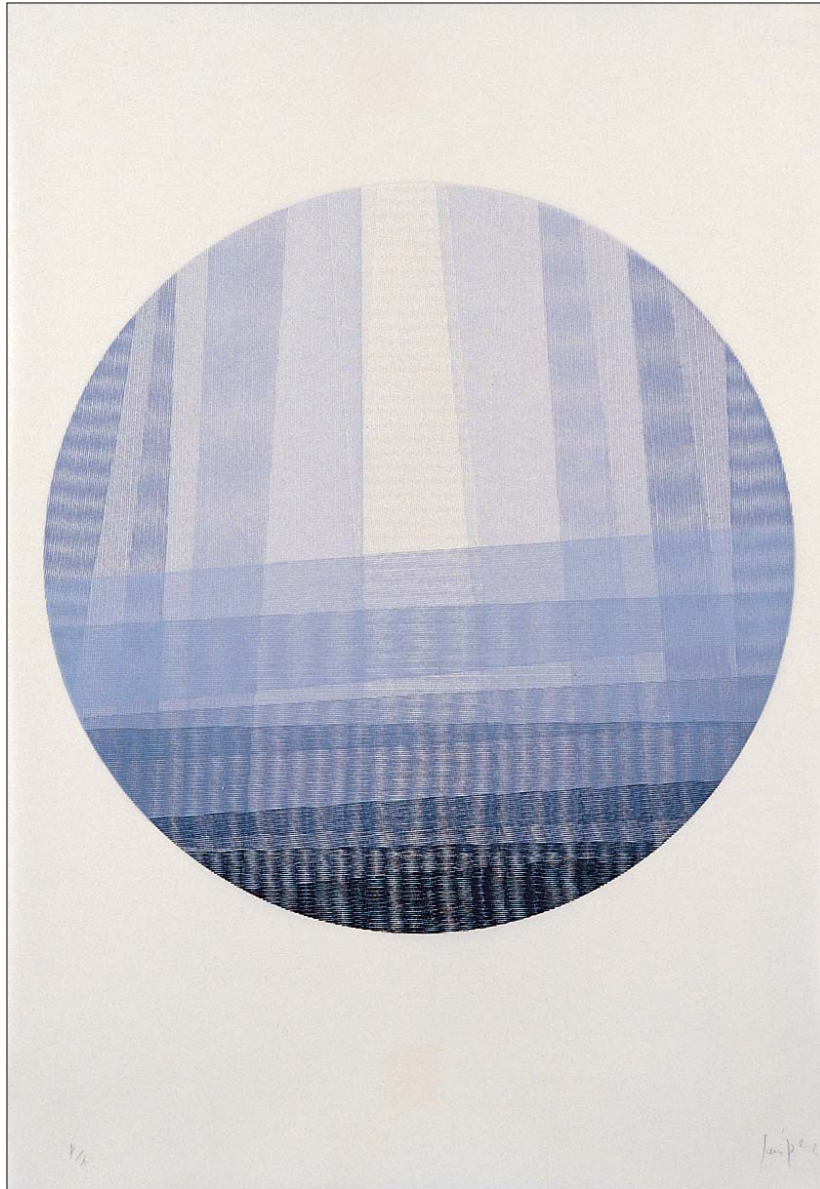
107. *Salmo 18 (6): El sol personificación nómada*, 1980.  
Serigrafía sobre papel, 49'3 x 34 cm. Mancha: 35'5 x 26'3 cm. 13 tintas.

*Voz y llamarada escenifican el trueno.  
El trueno representa el arma eficaz,  
para plasmar con aparatosidad el  
absoluto dominio de Yavé sobre  
los elementos.*



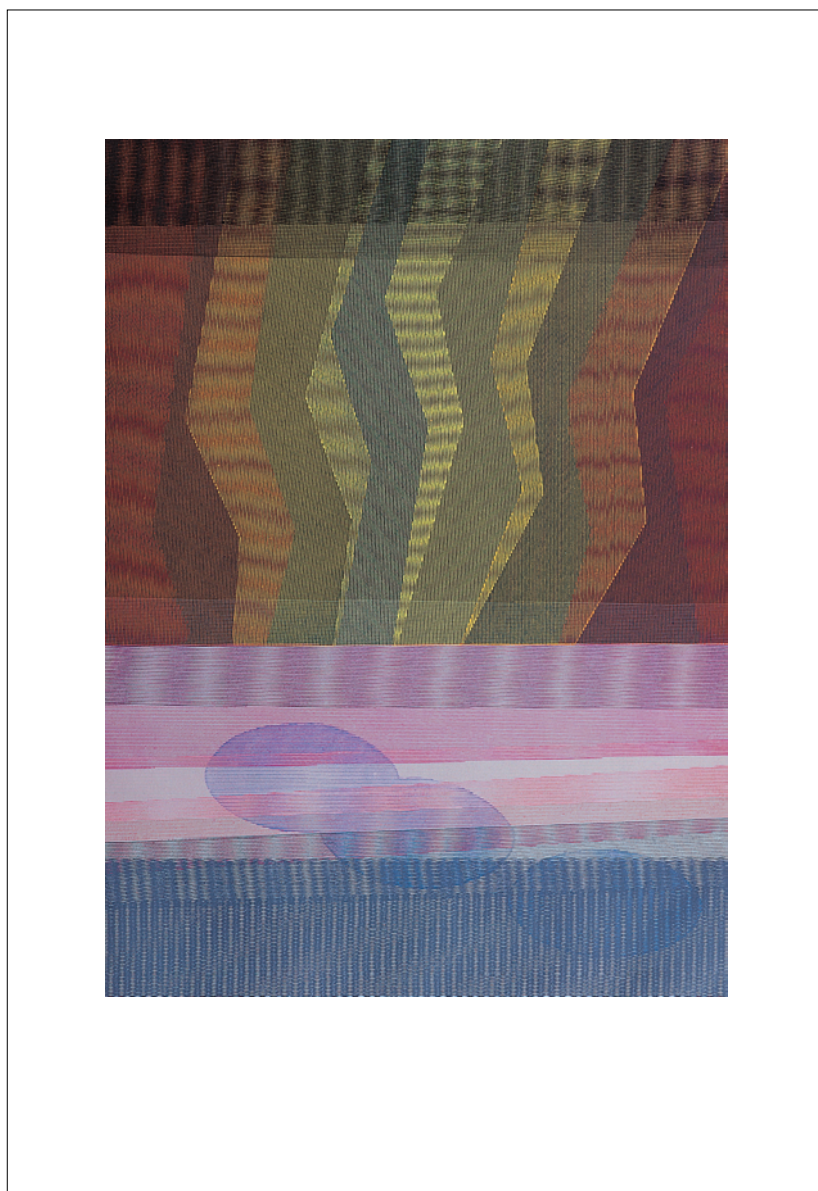
108. *Salmo 28 (8): Voz y llamarada escenifican el trueno*, 1980.  
Serigrafía sobre papel, 49'3 x 34 cm. Mancha: 44'7 x 24 cm. 14 tintas.

*Fiel a la vieja pedagogía profética  
el salmista recurre a la espectacular,  
majestuosa y teatral teofanía. La imagen  
del proceso intenta desencadenar  
el efecto psicológico del temblor.*



109. *Salmo 49 (1): Fiel a la vieja pedagogía profética*, 1980.  
Serigrafía sobre papel, 49'3 x 34 cm. Mancha: 30'9 cm. de Ø. 31 tintas.

*La 'nube' del Éxodo materialización  
de la presencia de Yavé refresca al  
alma israelita las vivencias del Desierto.  
La etapa quedó como la etapa de  
las experiencias místicas transcendentales*



110. *Salmo 77 (14): La nube del Éxodo*, 1980.  
Serigrafía sobre papel, 49'3 x 34 cm. Mancha: 35'2 x 26'1 cm. 17 tintas.

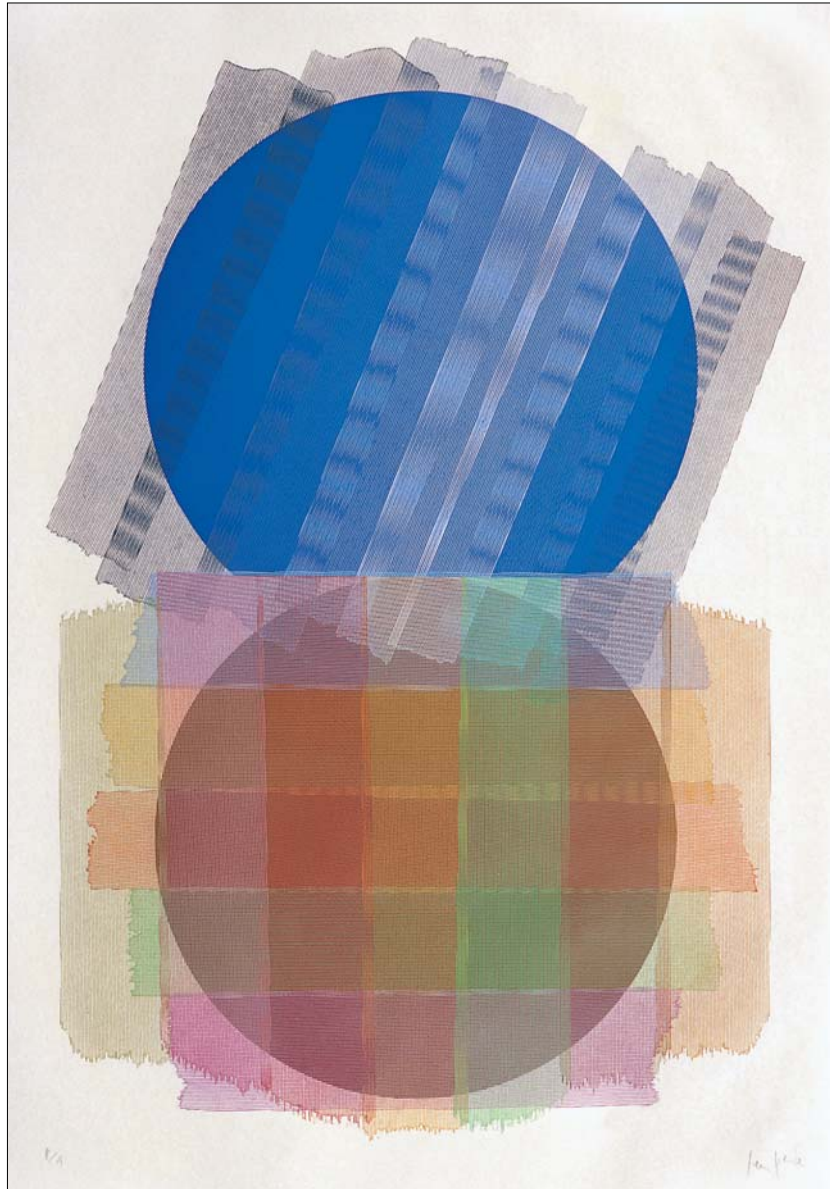
*El salmo delinea las aristas del ideal  
judío de la perfecta madurez espiritual.  
La luz canta la vida bienaventurada  
del justo, contrapunto de la sociedad  
putrefacta.*



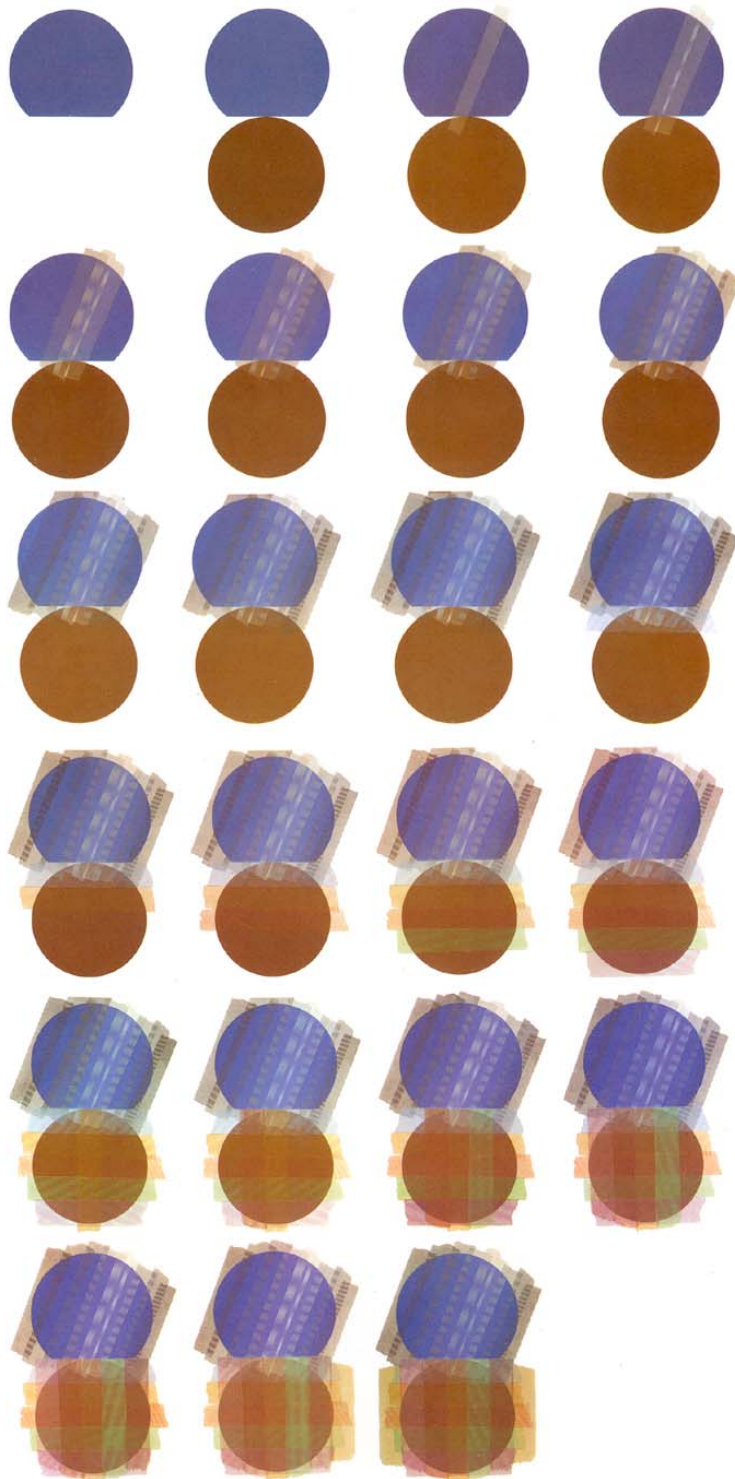


111. *Salmo 117 (4): El salmo delinea las aristas del ideal*, 1980.  
Serigrafía sobre papel, 49'3 x 34 cm. Mancha: 36'5 x 30'3 cm. 15 tintas.

*Himno de acción de gracias para  
afirmar el absoluto dominio de Yavé  
sobre la naturaleza. El viento conduce  
la lluvia a Palestina. El agua  
fermento de abundantes cosechas  
garantiza la vida del pueblo.*



112. *Salmo 134 (7): Himno de acción de gracias*, 1980.  
Serigrafía sobre papel, 49'3 x 34 cm. Mancha: 44'5 x 30'5 cm. 23 tintas.



*Serie progresiva de pruebas de color de la serigrafía Salmo 134 (7): Himno de acción de gracias [Cat. 112]*

El presente álbum contiene siete serigrafías de  
EUSEBIO SEMPERE

Inspiradas en siete salmos  
(17 - 18 - 28 - 49 - 77 - 111 - 134)

Han colaborado en este álbum, Juan Cantó,  
Abel Martín, Segundo Santos y  
Artes Gráficas Luis Pérez

Esta edición consta de 97 ejemplares numerados

Se acabó de imprimir en marzo de 1980

N.º

## II.7.2. Cántico Espiritual (Homenaje a San Juan de la Cruz), 1982

Madrid, 2 – 6 – 82

*Admirado amigo Eusebio Sempere:*

*Es un dolor para mí ponerle estas líneas.*

*Antes he de decirle mi agradecimiento por el deslumbrante regalo que Vd. me ha hecho. En este sentido todo es luz en mi espíritu, que percibe, absorbe y se enriquece con el arte de Vd. y añado la esplendidez del obsequio de los dos ricos volúmenes sobre su obra.*

*Pero el dolor que le digo es otra cosa. Desde hace unos pocos años padezco una penosa enfermedad que por ahora me impide toda composición literaria. Usted me solicita (yo diría mejor me propone) una presentación de su carpeta en marcha sobre el Cántico Espiritual de S. Juan de la Cruz. Privarme de esto, como obligadamente lo estoy, es lo que me duele en el alma, en el secreto recinto donde late la presunción de lo que será la conjunción de usted, su arte, con la sublimidad del poeta. Este resplandor de la fusión es lo que me atrae y lo que, desde lo que yo llamaría la cueva iluminada por una luz diferente, me haría avanzar hacia su origen. Y llamo aquí su origen a la conjunción misma a que estoy aludiendo.*

*Me duele mucho no complacerle a usted, que usted ve, en este caso, es no complacerme a mí mismo. Y me lastima ver pasar ante mí esa luz sin poder mirarla.*

*Usted con su generosidad me entiende y yo estoy con usted en este momento, con unas palabras escasas, aunque el silencio diga mucho más.*

*Hace mucho tiempo que soy admirador de Vd., de su obra, que tantas veces ha sido para mí también iluminación.*

*Gracias siempre y aquí le envío mi confesión al mismo tiempo que mi esperanza y le reitero mi reconocimiento por la hermosura que Vd. me ha regalado. Un abrazo al gran artista y amigo.*

VICENTE ALEIXANDRE

*Cancion 4<sup>a</sup>*

*Oh bosques y espesuras  
Plantados por la mano del Amado  
Oh prado de verduras  
de flores esmaltado  
Decid si por vosotros ha pasado  
de la mano -*

CANCIÓN 4

*¡Oh bosques y espesuras,  
plantadas por la mano del Amado!  
¡Oh prado de verduras,  
de flores esmaltado!  
Decid si por vosotros ha pasado.*





113. *Canción 4*, 1982.  
Serigrafía sobre papel, 55'9 x 45 cm. Mancha: 45'8 x 32'5 cm. 12 tintas.

Cançoni. ii  
O cristalina fonte,  
Si en esos tus semblantes plateados  
formases de repente  
los ojos deseados  
que tengo en mis entrañas dibujados  
de la que yo.

CANCIÓN 11

¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados  
formases de repente  
los ojos deseados  
que tengo en mis entrañas dibujados!



114. *Canción 11*, 1982.

Serigrafía sobre papel, 55'9 x 45 cm. Mancha: 55'9 x 31 cm. 13 tintas.

Can. 14. *La noche sosegada*

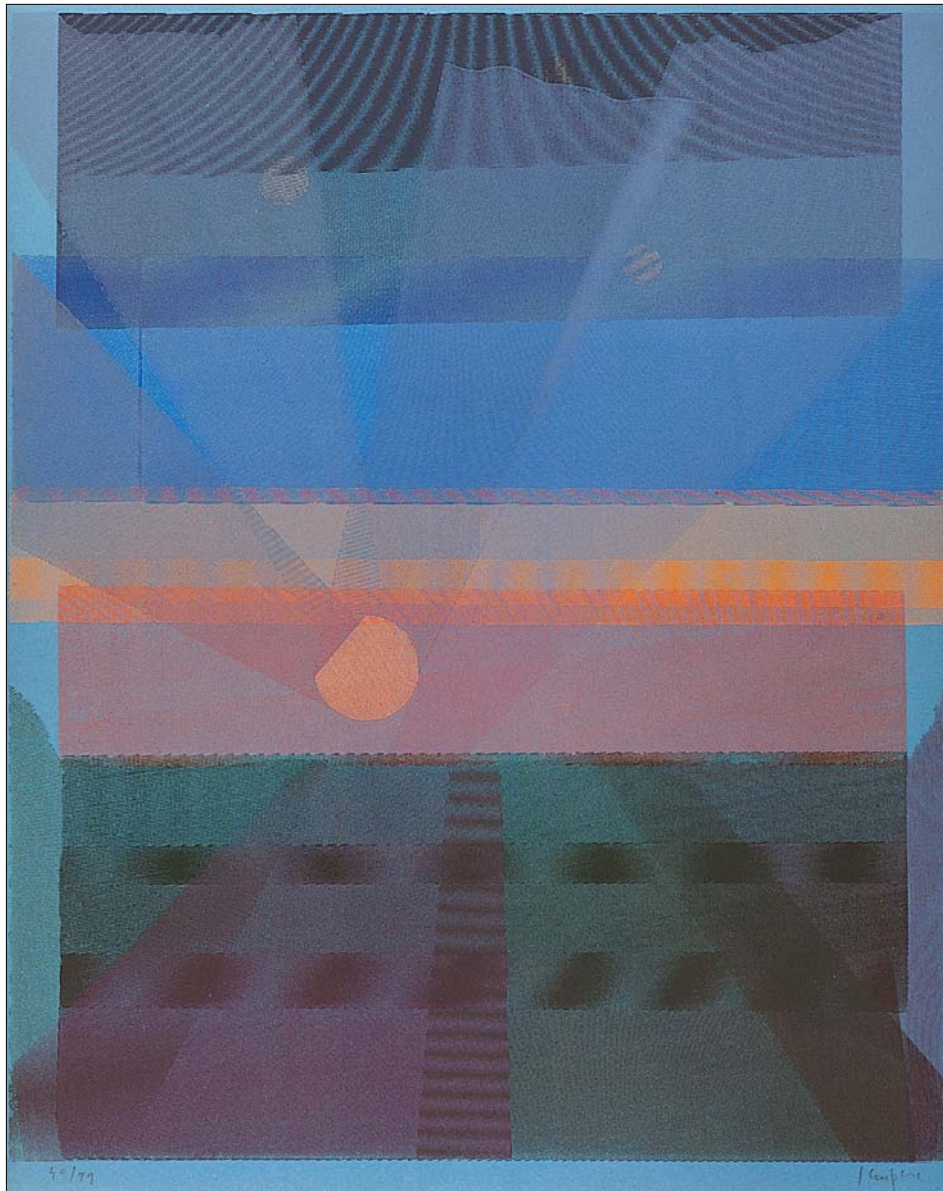
*En este sueño espiritual que el alma tiene en el Pecho de su Amado  
Posee y gusta todo el sosiego y descanso y quietud de la pacífica noche  
que a be juntam. en Dios una abisal y oscura inteligencia divina  
Por eso dice que su Amado es Para ella la noche sosegada*

*En Par de los Levantes de la Aurora*

*Poro*

CANCIÓN 14. LA NOCHE SOSEGADA

*Esta sueño espiritual que el alma tiene en el pecho de su Amado, posee y gusta todo el sosiego, y descanso, y quietud de la pacífica noche, y recibe juntamente con Dios una abisal y oscura inteligencia divina, y por eso dice que su Amado es para ella la noche sosegada en par de los levantes de la aurora.*



115. *Canción 14*, 1982.

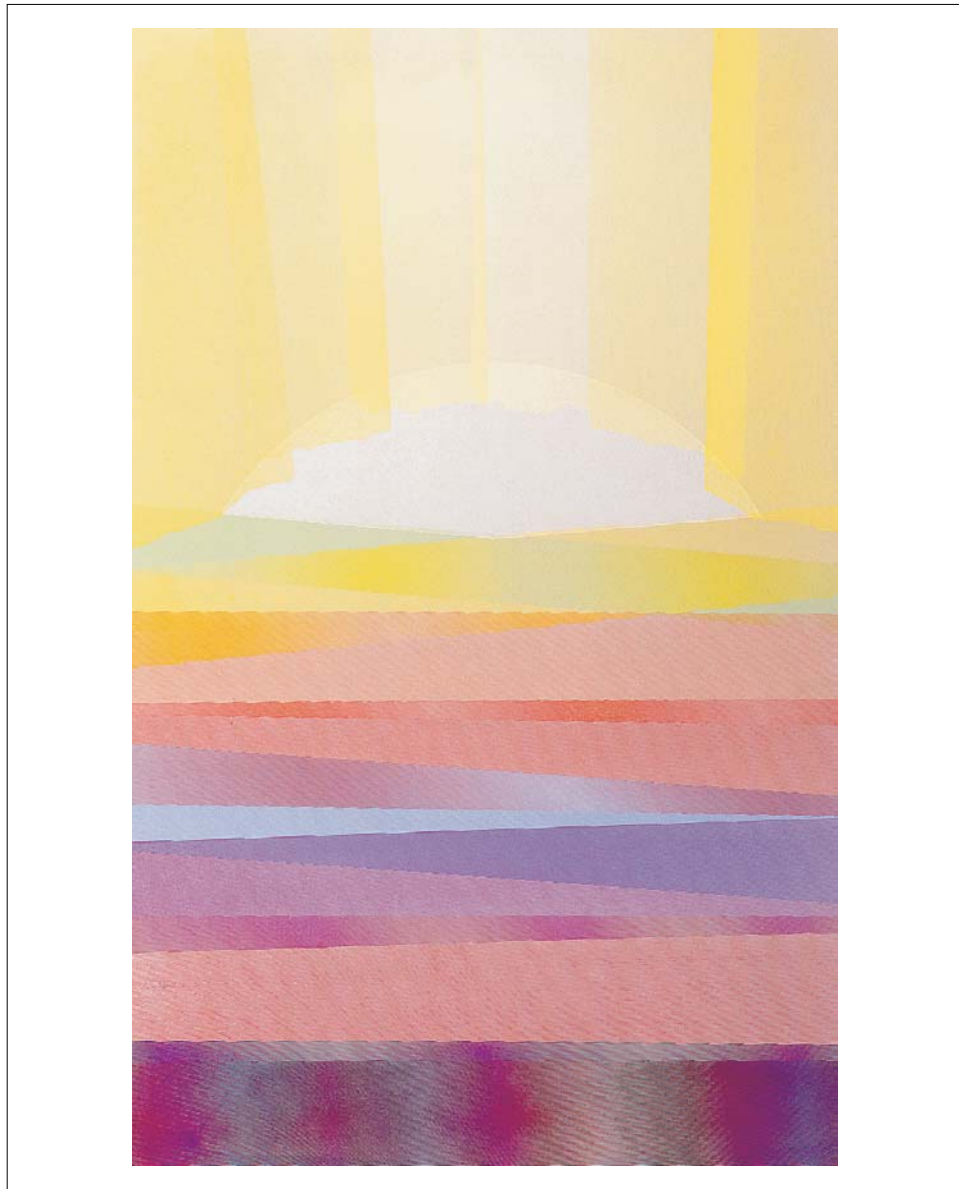
Serigrafía sobre papel, 55'9 x 45 cm. Mancha: 55'9 x 45 cm. 14 tintas.

Cançon 15.  
Nro lecho florido  
de cuevas de leones enlazado  
de púrpura tendido  
de paz edificado  
de mil escudos de oro coronado  
del Tarazon.

CANCIÓN 15

*Nuestro lecho florido,  
de cuevas de leones enlazado,  
en púrpura tendido,  
de paz edificado,  
de mil escudos de oro coronado.*





116. *Canción 15*, 1982.

Serigrafía sobre papel, 55'9 x 45 cm. Mancha: 53'5 x 33'5 cm. 31 tintas.

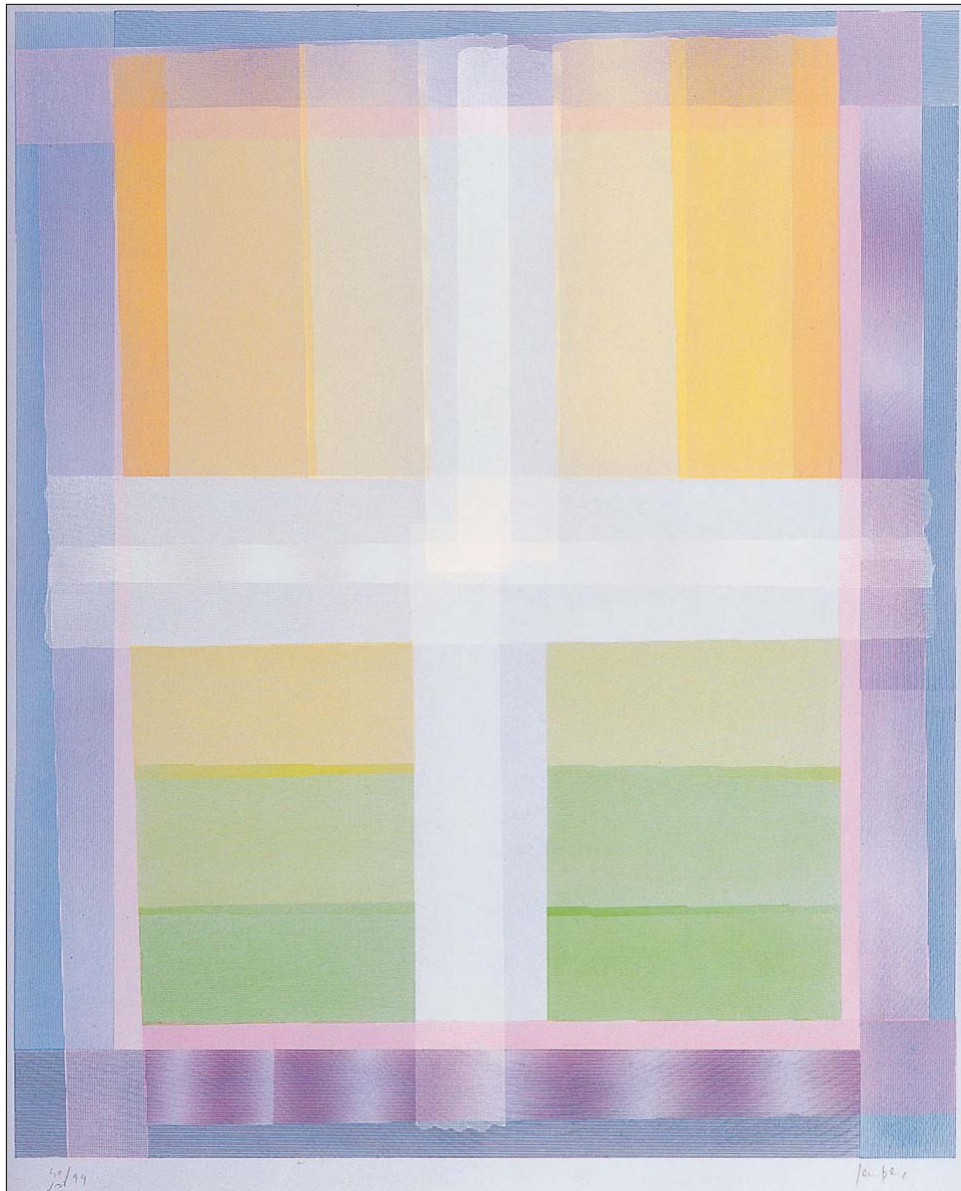
Cançon. 21

De flores y esmeraldas  
En las frescas mañanas escogidas  
Haremos las guirnaldas  
En tu amor florecidas  
Y en un cabello mío entretejidas  
Al Tarazon

CANCIÓN 21

*De flores y esmeraldas,  
en las frescas mañanas escogidas,  
haremos las guirnaldas  
en tu amor florecidas  
y en un cabello mío entretejidas.*





117. *Canción 21*, 1982.  
Serigrafía sobre papel, 55'9 x 45 cm. Mancha: 53'4 x 43'8 cm. 17 tintas.

Cançon. 32.

Escóndete carullo  
y mira con tu haz a las montañas  
y no quieras decillo  
mas mira a las compañías  
de la que va por insulas extrañas  
de L<sup>a</sup>

CANCIÓN 32

Escóndete, Carillo,  
y mira con tu haz a las montañas,  
y no quieras decillo;  
mas mira las compañías  
de la que va por ínsulas extrañas



118. *Canción 32*, 1982.

Serigrafía sobre papel, 56 x 45 cm. Mancha: 56 x 39 cm. 15 tintas.

Cançon. 35.

Gocémonos amado  
vámonos a ver En tu hermosura  
al monte ó al collado  
do mana el agua pura  
Entremos más adentro Laes pesura  
De Tarazon

CANCIÓN 35

*Gocémonos, Amado,  
y vámonos a ver en tu hermosura  
al monte ó al collado  
do mana el agua pura;  
entremos más adentro en la espesura.*



119. *Canción 35*, 1982.  
Serigrafía sobre papel, 55'9 x 45 cm. Mancha: 55'1 x 44'4 cm. 23 tintas.

El presente álbum contiene siete serigrafías de  
EUSEBIO SEMPERE

Inspiradas en siete canciones de Fray Joan de la Cruz  
(4-11-14-15-21-32-35)

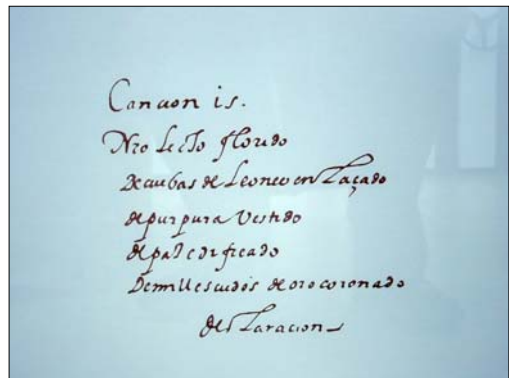
Han colaborado en este álbum,  
Vicente Aleixandre, Abel Martín y Artes Gráficas Luis Pérez, S. A.

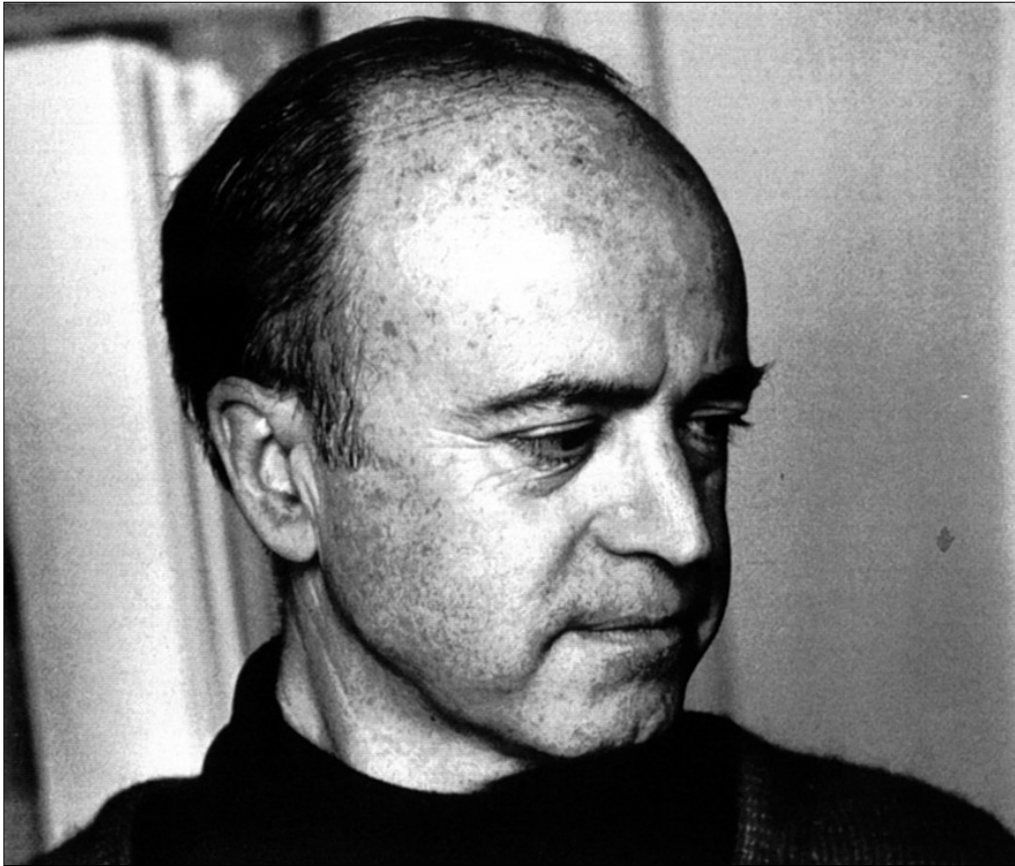
Esta edición consta de 99 ejemplares numerados

Se acabó de imprimir el 14 de Diciembre de 1982

Depósito Legal M 25.395-1982 – A. G. Luis Pérez, S. A. – Algorta, 33 – Madrid 19







*Fig. 57. Ensebio Sempere, ca. 1977.*



## II.8. Adenda sobre ejemplares sueltos, 1964-1985

*La estampa es una obra de arte en la que dominan los aspectos más personales del individuo, tal como la contemplación cercana, sostenida en las propias manos y en la intimidad del gabinete, en igual actitud en que ha sido concebida por el artista.*

JUAN CARRETE PARRONDO

### *Ejemplares sueltos*

Tras el recorrido por la obra gráfica de Eusebio Sempere, analizando pormenorizadamente cada una de sus carpetas y series, debemos centrarnos ahora en el conjunto de 58 ejemplares sueltos (dos grabados y 56 serigrafías) que no se corresponden con ninguna serie o carpeta de Sempere sino que, por lo general, se distribuyeron de manera individual, respondiendo a encargos concretos, a veces realizados desde las galerías con motivo de una exposición, o formando parte de las carpetas colectivas en las que participó el artista alicantino.

Los grabados se corresponden, en el primero de los casos, con un *Retrato de la hija de Antonio Pina* [Cat. 153], ejemplo de las intenciones de Sempere de regresar a la figuración —al igual que en los estudios que realiza de Azorín en 1974— y que, en buena medida, nos devuelven a aquellos primeros grabados de formación realizados en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos bajo la tutela de Ernesto Furió.

El otro grabado es un aguafuerte y aguatinta sobre papel blanco, estampado en el taller del Grupo Quince de Madrid, que pertenece al bloque de colaboraciones de Sempere en carpetas colectivas de obra gráfica. *Sin Título*, aunque conocido como *Amarillo* [Cat. 126], se trata de la lámina nº 11 de la carpeta *Homenaje a Eduardo Chicharro. Nueve cartas de noche*, editada por el Grupo Quince en 1972. Este grabado iba acompañado de la peculiar carta que Eduardo Chicharro dedicó a Sempere (“Carta de noche para Sempere”) y que reproducimos íntegramente en el Apéndice Documental de este trabajo.

Respecto del amplio grupo de serigrafías, 56, entre ellas destacan las realizadas para el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, bien de forma individual o como parte de una carpeta colectiva: *Paisaje*, 1964 [Cat. 120], *Circular en amarillos*, 1972 [Cat. 122], *Sin título*, 1975 [Cat. 140], *Sin título*, 1976 [Cat. 140], *Sin título*, 1978 [Cat. 150], *Paisaje de otoño*, 1981 [Cat. 165] u *Óvalo*, 1982 [Cat. 167]; otras fueron estampadas con motivo de una exposición concreta y con el objetivo de convertirse en el cartel de la misma, como en los casos de la Galería 42 de Barcelona [Cat. 137], del Colectivo Palmo de Málaga [Cat. 156], la Galería Theo [Cat. 154] o la realizada para

la exposición antológica de 1980 [Cat. 152]. En otros casos, estas serigrafías se corresponden con encargos específicos como, por ejemplo, el *Bodegón cubista* de 1981 [Cat. 159], que es además la única serigrafía de Sempere que posee un claro objetivo figurativo. Las razones las encontramos en estas palabras de Fernando Silió:

*Por ejemplo, en un momento determinado recibió el encargo de un industrial alicantino para que le hiciese dos serigrafías, incluso una de ellas le dijo que tenía que ser con un motivo figurativo. Entonces Sempere le decía: Pero yo es que figurativo no hago nada. No, no, haz en una lo que te de la gana pero la otra debe ser un motivo figurativo. Entonces a Sempere se le ocurrió hacer el Bodegón cubista, de encargo, un encargo fallido luego porque una vez que le hizo la tirada, se lo fue a entregar, pues el otro no le pagó. Y entonces con esas tiradas que eran de cincuenta ejemplares cada una, se quedó él.<sup>1</sup>*

Por lo general, buena parte de los ejemplares sueltos que forman parte de este conjunto se corresponden con pruebas de artista y, en algunos casos, con ejemplares únicos o de muy reducida tirada, como en el caso de la serigrafía en la que se superponen dos de las que integraban la carpeta *Transparencia del tiempo* [Cat. 149], o la titulada *Proyecto para una fuente en Onil* [Cat. 161].

No obstante y como excepciones que confirman la regla, hemos encontrado serigrafías que reproducen o reinterpretan algunas de sus tablas como en el caso de una serigrafía [Cat. 139] que parece una reinterpretación de la tabla de 1974 *Estudio luminoso del círculo* (gouache sobre tabla, 50 x 52 cm., Col. Particular, Madrid; reproducida en IVAM 1998, pág. 227) o, más claramente, en la serigrafía *Composición geométrica* [Cat. 145] que, estampa por Wifredo Arcay en 1976, perteneciente a la carpeta de 5 serigrafías editada por Charles Piovanetti ese mismo año. En esta última serigrafía encontramos una composición similar a la de la tabla *Rombos y óvalos* de 1976 (gouache sobre tabla, 62 x 60 cm., Col. Diputación Provincial de Alicante; reproducida en IVAM 1998, pág. 235). Estas dos serigrafías, que suponen quizás una excepción, se deben a que, como señalaba Abel Martín:

*Cuando Eusebio hace series lo hace exclusivamente en serigrafía, en serigrafías originales que no reproducen ningún cuadro suyo, aunque ha habido algún caso, de encargo o compromiso, en que lo ha hecho, o lo ha autorizado a quien le pedía permiso para tal cosa.<sup>2</sup>*

En todo caso, los ejemplares sueltos en la obra gráfica de Sempere son fácilmente relacionables con el desarrollo de sus series y carpetas —también del resto de su producción plástica, especialmente las tablas—, de manera que éstos se pueden adscribir siguiendo la cronología y

---

<sup>1</sup> Entrevista con Fernando Silió, Santander, 26 de noviembre de 2002.

<sup>2</sup> Ver la entrevista con Abel Martín Calvo realizada por Antonio Fernández y reproducida en su Tesis Doctoral, *La obra de Eusebio Sempere desde una investigación visual de la pintura*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989, pág. 498-526.

los rasgos estilísticos a una u otra. Así, en algunos casos hemos podido aproximar por relación las distintas serigrafías, agrupándolas, bien cronológicamente bien según un criterio estético. Este ha sido el caso de un pequeño grupo de serigrafías que nos recuerdan la estrategia plástica empleada por Sempere en el *Álbum Nayar* o en su contribución al libro *Alarma*, razón que se confirma por estar realizadas entre las dos obras, entre 1973 y 1974. Nos referimos, especialmente, a las tres serigrafías *Sin título (Dos planos curvos o Para la carpeta de la Galería Punto)*, *Planos ondulados* y *Sin título (Para Valencia)* [Cat. 132, 133 y 134] que iban a formar parte de la *Serie Valencia*, que editaba la Galería Punto, de Valencia, con una tirada de 100 ejemplares cada una. Sobre esta serie no hemos encontrado más noticias que la escasa referencia aparecida en la monografía de Fernando Silió, aunque la misma Galería Punto nos confirmaba que de las cuatro que se iban a realizar sólo se editaron estas tres dentro de sus ediciones Puntogràfics. Por parentesco y proximidad cronológica, quizás la cuarta de la serigrafías podría haber sido *Tres semicírculos* [Cat. 135].

En el caso de otras serigrafías sueltas editadas por una misma galería, debemos destacar el hecho de que varias corrieran a cargo de la Galería Theo, al menos tres [Cat. 154, 162 y 168], algunas de las cuales coeditadas entre el artista y la galería con motivo de las exposiciones del primero; se trata de ejemplares sueltos que, por otro lado, no serán siempre estampados por Abel Martín sino que, por circunstancias que desconocemos, se estamparán en los talleres de Ibero-Suiza en Valencia.

Por otra parte, otros ejemplares sueltos servirán para singularizar publicaciones como la serigrafía *Sin título* [Cat. 148] estampada con motivo de la aparición del primer número de los “Cuadernos Guadalimar”, editados por la revista del mismo nombre, en 1977, y que estaba dedicado de forma monográfica a Sempere; se trata de una serigrafía que iba acompañando a los primeros 75 ejemplares que componían la edición original.

En cuanto a la participación de Sempere en carpetas colectivas, además de las ya reseñadas, debemos citar la serigrafía con la que contribuye a la edición de coleccionista de la Constitución Española de 1978, realizada en 1981. Así, entre las páginas 124 y 125 encontraremos encartada esta serigrafía [Cat. 158], estampada sobre papel Guarro de fabricación especial<sup>3</sup>.

Ese mismo año, 1981, Sempere participará en tres exposiciones que conmemoran el centenario del nacimiento de Pablo Picasso: *Picasso, 1881-1981. Exposición-Homenaje*, Galería Theo, Valencia; *Homenaje a Picasso*, Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián; y con el mismo título, *Homenaje a Picasso*, en la Galería Tórculo de Madrid. Para esta última, seguramente, Sempere realizará una serigrafía con el mismo título [Cat. 163] estampada sobre cartulina de color marrón.

---

<sup>3</sup> Ver B. C., “40 pintores españoles ilustran una edición de bibliófilo de la Constitución de 1978”, *El País*, Madrid, 3 de julio de 1981.

Sabemos que aunque Sempere se encontraba ya imposibilitado hacia 1982 para el desarrollo de sus tablas o gouaches, siguió trabajando en la estampación serigráfica gracias a la estrecha colaboración que siempre había mantenido con Abel Martín. En todo caso, varios de los ejemplares sueltos que catalogamos se estamparon en otros talleres serigráficos como fueron el de María Calonje, en el caso de la serigrafía que forma parte de la carpeta homenaje a Fernando Zóbel que edita el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, *Equilibrio* [Cat. 170], que parece continuarse en la serigrafía titulada *Esfera* [Cat. 171], ambas de 1984 y con bastante seguridad, dadas las coincidencias, estampadas en el mismo taller; y, principalmente, el de Ibero-Suiza, en Valencia, donde se realizaron varias serigrafías originales de Sempere como la titulada *Gris óvalo* [Cat. 144] o *El espacio*, 1985 [Cat. 174], ésta en concreto considerada como la última realizada en vida por el artista alicantino.

Por último, quisiéramos afirmarnos en nuestra hipótesis sobre la existencia de un reducido número de ejemplares sueltos que no hemos localizado y que, muy probablemente, ampliarían el número de las obras aquí catalogadas hasta las doscientas, cantidad en la que ciframos el global de la producción gráfica de Eusebio Sempere<sup>4</sup>.

En su catálogo razonado, Fernando Silió alude a una cifra menor a la que nosotros esgrimimos:

*Incluyendo los primeros trabajos de grabado en San Carlos, el número de serigrafías realizadas por Sempere y Abel Martín, como obra propia, puede calcularse sobre las 175, sin contar las que se perdieron en los primeros años.*<sup>5</sup>

Sin embargo, cuando nos entrevistamos con él en Santander, en noviembre de 2002, nos confirmó nuestras apreciaciones al respecto. Así, refiriéndose a su colección, en la actualidad propiedad del Museo de la Universidad de Alicante, nos diría que:

*No, no está completa. La colección del MUA no está totalmente completa porque empecé a hacerla a partir del momento en que vuelvo a restablecer la relación con Sempere. Le veo en Madrid cada vez que voy; yo estaba empezando a trabajar y mis posibilidades económicas, como ocurre cuando empiezas, eran pocas... A mí me encantaba lo que estaba haciendo, ya le había visto gouaches en París y llegó un momento en que le pregunté y hablamos sobre el precio que me podía hacer como amigo, si me dejaba pagárselo en incómodos plazos, como yo digo. Acordamos que me reservaría ejemplares de lo que iba haciendo y que yo los recogería cuando fuera a Madrid.*

---

<sup>4</sup> En este sentido y como prueba, sabemos que existe una serigrafía editada por la Galería Edurne de Madrid con motivo de la exposición de Sempere en dicha galería, en noviembre de 1974, estampada por Abel Martín y con una tirada de 100 ejemplares, pero no estamos seguros de si se encuentra entre las que catalogamos. En el catálogo de la muestra se dan los datos esta serigrafía (pág. 7) pero al no reproducirse no hemos podido identificarla con seguridad.

<sup>5</sup> Fernando Silió, *Sempere. Obra gráfica. Catálogo razonado*, Edición del autor, Madrid, 1982, pág. 202.

*Así empecé a tener una colección de la gráfica de Sempere. Claro, ya había hecho cosas antes, no muchas pero ya había hecho cosas antes; de vez en cuando me encontraba en galerías obras anteriores, porque él tampoco conservaba ya un ejemplar de todo lo que había hecho. Sempere, en ese sentido, así como otros pintores son más organizados y van guardando con mucho cuidado ejemplares de toda su producción, lo quería hacer pero como era tan bellísima persona y tan bueno, al primer amigo que veía le regalaba algo y al final se quedaba sin ejemplares. Por entonces [en torno al año 1975], me fue facilitando alguna de esas cosas anteriores, de las que todavía conservaba ejemplares, y luego me hice con otras a través de galerías que conocía en Madrid, que visitaba y con las que tenía cierta amistad. Como buen coleccionista, iba buscando las cosas que no tenía. Algunas conseguí, varias. Otras no las he conseguido y como Eusebio tampoco las tenía es cierto que la colección no está completa... Pero son muy pocas, según Eusebio, porque yo no sabía todo lo que él había hecho anteriormente. Él me decía que no tenía ni idea, aunque al cabo del tiempo me confesó: Pero si tú tienes ahora una colección más completa que la mía, porque estás guardando ejemplares de los que yo ya no dispongo. Me decía: No sé, calcula eso, diez, quince, alrededor de quince. Después, he localizado por ahí como seis o siete serigrafías que no tenía.*

### ***La carpeta póstuma: Cuatro Estaciones***

Tres años después de la muerte de Eusebio Sempere y todo apunta que cumpliendo una voluntad del propio artista, se finalizan los trabajos de estampación de una última carpeta de serigrafías en la que pensaba cuando le sobrevino la muerte. Se trata de una carpeta que consta de 4 serigrafías que emulan aquella primera carpeta de 1965, *Las cuatro estaciones*.

*En el año 1985 cerca ya de su muerte, Sempere comenzó una nueva carpeta copia de cuatro gouaches anteriores. Estas obras pueden considerarse su obra póstuma al interrumpirse los trabajos de edición como consecuencia de su fallecimiento. Considerando que Eusebio deseaba terminarla se creyó que conveniente su edición. La estampación fue hecha por Serigrafía Ibero-Suiza S. L. de Valencia bajo la supervisión de Abel Martín. Cada una de las obras lleva impresa una firma de su autor. Consta la carpeta de cuatro láminas de 65 x 49 cm., en papel acuarela. La tirada es de 125 ejemplares en números romanos y acompañan a cada serigrafía una partitura musical con referencia al tema de la obra artística (125 ejemplares en números arábigos). La carpeta incluye además en su inicio un texto de Vicente Aguilera Cerni.<sup>6</sup>*

Desconocemos a cargo de quién o qué institución o galería correrá la edición, que consta de una tirada de 125 ejemplares numerados I/CXXV y firmados mediante la estampación, también en serigrafía, de la firma de Sempere.

---

<sup>6</sup> María Marco, "La obra gráfica de Eusebio Sempere", en *Sempere. Obra gráfica*, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, 1999, pág. 87-99. Hasta el momento no hemos podido constatar la existencia de estos gouaches.

Se trata de la tercera vez que Sempere se enfrentaba a este tema de las cuatro estaciones, siendo muy diferente el tratamiento y los resultados obtenidos en estas cuatro últimas serigrafías, que resultan frías y distantes, quizás demasiado abstractas o esquemáticas.

No sabemos si por el hecho de estar estampadas sin la supervisión de Sempere o sólo porque se corresponden con el final en su trayectoria, estas cuatro serigrafías suponen un cambio en la visión, radical, más sintética, de los paisajes semperianos. Por un lado encontramos que el trabajo está realizado con una línea gruesa bastante dura, mientras que por el otro, el empleo de un cromatismo más agresivo, menos suave —cuestión relacionada directamente con la anterior ya que el mismo empleo de esa línea gruesa, como hemos visto por ejemplo en cuanto a dos de las series para la Editorial Polígrafa, disminuyen las transparencias que Sempere ha utilizado en otros casos gracias a la profusión de finas líneas superpuestas—, nos permiten señalar en estas serigrafías una visión más esquemática y quizás violenta de un paisaje marcado por los contrastes y por cierta oscuridad.

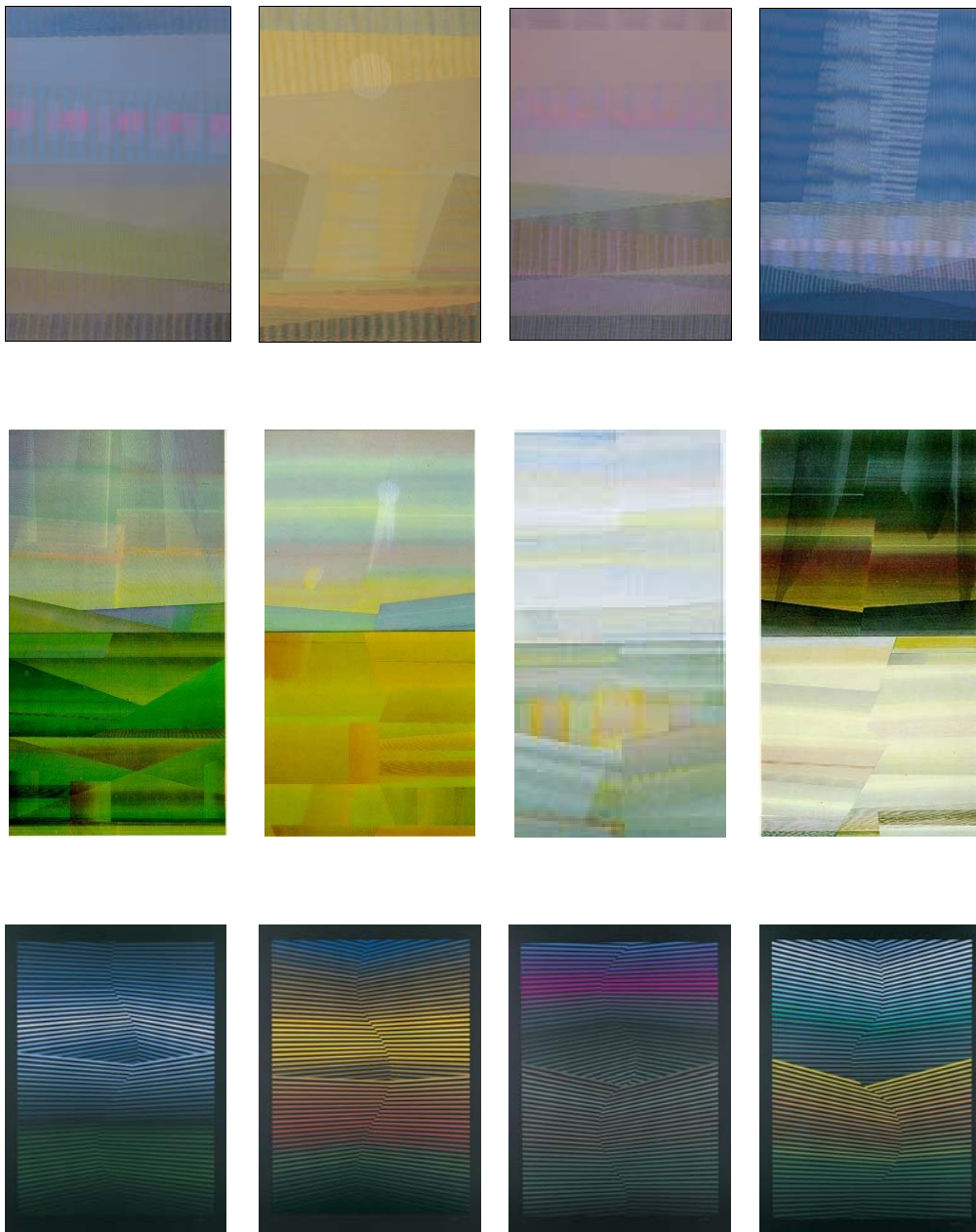
Se mantiene sin embargo el carácter poético en la evocación de cada estación, más o menos construidas siguiendo el mismo patrón de una línea vertical y sinuosa en el centro de la composición, sobre la que se cruza, marcando la horizontal o el horizonte, otra quebrada en ángulo. Se genera así una depresión o vacío a partir del cual se disponen las modulaciones de color, hacia arriba y hacia abajo, según de cuál de las cuatro estaciones se trate: en tonos verdes, buscando el amarillo, jugando con los marrones y los azules.

Pero, si bien sus rasgos estilísticos coinciden con los de varias de las serigrafías realizadas después de la edición de *Cántico Espiritual* en 1982, no deja de llamar la atención el hecho de que Sempere retomara el tema al final de su vida, quizás con la intención de cerrar el ciclo de su obra gráfica. En todo caso y como explicaba Valeriano Bozal en 1983:

*Cuando en 1981 pinta otra vez el tema de 1965, Las cuatro estaciones, incorpora todo lo que durante estos años ha aprendido rigurosamente y recrea paisajes que son ya distintos siendo, sin embargo, en algunos aspectos iguales. Pero cuando contemplamos aquellos desde estos nos damos cuenta del camino recorrido y la sabiduría alcanzada, y de cuan equivocados estábamos pensando que no se podía profundizar más... ahora se han profundizado, se ha enriquecido las modulaciones de la luz y del paisaje, se ha valorado el horizonte, que divide la imagen en dos partes, se ha dado protagonismo al cielo, que evoca en cada uno y en cada caso, una diferencia. Aquellas imágenes nos pueden parecer ahora monótonas o quizás simples, pero sólo desde éstas que, precisamente las incorporan y mantienen [...] Como en una gloriosa vuelta a los orígenes reviven aquí, con la mirada del paisaje, Kandinsky y Klee, el poder de una imagen que en la imaginación entrega su belleza.<sup>7</sup>*

---

<sup>7</sup> Valeriano Bozal, “Eusebio Sempere”, en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid, 1983, pág. 53.



*Fig. 58. Cuadro comparativo entre las cuatro serigrafías de la carpeta Las cuatro estaciones, 1965, las cuatro tablas: Primavera, Verano, Otoño e Invierno, 1981, gouache sobre tabla, 80 x 42 cm. cada una, Col. Fundación Juan March, Madrid; y las cuatro serigrafías de la carpeta póstuma Cuatro estaciones, 1988.*

Realmente no es que de 1981 a 1985 Sempere hubiera variado especialmente en su estilo, tanto como para enfrentarse al paisaje con este tipo de línea, algo que como hemos insistido varias veces se sale de los parámetros que siempre había venido empleando: la línea fina en el paisaje y la más gruesa para las composiciones geométricas. Podría tratarse de un último intento condicionado por la pérdida y el deterioro de sus funciones que le causaba la enfermedad, empleando unos gouaches realizados de antemano —como ya hiciera en la serie para el Banco Comercial Español— como boceto.

Como dato curioso, señalaremos por último la existencia de al menos un tapiz, posiblemente existan los cuatro, que tiene como base una de estas serigrafías: *Otoño*. El tapiz se encuentra en la actualidad en la Sala de Tapices del Auditorio Nacional de Música de Madrid (Fig. 59), desde donde nos informan de que se trata de un tapiz confeccionado a partir de unos cartones originales de Eusebio Sempere<sup>8</sup>.



Fig. 59. Vista de la Sala de Tapices del Auditorio Nacional de Música, Madrid, con un tapiz realizado a partir de la serigrafía *Otoño* [Cat. 181], perteneciente a la carpeta póstuma de Eusebio Sempere *Cuatro estaciones*, 1988.

---

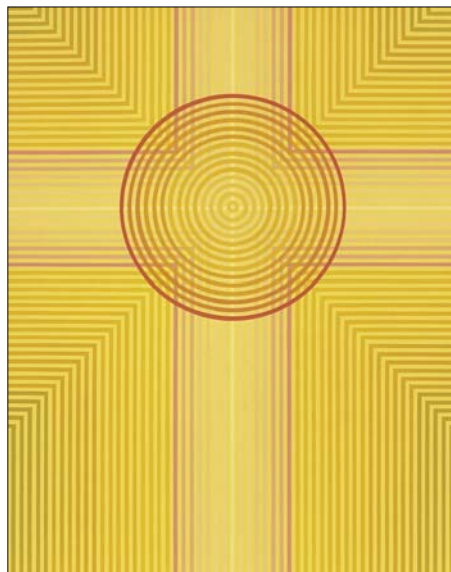
<sup>8</sup> Nos preguntamos sobre la posibilidad de si estos cartones pudieran ser los gouaches a los que hacía referencia María Marco en su comentario de la carpeta (María Marco Such, *op. cit.*) o de las mismas serigrafías.



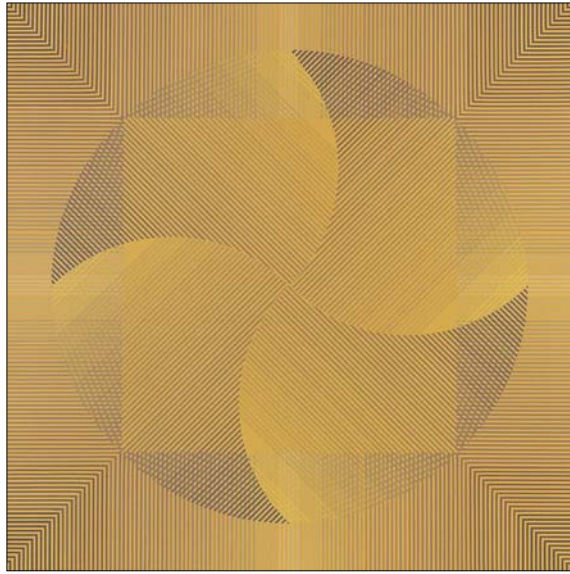
## II.8.1. Ejemplares sueltos, 1964-1985



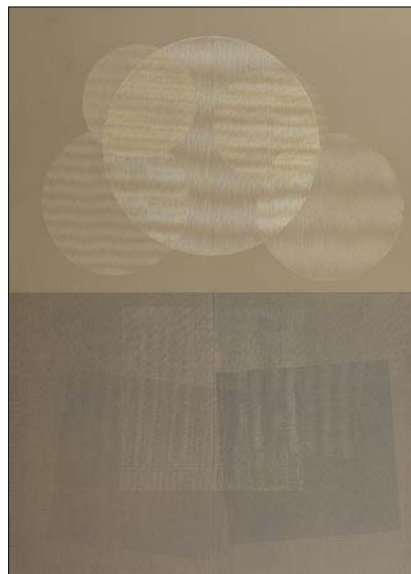
120. *Paisaje (Para el Museo de Cuenca)*, 1964.  
Serigrafía sobre papel blanco, 37'3 x 27 cm. Mancha: 28'5 x 19'3 cm. 11 tintas.



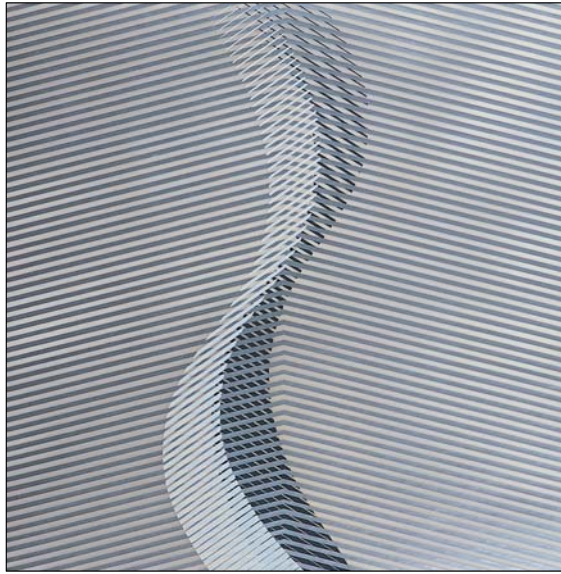
121. *Sin título*, 1967.  
Serigrafía sobre papel, 58 x 44'6 cm. Mancha: 42'7 x 34 cm.



122. *Circular en amarillos*, 1972.  
Serigrafía sobre papel, 71'7 x 68 cm. Mancha: 53 x 53 cm.

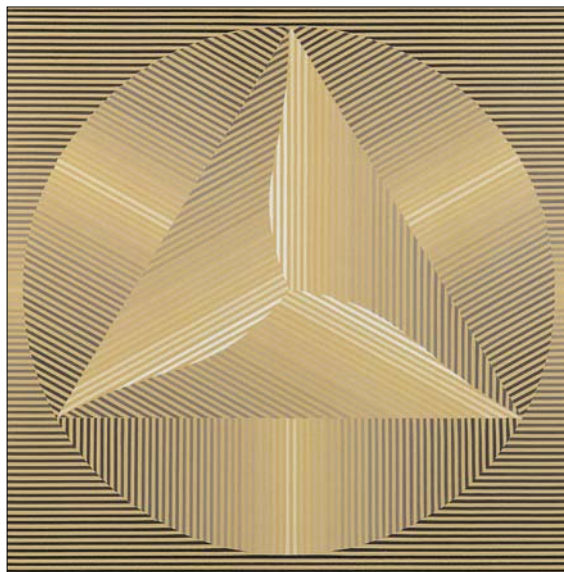


123. *Sin título (Formas)*, 1972.  
Serigrafía sobre papel Canson ocre, 57'3 x 38'4 cm. Mancha: 50 x 36 cm. 7 tintas



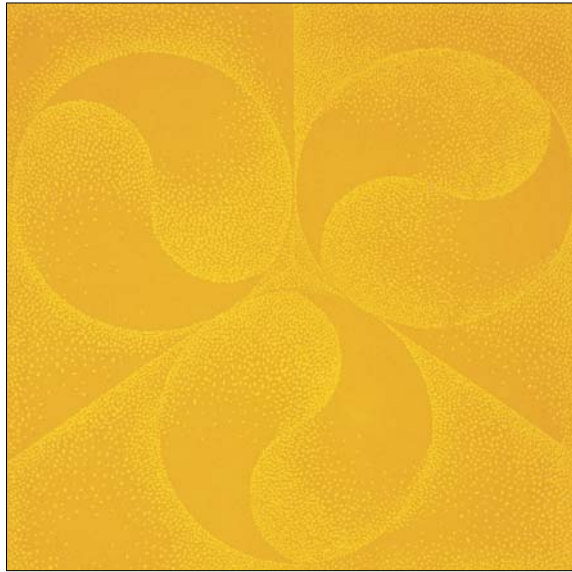
124. *Transparencia*, 1972.

Serigrafía sobre papel vegetal, 65 x 45'5 cm. Mancha: 45'5 x 45'5 cm. 3 tintas



125. *Círculo y triángulo*, 1972.

Serigrafía sobre papel (blanco), 63 x 59'5 cm. Mancha: 51'1 x 50 cm. 26 tintas



126. *Sin Título (Amarillo)*, 1972.

Aguafuerte. Papel: 55'6 x 41'8 cm. Mancha: 38 x 38'4 cm. 2 tintas



127. *Sin título*, ca. 1972.

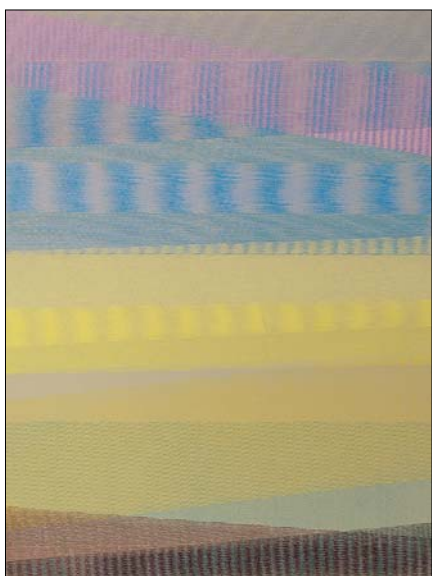
Serigrafía sobre papel, 64'1 x 46'8 cm. Mancha: 42'1 x 28'9 cm.



128. *Sin título (Intersección de planos)*, 1973.  
Serigrafía sobre papel, 70 x 50 cm. Mancha: 51'6 x 32 cm. 28 tintas

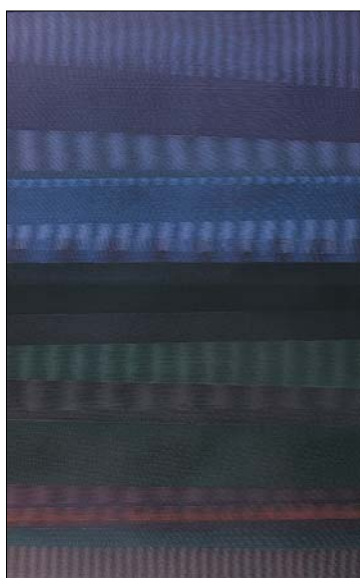


129. *Sin título (Planos en grises, ¿Gris líneas?)*, 1973.  
Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm. Mancha: 47 x 31,8 cm. 17 tintas



130. *Sin título*, ca. 1973.

Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm. Mancha: 65 x 29 cm.



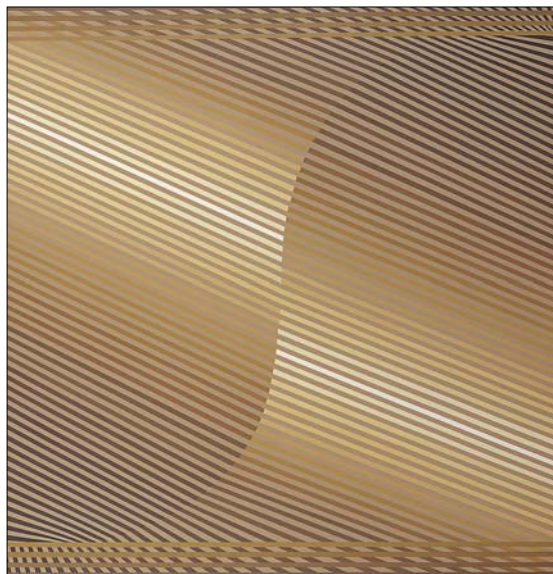
131. *Paisaje*, 1974.

Serigrafía sobre papel, 67'1 x 50'8 cm. Mancha: 49'8 x 31'7 cm. 16 tintas



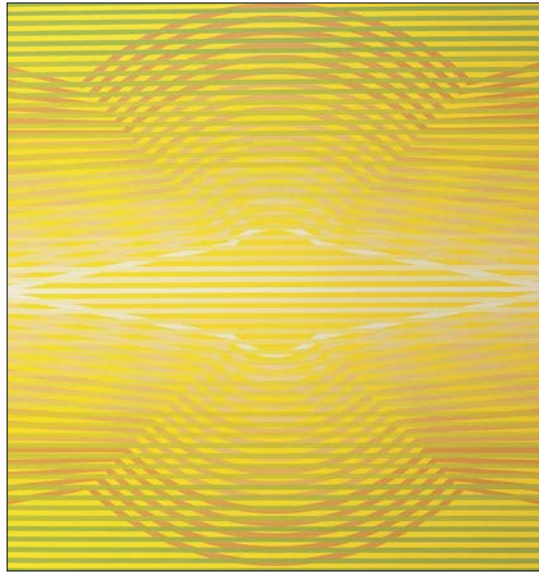


132. *Sin título (Dos planos curvos o Para la carpeta de la Galería Punto)*, 1973.  
Serigrafía sobre papel, 70 x 50 cm. Mancha: 45 x 44 cm. 22 tintas

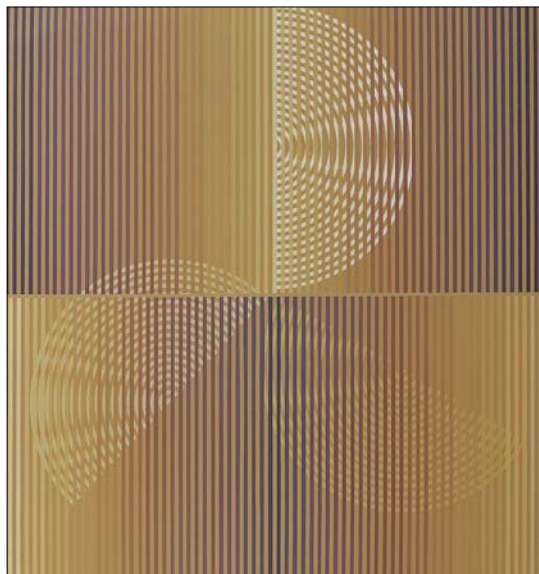


133. *Planos ondulados*, 1974.  
Serigrafía sobre papel, 60 x 50 cm. Mancha: 45'2 x 44 cm. 35 tintas

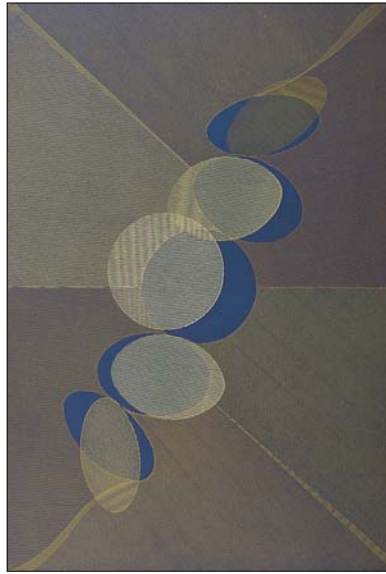




134. *Sin título (Para Valencia)*, 1974.  
Serigrafía sobre papel, 64'9 x 50 cm. Mancha: 44'1 x 42 cm. 20 tintas



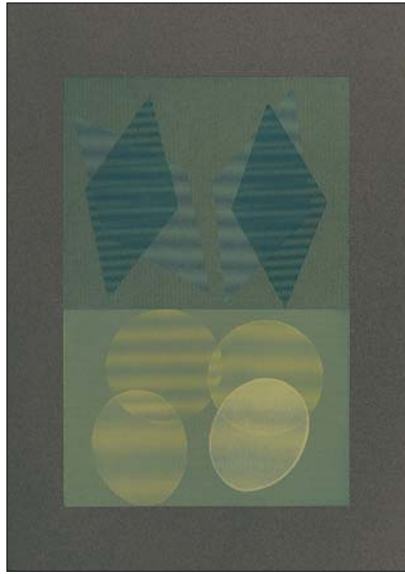
135. *Tres semicírculos*, 1974.  
Serigrafía sobre papel acartonado blanco, 65 x 50 cm. Mancha: 42'2 x 40 cm.



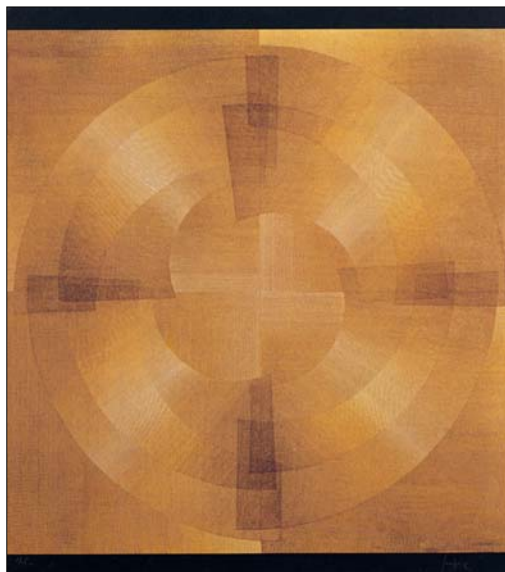
136. *Sin título (Movimiento del círculo)*, 1974.  
Serigrafía sobre papel, 57'2 x 40 cm. Mancha: 47 x 32'3 cm. 12 tintas



137. *Sin título (Para la Galeria 42 de Barcelona)*, 1974.  
Serigrafía sobre papel, 53'5 x 50 cm. Mancha: 48'2 x 48'5 cm. 2 tintas



138. *Composición geométrica (Para la Editorial Polígrafa)*, 1974.  
Serigrafía sobre papel, 35 x 25 cm. Mancha: 26 x 17'3 cm. 10 tintas



139. *Sin título (¿Técnica de los tres puntos?)*, ca. 1974.  
Serigrafía sobre papel, 38'3 x 34 cm. Mancha: 35 x 34 cm.



140. *Sin título (Para el Museo de Arte Abstracto de Cuenca)*, 1975.  
Serigrafía sobre papel Canson negro, 64'7 x 50 cm.



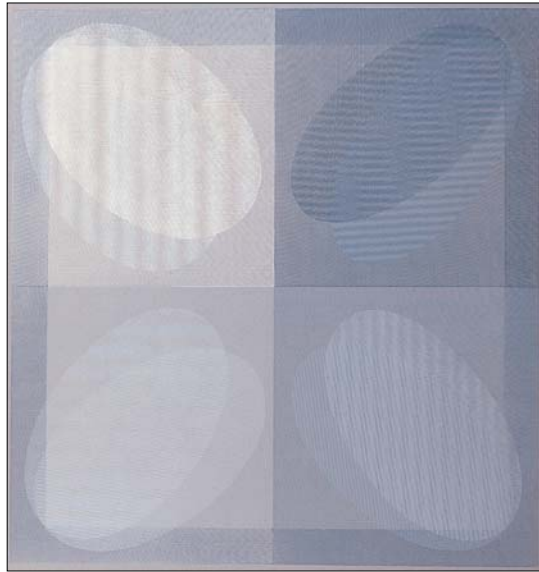
141. *Sin título (Áreas y Rectángulos)*, ca. 1975.  
Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 51 x 35'5 cm.



142. *Sin título (Paisaje)*, 1975.  
Serigrafía sobre papel, 54'5 x 44 cm. Mancha: 38'3 x 29 cm. 22 tintas.



143. *Sin título (Para el Museo de Arte Abstracto de Cuenca)*, 1976.  
Serigrafía sobre papel Canson blanco, 65'5 x 50 cm



144. *Gris óvalos (Valencia)*, 1976 [¿1973?].  
Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm. Mancha: 45 x 43 cm. 17 tintas



145. *Composición geométrica*, 1976.  
Serigrafía sobre papel, 55 x 55 cm. Mancha: 44 x 44 cm. 16 tintas.



146. *Composición geométrica*, 1976.  
Serigrafía sobre papel (cartulina azul), 65 x 50 cm. Mancha: 43'7 x 41'6 cm. 13 tintas

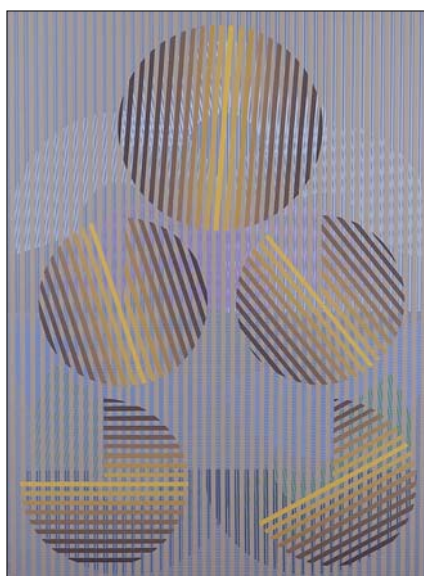


147. *Sin título (Paisaje)*, 1976.  
Serigrafía sobre papel, 64'9 x 50'2 cm. Mancha: 46'9 x 31'8 cm. 22 tintas





148. *Sin título (Para Cuadernos Guadalimar)*, 1977.  
Serigrafía sobre papel, 25 x 17'5 cm. Mancha: 15'5 x 10'5 cm. 10 tintas

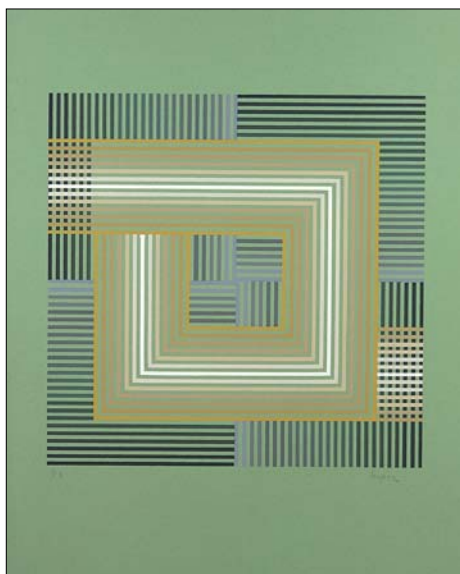


149. *Superposición de dos serigrafías*, ca. 1977.  
Serigrafía sobre papel, 53'7 x 40 cm. Mancha: 49'5 x 37'2 cm.





150. *Sin título (Para el Museo de Arte Abstracto de Cuenca)*, 1978.  
Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm. Mancha: 53'8 x 37'3 cm. 6 tintas



151. *Sin título (¿Cuadrado en verde?)*, ca. 1979.  
Serigrafía sobre papel, 65 x 49'5 cm. Mancha: 39 x 39 cm.



152. *Sin título (Para la exposición antológica)*, 1980.  
Serigrafía sobre papel (cartulina verde), 65'2 x 50'3 cm. Mancha: 48'2 x 34'1 cm. 12 tintas



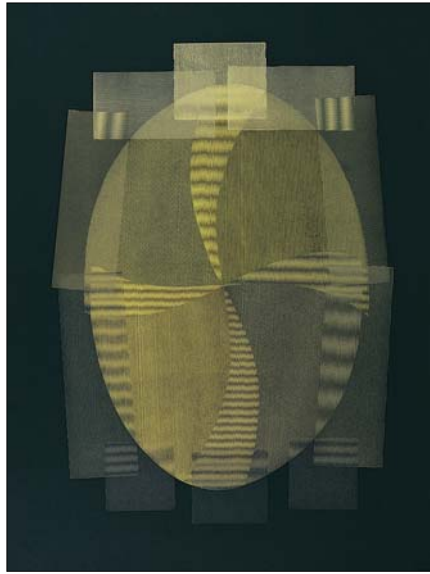
153. *Retrato de la hija de Antonio Pina*, 1980.  
Punta seca. Papel: 43 x 29'3 cm. Mancha: 24'5 x 17'4 cm.



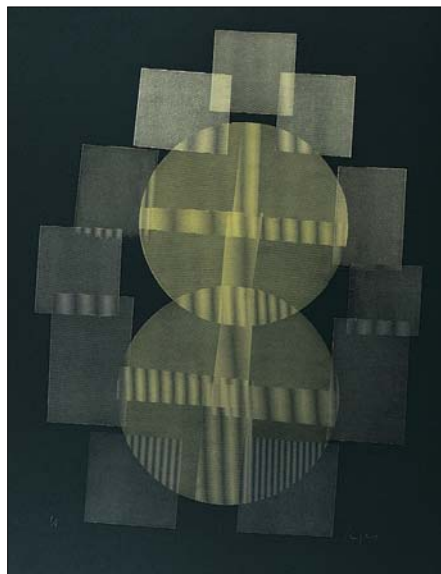
154. *Sin título (Para la Galería Theo)*, 1980.  
Serigrafía sobre papel, 74'9 x 50'3 cm. Mancha: 52'8 x 37 cm. 15 tintas



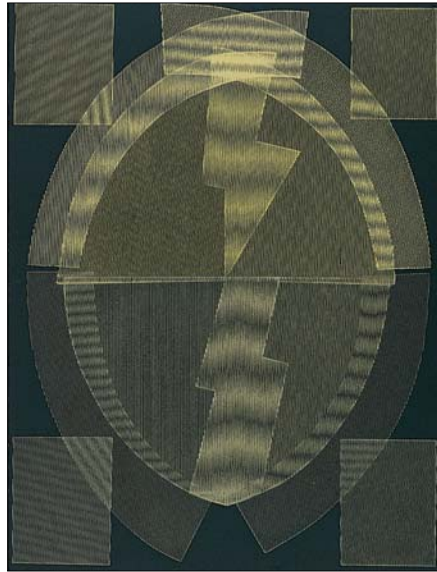
155. *Sin título*, 1980.  
Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 55 x 39'5 cm.



156. *Sin título (Para una galería de Málaga / Para Colectivo Palmo)*, 1981.  
Serigrafía sobre papel negro, 65 x 50 cm. Mancha: 53'5 x 38'6 cm. 8 tintas



157. *Sin título (Para la Galería Carmen Durango)*, 1981.  
Serigrafía sobre papel negro, 64'9 x 50'3 cm. Mancha: 55'4 x 42'1 cm. 12 tintas



158. *Sin título (Para la edición de la Constitución Española de 1978)*, 1981. Serigrafía sobre papel Guarro de fabricación especial, 52'4 x 37'8 cm. Mancha: 33'1 x 25'2 cm. 7 tintas



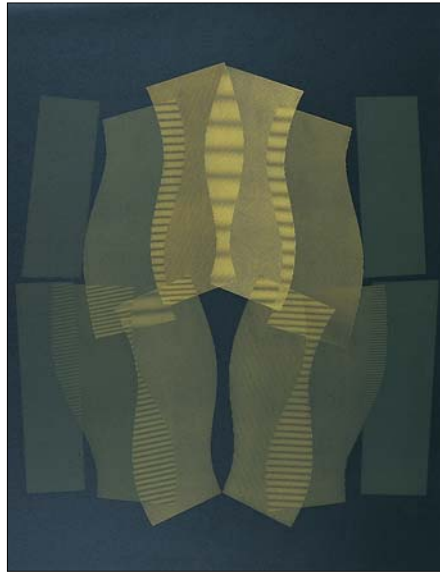
159. *Bodegón cubista*, 1981.  
Serigrafía sobre papel, 74'9 x 50'2 cm. Mancha: 60'2 x 42 cm. 8 tintas



160. *Sin título (Para la Caja de Ahorros de Barcelona)*, 1981.  
Litografía sobre papel, 68 x 47'5 cm. Mancha: 46'4 x 39'2 cm. 9 tintas



161. *Proyecto para una fuente en Onil*, ca. 1981.  
Serigrafía sobre papel negro, 65 x 50 cm. Mancha: 39'3 x 45 cm.



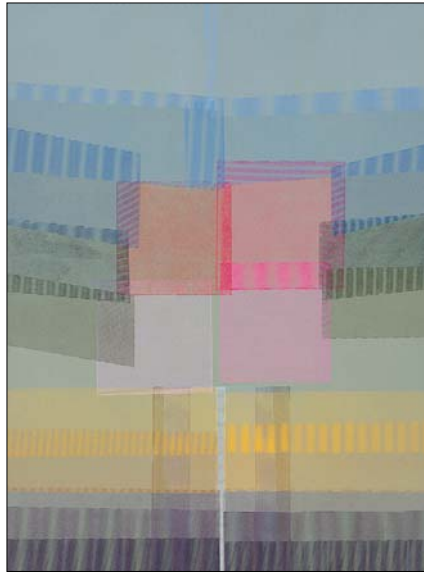
162. *Sin título (Para la Galería Theo)*, 1981.

Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm. Mancha: 52'3 x 47 cm. 5 tintas

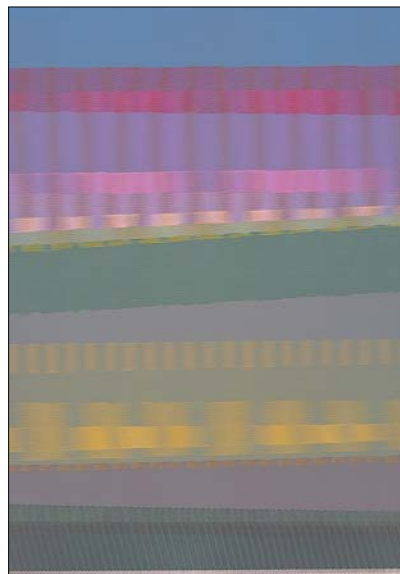


163. *Homenaje a Picasso*, 1981.

Serigrafía sobre papel (cartulina marrón), 65 x 50'1 cm. Mancha: 55'6 x 47'7 cm. 12 tintas

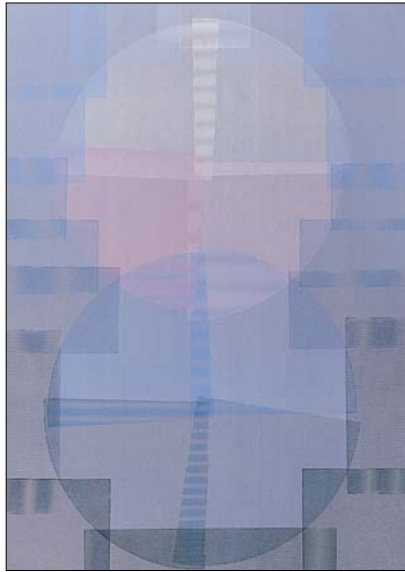


164. *Sin título (Composición de paisaje)*, 1981.  
Serigrafía sobre papel, 65 x 51'9 cm. Mancha: 49'9 x 38 cm. 22 tintas

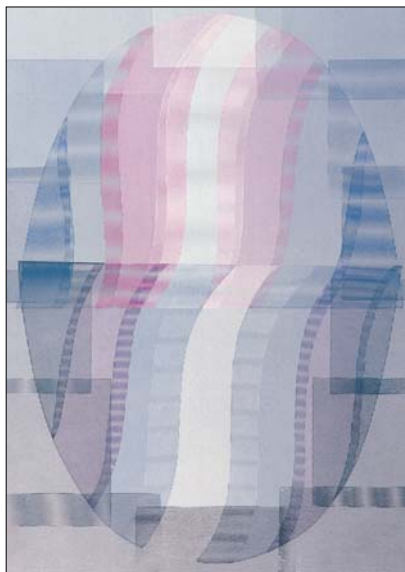


165. *Paisaje de Otoño (Para la Fundación Juan March)*, 1981.  
Serigrafía sobre papel, 70 x 49'9 cm. Mancha: 43'2 x 31 cm. 15 tintas

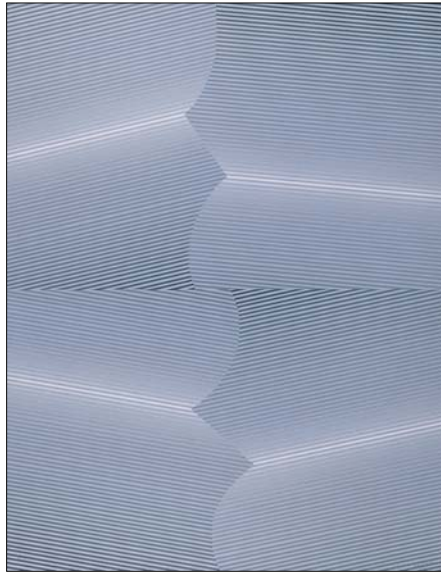




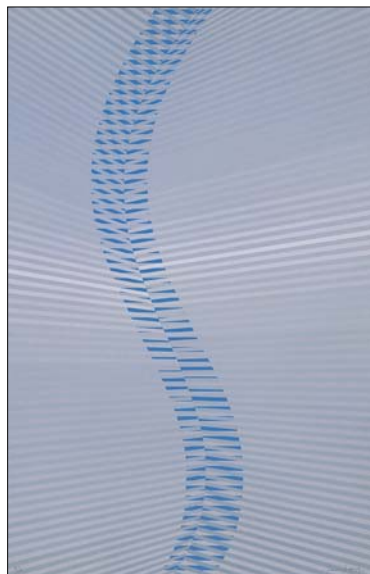
166. *Círculos*, 1982.  
Serigrafía sobre papel, 70 x 50 cm. Mancha: 43'1 x 30'8 cm. 19 tintas



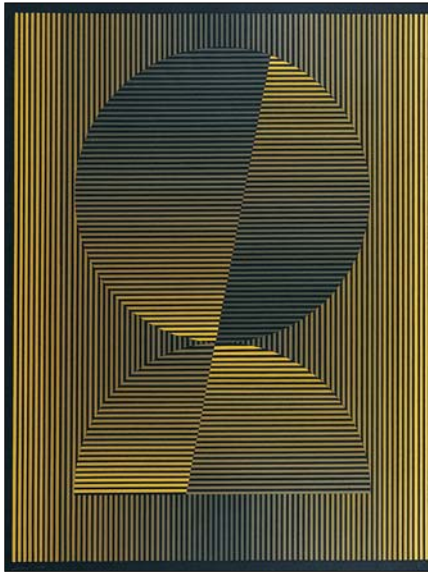
167. *Óvalo (Para el Museo de Arte Abstracto de Cuenca)*, 1982.  
Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm. Mancha: 43'1 x 31 cm. 30 tintas



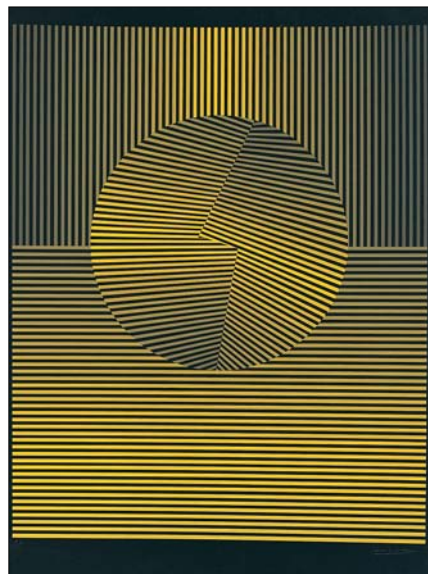
168. *Planos quebrados*, 1984.  
Serigrafía sobre papel, 80'2 x 61'5 cm. (a sangre).



169. *Movimiento de la S*, 1984.  
Serigrafía sobre papel, 46 x 30 cm. (a sangre). 13 tintas



170. *Equilibrio* (*Círculo y semicírculo partido; Para la carpeta homenaje a Fernando Zóbel*), 1984.  
Serigrafía sobre papel Canson negro, 64'5 x 49'5 cm. Mancha: 61 x 46'4 cm. 15 tintas



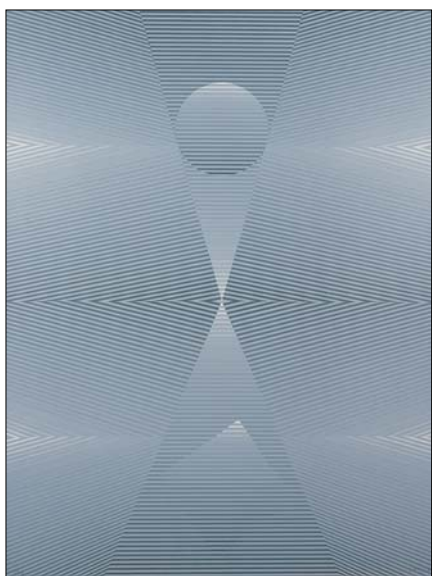
171. *Esfera*, 1984.  
Serigrafía sobre papel, 67'7 x 49 cm. Mancha: 59'6 x 47'5 cm. 12 tintas.



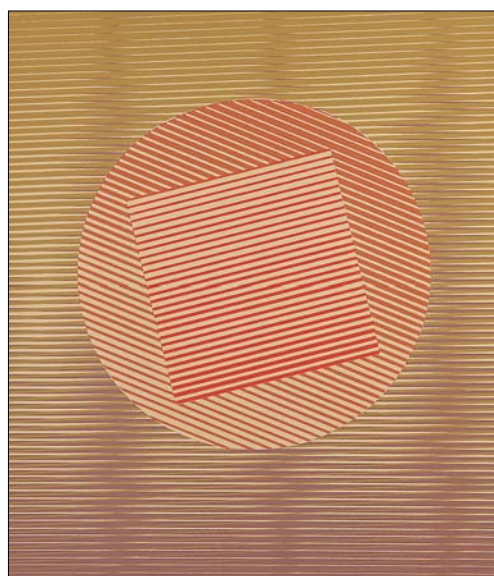
172. *Planos quebrados* (*Serigrafía para Alicante*), 1984.  
Serigrafía sobre papel, 65'1 x 50'1 cm. Mancha: 48'8 x 40'2 cm. 19 tintas



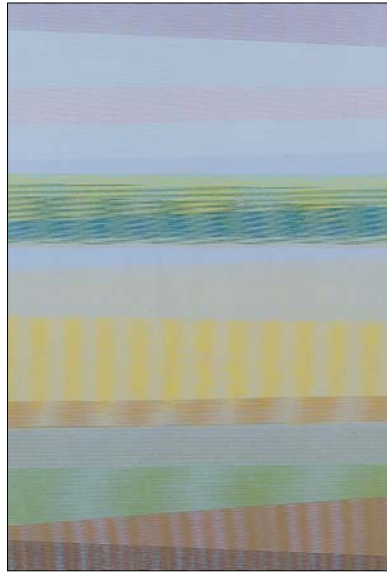
173. *Planos del óvalo*, 1985.  
Serigrafía sobre papel, 85'5 x 71'5 cm. Mancha: 78'3 x 45'7 cm. 25 tintas



174. *El espacio*, 1985.  
Serigrafía sobre papel, 79'2 x 60'3 cm. (a sangre). 20 tintas



175. *Sin título (Cuadrado y círculo)*, s/f.  
Serigrafía sobre papel, 56 x 44 cm. Mancha: 41'5 x 36'3 cm.



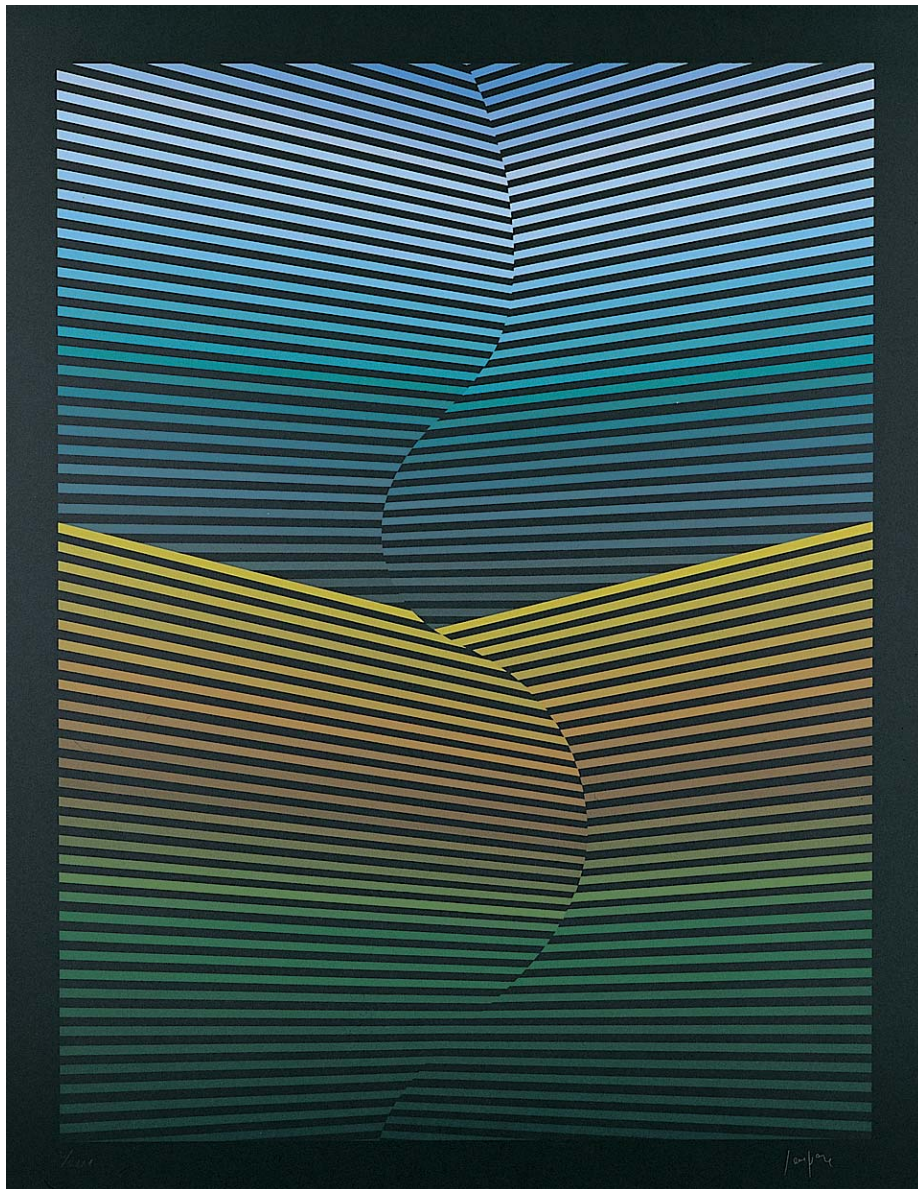
176. *Sin título (Paisaje)*, s/f.  
Serigrafía sobre papel, 63'3 x 47 cm. Mancha: 41'8 x 28'9 cm.



177. *Sin título (Paisaje)*, s/f.  
Serigrafía sobre papel, 64 x 47 cm. Mancha: 42 x 28'9 cm.

## II.8.2. Cuatro Estaciones (carpeta póstuma), 1988

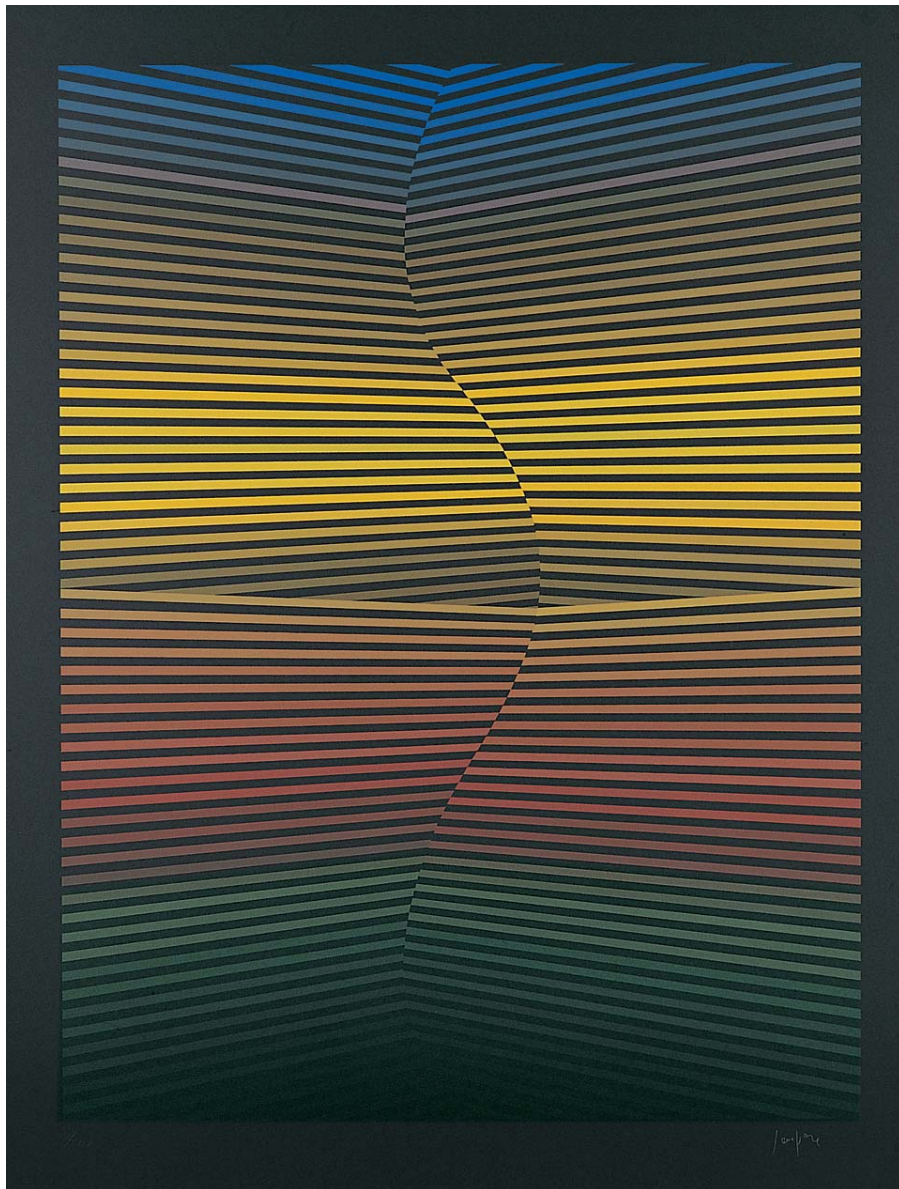




178. *Primavera*, 1988.

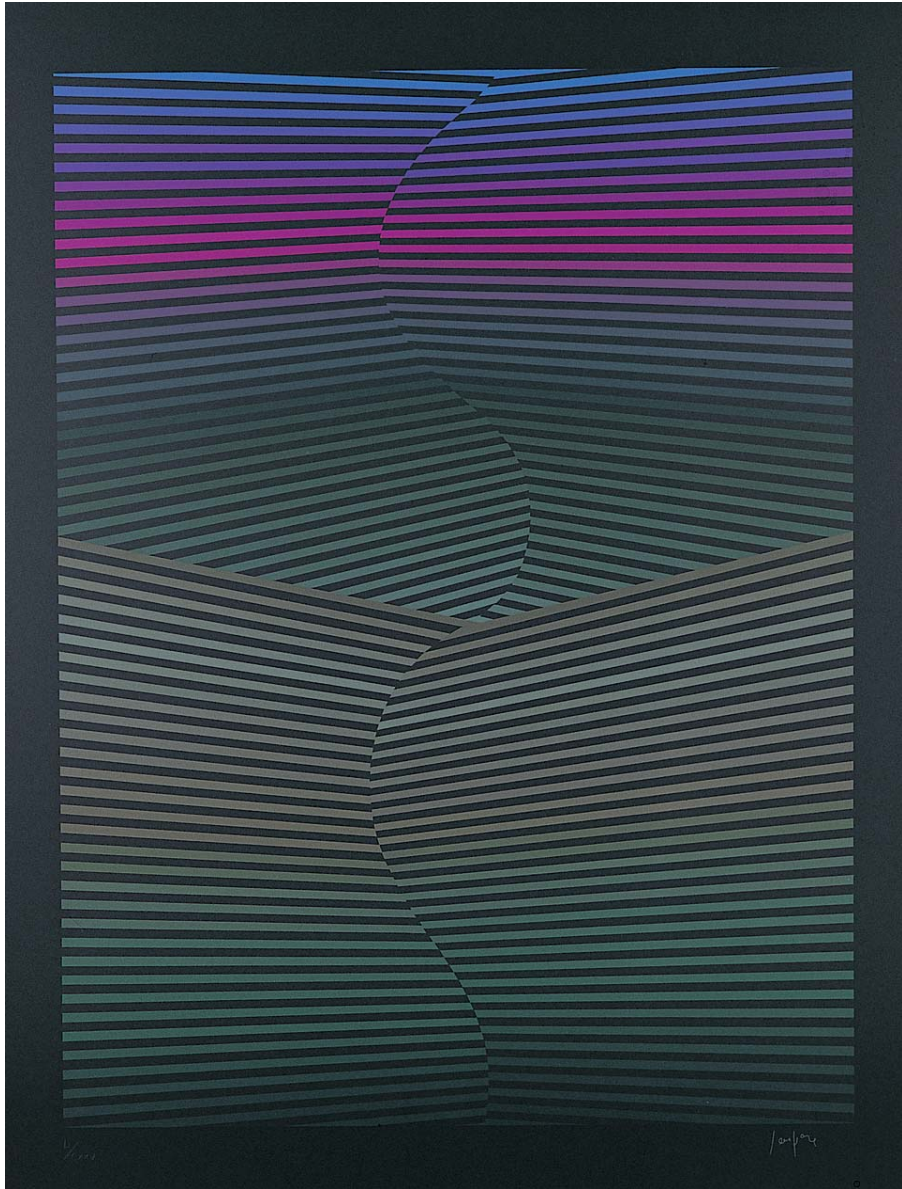
Serigrafía sobre papel Acuarela Guarro de 240 gr., 65 x 49'4 cm. Mancha: 55 x 42 cm. 45 tintas.





179. *Verano*, 1988.

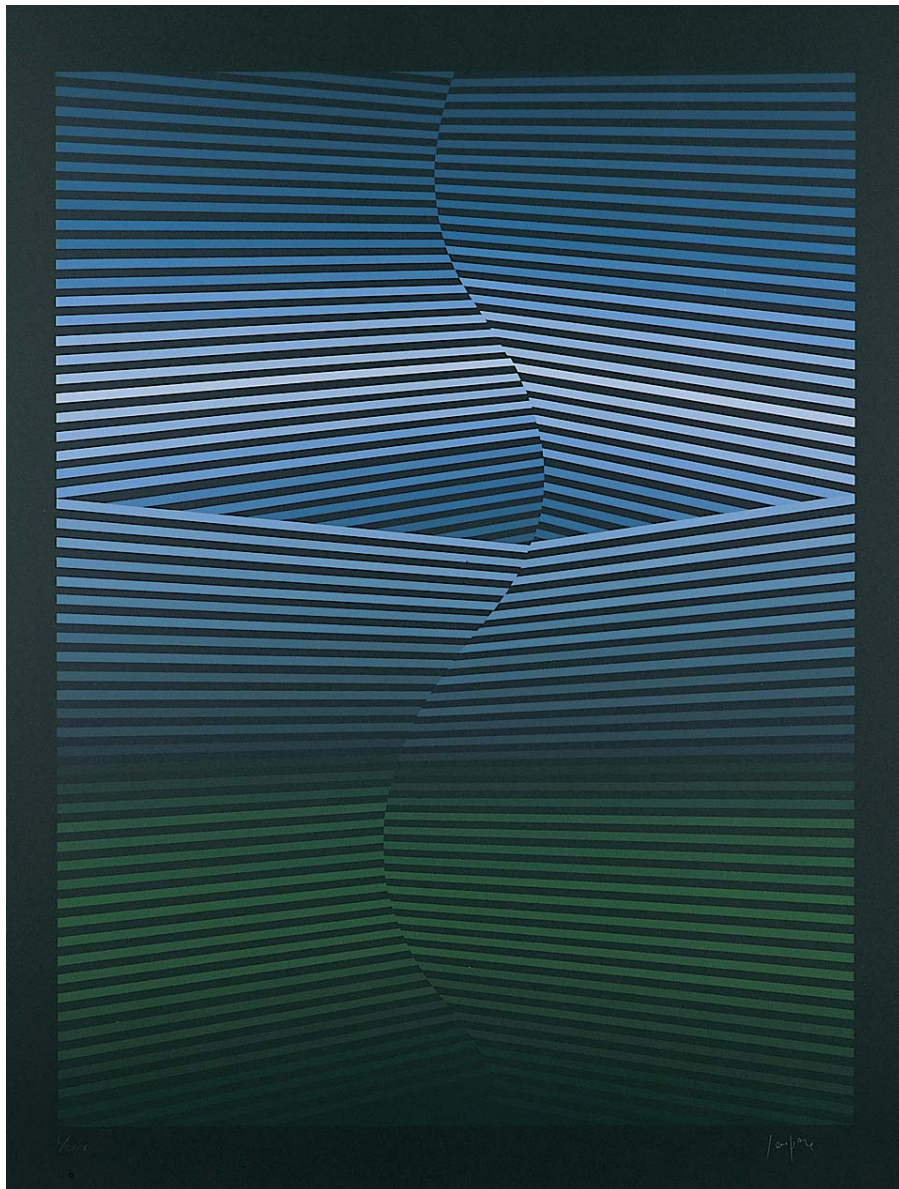
Serigrafía sobre papel Acuarela Guarro de 240 gr., 65 x 49'4 cm. Mancha: 55 x 42 cm. 48 tintas.



180. *Otoño*, 1988.

Serigrafía sobre papel Acuarela Guarro de 240 gr., 65 x 49'4 cm. Mancha: 55 x 42 cm. 58 tintas.





181. *Invierno*, 1988.

Serigrafía sobre papel Acuarela Guarro de 240 gr., 65 x 49'4 cm. Mancha: 55 x 42 cm. 35 tintas.

### **III. CATALOGACIÓN DE LA OBRA GRÁFICA DE EUSEBIO SEMPERE**

### III.1. Criterios seguidos<sup>1</sup>

Finalizado el recorrido por la trayectoria biográfica y artística de Eusebio Sempere, es el momento de abordar con detalle la catalogación que hemos realizado de su obra gráfica, en cierto modo obligados por las importantes variaciones en los datos consignados en las distintas catalogaciones que, bien de un modo parcial o tratando de abarcar el conjunto completo de la gráfica semperiana, han sido publicadas hasta la fecha. Para ello hemos necesitado establecer unos criterios a seguir que pasamos a justificar ahora, mientras que a continuación ampliaremos los datos ya dados en las páginas anteriores de una manera comparada siempre que nos ha sido posible y ha resultado oportuno.

Así pues, lo primero que debemos señalar atiende a la cantidad de obras que han compuesto el corpus, la materia de estudio. Después de consultar la bibliografía y de establecer nexos aproximativos de unión con la trayectoria del artista alicantino, comenzamos a barajar una hipótesis de trabajo a partir de la cual cifrábamos en alrededor de 200 las obras que distribuidas en carpetas, series o como ejemplares sueltos, integran la gráfica de Sempere; doscientas obras entre grabados, litografías y, especialmente, serigrafías, de las que catalogamos sólo 182. Hemos de advertir que esta primera estimación ha sido establecida a partir del cálculo de las obras conocidas por su reproducción en los distintos catálogos consultados, jugando con un margen de entre diez y veinte obras que podrían permanecer todavía sin localizar ni identificar por tratarse de pruebas de artista desechadas por Sempere o de ejemplares sueltos con una tirada muy pequeña y poca distribución. En todo caso, pensamos que entre estas obras se encontraría un pequeño grupo de grabados escolares de San Carlos o extrañamente posteriores — como los dos de 1972 y 1980 que han quedado consignados en nuestra catalogación con los

---

<sup>1</sup> Para la elaboración de los criterios de catalogación seguidos en este trabajo hemos tomado como referencia distintos catálogos de obra gráfica y catálogos razonados de diversos artistas, siendo los modelos referenciales los empleados por Mariuccia Galfetti (*Antonio Saura. L'œuvre imprimé/La obra gráfica, 1958-1984*, Galerie Stadler, París, 1985) y José Martín Martínez (*La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundació General de la Universitat de València, Valencia, 2002). Además, indicar que nos han sido de gran ayuda las catalogaciones realizadas en su día por Fernando Silió, con quien estamos en deuda; a ella hemos tenido que remitirnos siempre, para corregir y concretar determinados aspectos que no estaban claros o que quedaban incompletos — más todavía si pensamos que la catalogación que aquí se presenta está realizada sobre lo que fue su colección. De igual modo, han sido referencia importantísima las catalogaciones proporcionadas por el Museo de la Universidad de Alicante, el Museo de La Asegurada-Colección Arte Siglo XX y la Fundación March.

números 126 y 153 respectivamente— y, fundamentalmente, algunas de las serigrafías que Sempere confeccionó *ex profeso* con destino a supuestas carpetas colectivas o como base de diseño para los carteles de sus exposiciones.

Contando con todo ello, hemos intentado ser lo más disciplinados que nos ha sido posible, estableciendo criterios desde el rigor y el compromiso historiográfico.

Insistimos en que ha sido nuestra intención el aproximar una suerte de catálogo razonado de la obra gráfica de Eusebio Sempere, a sabiendas de que en algunos casos —como ha sucedido— no podríamos concretar más datos que los ya existentes en los trabajos de Fernando Silió, el Museo de la Universidad de Alicante o en las catalogaciones proporcionadas por el Museo de La Asegurada-Colección Arte Siglo XX y la Fundación March; datos que hemos comparado con los aparecidos en el resto de documentación y bibliografía manejada antes de anotarla.

Como decíamos, llegados a un punto en el que la disparidad de datos encontrada era incomprendible, se nos planteó la necesidad de realizar una nueva catalogación, optando por estudiar, medir, fechar, etc., la colección que consideramos como la más completa: aquella que fuera de Fernando Silió —incompleta como pensábamos y como él mismo nos confirmó<sup>2</sup>— y que hoy se encuentra en el Museo de la Universidad de Alicante, donde con motivo de la exposición de 1999 se amplió en base a algunos depósitos y préstamos temporales.

Así pues, la catalogación que se presenta en estas páginas presenta 181 obras —de las cuales 123 figuran agrupadas en carpetas o series y el resto, hasta 58, son ejemplares sueltos— e intenta ser una síntesis de las realizadas hasta la fecha, teniendo en cuenta en todo momento cuestiones fundamentales como la ordenación cronológica, la revisión de las fichas técnicas, su reproducción<sup>3</sup> y, en el caso de las carpetas, la reconstrucción de las mismas en el orden en que fueron presentadas y acompañadas por textos.

Ahondando en este aspecto y con la idea de contextualizar mejor cada grupo de obras, éstas han quedado reproducidas e intercaladas en el texto —corrigiendo una primera idea de desplazarlas a un capítulo final, específico, donde se reprodujeran de manera continua—, y apa-

---

<sup>2</sup> La información aportada por Fernando Silió en la entrevista mantenida con él en Santander, el día 26 de noviembre de 2002, ha quedado resumida y reflejada en las citas que aparecen entre las páginas 542 y 543 de este trabajo.

<sup>3</sup> En las páginas precedentes hemos reproducido las 181 obras que contempla nuestra catalogación teniendo especial cuidado, siempre que las fotografías de las que disponíamos no comprendían toda la obra, en reconstruir a escala las dimensiones y ubicación de la mancha sobre la superficie del papel. Este es el caso de las obras agrupadas en carpetas o series, que aparecen una por página, mientras que, por razones de espacio, en el caso de los grabados de San Carlos y de los ejemplares sueltos hemos preferido reproducir las obras tal y como estaban fotografiadas (por lo general sólo la mancha), a un tamaño menor y dispuestas dos a dos en las páginas.

recen claramente identificadas en apartados consignados a tal efecto, agrupadas con la mayor precisión posible y la mayor cantidad de datos e información disponible, independientemente de que en el apartado dedicado a los ejemplares sueltos se intenten establecer relaciones entre éstos y los que forman parte de carpetas o series.

Puesto que el primer criterio esgrimido es el cronológico, era preciso concretar la datación de cada una de las obras, teniendo en cuenta los ligeros desfases entre la fecha de su estampación y la de su edición, por lo general tomada como válida. Lo primero que hay que señalar respecto de las serigrafías agrupadas en carpetas y series —menos en el caso de las serigrafías hechas con computadora— es que se poseen datos fiables sobre su fecha de edición, incluso de finalización de los trabajos de estampación y presentación, datos que por otro lado suelen figurar en la justificación de la tirada o el colofón de la edición cuando se trata de carpetas.

En algunos casos, cuando las obras aparecen desagrupadas, como ejemplares sueltos, ha habido mayores problemas a la hora de precisar una datación, especialmente en los tres últimos casos que permanecen sin datar [Cat. 175, 176 y 177].

Aunque casi en su totalidad los ejemplares consultados se encuentran firmados y numerados o marcados como pruebas de artista, la gran mayoría de las serigrafías y grabados no aparece fechada. Cuando esto sucede, aproximamos una fecha a través de los catálogos y publicaciones, de manera justificada cuando ha sido necesario. Cuando han aparecido dudas o diferencias de fechas, se ha optado por utilizar la fórmula de anteponer la abreviatura de *circa* (ca.) al año más probable siguiendo la misma norma, o de establecer un periodo no excesivamente amplio, comprendido entre dos fechas separadas por un guión.

De igual modo y aunque por lo general las serigrafías de Eusebio Sempere no suelen poseer un título específico —algo bastante corriente en los ejemplares sueltos pero también en los que figuran agrupados—, siempre que lo han tenido éste ha quedado referenciado, mientras que cuando carecían del mismo se han consignado como *Sin título*, anotándose a continuación y entre paréntesis el título (o títulos) con los que han figurado en las distintas publicaciones y catálogos, si fuera el caso.

No obstante, siguiendo un criterio empleado en varias de las publicaciones consultadas, para discriminar cada una de las obras que componen una carpeta se las nombra como *Sin título* y, directamente o entre paréntesis, según hayan aparecido antes, seguido de las primeras palabras del texto que las acompaña y con las que han quedado identificadas.

Por último, y a partir de la necesaria ordenación cronológica, se ha asignado un número a cada una de las obras siguiendo una numeración correlativa para la que obviamente se ha tenido en cuenta su agrupación en carpetas o series.

Además de lo señalado hasta aquí, los ítems que se han consignado en la catalogación de cada obra han sido los siguientes:

La técnica empleada, que en su mayor parte ha sido la serigrafía, aunque también quedan contemplados el aguafuerte, la punta seca y la litografía, cuatro únicas técnicas empleadas por el artista alicantino en su obra gráfica.

El soporte, en todos los casos papel, indicando cuando se conocía qué tipo de papel es el empleado —especialmente en cuanto a las carpetas— y las medidas del mismo, expresadas en centímetros, sin redondear las cifras, siguiendo la norma de colocar primero la altura y después la anchura del soporte, seguido del mismo esquema aplicado a la mancha o huella de la estampación, claramente especificadas en ambos casos; y del número de tintas empleadas, según las informaciones dadas en su día por Fernando Silió<sup>4</sup>.

Además, se indica la cantidad de ejemplares que componen la tirada de cada una de las carpetas, series o ejemplares sueltos siempre que esta se ha conocido. En el caso de las carpetas este dato se consigna en el pequeño comentario que presenta cada una de las agrupaciones, siguiendo el esquema de la justificación de la edición: número de ejemplares totales, ejemplares numerados, ejemplares reservados para colaboradores, Pruebas de Artista (P/A) y ejemplares Fuera de Comercio (F.C. o H.C., del francés *Hors Commerce*); mientras que para los ejemplares sueltos hemos preferido —siempre que existía la referencia— incluirlo en la ficha técnica de cada una de las obras. Además y a reglón seguido, nos ha parecido necesario anotar la numeración de los ejemplares consultados en cada caso<sup>5</sup>.

Se anota también cuando se conoce quién fue el editor, persona, institución o entidad que financió y distribuyó la edición en origen; los posibles colaboradores si los hubo y el taller en el que fueron estampadas<sup>6</sup>.

Nos ha parecido pertinente señalar, puesto que los datos existían en varios casos, los responsables de la tipografía y su impresión, y los de la encuadernación y presentación de las carpetas, cuestiones que se citarán en los epígrafes correspondientes.

---

<sup>4</sup> Véase Fernando Silió, *Sempere. Obra gráfica. Catálogo razonado*, Edición del Autor, Madrid, 1982; y Fernando Silió en *Sempere. Escultura y obra gráfica*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1987

<sup>5</sup> Básicamente, nuestra catalogación se ha realizado sobre los ejemplares pertenecientes al Museo de la Universidad de Alicante, aunque en algunos casos —en los que no pudimos acceder a las obras directamente— hemos optado por anotar los datos que figuran en las catalogaciones ofrecidas por el Museo de La Asegurada-Colección Arte Siglo XX, Alicante, la Fundación March o la Biblioteca Nacional, de Madrid; y sólo en algunos casos especiales, para parte de los grabados de San Carlos o determinados ejemplares sueltos, la catalogación que anotamos responde a ejemplares propiedad de colecciones particulares y la hemos tomado de catálogos de exposiciones que siempre han quedado reflejados.

<sup>6</sup> Por lo general se trata del Taller de Abel Martín, en Madrid, que como se verá quedó emplazado en los distintos domicilios que compartirán ambos, Sempere y Abel Martín, a partir de 1960.



Hemos dejado al margen una sistematización minuciosa de la información referida a las exposiciones y catálogos en los que cada una de estas obras aparece expuesta y/o reproducida. Las más importantes de las primeras aparecerán necesariamente citadas y comentadas en su lugar, mientras que todas se identifican en la cronología preparada (señaladas con un asterisco); por lo que respecta a los segundos, sólo hemos consignado algunos comentarios en relación a las publicaciones que presentan reproducciones y/o catalogaciones de la gráfica de Sempere y que nos han servido para obtener información y contrastar nuestros datos con los en ellas consignados.

Para acabar, añadir que aunque la catalogación de algunas, pocas, de las serigrafías no ha podido precisarse al nivel de detalle que nos hubiera gustado, y que seguimos sospechando de la existencia de al menos una decena más de obras entre grabados y serigrafías, somos conscientes de que con este trabajo ponemos a disposición de otros investigadores de la trayectoria de Eusebio Sempere un orden lógico y un análisis razonado de su obra gráfica.

Sabemos también, humildemente, que éste será corregido y completado en el futuro, pues en la conclusión de su recorrido define en perspectiva y necesariamente un nuevo punto de partida.

## III.2. Catalogación

### Signos y abreviaturas empleadas

(se utilizan tanto para las carpetas o series en conjunto como para ejemplares concretos)

☐ Ejemplar catalogado<sup>7</sup>

☒ Información sobre otros ejemplares<sup>8</sup>

BN: Biblioteca Nacional, Madrid

ca.: *circa* (hacia)

CAM 1987: Fernando Silió, *Sempere. Escultura y obra gráfica*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1987<sup>9</sup>

FOR 1999: Pablo Ramírez (editor), *Eusebio Sempere. Los años de formación, 1940-19535*, UPV, Valencia, 1999

IVAM 1998: Pablo Ramírez (editor), *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981*, IVAM, Valencia, 1998

MAAC: Museo de Arte Abstracto de Cuenca, Cuenca

MICRO 2001: Ricard Huerta (editor), *Eusebio Sempere. De l'art al microxip*, Universitat de València, València, 2001

MUA: Museo de la Universidad de Alicante, Alicante

MUA 1999: María Marco (editora), *Sempere. Obra Gráfica*, MUA, Alicante, 1999

P/A: Prueba de Artista

SILIÓ 1982: Fernando Silió en *Sempere. Obra gráfica. Catálogo razonado*, Edición del Autor, Madrid, 1982.

---

<sup>7</sup> Podemos encontrar dos casos: el de los ejemplares catalogados por nosotros y que figurarán así:

☐ Ejemplar 20/45 en MUA (MUA 1999, no. 2)

Dejando constancia de dónde se encuentra el ejemplar citado y dónde aparece catalogado, entre paréntesis.

Y el de ejemplares que no hemos podido catalogar personalmente, referenciados como “catalogado en”, y de los que tomamos los datos de otras catalogaciones, indicadas junto con el número de catalogación dado:

☐ Ejemplar P/A (Col. Javier Devesa, Valencia) catalogado en FOR 1999 con el no. 22

<sup>8</sup> En los casos en que ha sido posible la localización de otros ejemplares a los catalogados, estos serán referenciados de la siguiente manera:

☒ Ejemplares 252, 254 y 255/460 en MAAC; ejemplar sin numerar en Col. Municipal Eusebio Sempere, Ayto. de Alicante

Haciendo constar entre paréntesis las variaciones de soporte y/o medidas, siempre que éstas sean importantes en relación a la catalogación del ejemplar que se toma como principal:

☒ Ejemplar P/A en MAAC (estampado sobre papel negro: 63'5 x 50 cm.)

<sup>9</sup> Las abreviaturas con fecha indican en qué catalogación ha sido incluido el ejemplar referenciado, ya sea el catalogado como principal o los otros ejemplares.

## Los grabados de San Carlos, 1946-1948

Colección de 14 grabados de Eusebio Sempere, con los que se inicia el corpus de su obra gráfica. Todos ellos pertenecen a los trabajos realizados en las asignaturas de Grabado dirigidas por el profesor Ernesto Furió durante los últimos años de sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Aunque las planchas fueron grabadas en ese momento, alrededor de 1946-1948, algunas de ellas serán (re)estampadas a posteriori, en el taller madrileño de Dimitri Papageorgiu, en 1973. Cuando se ha sabido se cita. En la obra gráfica de Sempere se conocen sólo dos grabados más, editados con posterioridad [Cat. 126 y 153], que figuran en el apartado dedicado a los ejemplares sueltos (existen también algunos bocetos preparatorios en punta seca para el *Homenaje a Azorín* de 1974, aunque de ellos no se realizó ninguna edición). Sin embargo, suponemos que quizás Sempere pudo realizar algún grabado más durante los dos o tres cursos junto a Ernesto Furió o después, pero que por tratarse de ejercicios de clase o de pruebas no han trascendido.

**1.** *Sin Título (Copia de un cuadro de Ribera)*, ca. 1945.

Aguafuerte. Papel: 64'7 x 44'5 cm. Mancha: 24 x 16'7 cm.

Ejemplar s/n (de 30) en MUA (MUA 1999, n° 10)

**2.** *Sin Título (Copia de un cuadro de Rembrandt)*, ca. 1945.

Aguafuerte. Papel: 47'5 x 34 cm. Mancha: 29'5 x 16 cm.

Ejemplar P/A (Col. Javier Devesa, Valencia) catalogado en FOR 1999 con el n° 22

**3.** *Autorretrato*, 1946.

Punta seca. Papel: 53 x 38'7 cm. Mancha: 15'6 x 12'2 cm.

Estampado por Dimitri Papageorgiu, Madrid, 1973

Ejemplar 20/45 en MUA (MUA 1999, n° 1)

Ejemplar P/A (Col. Florencio Martín, Galería de Arte Abel, Madrid) catalogado en FOR 1999 con el n° 23 (con medidas papel: 53 x 38 cm.; y mancha: 15'5 x 12 cm.); ejemplar 41/45 en MAAC (con medidas papel: 52'7 x 37 cm.); ejemplar 45/45 en BN (catalogado como *Busto de hombre con capa y sombrero*, medidas mancha: 15'5 x 12'4 cm.)

**4.** *Hombre con saco*, 1946.

Aguafuerte. Papel: 53'3 x 38'8 cm. Mancha: 24'2 x 15'3 cm.

Ejemplar 20/45 en MUA (MUA 1999, n° 2)

Ejemplar 24/45 (Col. Florencio Martín, Galería de Arte Abel, Madrid) catalogado en FOR 1999 con el n° 25 (con medidas papel: 53 x 38 cm.; y mancha: 24 x 15 cm.)

**5.** *Catedral de Valencia*, 1946.

Aguafuerte. Papel: 53 x 37'8 cm. Mancha: 30'5 x 24'3 cm.

Ejemplar 20/45 en MUA (MUA 1999, n° 3)

Ejemplar 32/45 (Col. Florencio Martín, Galería de Arte Abel, Madrid) catalogado en FOR 1999 con el n° 26 (con medidas papel: 53 x 38 cm.; y mancha: 30 x 24 cm.)

**6.** *Calle de la Bolsería*, 1946.

Aguafuerte. Papel: 53 x 38'5 cm. Mancha: 31 x 23'9 cm.

Ejemplar 20/40 en MUA (MUA 1999, n° 4)

Ejemplar P/A (Col. Florencio Martín, Galería de Arte Abel, Madrid) catalogado en FOR 1999 con el n° 27 (con medidas papel: 53 x 38 cm.; y mancha: 31 x 24 cm.)

**7.** *Conserje*, ca. 1946.

Punta seca. Papel: 42 x 33 cm. Mancha: 23'5 x 16 cm.

Ejemplar P/A (Col. Ramón González Fraguas, Onil) catalogado en FOR 1999 con el n° 24

**8.** *Retrato de Carlos Sentí*, 1946.

Punta seca. Papel: 37 x 29 cm. Mancha: 24'5 x 17 cm.

Ejemplar P/A (Col. Particular, Valencia) catalogado en FOR 1999 con el n° 28

**9.** *Vieja de Onil*, 1947.

Punta seca. Papel: 52'7 x 38'5 cm. Mancha: 16 x 11'7 cm.

Estampado por Dimitri Papageorgiu, Madrid, 1973

Ejemplar 28/35 en MUA (MUA 1999, n° 5)

Ejemplar P/A (Col. Florencio Martín, Galería de Arte Abel, Madrid) catalogado en FOR 1999 con el n° 33 (con medidas papel: 53 x 38 cm.; y mancha: 16 x 12 cm.); ejemplar 8/34 en MAAC (con medidas papel: 52'4 x 38 cm.); ejemplar en BN (catalogado como *Busto de mujer de frente*, con medidas mancha: 16'5 x 12'5 cm.)

**10.** *Mi madre*, 1947.

Punta seca. Papel: 53'3 x 39'8 cm. Mancha: 12'1 x 5'6 cm.

Estampado por Dimitri Papageorgiu, Madrid, 1973

Ejemplar 20/30 en MUA (MUA 1999, n° 6)

Ejemplar P/A (Col. Florencio Martín, Galería de Arte Abel, Madrid) catalogado en FOR 1999 con el n° 32 (con medidas papel: 53 x 38 cm.; y mancha: 12'5 x 6 cm.); ejemplar 6/30 en MAAC (con medidas papel: 53 x 38 cm.); ejemplar en BN (catalogado como *Busto de mujer de perfil*, con medidas mancha: 12 x 5'5 cm.)

**11.** *Hombre con vaso de vino*, 1947.

Punta seca. Papel: 53'1 x 38'4 cm. Mancha: 24 x 15'6 cm.

Ejemplar 20/25 en MUA (MUA 1999, n° 7)

☒ Ejemplar 25/45 (Col. Florencio Martín, Galería de Arte Abel, Madrid) catalogado en FOR 1999 con el nº 30 (con medidas papel: 53 x 38 cm.; y mancha: 24 x 15'5 cm.)

**12. *Hombre con barba*, 1947.**

Punta seca. Papel: 53'7 x 38'7 cm. Mancha: 15'7 x 12'3 cm.

Estampado por Dimitri Papageorgiu, Madrid, 1973

☐ Ejemplar 28/30 en MUA (MUA 1999, nº 8)

☒ Ejemplar 32/45 (Col. Florencio Martín, Galería de Arte Abel, Madrid) catalogado en FOR 1999 con el nº 29 (con medidas papel: 53 x 38 cm.; y mancha: 15'5 x 12 cm.); ejemplar 6/30 en MAAC (con medidas papel: 53 x 37 cm.); ejemplar 22/30 en BN (catalogado como *Busto de hombre con barba*, con medidas mancha: 15'5 x 12 cm.)

**13. *Retrato de Raquel Meller*, 1947.**

Punta seca. Papel: 53 x 39 cm. Mancha: 24'2 x 15'8 cm.

☐ Ejemplar 20/45 en MUA (MUA 1999, nº 9)

☒ Ejemplar P/A (Col. Florencio Martín, Galería de Arte Abel, Madrid) catalogado en FOR 1999 con el nº 31 (con medidas papel: 53 x 38 cm.; y mancha: 24'5 x 15'5 cm.)

**14. *Sin Título (Dibujo)*, 1947.**

Punta seca. Papel: 16 x 12 cm.

☐ Ejemplar s/n (Col. P. Zóbel, Madrid) catalogado en MUA 1999 con el nº 14

## **Las cuatro estaciones, 1965**

Primera de las carpetas gráficas de Eusebio Sempere, *Las cuatro estaciones* está editada por la Galería Juana Mordó de Madrid, con una tirada limitada de 50 ejemplares firmados (*Sempere*, ángulo inferior derecho, en todas las serigrafías) y numerados 1-50 (en la justificación de la edición). Se compone de 4 serigrafías originales estampadas por Abel Martín y el propio autor, acompañadas cada una de ellas por un poema de Pedro Laín Entralgo. Protegida por un estuche o funda, la carpeta es de cartón duro forrado en tela verde con la impresión, en golpe seco, del título en color granate. Medidas de la carpeta: 58'5 x 44 cm. El diseño y estampación de la tipografía así como la presentación en carpeta fueron realizados en los talleres de Artes Gráficas Luis Pérez, en Madrid. La carpeta se presentó por primera vez en la exposición individual de Eusebio Sempere en la Galería Juana Mordó, Madrid, del 27 de abril al 15 de mayo de 1965. La fecha de la inauguración de esta muestra (27 de abril de 1965) se corresponde con el día en el que, según la justificación, se acabañaron las tareas de estampación e impresión.

☐ Ejemplar 3/50 (completo y con carpeta) en la Colección Arte Siglo XX, Alicante.

☒ Ejemplar 4/50 (completo y con carpeta) en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca; ejemplar 5/50 (completo y con carpeta) en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA 1999, nº 17 a 20)

**15.** *Primavera*, 1965.

Serigrafía sobre papel, 58'8 x 44 cm. Mancha: 42'5 x 30 cm. 14 tintas.

**16.** *Verano*, 1965.

Serigrafía sobre papel, 58'8 x 44 cm. Mancha: 42'5 x 30 cm. 16 tintas.

**17.** *Otoño*, 1965.

Serigrafía sobre papel, 58'8 x 44 cm. Mancha: 42'5 x 30 cm. 14 tintas.

**18.** *Invierno*, 1965.

Serigrafía sobre papel, 58'8 x 44 cm. Mancha: 42'5 x 30 cm. 13 tintas.

### **Álbum Nayar, 1967**

Esta segunda carpeta para la obra gráfica de Eusebio Sempere fue editada como la anterior por la Galería Juana Mordó de Madrid, con una tirada de 50 ejemplares firmados (*Sempere*, ángulo inferior derecho, en todas las serigrafías) y numerados 1/50 por el artista. Consta de 4 serigrafías originales estampadas en el Taller de Abel Martín y otros tantos poemas de Julio Campal, poeta uruguayo afincado en España y fallecido al año siguiente de la edición de la carpeta. De nuevo, la tipografía y la presentación en carpeta fueron realizadas por Artes Gráficas Luis Pérez, Madrid. Aunque no hemos tenido acceso a la misma, la carpeta mide 54 x 44 x 1 cm., y lleva las letras 'nayar' estampadas en color azul.

☐ Ejemplar 2/50 (completo, sólo serigrafías) en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA 1999, nº 21 a 24)

☑ Ejemplar 6/50 (completo y con carpeta) en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

**19.** *Sin título (Subí, sosegado, las largas escalinatas)*, 1967.

Serigrafía sobre papel Cartulina blanco de 350 gr., 52'4 x 42'3 cm. Mancha: 37'2 x 29'2 cm. 11 tintas.

**20.** *Sin título (¡Qué miedo mínimo, qué despertar!)*, 1967.

Serigrafía sobre papel Cartulina blanco de 350 gr., 52'4 x 42'3 cm. Mancha: 37'2 x 29'2 cm. 28 tintas.

**21.** *Sin título (En el témpano azul que en la deriva)*, 1967.

Serigrafía sobre papel Cartulina blanco de 350 gr., 52'6 x 42'3 cm. Mancha: 37'4 cm. de Ø. 15 tintas.

**22.** *Sin título (En la preciosa selva embrijada duerme)*, 1967.

Serigrafía sobre papel Cartulina blanco de 350 gr., 52'6 x 42'3 cm. Mancha: 37'3 x 29'1 cm. 23 tintas.

## **El romance de cuando estuvo en Cuenca D. Luis de Góngora y Argote, 1969**

Se trata de la tercera carpeta de serigrafías de Eusebio Sempere, editada por el Museo de Arte Abstracto de Cuenca con la colaboración de la Galería Juana Mordó. De ella se realizó una tirada mayor, 100 ejemplares, que se reparten de la siguiente manera: 10 ejemplares firmados (*Sempere*, ángulo inferior derecho, en todas las serigrafías) y numerados I/X, que incluyen también una serie progresiva de pruebas de color en 12 serigrafías de una de las serigrafías (desconocemos de cuál de las seis se trata); y 99 ejemplares firmados (*Sempere*, ángulo inferior derecho, en todas las serigrafías) y numerados 1/90. La carpeta incluye 6 serigrafías originales de Sempere estampadas en el Taller de Abel Martín, que se acompañan, al principio, por un romance de Góngora, *En los pinares de Júcar* (1603), extraído de la edición realizada por la Imprenta Tomás Alonso, Tesoro de Autores Españoles, Madrid, 1868, de las *Poesías selectas de D. Luis de Góngora y Argote*. Se presenta encuadrada en una carpeta de cartón forrada de una tela estampada con listas verdes y negras, en vertical; en origen iba precintada por una media faja con el logotipo del Museo de Arte Abstracto de Cuenca junto al título de la carpeta, el nombre del autor y el número del ejemplar escrito a mano. Las medidas de la carpeta son 55'5 x 44'5 cm. Tanto la tipografía como la presentación en carpeta fueron diseñadas por R. Giralt Miracle, Jaime Blassi y Jorge Blassi; siendo realizadas por Filograf-Instituto de Arte Gráfico, Barcelona, donde se terminó el 8 de mayo de 1969. *El romance...* se presentó en la exposición conjunta que Sempere realizó con Fernando Nóbél (que presentaba a su vez una serie de fotografías) en la Casa de Cultura de Cuenca, durante el mes de junio de 1969.

□ Ejemplar 58/99 (completo y con carpeta) en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA 1999, nº 25 a 30)

☒ Ejemplares 7/99 (completo y con carpeta) en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca (donde también se encuentran catalogadas de forma independiente algunas de las serigrafías que componen la carpeta, referenciadas como P/A, 90 y 95/99)

### **23. Sin título, 1969.**

Serigrafía sobre papel Canson negro, 52'7 x 42'3 cm. Mancha: 38'2 x 28'6 cm. 13 tintas

### **24. Sin título, 1969.**

Serigrafía sobre papel Canson negro, 52'7 x 42'3 cm. Mancha: 38'3 x 28'8 cm. 14 tintas

### **25. Sin título, 1969.**

Serigrafía sobre papel Canson negro, 52'7 x 42'3 cm. Mancha: 38'3 x 28'8 cm. 13 tintas

### **26. Sin título, 1969.**

Serigrafía sobre papel Canson negro, 52'6 x 42'2 cm. Mancha: 38'3 x 28'2 cm. 13 tintas

### **27. Sin título, 1969.**

Serigrafía sobre papel Canson negro, 52'7 x 42'3 cm. Mancha: 38'3 x 28'8 cm. 23 tintas

**28.** *Sin título*, 1969.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 52'7 x 42'3 cm. Mancha: 38'2 x 28'8 cm. 23 tintas

### **Serigrafías hechas con computadora, 1968-1975**

Aunque en realidad no configuran ni una carpeta ni una serie, estas 10 serigrafías conforman un conjunto coherente a partir del común denominador que supone el estar basadas en los trabajos realizados en el marco de los seminarios organizados por el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid, a partir de diciembre de 1968. De la participación de Eusebio Sempere en éstos sólo tenemos constancia de que lo hiciera en el Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Plásticas, en el que participó desde su inicio hasta mediados de 1970 ó 1971, y en el Curso de Programación FORTRAN, realizado en mayo de 1969; siendo sus contribuciones especialmente activas durante el curso 1969-1970. Estas serigrafías serán las obras con las que Sempere participa en las distintas exposiciones colectivas en las que se mostraron los resultados del Seminario, entre 1969 y 1971. Como en el caso de los ejemplares sueltos, resulta difícil su catalogación puesto que algunos de los diseños computerizados e impresos en *plotter* se estamparon en serigrafía en distintas ocasiones y con distintos formatos, por lo que hemos preferido hacer referencia, si fuera el caso, a las distintas ediciones y tiradas a partir del ejemplar catalogado, con lo que cualquier incidencia conocida al respecto ha quedado reflejada bien entre corchetes en cuanto a la datación, bien comentando las variaciones en las medidas y en la cantidad de ejemplares editados.

**29.** *Espacio creado por repetición de superficies gaussianas*, 1968 [¿1969?].

Serigrafía sobre papel, 78 x 57 cm. Mancha: 54'3 x 52'4 cm. 3 tintas

Edición de 15 ejemplares (CAM 1987, n° 27)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 83)

Ejemplar (desconocemos la numeración del mismo) en el Museu de Vilafamés (Castellón), inventariado con el n° 519 y con variación de título: *Nuevo espacio con curvas gaussianas*, 1969, y medidas papel: 77 x 68 cm.

\* Esta serigrafía está estampada sobre una tinta plateada de fondo.

\*\* En CAM 1987 (n° 27) aparece fechada en 1968 y con medidas papel: 100 x 70 cm.; y mancha: 54'2 x 52 cm., aunque en GAL 42 y con el n° 10, figura una serigrafía de 1968 con iguales medidas de papel y mancha, pero de la que se menciona una edición de 5 ejemplares. ¿Se podría haber estampado el motivo dos veces con variaciones de formato?

**30.** *Creación de espacio con serpentin*, 1968.

Serigrafía sobre papel, 77 x 70 cm. Mancha: 38'2 x 28'8 cm. 3 tintas

Edición de 15 ejemplares (CAM 1987, n° 24)

Ejemplar sin numerar (Col. Florencio Martín) catalogado en MICRO 2001, pág. 75

Ejemplar (desconocemos la numeración del mismo) en el Museu de Vilafamés (Castellón), inventariado con el n° 520 y con variación de título: *Composición con la curva serpentina*, 1969, y medidas papel: 77 x 68 cm.



\* En el CIDA de Vilafamés encontramos una fotografía en blanco y negro de esta serigrafía, que lleva escrito por Sempere, al dorso, el mismo título que aquí damos, aunque las medidas anotadas son de 70 x 70 cm.

\*\* En CAM 1987 (nº 24) se referencia esta serigrafía como *Serpentín*, 1968, con medidas 77 x 70 cm. para papel y mancha, y una edición de 15 ejemplares. Por su parte, en GAL 42 (nº 14) figura una serigrafía fechada en 1969 con idénticas medidas de mancha pero con papel 54 x 44 cm., de la que se menciona una edición de 50 ejemplares: podría tratarse de una serigrafía con el mismo motivo, aunque las dos medidas que figuran son más parecidas a las serigrafías que forman parte de la carpeta *El romance de Cuando estuvo en Cuenca D. Luis de Góngora y Argote* (1969). Añadiendo un dato más, diremos que esta serigrafía aparece reproducida como *Serpentín*, 1968, en la monografía escrita por Josep Melià (pág. 214) con iguales medidas de papel a las ofrecidas en CAM 1987 y MUA 1999 (nº 88). ¿Se podría pensar que quizás pudieron realizarse dos ediciones diferentes de este diseño, con 15 (1968) y 50 (¿1969?) ejemplares cada una?

**31.** *Serpentín (fondo rojo)*, 1968 [¿1974?].

Serigrafía sobre papel, 70 x 52 cm. Mancha: 64'4 x 49'7 cm. 3 tintas

Edición de 15 ejemplares (CAM 1987, nº 26)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, nº 86)

\* En GAL 42 se consigna con el nº 37 una serigrafía de 1974 con medidas muy parecidas (papel: 70 x 52 cm.; mancha: 64 x 50 cm.), lo que podría hacernos pensar también que se estampó en dos ocasiones.

**32.** *Serpentín (fondo marrón)*, 1975.

[Pertenece a la carpeta *12 pintors del País Valencià*, Valencia, editada por el Partido Comunista del País Valenciano, Valencia, 1975]

Serigrafía sobre papel blanco, 65'4 x 50 cm. Mancha: 49'2 x 40'2 cm. 5 tintas

Estampada en Ibero-Suiza, Valencia

Ejemplar 12/125 catalogado en Col. Martínez Guerricabeitia, Universitat de València, 2002, con el nº 223

Ejemplar 70/125 (Col. Particular) catalogado en MUA 1999 con el nº 87 y medidas papel: 66'5 x 50'2 cm.; y mancha: 49'1 x 40'2 cm.

\* Según la misma fuente, en la carpeta participaban además: Fernando Almela, Arcadio Blasco, Juan Ignacio Cardenas, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Amadeo Gabino, Juan Genovés, Salvador Soria, Jordi Teixidor, Salvador Victoria y José María Yturralde.

\*\* Esta misma serigrafía, con idénticas medidas de papel, se reproduce en el catálogo de la exposición retrospectiva de Sempere en Vigo en 1993 (pág. 68), pero haciéndose referencia a una edición de 90 ejemplares, por lo que debió de ser estampada al menos en dos ocasiones. Y figura también reproducida y con idénticos datos (sin referencia a la edición) en el catálogo de la exposición *Obra gráfica contemporánea: Fondos del Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella*, Sala Provincia, León, 1997 (pág. 89).

**33.** *Haz de septifolios variación (Haz de septifolios nº 1)*, 1968 [1972].

Serigrafía sobre papel, 98'5 x 69'5 cm. Mancha: 68'6 x 47'9 cm. 2 tintas

Edición de 25 ejemplares (GAL 42, nº 9)

Catalogamos un ejemplar 14/25 no incluido en MUA 1999 (?) y al que sí tuvimos acceso en nuestra catalogación en el Museo de la Universidad de Alicante

Ejemplar 321/500 en MUA (MUA 1999, nº 82); posee el mismo motivo y colores pero con medidas papel: 68 x 50 cm.; y mancha: 38'2 x 26'2 cm. Este ejemplar está numerado, firmado y fechado en 1972 por Sempere

\* En el ejemplar catalogado Sempere escribió el título "*Haz de septifolios*" variación, y la función matemática que define el motivo:  $p=W * \cos (6W+K)$  junto a la firma y la numeración (pero no la fecha).

\*\* Esta serigrafía (el mismo motivo) la hemos encontrado en GAL 42 (nº 11), titulada simplemente *Serigrafía*, con fecha 1968 y medidas papel: 100 x 70 cm.; y mancha: 68 x 48 cm.; haciéndose referencia a una edición de 25 ejemplares (como la que aquí catalogamos). Se reproduce también en la monografía de Cirilo Popovici (pág. 59) con idénticos datos que en GAL 42; en la de Josep Melià (pág. 215), pero fechada en 1969 y con medidas papel: 68 x 48 cm. (¿sólo mancha?). Figura además en CAM 1987 (nº 25), donde se recogen los datos de una edición de 15 ejemplares en 1968 e idénticas medidas a las dadas por Melià para el papel y la mancha (¿recortada?). Con todos estos datos sabemos que de la impresión de plotter original se realizaron al menos dos ediciones en serigrafía de 25 (1968) y 500 (1972) ejemplares.

**34.** *Haz de septifolios nº 2*, 1968.

Serigrafía sobre papel, 98'5 x 69'5 cm. Mancha: 68'4 x 47'7 cm. 2 tintas

Edición de 25 ejemplares (GAL 42, nº 11)

Catalogamos el ejemplar 22/25 que no pertenecía al Museo de la Universidad de Alicante sino a una Col. Particular (¿préstamo?), pero incluido en MUA 1999 con el nº 84

\* Variación de *Haz de septifolios nº 1*, según la fórmula que encontramos manuscrita por el propio Sempere en el ángulo inferior derecho del ejemplar catalogado:  $P=101W * \cos (6W+K)$

\*\* Esta serigrafía aparece reproducida como *Haz de septifolios nº 2*, 1968, en la monografía de Josep Melià (pág. 214) con medidas papel 68 x 48 cm., y sin referencia a la mancha; mientras que en CAM 1987 figura con el nº 28 y medidas papel: 100 x 75 cm.; y mancha: 54 x 52 cm., con una edición de 15 ejemplares en 1969. Como en los casos anteriores, pudieron realizarse al menos dos ediciones en serigrafía diferentes a partir de la impresión del plotter original, una de 25 (1968) y, supuestamente, otra de 15 (1969) ejemplares.

**35.** *Haz de septifolios (variación sobre fondo crema)*, 1968.

Serigrafía sobre papel, 98 x 68'5 cm. Mancha: 68 x 47'5 cm.; 2 tintas

Edición de 25 ejemplares (GAL 42, nº 12)

Ejemplar 1/25 (Col. Particular) catalogado en MUA 1999 con el nº 85

\* Esta serigrafía debe de ser la que figura en GAL 42 con el nº 12, fechada en 1968 y coincidente en sus datos y medidas con las dos anteriores.

**36.** *Sin título (Autorretrato en líneas verticales)*, 1969.

Serigrafía sobre papel, 71'9 x 50 cm. Mancha: 45 x 36'7 cm. 1 tinta

Edición de 6 ejemplares (CAM 1987, n° 21)

☐Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 79)

**37.** *Sin título (Autorretrato en líneas horizontales)*, 1969.

Serigrafía sobre papel, 71'9 x 49'8 cm. Mancha: 45 x 36'7 cm. 1 tinta

Edición de 6 ejemplares (CAM 1987, n° 22)

☐Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 81)

**38.** *Autorretrato*, 1969.

Serigrafía sobre papel, 71'9 x 49'5 cm. Mancha: 45 x 36'7 cm. 2 tintas

Edición de 6 ejemplares (CAM 1987, n° 23)

☐Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 80)

\* Esta serigrafía es el sumatorio de las dos anteriores [*Cat. 36 y 37*], y las tres se derivan de las distintas impresiones en plotter para el *Autorretrato. Proceso de descomposición de una retícula según la fórmula  $F=Coef. P/d^2$* , 1969 (Col. Ayuntamiento de Alicante, reproducido en IVAM 1998, pág. 210). Respecto a la fecha, Josep Melià (pág. 221) y Fernando Soria (pág. 234) la confirman, aunque Fernando Silió en CAM 1987 data las tres serigrafías en 1968 (?).

\*\* En MICRO 2001 (pág. 140) se menciona la existencia de un ejemplar P/A de esta serigrafía estampada sobre papel verde.

\*\*\* Por coincidencia, esta serigrafía debe tratarse de la que aparece en GAL 42 con el n° 21, con muy parecidas medidas y una edición de 5 ejemplares en 1969.

## **Serigrafías sobre tela, 1972-1974**

Serie de 3 serigrafías originales editadas por la Galería Val i 30 de Valencia y el mismo Eusebio Sempere, en torno a la exposición que el artista realizó en la mencionada galería en 1973. En origen se trataba de cuatro serigrafías, aunque la última —proyectada en tonos azules— no llegaría a realizarse nunca. Las tres que sí se materializaron están estampadas sobre tela en el Taller de Lola Jiménez (Valencia) y pegadas sobre tabla de aglomerado de 1'5 cm. de espesor. Aunque Fernando Silió las fecha en 1972 (CAM 1991), el hecho de encontrar en vida del pintor (GAL 42) la *Serigrafía sobre tela (ocre)* catalogada como de 1972 y la *Serigrafía sobre tela (gris)* en 1974, nos permite el beneficio de la duda. Por otro lado, el ligero desfase de 3 centímetros en las medidas de las serigrafías amarilla y gris tiene que ver con que en MUA 1999 se debieron medir los cantos de la tabla donde la serigrafía va pegada. Extrañamente, las medidas allí reflejadas no se corresponden tampoco con el total de la mancha real de la serigrafía. Nosotros hemos preferido mantener en nuestra catalogación las medidas del formato definitivo y no las de la estampación serigráfica, entre 10 y 15 cm. superior a las que figuran en MUA 1999. Sirva pues esta anotación para dejar constancia de que, al menos en los dos casos a los que hemos tenido acceso, la mancha

estampada es mayor al formato, quedando forrados los laterales de la tabla por la misma tela que está doblada y clavada en la trasera.

**39.** *Serigrafía sobre tela (ocre)*, 1972.

Serigrafía sobre tela clavada sobre tabla, 90 x 90 cm. 25 tintas

Edición de 20 ejemplares (GAL 42, nº 26)

Ejemplar 19/20 catalogado en MUA 1999 con el nº 91

Ejemplar 10/20 en MAAC

\* En CAM 1987 (nº 37) se menciona una edición de 30 ejemplares mientras que en GAL 42 y en la numeración presente en el ejemplar catalogado se informa de una edición de 20 ejemplares (¿10 P/A y 20 numerados?).

**40.** *Serigrafía sobre tela (amarilla)*, ca. 1973.

Serigrafía sobre tela clavada sobre tabla, 80 x 80 cm. 31 tintas

Edición de 30 ejemplares (CAM 1987, nº 36)

Ejemplar 6/30 en MUA (MUA 1999, nº 90, con medidas 83 x 83 cm.)

\* En CAM 1987 (nº 36) se menciona como fecha el año 1972.

**41.** *Serigrafía sobre tela (gris)*, 1974.

Serigrafía sobre tela clavada sobre tabla, 80 x 80 cm. 21 tintas

Edición de 30 ejemplares (GAL 42, nº 33)

Ejemplar 25/30 en MUA (MUA 1999, nº 89, con medidas 83 x 83 cm.)

\* En CAM 1987 (nº 38) se menciona como fecha el año 1972, pero damos por válida la datación que figura en GAL 42, 1974, ya que nos parece más lógico puesto que Sempere todavía vivía y debió supervisarla.

### **Serie Tiempo de París, 1973**

Se trata de una serie de diez serigrafías que reproducen igual número de gouaches realizados por Eusebio Sempere en París a excepción de los dos últimos, realizados ya en Madrid en 1960. La edición de cada una de las serigrafías, estampadas en el Taller de Abel Martín sobre cartulina Canson del mismo color que la empleada en cada gouache original, se compone de una tirada de 75 ejemplares firmados y numerados 1/75, mas un grupo de Pruebas de Artista del que desconocemos la cantidad (posiblemente 25); y corrió a cargo del propio artista, que un año antes había expuesto una selección de sus gouaches de París en la Galería Egam de Madrid. El éxito de aquella exposición y las peticiones de compra llevaron a Sempere a realizar y distribuir sus gouaches como fac-símiles serigráficos, de modo que no habría de desprenderse de los originales. La distribución comercial de la serie la realizaría Ediciones Polígrafa, Barcelona.

Ejemplar P/A (serie completa) en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA 1999, nº 92 a 101)

**42.** *Sin título (Gouache 1953)*, 1973.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 50 x 65 cm. Mancha: 39'5 x 52'1 cm. 7 tintas.

**43.** *Sin título (Gouache 1954)*, 1973

Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 50'5 x 37 cm. 12 tintas.

**44.** *Sin título (Gouache 1955)*, 1973.

Serigrafía sobre papel Canson marrón, 65 x 50 cm. Mancha: 37'5 x 34'7 cm. 7 tintas.

**45.** *Sin título (Gouache 1957)*, 1973.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 38'6 x 36'6 cm. 1 tinta.

**46.** *Sin título (Gouache 1957)*, 1973.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 48'4 x 33 cm. 16 tintas.

**47.** *Sin título (Gouache 1958)*, 1973.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 55'2 x 29'8 cm. 12 tintas.

**48.** *Sin título (Gouache 1958)*, 1973.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 37'5 x 37'5 cm. 13 tintas.

☞Ejemplar P/A en BN

**49.** *Sin título (Gouache 1959)*, 1973.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 46'6 x 26'2 cm. 16 tintas.

**50.** *Sin título (Gouache 1960)*, 1973.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 49'8 x 34'9 cm. 13 tintas.

**51.** *Sin título (Gouache 1960)*, 1973.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 49 x 28 cm. 1 tinta.

### **Serie Composiciones (litografía), 1974**

Aunque por lo general se ha establecido como fecha de esta serie el año 1975 (CAM 1987, nº 63 a 67; MUA 1999, nº 176 a 180), la fecha facilitada por la Editorial Polígrafa, Barcelona, es la de 1974, que coincide a su vez con la que figura en la catalogación que de la serie realiza la Biblioteca Nacional, Madrid, y que se repite también en la catalogación de la Galería 42 (nº 38 a 42), realizada ese mismo año. Así pues, corregimos la fecha a favor de 1974,

teniendo en cuenta además que en la catalogación de Fernando Silió de 1991 ésta antecede al resto y, por lo tanto, se trata con toda seguridad de la primera de las cuatro series editadas por Polígrafa y que eran la contribución de Eusebio Sempere, su aportación o ayuda a la financiación de la monografía que escribe Josep Melià y publica Polígrafa en 1976. Las 5 litografías fueron estampadas en los talleres de Polígrafa Obra Gráfica en 1974, y de ellas se realizó una tirada total de 100 ejemplares que se reparten de la siguiente forma: 75 ejemplares firmados y numerados 1/75, mas 25 Pruebas de Artista firmadas y numeradas I/XXV que contienen distintas variaciones de color para las litografías definitivas.

□ Ejemplar 40/75 (serie completa) en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA 1999, nº 176 a 180).

☒ Ejemplar 71/75 [Cat. 52, 54, 55 y 56] y 74/75 [Cat. 53] (serie completa) en la Biblioteca Nacional, Madrid; serie completa en Col. Municipal Eusebio Sempere, Alicante.

**52.** *Sin título*, 1974.

Litografía sobre papel Guarro blanco de 250 gr., 75'8 x 55'7 cm. Mancha: 50 x 50 cm. 3 tintas.

**53.** *Sin título*, 1974.

Litografía sobre papel Guarro blanco de 250 gr., 75'8 x 55'8 cm. Mancha: 53 x 51 cm. 16 tintas.

\* El ejemplar 71/75 (en BN) de esta litografía se reproduce con el nº 51 en el catálogo *Grandes maestros del grabado español en el Museo del Grabado Español Contemporáneo*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1998, haciendo sólo referencia a las medidas de la macha (iguales a las aquí ofrecidas).

**54.** *Sin título*, 1974.

Litografía sobre papel Guarro blanco de 250 gr., 75'8 x 55'7 cm. Mancha: 51'9 x 50'7 cm. 8 tintas.

**55.** *Sin título*, 1974.

Litografía sobre papel Guarro blanco de 250 gr., 75'8 x 55'7 cm. Mancha: 64'8 x 47'9 cm. 11 tintas.

**56.** *Sin título*, 1974.

Litografía sobre papel Guarro blanco de 250 gr., 75'8 x 55'8 cm. Mancha: 52 cm. de Ø. 5 tintas.

### **Serie Formas, 1975**

*Formas* es una más de las cuatro series realizadas por Eusebio Sempere para Ediciones Polígrafa con motivo de la edición de la monografía de Josep Melià en 1976. Las cinco serigrafías que la componen fueron estampadas por Abel Martín en 1975, sobre un papel especial acartonado, siendo la tirada de 100 ejemplares firmados y numerados 1/100 y, al menos, 10 Pruebas de Artista.

□ Ejemplar P/A (serie completa) en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA 1999, nº 107 a 111)

☒ Ejemplar 12/100 [Cat. 57, 59, 60 y 61] y H.C. [Cat. 58] (serie completa) en la Biblioteca Nacional, Madrid; serie completa en Col. Municipal Eusebio Sempere, Alicante; ejemplares P/A [Cat. 57 y 59] en MAAC.

**57.** *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel blanco (Cardboard), 66 x 50 cm. Mancha: 51'1 x 36 cm. 20 tintas.

☒ Ejemplar P/A en MAAC (estampado sobre papel acartonado blanco); ejemplar 12/100 en BN (estampado sobre cartón)

**58.** *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel blanco (Cardboard), 66 x 50 cm. Mancha: 51'1 x 36'1 cm. 21 tintas.

☒ Ejemplar H.C. en BN (estampado sobre cartón)

**59.** *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel blanco (Cardboard), 66 x 50 cm. Mancha: 51'4 x 36 cm. 24 tintas.

☒ Ejemplar P/A en MAAC (estampado sobre papel acartonado blanco); ejemplar 12/100 en BN (estampado sobre cartón)

**60.** *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel blanco (Cardboard), 66 x 50 cm. Mancha: 55'5 x 37 cm. 26 tintas.

☒ Ejemplar 12/100 en BN (estampado sobre cartón)

**61.** *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel blanco (Cardboard), 66 x 50 cm. Mancha: 51'2 x 36 cm. 20 tintas.

☒ Ejemplar 59/100 en MAAC; ejemplar 12/100 en BN (estampado sobre cartón)

### **Serie Los Cinco Elementos, 1975**

Al igual que las dos anteriores, esta serie fue realizada para Ediciones Polígrafa, siendo su tirada de 100 ejemplares firmados y numerados 1/100 y al menos una decena de Pruebas de Artista como en el caso de *Formas*. La estampación de las cinco serigrafías que la componen volvió a realizarla Abel Martín en 1975, empleando el mismo papel especial acartonado.

☐ Ejemplar P/A (serie completa) en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA 1999, nº 102 a 106)

**62.** *El Espacio*, 1975.

Serigrafía sobre papel blanco (Cardboard), 65 x 50 cm. Mancha: 48 x 31'7 cm. 13 tintas.

**63.** *El Agua*, 1975.

Serigrafía sobre papel blanco (Cardboard), 65 x 50 cm. Mancha: 48 x 31'7 cm. 14 tintas.

**64.** *El Fuego*, 1975.

Serigrafía sobre papel blanco (Cardboard), 65 x 50 cm. Mancha: 48 x 31'7 cm. 15 tintas.

**65.** *El Aire*, 1975.

Serigrafía sobre papel blanco (Cardboard), 65 x 50 cm. Mancha: 48 x 31'7 cm. 14 tintas.

**66.** *La Tierra*, 1975.

Serigrafía sobre papel blanco (Cardboard), 65 x 50 cm. Mancha: 48 x 31'7 cm. 13 tintas.

### **Serie Composiciones, 1975**

Cuarta y última de las series para la Editorial Polígrafa, comparte título con la primera y está compuesta igualmente por cinco serigrafías que fueron también estampadas por Abel Martín, en este caso sobre un papel especial de color negro, con una tirada de 100 ejemplares firmados y numerados 1/100 y, al menos, una decena de Pruebas de Artista.

Ejemplar P/A (serie completa) en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA 1999, nº 112 a 116)

**67.** *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel negro, 64'4 x 49'5 cm. Mancha: 54'9 x 35'3 cm. 13 tintas.

**68.** *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel negro, 64'4 x 49'5 cm. Mancha: 48'2 x 34'4 cm. 10 tintas.

**69.** *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel negro, 64'6 x 49'8 cm. Mancha: 48'3 x 34'5 cm. 18 tintas.

**70.** *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel negro, 64'4 x 49'7 cm. Mancha: 48'3 x 34'4 cm. 15 tintas.

**71.** *Sin título*, 1975.

Serigrafía sobre papel negro, 64'6 x 49'7 cm. Mancha: 48'3 x 34'4 cm. 20 tintas.



## **Libro Alarma, 1976**

Se trata de un proyecto peculiar concebido por José-Miguel Ullán, Eusebio Sempere y Abel Martín según una idea del primero. Sin llegar a ser una carpeta pero tampoco una serie exenta, estas 8 serigrafías originales de Eusebio Sempere ilustran unos poemas visuales de José-Miguel Ullán que, como las serigrafías, fueron estampados por Abel Martín, mientras que la tipografía y la presentación fueron realizadas por Industrias Gráficas Caro, Madrid. El libro, con medidas 34 x 26 cm., se presenta con una encuadernación de cartón forrada con una tela con listas de tonos crema y dentro de una caja igual pero toda de color marrón. La edición de este primer volumen de la Colección Espacio corría a cargo de Ediciones Rayuela, Madrid, y consta de una tirada de 160 ejemplares que se reparten de la siguiente manera: 10 ejemplares especiales firmados y numerados 1/10, que incluyen un gouache original de Sempere y una separata de cartulina con un juego de las serigrafías firmadas por Eusebio Sempere, lo que duplicaba las que iban ya intercaladas en el texto pero sin firmar ni numerar; 10 ejemplares marcados F.C. (Fuera de Comercio) destinados a los colaboradores; y 140 ejemplares firmados y numerados 11/150 (al final, en la justificación, por los dos autores). Así, de las serigrafías de Sempere se realizó una tirada final de 170 ejemplares. La fecha de finalización de los trabajos de estampación según el colofón a la edición fue el 17 de septiembre de 1976.

□ Ejemplar 94 (libro completo y caja) en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (catalogado en la biblioteca del mismo con la signatura D/1021).

☒ Ejemplar 88 (libro completo y caja) en la Biblioteca Gabriel Miró, Alicante; ejemplar para Depósito Legal (libro completo y caja; desconocemos la numeración) en la Biblioteca Nacional, Madrid; ejemplar (incompleto, sólo serigrafías) en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA 1999, nº 31 a 38)

### **72. Sin título, 1976.**

Serigrafía sobre papel Basic de Guarro, 32'2 x 24'9 cm. Mancha: 29'6 x 22'4 cm. 8 tintas.

### **73. Sin título, 1976.**

Serigrafía sobre papel Basic de Guarro, 32'2 x 24'9 cm. Mancha: 13'1 x 8'5 cm. 9 tintas.

### **74. Sin título, 1976.**

Serigrafía sobre papel Basic de Guarro, 32'2 x 24'9 cm. Mancha: 26'1 x 14'8 cm. 5 tintas.

### **75. Sin título, 1976.**

Serigrafía sobre papel Basic de Guarro, 32'2 x 24'9 cm. Mancha: 26'2 x 23'2 cm. 4 tintas.

### **76. Sin título, 1976.**

Serigrafía sobre papel Basic de Guarro, 32'2 x 24'9 cm. Mancha: 29'1 x 14'8 cm. 7 tintas.

### **77. Sin título, 1976.**

Serigrafía sobre papel Basic de Guarro, 32'2 x 24'9 cm. Mancha: 25'5 x 16'6 cm. 6 tintas.

**78.** *Sin título*, 1976.

Serigrafía sobre papel Basic de Guarro, 32'2 x 24'9 cm. Mancha: 25'5 x 13'7 cm. 6 tintas.

**79.** *Sin título*, 1976.

Serigrafía sobre papel Basic de Guarro, 32'2 x 24'9 cm. Mancha: 13'1 x 8'5 cm. 9 tintas.

### **Transparencia del Tiempo, 1977**

Esta cuarta carpeta para la obra gráfica de Eusebio Sempere fue editada por la Galería Carmen Durango, Valladolid, como la segunda entrega de la Colección Marzales. Monografías de artistas contemporáneos. Las 5 serigrafías originales que la componen fueron estampadas por Abel Martín entre los meses de febrero y abril de 1977, presentándose en la otoño de ese mismo año en la galería editora. La edición consta de una tirada de de 95 ejemplares firmados y numerados por el artista, que se reparten de la siguiente forma: 10 ejemplares fuera de carpeta, firmados y numerados I/X; 10 Pruebas de Artista firmadas y numeradas P/A1 a P/A10 y destinadas a los colaboradores; y 75 ejemplares firmados y numerados 1/75. Los 85 ejemplares agrupados en carpetas presentan las serigrafías junto con 11 páginas de texto que contienen cuatro poemas en prosa del poeta egipcio Edmond Jabès (tomados de la edición francesa: Editions Gallimard, París) en versión castellana de José-Miguel Ullán. Además, incluían una serie progresiva de pruebas de color en 6 serigrafías de la última de ellas [Cat. 84]. La tipografía fue compuesta en tipos Meridien por Fotomecánica Castellana e impresa en Gráficas Andrés Martín, Valladolid, sobre papel de hilo fabricado por la casa Guarro. Asimismo, la presentación en un estuche de madera forrado en tela de color amarillo medio y con medidas 58 x 43 x 3 cm., fue realizada nuevamente por Artes Gráficas Luis Pérez, Madrid.

☐ Ejemplar P/A (sólo serigrafías) en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA 1999, nº 39 a 43)

☑ Ejemplar 44/75 (completo y con carpeta) en la Col. Municipal Eusebio Sempere, Alicante; ejemplar 54/75 (completo) en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca; ejemplar 57/75 (completo y con carpeta) en la Biblioteca Nacional, Madrid.

**80.** *Sin título*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torras blanco, 53'8 x 40 cm. Mancha: 49'8 x 37'4 cm. 15 tintas.

☑ Ejemplar 62/75 en MAAC (con medidas papel: 53'8 x 40 cm.)

**81.** *Sin título*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torras blanco, 53'8 x 40 cm. Mancha: 49'7 x 37'4 cm. 28 tintas.

**82.** *Sin título*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torras blanco, 53'8 x 40 cm. Mancha: 49'7 x 37'4 cm. 14 tintas.

**83.** *Sin título*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torras blanco, 53'8 x 40 cm. Mancha: 49'7 x 37'4 cm. 13 tintas.

**84.** *Sin título*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torras blanco, 53'8 x 40 cm. Mancha: 49'7 x 37'4 cm. 10 tintas.

\* Según los datos recabados, existen unos juegos de seis pruebas de color para esta serigrafía a los que no hemos tenido acceso todavía.

### **La Alhambra, 1977**

La quinta carpeta que se sumará a la obra gráfica de Eusebio Sempere se comenzó a estampar en Madrid en 1972 y se dio por terminada en Barcelona, el 23 de diciembre de 1977. Fue editada por las fundaciones Rodríguez-Acosta de Granada y Juan March de Madrid, con la colaboración de la Fundación de la Alhambra, Granada. Consta de 9 serigrafías originales estampadas por Abel Martín y 13 hojas de texto que incluyen un Pórtico de Rafael Alberti y 9 fragmentos de casidas arábigoandaluzas escritas por Ibn 'Atiyya, Ibn Bayyā', Ibn Sāra, Abū Bakr B. Hišām, Ibn Zamrak, Ibn Razin, Ibn al-Zaqqāq (con dos), e Ibn Šuhayd, en este orden; en versión castellana realizada por los arabistas Emilio García Gómez y Emilio de Santiago Simón, al primero de los cuales está dedicada la carpeta. La tirada se compone de 110 ejemplares que se reparten del siguiente modo: 2 ejemplares para colaboradores; 15 ejemplares especiales firmados y numerados I/XV que incluyen las 9 serigrafías y una serie progresiva de pruebas de color de una de ellas (desconocemos de cuál se trata); y 93 ejemplares firmados y numerados 1/93. Junto con las serigrafías (no sabemos si en todos los ejemplares o sólo en los 15 especiales), se encuentran encartados nueve diseños geométricos realizados durante el paso de Sempere por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, en 1972, y que se presentan estampados o impresos a una tinta sobre papel vegetal. Estos diseños se corresponden con las impresiones en *plotter* de 14'83 x 13 cm. cada una, reproducidas por Josep Melià (pág. 258). La tipografía, en tipos Futura, fue compuesta e impresa en Barcelona por Casamajó, sobre papel Vèlin Arches; la presentación en una carpeta de 61 x 51 cm., fue diseñada y realizada por Jaume y Jorge Blassi, Barcelona, siendo ésta de cartón forrado en tela negra y planchas de aluminio, con el nombre del autor y el título impresos en el lomo con tinta roja.

□ Ejemplar VI/XV (completo y con carpeta) en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA 1999, nº 44 a 52)

☒ Ejemplar 89/93 (completo y con carpeta) en la Biblioteca Nacional, Madrid

**85.** *Entrelazados*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torras, 60 x 50 cm. Mancha: 50'2 x 28'5 cm. 8 tintas (una de ellas plateada).

**86.** *Estrellado*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torras, 60 x 50 cm. Mancha: 41'6 x 41'7 cm. 3 tintas.

**87.** *Artesonado*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torras, 60 x 50 cm. Mancha: 44'4 x 44'1 cm. 5 tintas (una de ellas dorada).

**88.** *Ataurique*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torras, 60 x 50 cm. Mancha: 40'5 x 40 cm. 5 tintas.

**89.** *Estanque*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torras, 60 x 50 cm. Mancha: 47 x 31'8 cm. 20 tintas.

**90.** *Generalife*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torras, 60 x 50 cm. Mancha: 47 x 31'8 cm. 23 tintas.

**91.** *La Vega*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torras, 60 x 50 cm. Mancha: 47 x 31'8 cm. 20 tintas.

**92.** *Sierra Nevada*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torras, 60 x 50 cm. Mancha: 47 x 31'8 cm. 18 tintas.

**93.** *Nocturno*, 1977.

Serigrafía sobre papel Tres Torras, 60 x 50 cm. Mancha: 47 x 31'8 cm. 16 tintas.

### **Homenaje a Gabriel Miró, 1978**

Editada por la Galería Italia de Alicante, esta carpeta, la sexta para la obra gráfica de Sempere, se compone de 8 serigrafías originales estampadas por Abel Martín, un poema introductorio escrito por Gerardo Diego y ocho fragmentos de textos de Gabriel Miró, extraídos de sus obras *Las cerezas del cementerio* (1910), *Niño grande* (1922), *Dentro del cercado* (1916), *Corpus y otros cuentos* (1951), *Nuestro padre San Daniel* (1921), *El humo dormido* (1919, dos fragmentos) y *La novela de mi amigo* (1908), en este orden. La edición consta de una tirada de 110 ejemplares que se reparten de la siguiente manera: 11 ejemplares firmados y numerados I/XI, marcados como P/A (Prueba de Artista) y destinados a los colaboradores; y 99 ejemplares firmados y numerados 1/99. Los textos fueron impresos por Gráficas Sucesores de Such, en Serra, Alicante; mientras que la presentación en una carpeta 75 x 53 cm. fue realizada por Encuadernaciones Moscú, también de Alicante. *Homenaje a Gabriel Miró* se presentará en la misma Galería Italia tras cinco meses de trabajo, en una exposición inaugurada el 13 de junio de 1978.

Ejemplar P/A (sólo las serigrafías) en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA 1999, nº 53 a 60)

**94.** *De los valles y mesetas del horizonte montañoso*, 1978.

Serigrafía sobre papel Guarro Super Alfa, 70 x 52'5 cm. Mancha: 47 x 32'3 cm. 15 tintas.

**95.** *Casa grande y blanca*, 1978.

Serigrafía sobre papel Guarro Super Alfa, 70 x 52'4 cm. Mancha: 47 x 32'3 cm. 15 tintas.

**96.** *Crecieron llamas nuevas y libres*, 1978.

Serigrafía sobre papel Guarro Super Alfa, 70 x 52'5 cm. Mancha: 47 x 32'4 cm. 17 tintas.

**97.** *Ya tenían los almendros hojas nuevas*, 1978.

Serigrafía sobre papel Guarro Super Alfa, 70 x 52'5 cm. Mancha: 47 x 32'3 cm. 17 tintas.

**98.** *El ciprés más recto y sensitivo*, 1978.

Serigrafía sobre papel Guarro Super Alfa, 70 x 52'5 cm. Mancha: 47 x 32'4 cm. 19 tintas.

**99.** *Allí el paisaje es muy quebrado*, 1978.

Serigrafía sobre papel Guarro Super Alfa, 70 x 53 cm. Mancha: 47 x 32'4 cm. 36 tintas.

**100.** *Aparece un árbol*, 1978.

Serigrafía sobre papel Guarro Super Alfa, 70 x 53'2 cm. Mancha: 47 x 32'3 cm. 16 tintas.

**101.** *Quedó la noche desolada*, 1978.

Serigrafía sobre papel Guarro Super Alfa, 70 x 52'5 cm. Mancha: 47 x 32'4 cm. 16 tintas.

### **Serie Barco Comercial Español, 1979**

Realizada por encargo para el Banco Comercial Español (a través de la Galería Edurne, Madrid), las 4 serigrafías que componen esta serie fueron estampadas por Abel Martín a partir de unos gouaches realizados por Eusebio Sempere, tres de los cuales se conservan en el Museo de la Universidad de Alicante. De ellas sabemos que se realizó una tirada de 75 ejemplares, a lo que habría que añadir un número indeterminado de pruebas de artista.

□Ejemplar P/A (las cuatro serigrafías) en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA 1999, nº 117 a 120)

**102.** *Sin título*, 1979.

Serigrafía sobre papel negro, 70 x 52'5 cm. Mancha: 47 x 32'3 cm.; 15 tintas.

**103.** *Sin título*, 1979.

Serigrafía sobre papel negro, 70 x 52'4 cm. Mancha: 47 x 32'3 cm. 15 tintas.

**104.** *Sin título*, 1979.

Serigrafía sobre papel negro, 70 x 52'5 cm. Mancha: 47 x 32'4 cm. 17 tintas.

**105.** *Sin título*, 1979.

Serigrafía sobre papel negro, 70 x 52'5 cm. Mancha: 47 x 32'3 cm. 17 tintas.

### **La luz de los Salmos, 1980**

Séptima y penúltima carpeta para la obra gráfica de Eusebio Sempere y primer resultado de un vasto proyecto inspirado en los textos bíblicos y pensado en tres partes, *La luz de los Salmos* fue editada por el propio artista e incluye 7 serigrafías originales que Abel Martín acabó de estampar en marzo de 1980, una presentación de Juan Cantó Rubio y 7 fragmentos bíblicos extraídos respectivamente de los Salmos número 17 (29), 18 (6), 28 (8), 49 (1), 77 (14), 117(4) y 134 (7), en este orden, seleccionados por Sempere y Juan Cantó. De ella se realizó una tirada de 97 ejemplares firmados y numerados 1/97 (suponemos que, además, debieron estamparse al menos tres ejemplares más para los colaboradores de la edición, con lo que la edición se redondearía en 100 ejemplares); existiendo una serie progresiva 'única' de pruebas de color en veintitrés serigrafías de la última serigrafía [Cat. 112]. De la impresión de los textos y la presentación en carpeta se encargaría una vez más Artes Gráficas Luis Pérez, Madrid; estando toda la carpeta realiza en papeles artesanos hechos a mano en el taller de Segundo Santos, Cuenca.

□ Ejemplar P/A (completo y con carpeta) en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA 1999, nº 61 a 67)

☒ Ejemplar sin referenciar (6 serigrafías; desconocemos su numeración) en el Museu d'Art Contemporani d'Elx, Alicante

**106.** *Salmo 17 (29): La estampa del beduino guarecido*, 1980.

Serigrafía sobre papel, 49'3 x 34 cm. Mancha: 39'5 x 26'3 cm. 12 tintas.

**107.** *Salmo 18 (6): El sol personificación nómada*, 1980.

Serigrafía sobre papel, 49'3 x 34 cm. Mancha: 35'5 x 26'3 cm. 13 tintas.

**108.** *Salmo 28 (8): Voz y llamarada escenifican el trueno*, 1980.

Serigrafía sobre papel, 49'3 x 34 cm. Mancha: 44'7 x 24 cm. 14 tintas.

\* En el catálogo de la Galería Tórculo (Madrid, 1979) esta serigrafía ilustra la portada y figura en la catalogación como nº 2. *Voz de Yavé que afila llamaradas*, estampado por Abel Martín, Madrid, sobre papel Pergamino de medidas 49'5 x 34 cm., para una exposición del Artista.

**109.** *Salmo 49 (1): Fiel a la vieja pedagogía profética*, 1980.

Serigrafía sobre papel, 49'3 x 34 cm. Mancha: 30'9 cm. de Ø. 31 tintas.

**110.** *Salmo 77 (14): La nube del Éxodo*, 1980.

Serigrafía sobre papel, 49'3 x 34 cm. Mancha: 35'2 x 26'1 cm. 17 tintas.

**111.** *Salmo 117 (4): El salmo delinea las aristas del ideal*, 1980.

Serigrafía sobre papel, 49'3 x 34 cm. Mancha: 36'5 x 30'3 cm. 15 tintas.

**112.** *Salmo 134 (7): Himno de acción de gracias*, 1980.

Serigrafía sobre papel, 49'3 x 34 cm. Mancha: 44'5 x 30'5 cm. 23 tintas.

\* En el mismo catálogo citado (Tórculo, 1979), se referencia como nº 1 la serigrafía titulada *Dios de los dioses, Yavé, habla y convoca a la tierra, desde que el sol sale hasta su ocaso*, que se presenta junto con una secuencia de los 18 colores, en estampaciones independientes, de la prueba definitiva. Lo que vendría a corresponderse con el diagrama del proceso de adición de tramas y colores que supone un adelanto de la serie definitiva de pruebas de color en 23 estampaciones sucesivas de esta serigrafía.

### **Cántico Espiritual (Homenaje a San Juan de la Cruz), 1982**

Esta octava y última carpeta de la obra gráfica de Eusebio Sempere en vida, fue editada como la anterior por el propio artista. La componen 7 serigrafías originales estampadas por Abel Martín, con una presentación de Vicente Aleixandre (se trata de la reproducción de una carta del poeta dirigida a Sempere y fechada en Madrid, 2 de junio de 1982) y 7 fragmentos extraídos de las *Canciones Spirituales* de San Juan de la Cruz, en concreto de las Canciones 4, 11, 14, 15, 21, 32 y 35, en este orden. De ella se realizó una tirada de 99 ejemplares firmados y numerados 1/99, presentados en una carpeta de 61 x 46 cm. compuesta como de costumbre en los talleres de Artes Gráficas Luis Pérez, Madrid, donde se acabó de imprimir el 14 de diciembre de 1982. *Cántico Espiritual* se presentó al público el 17 de febrero de 1983, en el Museo de Bellas Artes de Santander, y el 31 de mayo, en la Galería Tórculo de Madrid, coincidiendo con la presentación del catálogo razonado de la obra gráfica de Sempere que elaboró Fernando Silió.

□Ejemplar 40/99 (completo y con carpeta) en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA 1999, nº 68 a 74)

**113.** *Canción 4*, 1982.

Serigrafía sobre papel, 55'9 x 45 cm. Mancha: 45'8 x 32'5 cm. 12 tintas.

**114.** *Canción 11*, 1982.

Serigrafía sobre papel, 55'9 x 45 cm. Mancha: 55'9 x 31 cm. 13 tintas.

**115.** *Canción 14*, 1982.

Serigrafía sobre papel, 55'9 x 45 cm. Mancha: 55'9 x 45 cm. 14 tintas.

**116.** *Canción 15*, 1982.

Serigrafía sobre papel, 55'9 x 45 cm. Mancha: 53'5 x 33'5 cm. 31 tintas.

**117.** *Canción 21*, 1982.

Serigrafía sobre papel, 55'9 x 45 cm. Mancha: 53'4 x 43'8 cm. 17 tintas.

**118.** *Canción 32*, 1982.

Serigrafía sobre papel, 56 x 45 cm. Mancha: 56 x 39 cm. 15 tintas.

**119.** *Canción 35*, 1982.

Serigrafía sobre papel, 55'9 x 45 cm. Mancha: 55'1 x 44'4 cm. 23 tintas.

### **Ejemplares sueltos, 1963-1985**

Reunimos en las páginas siguientes la catalogación de 58 ejemplares sueltos entre serigrafías, principalmente estampadas por Abel Martín, 2 grabados y 1 litografía, donde ha quedado agrupada desde la primera serigrafía original de Sempere que se conoce, *Paisaje* (1964), hasta los ejemplares conmemorativos o realizados por encargo de instituciones, galerías y particulares, destacando especialmente por su número las realizadas para el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. En total, 58 obras catalogadas como 'suelos' y de las cuales hemos intentado precisar la mayor cantidad de datos extraídos de las distintas catalogaciones publicadas con anterioridad, así como lo referente a la localización de otros ejemplares distintos a los aquí catalogados. Siempre que las diferencias entre los ejemplares catalogados como principales y los que referenciamos como secundarios nos han parecido importantes, éstas han quedado contempladas. Por otro lado, hemos eliminado una de las obras incluidas en la catalogación del Museo de la Universidad de Alicante en 1999, ya que resultaban poco fiables los datos aportados, pero añadimos dos serigrafías que no aparecieron entonces y que fueron realizadas para el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Además, hemos tratado de argumentar y precisar lo más posible la datación de todas ellas, restando por concretar una fecha siquiera aproximada para tan sólo tres serigrafías, que figuran al final; siendo mucho más complejo el informar del número de ejemplares editados, cuestión que en bastantes casos nos ha sido del todo imposible.

**120.** *Paisaje (Para el Museo de Cuenca)*, 1964.

Serigrafía sobre papel blanco, 37'3 x 27 cm. Mancha: 28'5 x 19'3 cm. 11 tintas.

Editada por el Museo de Arte Abstracto de Cuenca

Estampada por Abel Martín

Edición de 80 ejemplares numerados y 20 Pruebas de Artista

Ejemplar sin numerar catalogado en MUA 1999 con el n° 142)

Ejemplar sin numerar en MAAC

\*\* En el catálogo de la muestra *Las tendencias del arte contemporáneo en la colección Arte 10. Diez Maestros Españoles en Obra Gráfica* (2001), figura esta serigrafía con la numeración 12.67 (pág. 98); de ella se referencia como fecha el



año 1967. Sin embrago, mantenemos 1964, que es cuando se fecha por la catalogación realizada por el editor: el Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

**121.** *Sin título*, 1967.

Serigrafía sobre papel, 58 x 44'6 cm. Mancha: 42'7 x 34 cm.

Ejemplar sin numerar en MUA (MUA 1999, n° 121)

\* Se trata de una serigrafía bastante cercana a las que forman parte del *Álbum Nayar*, estampado también en 1967.

**122.** *Circular en amarillos*, 1972.

Serigrafía sobre papel, 71'7 x 68 cm. Mancha: 53 x 53 cm.

Estampada por Abel Martín

Editada por el Museo de Arte Abstracto de Cuenca (en colaboración con la Galería Juana Mordó)

Edición de 75 ejemplares

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 164)

Ejemplar P/A en MAAC (con medidas papel: 71'2 x 68 cm.)

\* Podría tratarse de la serigrafía catalogada en GAL 42 con el n° 22 y fecha 1970, con medidas papel: 72 x 68 cm.; y mancha: 53 x 53 cm., de la que se informa de una edición de 75 ejemplares.

**123.** *Sin título (Formas)*, 1972

Serigrafía sobre papel Canson ocre, 65 x 50 cm. Mancha: 50 x 36 cm. 7 tintas.

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, n° 42)

Ejemplar 56/90 en MAAC

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 123, con medidas papel: 57'3 x 38'4 cm.; y mancha: 50 x 36'1 cm.)

**124.** *Transparencia*, 1972.

Serigrafía sobre papel vegetal, 65 x 45'5 cm. Mancha: 45'5 x 45'5 cm. 3 tintas (por orden: negro, plata, blanco).

Edición de 50 ejemplares (CAM 1987, n° 41)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 125)

Ejemplar sin numerar en MAAC (con medidas papel: 65 x 46 cm.)

**125.** *Círculo y triángulo*, 1972.

Serigrafía sobre papel blanco, 63 x 59'5 cm. Mancha: 51'1 x 50 cm. 26 tintas.

Edición de 90 (GAL 42, n° 24)

Ejemplar 83/90 en MUA (MUA 1999, n° 124)

Ejemplar 1/90 en MAAC (con medidas papel: 63 x 60 cm.)

\* La serigrafía figura en CAM 1987 con el n° 40, haciéndose referencia a una edición de 100 ejemplares lo que debe responder la suma de los 90 numerados con una más que posible decena de pruebas de artista.

**126.** *Sin título (Amarillo; Un homenaje a E. Chicharro)*, 1972.

[Lámina 11 de la carpeta *Homenaje a Chicharro. Nueve cartas de noche*, editada por el Grupo Quince, Madrid, 1972-1973]

Aguafuerte y aguatinta sobre papel Arches blanco de 250 gr.: 55'6 x 41'8 cm. Mancha: 38 x 38'4 cm. 2 tintas.

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, n° 43)

Ejemplar 2/100 en BN

Ejemplar 15/15 H.C. (¿ejemplar H.C. 15/15?) catalogado en MUA 1999 con el n° 16, y con medidas papel: 56 x 41'5 cm.; y mancha: 38'2 x 38'5 cm.

\* El papel lleva la marca de agua del Grupo Quince.

**127.** *Sin título*, ca. 1972.

Serigrafía sobre papel, 64'1 x 46'8 cm. Mancha: 42'1 x 28'9 cm.

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 160)

\* Esta serigrafía no posee una fecha clara, nosotros aproximamos la de 1972 por las coincidencias de medidas de papel y mancha con la que figura en GAL 42 con el n° 25, mencionándose una edición de 100 ejemplares.

**128.** *Sin título (Intersección de planos)*, 1973.

Serigrafía sobre papel, 70 x 50 cm. Mancha: 51'6 x 32 cm. 28 tintas.

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, n° 54)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 126)

**129.** *Sin título (Planos en grises, ¿Gris líneas?)*, 1973.

Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm. Mancha: 47 x 31,8 cm. 17 tintas.

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, n° 55)

Ejemplar 64/100 en MUA (MUA 1999, n° 128)

Ejemplar P/A en MAAC (estampado sobre papel acartonado blanco)

\* Esta serigrafía podría tratarse de la misma que aparece en GAL 42 con el n° 30 y titulada *Gris líneas*, con idénticos datos para las medidas de papel y mancha, en cuanto a la fecha y la edición realizada.

**130.** *Sin título*, ca. 1973.

Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm. Mancha: 65 x 29 cm.

Ejemplar 39/50 en MUA (MUA 1999, n° 127)

\* En esta serigrafía aparece en la parte inferior una trama de finas líneas onduladas en color azul, casi inapreciables, que llama la atención en el conjunto de las serigrafías paisajísticas de Eusebio Sempere por su detalle y por la intención figurativa: ¿representan el agua, un río?

**131.** *Paisaje*, 1974.

Serigrafía sobre papel, 67'1 x 50'8 cm. Mancha: 49'8 x 31'7 cm. 16 tintas.

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, n° 59)

Ejemplar 89/99 en MUA (MUA 1999, n° 133)

Ejemplar 2/90 en MAAC (con medidas papel 67 x 51 cm.)

\* En CAM 1987 figuran como medidas del papel las siguientes: 67 x 52 cm., aunque las de la mancha coinciden.

**132.** *Sin título (Dos planos curvos o Para la carpeta de la Galería Punto)*, 1973.

Serigrafía sobre papel, 70 x 50 cm. Mancha: 45 x 44 cm. 22 tintas.

Edición de 100 ejemplares (GAL 42, n° 28)

Ejemplar 85/125 en MUA (MUA 1999, n° 122)

\* En GAL 42 se reproduce (existe una errata, ya se numera la imagen como n° 27) y figura con el n° 28, catalogada como *Serigrafía*, 1973, con medidas papel: 70 x 50 cm.; y medidas mancha: 45 x 44 cm.; dejando constancia de una edición de 100 ejemplares (?). Sin embargo, en CAM 1987 aparece catalogada con el n° 35 y el título *Movimiento*, haciendo mención a una edición de 130 ejemplares (quizás debido a la errata señalada, puesto que para la serigrafía catalogada en GAL 42 como n° 27 sí figura una edición de 130 ejemplares).

**133.** *Planos ondulados*, 1974.

Serigrafía sobre papel, 60 x 50 cm. Mancha: 45'2 x 44 cm. 35 tintas.

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, n° 58)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 129)

\* Esta serigrafía podría tratarse de la misma que aparece en GAL 42 con el n° 35, para la que figuran idénticas medidas de papel y mancha, la misma fecha y cantidad de ejemplares editados.

**134.** *Sin título (Para Valencia)*, 1974.

Serigrafía sobre papel, 64'9 x 50 cm. Mancha: 44'1 x 42 cm. 20 tintas.

Editado por Galería Punto, Valencia

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, n° 57)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 130)

Ejemplar P/A en MAAC (estampado sobre papel acartonado)

**135.** *Tres semicírculos*, 1974.

Serigrafía sobre papel blanco, 65 x 50 cm. Mancha: 42'2 x 40 cm. 14 tintas.

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, n° 61)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 163)

Ejemplar P/A en MAAC (estampado sobre papel acartonado blanco)

\* Esta serigrafía podría tratarse de la misma que aparece en GAL 42 con el n° 32 y el título *Oree*, con idénticos datos para las medidas de papel y mancha y la edición realizada, aunque la fecha aportada es la de 1973.

\*\* Existe un parecido importante con uno de los móviles o 'rejas' de Sempere, realizado en acero y del que sólo existe un original.

**136.** *Sin título (Movimiento del círculo)*, 1974.

Serigrafía sobre papel, 57'2 x 40 cm. Mancha: 47 x 32'3 cm. 12 tintas.

Edición de 120 ejemplares (CAM 1987, n° 60)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 131)

\* En CAM 1987 figura con medidas papel: 60 x 45 cm., aunque las de la mancha coinciden.

**137.** *Sin título (Para la Galería 42 de Barcelona)*, 1974.

Serigrafía sobre papel, 53'5 x 50 cm. Mancha: 48'2 x 48'5 cm. 2 tintas.

Edición de 100 ejemplares (GAL 42, n° 43)

Ejemplar sin numerar en MUA (MUA 1999, n° 136)

Ejemplar 72/100 en MAAC (con medidas papel: 53 x 50 cm.)

\* En CAM 1987 se fecha en el año 1976, aunque realmente corresponde a la serigrafía referenciada en GAL 42 como *Edició avant la lettre del cartell de l'exposició*, 1974, con una mancha de 50 x 50 cm. y una edición de 100 ejemplares.

**138.** *Composición geométrica (Para la Editorial Polígrafa)*, 1974.

Serigrafía sobre papel, 35 x 25 cm. Mancha: 26 x 17'3 cm. 10 tintas.

Editado por Ediciones Polígrafa

Edición de 50 ejemplares (CAM 1987, n° 62)

Estampado por Abel Martín

Ejemplar sin numerar catalogado en MUA 1999 con el n° 167

**139.** *Sin título (¿Técnica de los tres puntos?; Estudio luminoso del círculo)*, ca. 1974.

Serigrafía sobre papel, 38'3 x 34 cm. Mancha: 35 x 34 cm.

Ejemplar P/A catalogado en MUA 1999 con el n° 168

\* Para precisar la datación de esta serigrafía empleamos como referencia una Tabla de 1974 que parece haber servido de modelo: *Estudio luminoso del círculo*, 1974, gouache sobre tabla, 50 x 52 cm., Col. Particular, Madrid (ver IVAM 1998, pág. 227).

\*\* No podemos precisar un título pero añadimos entre paréntesis e interrogaciones el que figura en MUA 1999, aunque nos parece un título muy poco probable, seguido del de la tabla citada.

**140.** *Sin título (Para el Museo de Arte Abstracto de Cuenca)*, 1975.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 64'7 x 50 cm.

Editada por el Museo de Arte Abstracto de Cuenca

Estampada por Abel Martín

Ejemplar 1/75 en MAAC

\* Podría tratarse de una de las dos serigrafías catalogadas en CAM 1987 como n° 84 y n° 85, ambas estampadas sobre papel 65 x 50 cm.; y con mancha 38'5 x 29 cm.

**141.** *Sin título (Áreas y Rectángulos)*, ca. 1975.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 51 x 35'5 cm. 12 tintas.

Ejemplar P/A catalogado en MUA 1999 con el n° 175

Ejemplar 158/200 en MAAC

\* Se reproduce en el catálogo de la exposición retrospectiva de Sempere en Vigo, en 1993 (pág. 69).

**142.** *Sin título (Paisaje)*, 1975.

Serigrafía sobre papel, 54'5 x 44 cm. Mancha: 38'3 x 29 cm. 22 tintas.

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, n° 83)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 134)

**143.** *Sin título (Para el Museo de Arte Abstracto de Cuenca)*, 1976.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 65'5 x 50 cm.

Editada por el Museo de Arte Abstracto de Cuenca

Ejemplares 1 y 84/115 en MAAC (el primero de ellos está estampado sobre papel negro, mientras que el segundo lo está sobre papel blanco; la razón la encontramos en Alfonso de la Torre (IVAM 1998, pág. 50) cuando señala que los ejemplares del 1 al 70 fueron estampados sobre papel negro y del 71 al 115 sobre papel blanco)

\* De esta serigrafía se conservan en el mencionado museo las tramas preparatorias para las pantallas, realizadas con tinta sobre papel vegetal, 50'6 x 42'3 cm.

\*\* Podría tratarse de una de las dos serigrafías catalogadas en CAM 1987 como n° 84 y n° 85, ambas estampadas sobre papel 65 x 50 cm.; y con mancha 38'5 x 29 cm.

**144.** *Gris óvalos (Valencia)*, 1976.

Serigrafía sobre papel blanco, 65 x 50 cm. Mancha: 44'8 x 43 cm. 17 tintas.

Estampado por Abel Martín. Editado por E. Sempere

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, n° 96)

Ejemplar 79/100 catalogado en Col. Martínez Guerricabeitia, Universitat de València, 2002, con el n° 224

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 135); ejemplar P/A en MAAC (estampado sobre papel acartonado blanco)

\* Tanto el ejemplar que catalogamos como el que figura en CAM 1991 aparecen fechados en 1976; sin embargo, en GAL 42 figura con el n° 31 y el título *Gris óvalos* una serigrafía de 1973 con las mismas medidas e idéntica información sobre la tirada. Aunque no se reproduce la serigrafía, las coincidencias nos hacen pensar una posible duplicidad que no hemos podido solucionar por lo que mantenemos la fecha de 1976.

**145.** *Composición geométrica*, 1976.

[Pertenciente a la carpeta de 5 serigrafías editada por Charles Piovanetti, París-Nueva York, noviembre de 1976, y estampada por Wifredo Arcay en París]

Serigrafía sobre papel, 55 x 55 cm. Mancha: 44 x 44 cm. 16 tintas.

Edición de 110 ejemplares: 10 Pruebas de Artista firmadas y numeradas E.A. 1/10 y 100 ejemplares firmados y numerados 1/100

Ejemplar 70/100 en Atelier Arcay, París

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 132)

\* En CAM 1987 aparece catalogada con el n° 56, fechada en 1974 y con referencia a una edición de 115 ejemplares.

\*\* Existe una Tabla con la misma fecha y muy parecida: *Rombos y óvalos*, 1976, gouache sobre tabla, 62 x 60 cm., Col. Diputación Provincial de Alicante (ver IVAM 1998, pág. 235), que quizás pudo servir como base para la realización de esta serigrafía.

**146.** *Composición geométrica*, 1976.

Serigrafía sobre papel azul, 65 x 50 cm. Mancha: 43'7 x 41'6 cm. 13 tintas.

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, n° 94)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 161)

**147.** *Sin título (Paisaje)*, 1976.

Serigrafía sobre papel, 64'9 x 50'2 cm. Mancha: 46'9 x 31'8 cm. 22 tintas.

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, n° 97)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 137)

**148.** *Sin título (Para Cuadernos Guadalimar)*, 1977.

Serigrafía sobre papel negro, 25 x 17'5 cm. Mancha: 15'5 x 10'5 cm. 10 tintas.

Edición de 75 ejemplares (CAM 1987, n° 113)

Ejemplar firmado y sin numerar catalogado en MUA 1999 con el n° 138

\* Esta serigrafía se editó para acompañar a los 75 ejemplares que conforman la edición original de la monografía que sobre Eusebio Sempere editó *Guadalimar* en 1977, en la que aparece reproducida en las páginas 43 (color) y 93 (blanco y negro).

**149.** *Superposición de dos serigrafías*, ca. 1977.

Serigrafía sobre papel, 53'7 x 40 cm. Mancha: 49'5 x 37'2 cm.

Ejemplar P/A catalogado en MUA 1999 con el n° 139

\* Las dos serigrafías superpuestas pertenecen a la carpeta *Transparencia del tiempo* (1977) [Cat. 82 y 83], con las que coincide en motivo y medidas de papel y mancha. Podría tratarse de una prueba experimental para una sexta

serigrafía a incorporar a la citada carpeta, prueba que no llegó a convencer a Sempere y Abel Martín, razón por la cual parece que sólo existe un ejemplar.

**150.** *Sin título (Para el Museo de Arte Abstracto de Cuenca)*, 1978.

Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm. Mancha: 53'8 x 37'3 cm. 6 tintas.

Edición de 110 ejemplares (CAM 1987, n° 122)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 140)

\* Alfonso de la Torre (IVAM 1998, pág. 50) hace referencia supuestamente a esta serigrafía indicando una edición de 100 ejemplares.

**151.** *Sin título (¿Cuadrado en verde?)*, ca. 1979.

Serigrafía sobre papel, 65 x 49'5 cm. Mancha: 39 x 39 cm.

Ejemplar P/A catalogado en MUA 1999 con el n° 173

\* Se trata del mismo diseño estampado en una de las serigrafías de la serie para el Banco Comercial Español (1979) [*Cat. 103*] pero sobre papel verde y con diferencias en las medidas del soporte y de la mancha.

**152.** *Sin título (Para la exposición antológica)*, 1980.

Serigrafía sobre papel verde, 65'2 x 50'3 cm. Mancha: 48'2 x 34'1 cm. 12 tintas.

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, n° 135)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 143)

Ejemplar P/A en MAAC (estampado sobre papel negro: 63'5 x 50 cm.)

\* Se trata de la serigrafía a partir de la cual se realizó el cartel para la exposición antológica de Sempere que tuvo lugar entre los meses de marzo y abril de 1980.

**153.** *Retrato de la hija de Antonio Pina*, 1980.

Punta seca. Papel: 43 x 29'3 cm. Mancha: 24'5 x 17'4 cm.

Ejemplar catalogado en CAM 1987 con el n° 137

Ejemplar 9/12 catalogado en MUA 1999, con el n° 15 y medidas papel: 43 x 29 cm.; y mancha: 24'2 x 17'5 cm.

**154.** *Sin título (Para la Galería Theo)*, 1980.

Serigrafía sobre papel negro, 74'9 x 50'3 cm. Mancha: 52'8 x 37 cm. 15 tintas.

Editada por la Galería Theo

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, n° 134)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 141)

Varios ejemplares numerados en la Galería La Nave (antes Galería Theo), Valencia

\* Existe una Tabla muy parecida que se reproduce en la invitación a la exposición de la obra reciente de Sempere en la Galería Theo de Barcelona, inaugurada el 30 de noviembre de 1978.

**155.** *Sin título*, 1980.

Serigrafía sobre papel Canson negro, 65 x 50 cm. Mancha: 55 x 39'5 cm.

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, nº 165)

Ejemplar P/A en MAAC (con medidas papel: 63'5 x 50 cm.); ejemplar 42/100 en Col. Municipal Eusebio Sempere, Alicante

**156.** *Sin título (Para una galería de Málaga / Para Colectivo Palmo)*, 1981.

Serigrafía sobre papel negro, 65 x 50 cm. Mancha: 53'5 x 38'6 cm. 15 tintas.

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, nº 139)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, nº 144)

Ejemplar P/A en Cuenca (con medidas papel: 64 x 50 cm.)

\* Se reproduce en el catálogo de la exposición retrospectiva de Vigo en 1993 (pág. 70).

**157.** *Sin título (Para la Galería Carmen Durango)*, 1981.

Serigrafía sobre papel negro, 64'9 x 50'3 cm. Mancha: 55'4 x 42'1 cm. 12 tintas.

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, nº 140)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, nº 145)

Ejemplar P/A en Cuenca (con medidas papel: 64 x 50 cm.)

**158.** *Sin título (Para la edición de la Constitución Española de 1978)*, 1981.

Serigrafía sobre papel Guarro de fabricación especial, 52'4 x 37'8 cm. Mancha: 33'1 x 25'2 cm. 7 tintas.

Edición de 250 ejemplares numerado 1/250, 5 ejemplares numerados I-V y 5 ejemplares para Depósito Legal numerados A-E.

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, nº 148)

Ejemplar E en BN

\* En CAM 1987 se cataloga con el nº 142 y se hace referencia a una edición de 300 ejemplares.

\*\* Esta serigrafía va encartada entre las páginas 124-125 de la edición de la *Constitución Española 1978*, Madrid, 1981.

**159.** *Bodegón cubista*, 1981.

Serigrafía sobre papel, 74'9 x 50'2 cm. Mancha: 60'2 x 42 cm. 8 tintas.

Edición de 50 ejemplares (CAM 1987, nº 138)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, nº 146)

\* En CAM 1987 se cataloga con medidas papel: 65 x 50 cm.; y mancha: 60'5 x 42 cm.

\*\* Responde a un encargo realizado a Sempere (debía de ser algo figurativo) y que una vez realizada la serigrafía no llegó a cerrarse, por lo que Sempere se quedó con todos los ejemplares.



**160.** *Sin título (Para la Caja de Ahorros de Barcelona)*, 1981.

Litografía sobre papel, 68 x 47'5 cm. Mancha: 46'4 x 39'2 cm. 9 tintas.

Edición de 500 ejemplares (CAM 1987, n° 146)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 152)

\* En relación a esta serigrafía quisiéramos anotar que en MUA 1999 se cataloga y reproduce con el n° 174 una serigrafía de igual diseño y motivo, *Sin título* y s/f, pero con medidas papel: 60 x 46'5 cm.; y mancha: 46 x 39 cm.; prueba original firmada pero sin registrar, Col. Particular. En nuestra catalogación y puesto que no hemos podido acceder a esta segunda serigrafía, hemos preferido no incluirla.

**161.** *Sin título (Proyecto para una fuente en Onil)*, ca. 1981.

Serigrafía sobre papel negro, 65 x 50 cm. Mancha: 45 x 39'3 cm. 14 tintas.

Ejemplar 1/1 (Prueba Única) catalogado en MUA 1999 con el n° 170

\* Se trata de una serigrafía que comparte con la anterior el diseño de las tramas empleadas pero con alteraciones de composición y color.

\*\* Se reproduce en el catálogo de la retrospectiva de Vigo en 1993 (pág. 67), con medidas mancha: 39 x 39 cm.

**162.** *Sin título (Para la Galería Theo)*, 1981.

Serigrafía sobre papel negro, 65 x 50 cm. Mancha: 52'3 x 47 cm. 5 tintas.

Editada por la Galería Theo

Edición 100 ejemplares (CAM 1987, n° 141)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 150)

Varios ejemplares numerados en la Galería La Nave (antes Galería Theo), Valencia

**163.** *Homenaje a Picasso*, 1981.

Serigrafía sobre papel marrón, 65 x 50'1 cm. Mancha: 55'6 x 47'7 cm. 12 tintas.

Edición de 150 ejemplares (CAM 1987, n° 144)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 149)

Ejemplar 39/90 en Col. Municipal Eusebio Sempere, Alicante

**164.** *Sin título (Composición de paisaje)*, 1981.

Serigrafía sobre papel, 65 x 51'9 cm. Mancha: 49'9 x 38 cm. 22 tintas.

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, n° 143)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 147)

**165.** *Paisaje de Otoño (Para la Fundación Juan March)*, 1981.

Serigrafía sobre papel blanco, 70 x 49'9 cm. Mancha: 43'2 x 31 cm. 15 tintas.

Editada por el Museo de Arte Abstracto de Cuenca

Edición de 145 ejemplares (CAM 1987, nº 145)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, nº 151)

Ejemplar 62/145 en MAAC (con medidas papel: 62'5 x 50 cm.)

**166.** *Círculos*, 1982.

Serigrafía sobre papel, 70 x 50 cm. Mancha: 43'1 x 30'8 cm. 19 tintas.

Edición de 100 ejemplares (CAM 1987, nº 155)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, nº 154)

\* En el catálogo de la Galería Tórculo de 1989 (pág. 62) se reproduce esta serigrafía con los siguientes datos de catalogación: *Serigrafía 192*, 1978, serigrafía 14 colores, con medidas papel: 65 x 50 cm., estampada a sangre. No sabemos el porqué de las diferencias, aunque como ha sucedido en otras ocasiones quizás pudiera tratarse de una doble edición (¿1978 y 1982?).

**167.** *Óvalo (Para el Museo de Arte Abstracto de Cuenca)*, 1982.

Serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm. Mancha: 43'1 x 31 cm. 30 tintas.

Edición de 150 ejemplares (CAM 1987, nº 156)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, nº 153)

Ejemplar 42/145 en Col. Municipal Eusebio Sempere, Ayto. de Alicante

\* En el catálogo razonado de la Donación Martínez Guerricabeitia (Universitat de València, 2002) esta serigrafía figura como *Gris Óvalos / Valencia*, 1976, con medidas papel: 65 x 50 cm.; y mancha: 44'8 x 43 cm. El ejemplar allí catalogado posee la numeración 79 de 100, y se informa de que la serigrafía fue editada por el propio artista y estampada en el taller de Abel Martín. Por otra parte, extrañamente, en GAL 42 se consigna con el nº 31 una serigrafía del mismo título, *Gris Óvalos*, aunque con fecha 1973 y medidas papel: 64'5 x 50 cm.; y mancha: 45 x 43 cm.; de la que también se referencia una edición de 100 ejemplares.

**168.** *Planos quebrados*, 1984.

Serigrafía sobre papel acartonado blanco, 80'2 x 61'5 cm. Mancha a sangre.

Edición del artista y Galería Theo

Edición de 175 ejemplares (CAM 1987, nº 160)

Estampada en Iberosuiza Valencia

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, nº 156)

Ejemplar 46/175 en MAAC (con medidas papel: 80 x 62 cm.); ejemplar 165/175 en Col. Municipal Eusebio Sempere, Ayto. de Alicante (con medidas papel: 80'3 x 61'5 cm.); varios ejemplares numerados en la Galería La Nave (antes Galería Theo), Valencia

\* Sabemos que varias serigrafías de Sempere, principalmente ejemplares sueltos, fueron estampadas en los talleres de Iberosuiza en Valencia, pero ha sido en muy pocas ocasiones que hemos podido asegurar este dato.

**169.** *Movimiento de la S*, 1984.

Serigrafía sobre papel, 46 x 30 cm. Mancha a sangre. 13 tintas

Edición de 125 ejemplares (CAM 1987, n° 157)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 155)

**170.** *Equilibrio (Círculo y semicírculo partido; Para la carpeta Homenaje a Fernando Zóbel)*, 1984.

[Una de las serigrafías que componen la carpeta *Homenaje a Fernando Zóbel* editada por el Museo de Arte Abstracto de Cuenca en 1984]

Serigrafía sobre papel Canson negro, 64'5 x 49'5 cm. Mancha: 61 x 46'4 cm. 15 tintas.

Estampada por María Calonje

Edición de 460 ejemplares (CAM 1987, n° 158)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 157)

Ejemplares 252, 254 y 255/460 en MAAC; ejemplar sin numerar en Col. Municipal Eusebio Sempere, Ayto. de Alicante

\* Esta serigrafía aparece catalogada en CAM 1987, MUA 1999 y en Col. Municipal Eusebio Sempere, Ayto. de Alicante, con el título *Círculo y semicírculo partido*, que aquí colocamos como secundario, entre paréntesis, haciendo prevalecer el título con el que se la identifica por el editor.

**171.** *Esfera*, ca. 1984.

Serigrafía sobre papel Cartulina negra de 280 gr., 67'7 x 49 cm. Mancha: 59'6 x 47'5 cm. 12 tintas.

Edición de 130 ejemplares (CAM 1987, n° 159)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 158)

\* Muy parecida a la anterior [*Cat. 170*], posiblemente fue también editada por el Museo de Arte Abstracto de Cuenca y estampada por María Calonje. Aunque en MUA 1999 aparece fechada en 1985, creemos que es más lógico hacerlo en torno a 1984 por esta razón y porque también es la fecha aportada por Fernando Silió en CAM 1987.

\*\* En el catálogo de la muestra *Las tendencias del arte contemporáneo en la colección Arte 10. Diez Maestros Españoles en Obra Gráfica* (2001), figura esta serigrafía con la numeración 07.00 (pág. 99); de ella se referencia una edición de 100 ejemplares.

**172.** *Planos quebrados (Serigrafía para Alicante)*, 1984.

Serigrafía sobre papel, 65'1 x 50'1 cm. Mancha: 48'8 x 40'2 cm. 19 tintas.

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 162)

\* Esta serigrafía podría ser la que figura en CAM 1987 con el n° 95.

**173.** *Planos del óvalo*, 1985.

Serigrafía sobre papel, 85'5 x 61'5 cm. Mancha: 78'3 x 45'7 cm. 25 tintas.

Edición de 175 ejemplares (CAM 1987, n° 161)

Ejemplar 78/175 en MUA (MUA 1999, n° 166)

Ejemplar 48/175 (con medidas de papel 85'5 x 62 cm.) y 112/175 (con medidas papel: 85'5 x 61'7 cm.) en MAAC

**174.** *El espacio*, 1985.

Serigrafía sobre papel, 79'2 x 60'3 cm. Mancha a sangre. 20 tintas.

Edición de 175 ejemplares (CAM 1987, n° 162)

Ejemplar P/A en MUA (MUA 1999, n° 159)

Ejemplar 65/175 en MAAC; ejemplar 155/175 en Col. Municipal Eusebio Sempere, Ayto. de Alicante

\* Según parece, esta serigrafía podría ser la última de Sempere o, al menos, la última que supervisó personalmente.

**175.** *Sin título (Cuadrado y círculo)*, s/f.

Serigrafía sobre papel, 56 x 44 cm. Mancha: 41'5 x 36'3 cm.

Ejemplar P/A (Col. Particular) catalogado en MUA 1999 con el n° 172

**176.** *Sin título (Paisaje)*, s/f.

Serigrafía sobre papel, 63'3 x 47 cm. Mancha: 41'8 x 28'9 cm.

Ejemplar P/A (Col. Particular) catalogado en MUA 1999 con el n° 169

**177.** *Sin título (Paisaje)*, s/f.

Serigrafía sobre papel, 64 x 47 cm. Mancha: 42 x 28'9 cm.

Ejemplar 74/90 en MUA (MUA 1999, n° 171)

\* Este ejemplar no es propiedad del MUA (Col. Particular) pero cuando realizamos la catalogación se encontraba allí depositado.

### **Cuatro Estaciones, 1988 (carpeta póstuma)**

Editada tres años después de la muerte de Eusebio Sempere, en 1988, suponemos que por el propio Abel Martín, quien supervisó atentamente todos los detalles de su producción, esta carpeta se compone de cuatro serigrafías estampadas sobre papel Acuarela Guarro, en este caso en los talleres de Serigrafía Ibero-Suiza S. L., en Valencia. La tirada fue de 125 ejemplares, marcados con números romanos I/CXXV y con la firma del artista estampada en serigrafía. Además de las cuatro serigrafías en las que recordamos aquella primera carpeta dedicada al mismo tema en 1965, se incluyen un texto de presentación de Vicente Aguilera Cerni y, acompañando a cada una de las serigrafías, cuatro partituras musicales sobre el motivo estacional que las inspiró. Puesto que no hemos tenido acceso a la carpeta, desconocemos el contenido del texto de presentación y si las partituras se corresponden con *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, lo cual podría resultar lógico.

□ Ejemplares LXXX/CXXV (las 4 serigrafías) en la Col. Ayuntamiento de Alicante.

▣ Ejemplares L/CXXV (las 4 serigrafías) en una Col. Particular; catalogados en MUA 1999 con los números 75, 76, 77 y 78 respectivamente.

**178.** *Primavera*, 1988.

Serigrafía sobre papel Acuarela Guarro de 240 gr. negro, 65 x 49'4 cm. Mancha: 55 x 42 cm. 45 tintas.

**179.** *Verano*, 1988.

Serigrafía sobre papel Acuarela Guarro de 240 gr. negro, 65 x 49'4 cm. Mancha: 55 x 42 cm. 48 tintas.

**180.** *Otoño*, 1988.

Serigrafía sobre papel Acuarela Guarro de 240 gr. negro, 65 x 49'4 cm. Mancha: 55 x 42 cm. 55 tintas.

**181.** *Invierno*, 1988.

Serigrafía sobre papel Acuarela Guarro de 240 gr. negro, 65 x 49'4 cm. Mancha: 55 x 42 cm. 35 tintas.



*Fig. 43. Eusebio Sempere, ca. 1962.*

## IV. CONCLUSIÓN

*Lo que sí hago es evadirme de este mundo, de un mundo que me pesa muchísimo. Necesito palpar un sentimiento de perfección y ligereza que no logro encontrar en este mundo. Y mis rayillas me ayudan a liberarme de ese peso insoportable. No soporto el peso ni la agresividad de las formas.*

EUSEBIO SEMPERE

*... una seda luciente, un terciopelo, un pétalo, un metal o una piedra de tornasoles insospechados, algo fastuoso y exacto como una joya en estado puro de la naturaleza.*

JOSÉ CABALLERO BONALD, *El magisterio visual de Sempere*

S abemos que nos hemos excedido en determinados momentos, especialmente en el segundo capítulo y en referencia a los primeros años de la trayectoria biográfica y artística de Eusebio Sempere, con una abundancia de detalles contextualizadores que inciden en ocasiones en aspectos secundarios o marginales, cuestión que por otro lado se nos ha hecho totalmente necesaria —como el aparato de citas y notas a pie de página— en cuanto a la definición del camino recorrido por Sempere hasta desembocar en la edición de las distintas carpetas y series que conforman su obra gráfica.

Además, reconocemos que en ocasiones ha sido más el entusiasmo por el personaje y sus circunstancias, por la época, lo que nos ha conducido en nuestra investigación. Esperamos que esta insistencia no se nos haya vuelto en contra, más bien todo lo contrario: que haya servido para redondear más si cabe nuestras indagaciones sobre la obra gráfica del artista alicantino<sup>1</sup>.

Dicho lo cual, podemos pasar a enumerar una nómina de conclusiones que, entrelazadas, dicen lo que sigue:

En primer lugar quisiéramos llamar la atención sobre la triple importancia que la obra gráfica posee en el marco de la trayectoria artística y vital de Eusebio Sempere, con las que establece íntimas complicidades. Es por ello que ha sido fundamental sumergirse en aquellos años de formación, entre Valencia y París, para desvelar cómo y de qué manera llega Sempere a emprender la realización del importante conjunto de trabajos seriados en el que nos centramos y

---

<sup>1</sup> Para completar el mapa del contexto general en el que se desarrolla la trayectoria vital y artística de Sempere resultará esclarecedor acercarse al reciente texto de Juan Manuel Bonet, “Un siglo de arte español dentro y fuera de España”, en *Eusebio Sempere (1923-1985)*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, SEACEX, Madrid, 2003, pág. 10-14.

que se desarrolla especialmente a lo largo de dos décadas, de 1965 a 1985, aunque podamos encontrar algún ejemplo de obras anteriores o posteriores a estas fechas.

Así pues, la importancia, primero, respecto de la cantidad y la calidad de un *corpus* compuesto por aproximadamente doscientas obras, entre serigrafías, litografías y grabados (punta seca y aguafuerte). Aunque no es un número excesivamente elevado, tampoco es desdeñable en comparación a la producción gráfica de otros artistas españoles contemporáneos ya fallecidos como Manuel Millares, Manuel Rivera o Lucio Muñoz; sí quizás si lo comparamos con la última revisión de la obra gráfica de Antonio Saura, en la que figuran hasta 632 piezas<sup>2</sup>. En todo caso, quisiéramos llamar la atención al respecto incidiendo en el carácter manual y artesanal que siempre predominará en su elaboración, factor de calidad a tener en cuenta en tanto que otros artistas del momento emplearán procesos fotomecánicos y automatizados mientras que estas obras de Sempere conservaran ese encanto propio del original que cualquier otro medio más mecánico no puede sustituir.

La obra gráfica de Eusebio Sempere sigue una estructura en diferentes carpetas (diez, si se tiene en cuenta la carpeta póstuma), series (seis, incluyendo las serigrafías para el Banco Comercial Español) y agrupaciones más o menos ocasionales (cuatro: los grabados de San Carlos, las serigrafías hechas con computadora, las serigrafías sobre tela y la más amplia que recoge los ejemplares sueltos), que forman parte de un todo integrado, estrechamente entrelazadas no sólo con el resto de su producción sino, además, con su propia trayectoria.

La prueba la encontraremos en que la serigrafía, que le permitirá sobrevivir en los años finales de su estancia en París y, después, ya instalado en Madrid y junto a Abel Martín, será la misma técnica que le permitirá desplegar todas sus preocupaciones plásticas —la obra gráfica en general ha sido desde finales del siglo XIX un buen campo de de pruebas y experimentación— y el sustento para financiar proyectos más ambiciosos.

Con nuestro acercamiento al volumen real de la gráfica semperiana —compuesta por 181 obras— hemos tratado de aproximar una catalogación razonada y definitiva de la misma, si quiera como supuesta parte de un catálogo conjunto de toda la producción de Sempere. Para ello hemos resuelto algunos aspectos parciales e inexactitudes que nos han permitido establecer, fijar y delimitar las bases que permiten el acercamiento sistemático a esta faceta creativa del artista de Onil, presentando una visión lo más completa y detallada posible de cada una de las piezas que la integran, localizando e investigando las fuentes y los documentos que la respaldan y analizando la recepción de las obras —al menos de las más importantes— en el contexto artístico español desde el punto de vista de la crítica y la historiografía artística.

---

<sup>2</sup> Ver Patrick Cramer y Olivier Weber-Caflich, *Catálogo razonado de la obra gráfica de Antonio Saura*, Patrick Cramer Editor, Ginebra, 2000.



En segundo lugar, resulta importante en lo que respecta al poder de difusión del estilo y la obra de Eusebio Sempere a través del trabajo gráfico seriado y la consiguiente ampliación de mercado a lo largo de esos veinte años y todavía en la actualidad, cuando es posible acceder a buena parte de ejemplares a través de las galerías dedicadas a su comercialización. De seguro que Sempere fue feliz pensando que, gracias al carácter divulgativo y popular de la serigrafía, su obra resultaba mucho más accesible no sólo por la cantidad de exposiciones en las que le permitía participar, sino también y claramente en cuanto a términos económicos. Una de las consecuencias derivadas de esto será la lógica dispersión de estas obras, por mucho que hayamos encontrado hasta tres colecciones importantes en las que se aglutinan buena parte de los trabajos realizados, destacando la Colección del Museo de la Universidad de Alicante y del Ayuntamiento de Alicante.

No obstante, Sempere siempre realizó tiradas que rondan el centenar de ejemplares y sólo en algunos casos excepcionales —en los que Abel Martín no realiza la estampación— podemos encontrar alguna tirada superior como en los ejemplares sueltos editados por el Partido Comunista o el sindicato Comisiones Obreras.

En todo caso, la misma difusión de la obra gráfica de Sempere influyó seguro en la aceptación pública del resto de sus facetas creativas, demostrando un importante coraje estilístico a la hora de explotar su vocabulario plástico personal, de experimentar e innovar siempre desde la simplicidad, adaptándose a las exigencias de la técnica y los materiales.

Un tercer nivel de importancia referente a la gráfica semperiana se deriva de esta última consideración y reside para nosotros en sus propias características técnicas así como en las relaciones cruzadas que en ella hemos ido encontrando y que definen, a su vez, la particular influencia de la serigrafía en el posterior desarrollo de su producción artística.

Desde que en 1965 Sempere cumpliera con su deseo de acometer su propia obra gráfica — recordemos que en los diez años que llevaba entonces trabajando la serigrafía siempre había sido para otros artistas—, ésta se desenvolverá desde el principio de manera paralela a sus experiencias pictóricas en las tablas. En todo caso, a partir de su regreso de París y de esa fecha de 1965, consolidado un estilo propio y maduro, pocos serán los cambios significativos, trascendentales que se sucedan en la obra de Sempere; cambios que por otro lado tendrán que ver con la incorporación de nuevas facetas de trabajo y, especialmente, en una cada vez mayor vinculación entre sus distintas áreas creativas. Es por ello que cualquier análisis de la gráfica semperiana debe considerarse como un capítulo de un análisis más extenso dedicado a su producción, especialmente la pictórica, de igual modo directa en su ejecución cuanto apenas planificada y siempre intuitiva.

En este punto debemos hacer constar que Sempere no entendió en ningún momento la obra gráfica como mera reproducción o repetición de sus obras pictóricas sino que, más bien —y como hemos tratado de subrayar aquí—, quiso que albergara características propias más allá

de lo puramente técnico, características que le confirieron autonomía —que no independencia— dentro del conjunto de su producción. De hecho, Sempere defenderá un proceso de trabajo integrado o prolongado en los dos sentidos: de las serigrafías a las tablas o las piezas escultóricas y a la inversa, en una complicidad que hace que los hallazgos se compartan y que cuestiones que no acabaron de resolverse todo lo bien que esperaba empleando unos materiales se concreten de forma más satisfactoria al hacer uso de otros.

Ampliando esta idea, diremos que en Sempere encontramos obras originales que son variaciones sobre un mismo tema, variaciones mínimas de una vertebración que evoluciona de manera conjunta, sea cual sea la disciplina en la que se realizan. En este sentido, en la gráfica de Sempere se experimentan procesos que derivan en las tablas o en los gouaches, los relieves, los *collages*, los móviles, de la misma manera que los hallazgos realizados en estas parcelas de su producción plástica acaban por concluir en las serigrafías.

Se produce de esta forma el complemento necesario, un equilibrio coherente —aunque Sempere dudara en ocasiones de los acercamientos que hacían tan unitaria toda su producción— que hemos intentado mantener y reflejar en nuestra investigación. Sirva como ejemplo el hecho de que el mismo artista intercalara a lo largo de su producción, que significativamente se cierra con la edición de dos carpetas de serigrafías, las distintas ediciones gráficas. Éstas jalonan su trayectoria con una periodicidad casi anual entre 1965 y 1985, de modo que en ellas quedan perfectamente reflejadas la evolución y consolidación del estilo de Sempere.

Así pues, es a través de la obra seriada de Sempere que descubrimos con claridad, además de en el resto de su producción, especialmente la pintura, las circunstancias y complejidades que confluyen y aglutinan la personalidad artística del pintor, donde teoría y práctica se suman sin cortapisas, ensayando con libertad pero haciendo prevalecer siempre el gesto, la huella, la marca de su mano; aquella sintaxis estilística marcada por la manipulación lineal y la experimentación del color, la superposición de tramas más o menos transparentes, irisadas, en composiciones de crecimiento orgánico estructuradas geométricamente.

\* \* \*

Volviendo al principio, desde nuestros primeros acercamientos a la significación de Sempere hemos tenido presente la imagen de aquel cuadro primerizo, copiado de un calendario por un Eusebio de seis o siete años y que representaba un caminito de cipreses<sup>3</sup>. Esta imagen —una imagen literaria— es la de un cuadro que nunca vimos, desvaído de color y plagado de manchas, las del tiempo, en el que se representan unos cipreses que imaginábamos dibujaban ese caminito por recorrer entonces, este camino ya recorrido ahora.

---

<sup>3</sup> Véase José Luis Masiá, “Eusebio Sempere, en un caminito de cipreses”, *La Verdad*, Alicante, 27 de noviembre de 1981, pág. 5.

La deriva de Eusebio Sempere desde que pintara aquel cuadro, nos ha permitido establecer una serie de posibles recorridos y coincidencias en las que se confunde la persona con el artista y, éste, con su obra y su contexto, a la vez que las mismas obras nos servían para definir movimientos, gestos en el aire siquiera, relacionados con una época, con una tendencia concreta<sup>4</sup>.

Sin embargo, además, encontramos en Sempere una necesidad vital de insertarse en la tradición, de *reencontrar su espíritu* —como decía el poeta francés Paul Valéry—; de dibujar, de hacer muchas rayas, como si hubiera escuchando aquellas sabias palabras que Ingres le confió a Degas cuando le dijo que *trazara líneas, muchas líneas, de memoria o del natural, así podrá llegar a ser un buen artista*; incluso aun en el temor a no haber cumplido su sueño tantas veces negado: el de ser un pintor, un gran pintor<sup>5</sup>.

Más que en los resultados, este apego a la tradición se refleja en la actitud de respeto y admiración hacia los grandes maestros —más de una vez afirmó que daría la vida por alcanzar la altura de aquellos a quien admirada—, desde Zurbarán a Juan Gris, de Velázquez a Luis Fernández, de Goya a Kandinsky, a Mondrian, etc.

Sempere, que desde el inicio de su trayectoria había sido *un pintor excepcionalmente dotado para las hazañas de la tradición*<sup>6</sup>, busca una vuelta al orden, redescubre aspectos olvidados y ansía en determinado momento —a mediados de los años setenta— recuperar la figuración, la realidad que le había hecho un artista. Pero no encontraremos ninguna anatomía corporal, nada figurativo ni las expresiones o gestos de una pose. Es en este momento final de Sempere cuando toda su pintura, su historia, parece acabar por concentrarse definitivamente en la línea, en la sensibilidad

---

<sup>4</sup> Cuando se produce esta conjunción entre un movimiento plástico exterior y la búsqueda interior de un creador, cualquiera que sea el campo de su investigación, se percibe inmediatamente y probablemente sus compañeros, o algunos de ellos, son los primeros en darse cuenta de que están delante de una obra necesaria tanto para su autor como en lo que se refiere a la época considerada. Salvador Victoria, *El informalismo español fuera de España. Visión y experiencia profesional (1955-1965)*, Biblioteca Aragonesa de Cultura, Zaragoza, 2001, pág. 161.

<sup>5</sup> Uno de mis reproches contra el arte moderno es su desamor por la pintura. Yo trato, no digo que lo consiga, pero al menos lo intento, de encarnar y asumir siglos enteros de tradición artística. La revolución artística consiste en la innovación, en el descubrimiento de los nuevos secretos de la vida y la naturaleza, no en la destrucción ni en la falta de respeto a los maestros a quienes, en definitiva, debemos el haber podido poner nuestra mirada un poco más lejos. Palabras de Sempere citadas en Antonio Bernabeu, *Eusebio Sempere*, Ediciones Rayuela, Madrid, 1975, pág. 36. Siempre procuro comparar mi pintura y la de mis contemporáneos con la gran pintura de todos los tiempos. A partir de esa comparación, forzoso me es reconocer que me hubiera gustado ser un gran pintor, pero no lo he sido... Ha de pasar mucho tiempo para que la pintura pueda ser juzgada con un mínimo de ecuanimidad. Y hasta es posible incluso que la gente del mañana sea muy benévola con mis creaciones. De todas formas, reconozco que no estoy de acuerdo con la calidad de lo que he pintado. Sé que quise pintar mucho mejor y que no supe hacerlo. Tal vez Dios no quiso que se cumpliera mi deseo más bondoso. En José Miguel Ullán, *El País*, Madrid, 8 de marzo de 1980.

<sup>6</sup> Véase A. M. Campoy, en el catálogo *Sempere*, Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1981.

de esa línea ondulada y tensa que vibra, con la que modula sobrias composiciones geométricas, analíticas visiones del paisaje o ensimismadas representaciones de carácter espiritual.

\* \* \*

Porque tenía un fuerte miedo a la muerte, vivía con miedo la vida, esperando de alguna manera que en las obras perviviera algo de sí. Sin embargo, *Pintaría monstruos porque la vida es monstruosa*, dirá Sempere a Andrés Trapiello. Era ya la visión del fin, cuando busca más que nunca refugio en la pintura como nuestros poetas místicos lo buscaron a través de la poesía<sup>7</sup>. Su trabajo es lento y laborioso, incluso cuando le acompaña y ayuda Abel Martín a estampar sus serigrafías, y siente Sempere el lastre de la materia, cada vez más fina, más clara, más evanescente, en un afán obsesivo de perfección que, derivado de cierto sentimiento de inferioridad, le conduce hacia el arrebato místico —entendido más como religioso que como creencia católica propiamente— y las fronteras austeras del lirismo ascético de un San Juan de la Cruz o una Santa Teresa de Jesús.

Así, la geometría abstracta de Sempere conserva la magia de los números que no existen, la armonía primera de la esfera, la de las proporciones matemáticas y la música, como una preocupación formal y normativa impuesta en un determinado momento, hacia 1953. Lo decía San Agustín: *Dios todo lo ve en números*. Sempere ha sido la expresión y la norma, ha sido medida y razón, armonía formal y espíritu místico que pueden ser los dos polos de una tendencia a la que supo sobrevivir, más allá del envejecimiento prematuro del Op Art, en las modulaciones exquisitas de sus paisajes lineales, en las aristas iluminadas que trazará en sus obras más geométricas o abstractas.

Independientemente del formato —en las serigrafías y en las tablas, en los gouaches, también en las esculturas— el tema que prevalece en Sempere es el de la luz, siempre la luz, sobre el que realiza constantes variaciones que atienden a cómo ésta es capaz de generar formas y espacios, colores, por incidencia y reflejo, a través de los matices que parecen desplegarse en el espacio del vacío que es al principio la superficie plástica. Y por ello aprovecha la pregnancia y el brillo de la tinta serigráfica, su transparencia potencial, buscando efectos del óleo que no consigue con el gouache, siempre más mate y aterciopelado.

---

<sup>7</sup> Esta refinada contención, esta pasión por la medida, este arte de aristocrático decoro, son de la misma naturaleza que la que sintieron nuestros poetas místicos cuyo arrebato sensual deja suspendido el ánimo y aligerado el cuerpo hasta hacer volar el alma bajo el manto sereno de la noche estrellada. [...] Pero no es sólo cuestión de poesía, hay también buenas ilustraciones plásticas de este espíritu en el arte español: la geometría cabalística del arquitecto Juan de Herrera en El Escorial con su “discurso sobre la figura cúbica”; ciertos bodegones de Zurbarán, la atmósfera suspendida de Velázquez, Juan Gris, Vázquez Díaz... Ebriedad del límite. Francisco Calvo Serraller, en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid, 1983, pág. 118-119.

La obra de Sempere en general y en particular su gráfica, posee un empleo del color ampliamente refinado en el que hay que tener en cuenta además de las gamas cromáticas tornasoladas, el manejo de calidades tenues y armonizadas, las variables de luz, los ambientes, el movimiento virtual o perceptivo, el dinamismo de sus composiciones geométricas y esa atmósfera de “aireluz” de la que quizás hablaba Jean Arp cuando se refería a *las intenciones más íntimas del aire* que pintaba Sempere en sus gouaches de París.

Investiga el problema de la forma y el volumen potenciados por esa luz a través de los colores. Adopta una visión del cuadro y de la serigrafía como una superficie bidimensional, como un plano donde el espacio no se oculta sino que se convierte en soporte que incluye o determina la configuración de la representación. Se sitúa enseguida en una posición en donde predomina el estudio de los elementos visuales: el tamaño, la superficie, la luz, las tonalidades y aquellos materiales que se emplean en la elaboración de la obra; pero en esa manipulación de los trazos, de la línea, persiguiendo tales efectos, a Sempere no le interesan ciertamente la sensación visual, puramente retiniana, el mero efecto óptico o la ilusión de movimiento como a los artistas vinculados a la tendencia cinética y al Op Art, sino las formas de una realidad otra, que no se ve, que está detrás, las formas de la naturaleza, su revés, su espectro fantasmal y en ocasiones esencial o metafísico.

Así, el refinado lirismo de sus serigrafías se convierte en ontología de su mundo, de su orden, lo que nos permitiría establecer una relación parcial entre Sempere y de Paul Klee: diremos que de igual manera que la obra del suizo se ha dividido en cuatro bloques<sup>8</sup>, la obra gráfica de Sempere es susceptible del mismo análisis y parecida clasificación en composiciones coralinas, que van creciendo y desarrollándose, evolucionando casi de un modo intuitivo (pero no automático), y en otras caligráficas, sígnicas, relacionadas por otra parte con la estética oriental<sup>9</sup>. Abrumado por las contradicciones, preso de las dudas y celoso sobre todo, de su libertad creativa, su obra transcurre siempre por caminos geométricos aunque impregnada de una sensibilidad y lirismo que hacen de su trayectoria estilística una de las más interesantes del panorama artístico español.

---

<sup>8</sup> Ver Charles Bouleau, *Tramas. La geometría secreta de los pintores*, Akal, Madrid, 1996, pág. 239, donde se establece la siguiente clasificación: 1) las composiciones cristalinas, prismáticas, con cuadrados mágicos; 2) las composiciones coralinas, de desarrollo orgánico articulado y sinuoso; 3) las composiciones mágicas, descriptivas (animales, cosas); y 4) las composiciones caligráficas, musicales, ideogramas.

<sup>9</sup> Ver el análisis que al respecto realiza Alfonso de la Torre, “Ida y vuelta: Sempere en España”, en *Ensebio Sempere. Una Antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, 1998, pág. 61-62, refiriéndose a la cercana relación con Paul Klee a partir de unas palabras de François Cheng sobre la naturaleza y el paisaje.

Parafraseando a Miguel Hernández, Sempere fue un perito en lunas y soles que si bien trazaba límites, líneas y rayas, no será nunca excluyente sino armonizador y contenido, de una sensibilidad exquisita y discreta, elegante y caleidoscópica:

—¿Verdad que alguna vez has tenido un caleidoscopio?

—Sí, sí, creo que desde niño siempre he tenido un caleidoscopio.

*Y de entre los libros saca un objeto precioso, plateado, que alternan hasta el infinito sus juegos de espejos diminutos. Es mucho más que un juguete infantil. Es todos los posibles matices, veladuras, luces y sombras al otro lado del pequeño tubo. Sucede que en la pintura de Sempere hay algo que lleva a pensar en el tiempo que transcurre sin posibilidad de detenerse, en todo lo que fluye constante.*<sup>10</sup>

Y él mismo fluye desde aquellos años de formación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia a través del aporte a la formulación del cinetismo en los gouaches y los relieves luminosos de los años cincuenta; fluye a través del reencuentro, de la mirada abocada al paisaje, en sus tablas, tras su regreso a España a principios de los sesenta; fluye desde la conexión natural, quizás involuntaria, luego aprovechada y, al final, despreciada, con el Op Art a través de la derivación de aquellos gouaches y relieves en los collages y las “rejas”, en los móviles; fluye de nuevo a través de un paisaje y de una geometría cada vez más líricos, espirituales, hasta fundirse con la tradición mística española que le llevará a un titubeo con la figuración como forma de volver a empezar de nuevo, después de lo aprendido, al principio, ya en la recta final que parece abrirse a mediados de los años setenta y se agota en 1985.

\* \* \*

También como conclusión del trabajo realizado nos gustaría hacer mención aquí, casi como en un intermedio, a dos posibles líneas de ampliación de esta Tesis Doctoral que se centran respectivamente en las figuras y los papeles jugados por Wifredo Arcay y Abel Martín para con el desarrollo de la gráfica semperiana.

Hemos insistido en ellos aquí, aunque quizás merecería la pena retomar algunas cuestiones que bien podrían servir como tesis para sendas exposiciones —entendido el desarrollo de las mismas como un formato más de investigación que comprende la localización, selección y disposición en sala de obras, objetos y documentos, junto con las debidas argumentaciones y conclusiones derivadas a una publicación.

Así, bajo el argumento del aprendizaje de la serigrafía en París, sería importante revisar con mayor amplitud la figura de Wifredo Arcay y la actividad llevada a cabo en su *atelier*; no sólo porque fuera allí donde Sempere y Abel Martín se iniciaran en la estampación serigráfica sino

---

<sup>10</sup> Teresa Soubriet, “Diálogo sobre casi todo con el pintor Eusebio Sempere”, *Idealidad*, n° 99, Alicante, mayo de 1966, pág. 26-27.

que, también, debido a las relaciones que permitiría establecer con buena parte del panorama plástico que por esas fechas y en París, en la órbita del cinetismo y de la Galerie Denise René, sirve de elemento contextualizador para una etapa fundamental en la obra del pintor alicantino. En este sentido, la colección de obra gráfica y pintura del Atelier Arcay resulta de un valor testimonial y artístico incalculable.

Por otro lado, de una manera más cercana y necesaria, nos parece oportuno desentrañar a través un discurso expositivo la labor de Abel Martín como serígrafo indiscutible de Eusebio Sempere y de otros muchos artistas españoles del momento. La especial e intrincada relación de convivencia, personal y profesional, que ambos dos mantendrán desde finales de la década de 1950 ha sido la llave que abría toda una serie de colaboraciones que nos acercan, de una forma sólo presentida hasta ahora, a un momento imprescindible en la historia reciente del arte español y, de forma decisiva, a la configuración de la obra gráfica de la gran mayoría de sus protagonistas (Lucio Muñoz, Antonio Saura, Manuel Millares, Antoni Tàpies, etc.), que es también de la historia de la estampación y de la serigrafía en este caso.

Quizás una exposición como esta pudiera restituir a Abel Martín, en ocasiones sumido en un flagrante olvido, a un lugar más adecuado como creador además de como estampador, si se acierta a revisar su papel fundamental a través de la reconstrucción de la época, del ambiente, de las relaciones personales y entrecruzadas con otros artistas; del estudio, del proceso de trabajo, de las colaboraciones llevadas a cabo y de los resultados obtenidos<sup>11</sup>.

\* \* \*

Empleando aquella expresión de Juan Antonio Aguirre de la que ya nos hemos servido diremos que en la obra gráfica de Eusebio Sempere hemos podido —se puede— vislumbrar *el justo perfil recto del naipe*<sup>12</sup>, la elegancia y la dignidad, la serenidad y el vigor, la fuerza y el sentimiento que sobre un pedazo de papel son posibles al sumar una disposición sensible y una voluntad de estilo, en ocasiones dolorosas, ambas, que hacen de Sempere —es justo decirlo,

---

<sup>11</sup> Estas palabras de Wolfgang Hainke nos sirven de aliciente, especialmente para el caso de Sempere pero también en el de otros artistas con los que colaboró: *El impresor debía ser un socio. Debe estar implicado, con su conocimiento técnico, en el proceso de conformación, y aportar una disponibilidad permanente a la colaboración. Esta colaboración no debe empezar tras la conclusión del proyecto artístico de una impresión, sino que ha de establecerse necesariamente en un estadio anterior, ya en el campo previo del proceso de conformación. Bajo esta forma de simbiosis, el propio artista debería ser un impresor en el caso ideal, y el impresor también un artista.* Wolfgang Hainke, *Serigrafía. Técnica, Práctica, Historia*, Ediciones La Isla, Buenos Aires, 1990, pág. 311.

<sup>12</sup> Juan Antonio Aguirre, “Eusebio Sempere”, en *Sempere*, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1980.

para algunos— un *rara avis* en el panorama plástico español, condición amortiguada por el interés que despierta su obra, tan distinta a lo que por aquí se estaba haciendo<sup>13</sup>.

Junto con esta impresión, señalaremos otra que a lo largo del desarrollo del presente trabajo ha ido ganando fuerza: el hecho de que algunos de los aspectos citados en la biografía personal y en la trayectoria artística de Eusebio Sempere acaban por resultar extraños, contradictorios, a veces tan engañosos...

Nos referimos a esa manera en que Sempere se descubre en la forma de un personaje construido, como una apariencia planificada que se confunde. Las duras declaraciones sobre las escuelas de Bellas Artes, sobre el contexto valenciano y español; su evolución desde los años de París, la insistencia en determinados detalles como las dificultades extremas por las que pasó o la imposibilidad de ser un artista; el control extremo al que sometía cualquier cosa que hacía, sus mismas palabras incluso; la tensión de pensar siempre en los fallos, de que no le gustara que sus obras gustasen, de tantas obras destruidas; las muestras de orgullo, de obsesión, del miedo y la desesperación que en ocasiones le atenazan... Todo ello se constituye en pruebas que ahora, echando la vista atrás, nos permiten reflexionar acerca del personaje, sus contradicciones, su construcción siquiera.

Siendo la obra gráfica nuestro hilo conductor no podemos esconder que por momentos nos ha sido más interesante enredarlo por entre las distintas caras del personaje que fue Sempere y del que nos sorprendía en ocasiones su frialdad, sus dudas, su negatividad, su complacencia dolorosa a veces e, incluso, la intermitente desaparición del panorama artístico español tras su muerte y hasta hace unos años.

En realidad se trata sólo de una impresión, de una pregunta a la que no hemos podido dar una respuesta por mucho que lo hayamos intentado. Al final y a través de las muchas páginas leídas y de otras tantas escritas, creemos que es de justicia anotar que la disputa personal mantenida contra esa idea del personaje —esa que en ocasiones denunciaba nuestra propia ignorancia— ha resultado ser una de las conclusiones más contundentes que a nivel personal hemos podido encontrar, pero no solucionar.

---

<sup>13</sup> El caso es que aquel artista tan sensible y poético, con tanta clase pero bastante desconocido —según palabras de Cirilo Popovici en 1959 y 1963— se hace un sitio en el panorama artístico nacional: *En España, en plena gestación de una vanguardia informalista, Sempere, entre el desprecio de los académicos y la ignorancia del público y la falta de interés de la mayoría de los críticos, al igual que los demás artistas de su tipo tuvo que luchar solo y armarse de una fuerza moral muy grande para continuar su obra, la cual sólo se explica por su fe en la modernidad de sus rebuscas, por la capacidad de aguante y autosuficiencia moral. Su gran recompensa no fue sólo su ulterior reconocimiento, sino su propia realidad, si se tiene en cuenta su valor como obra inscrita en una de las corrientes más esenciales y definitivas de nuestro tiempo.* Antonio Bonet Correa, en *Sempere*, Banco de Granada, Granada, 1975, pág. 13.



\* \* \*

Hemos aprendido, seguro. Pero ahora queremos viajar por otros lugares. Conocemos ya aquellos paisajes que siendo los de Sempere hemos comprendido yendo y viniendo de Madrid, por Cuenca; atravesando la península hasta París, desde el interior de Alicante a Santander con necesidad de pasar por la Alhambra, una vez más. En todos estos sitios hemos visto esas nieblas y brumas matinales a través de sus rayas, aquellas que vibran y se vislumbran como el horizonte que seguimos creyendo inalcanzable, escalonado por las parcelaciones geométricas de tantos campos de cultivo, en otoño, en primavera, en verano, en invierno.

Por último, no quisiéramos despedir estas páginas sin transcribir unas palabras más, casi adivinatorias, especialmente el primer párrafo, escritas por José-Miguel Ullán cuatro años antes de la muerte de aquel entrañable y sentido amigo que siempre fue para él Eusebio Sempere:

*[...] Jamás resucitó. Ningún murmullo de campanas. Con gesto silencioso y sin señuelo, él fue a su encuentro antes del alba. De cara al desamor. Que un paisaje florece en la madera no por paciencia o queja, sino a fuerza de fe, de confianza en la lozana huella de la Muerte tenida cerca, pero siempre a raya. Para que alas y salmos y sollozos se duerman, mientras tanto, sobre el musgo.*

*(Fluye ya abril, gozoso, por el jardín de humo).*

*[...] Sin embargo, las rayas son sonidos que desmienten la vida. No confundas la regla con la línea. La emoción va por dentro.*

*[...] Tibieza de aliento ante la imagen redentora y glacial. Nada puede ocurrir. Todo ha ocurrido apasionadamente en la veraz pintura del invierno.*

*Rayar la letra. Al amor del brasero, rayar la voz. El asombro, asimismo, ha de quedar rayado en compañía. Lo que queda es la tierna melodía de esa estación sin número que Sempere presagia en cada una de las cuatro estaciones.*

*Pausa del sol final. Para nunca.)<sup>14</sup>*

Y hasta siempre, a través de las estaciones, desde aquel abril de 1985 que ya es diciembre en 2003, invierno en el próximo recodo de este camino acompañado que hemos querido especialmente serigráfico y bordeado de cipreses que proyectan sus líneas de sombra, tan alargadas, sus rayas de geometría metafísica, por inefable.

---

<sup>14</sup> José-Miguel Ullán, “Sempere en cuatro estaciones”, catálogo de la exposición de Eusebio Sempere en la Galería Carmen Durango, Valladolid, octubre de 1981.

## **V. APÉNDICE DOCUMENTAL**

## 1

### EN EL MES DE JULIO DE 1949...

EUSEBIO SEMPERE

Extraído de Vicente Aguilera Cerni, *La Postguerra: Documentos y Testimonios*, tomo I, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975, pág. 81-82.

*EN EL MES DE JULIO DE 1949, a mi regreso de París, mostré los 'gouaches' que había traído como trabajo hecho en Francia, durante meses anteriores, a José Mateu, director de la galería valenciana de ese nombre.*

*Decidió exponer estas pinturas (realizadas sobre papel) aunque se había clausurado la temporada, como él mismo escribió en la presentación del catálogo.*

*Estos trabajos respondían al deslumbramiento que me produjo la observación de obras de tendencia no figurativa expuestas por entonces en las galerías de París, si bien las que más abundaban, eran las llamadas informalistas. Sobre todo fueron producto de un somero análisis del cubismo y de los colores planos y del grafismo de Matisse. Pinté estos papeles, tomando colores e impresiones de la realidad, pero esquematizando las formas en geométricas onduladas o espirales sin llegar a las tramas lineales que aparecieron tres o cuatro años más tarde.*

*Los títulos que di a estos 'gouaches' Espacio, Abstracción en cuatro colores, Tiempo en colores, denotan simplemente el deseo de resumir y simplificar las formas cubistas y de llegar a la máxima pureza expresiva del color. Es posible que el intento no fuese válido y por ello decidí destruir esas pinturas dos años después.*

*El resultado de esta manera fue negativo en cuanto a los comentarios críticos que aparecieron en la prensa.*

*El periodista José Ombuena escribía en Las Provincias: "Puede suceder que este movimiento (el abstracto) sea fecundo —todos los movimientos artísticos lo son, aunque sólo sea como escarmiento en cabeza ajena— pero lo que sí se puede asegurar es su carácter efímero, su impopularidad y también su antiaristocratismo." O este otro párrafo: "Buen cebo para captar la atención de las gentes curiosas. Sin embargo, y aunque no esté curado de prejuicios ante cualquier arte, sea abstracto, concreto o con pintas, no puede evitar cierto íntimo regocijo ante este hecho por demás trivial de que los pintores califiquen su propia pintura."*

*Hasta cuatro o cinco años después no volví a exponer en Valencia y aún ahora, sigo sin ánimo ni deseo de molestar o violentar la sensibilidad de ciertos recalcitrantes levantinos. ◀*

## 2

### DEL CUBISMO A LA PINTURA ABSTRACTA

EUSEBIO SEMPERE

Publicado en la revista del SEU, Universidad de Valencia, Valencia, 1954. Tomado del catálogo *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, 1998, pág. 289-290.

*EXISTE UN MEDIO PERMANENTE para determinar la significación de las tendencias abstractas en la evolución de la pintura. Este medio no tiene relación alguna con el gusto individual; es objetivo, porque es de naturaleza intelectual.*

*Todo esto lo encontraremos examinando si la pintura abstracta puede buscar los síntomas de una transformación o dilatación de la imagen que el hombre se hace del Universo.*

*La pintura es el reflejo de las representaciones que cada época se hace de la realidad. Cuando se descubrió la perspectiva, durante cuatro siglos después, domina la imagen espacial de la misma. El espacio está considerado en estos siglos desde un punto de vista fijo, homogéneo, de tres dimensiones.*

*Esta representación del espacio, objetiva por la construcción de la perspectiva, llega hasta nuestros días. El cuadro es siempre lo que se ve desde una ventana; el marco del cuadro reemplaza al de la ventana. La porción de espacio que se extiende ante nosotros es una escena considerada desde un punto de vista fijo.*

*Este principio no sufrió modificación durante el periodo barroco, ni tampoco en los siguientes. El impresionismo y el puntillismo no son otra cosa que los últimos productos de una concepción del espacio, que tuvo sus orígenes en el Renacimiento y acaba en nuestra época. Entonces, nuestro siglo ha colocado ya los cimientos de una nueva concepción del espacio.*

*Estos principios fueron impulsados por el romanticismo a principios del siglo último. Probó por medios diversos de alterar la antigua concepción del espacio y romper sus leyes. Esta lucha, que se plantea a lo largo del siglo XIX, tiene su última consecuencia en el expresionismo, que es la última fase de la evolución romántica. El romanticismo subiste, en tanto que la representación del espacio soporta este estado híbrido, donde los principios de la antigua imagen del espacio no se han abandonado todavía, pero los agitan unos elementos en los cuales se ve la preparación de una nueva visión.*

*Por todo esto, la hace esencialmente nueva es el arte abstracto y quien primeramente la aporta.*

*La verdad decisiva del cubismo es la sustitución del punto de vista relativo por el punto de vista absoluto. Muchos cuadros cubistas ofrecen, por ejemplo, un violín bajo diversos aspectos. Las partes de espacio y de los objetos son presentados unos al lado de otros, por lo que el punto de vista es variable (la llamada "simultaneidad"). Los artistas juzgan la visión que se les presenta del espacio hasta entonces limitado y unilateral, y piensan que es preciso moverse en el espacio para sentirse conscientes de las tres dimensiones, o lo que es lo mismo: que al punto de vista absoluto lo sustituye el relativo. Por ello el cubismo descompone el espacio en cubos, que dejan de estar atados por el orden impuesto por la perspectiva y flotan libremente.*

*Pero ¿por qué estos distintos aspectos del mismo objeto en el espacio están ordenados y constituyen una imagen? ¿qué es lo que reemplaza al orden de la perspectiva? Necesitamos de un sistema que muestre que los distintos puntos de visión del espacio sirvan a la realización del nuevo que se extiende en todos los sentidos, los cuales son todos legítimos. Y como no podemos pasearnos y cambiar el punto de vista porque contemplamos una composición determinada, los diversos aspectos del espacio quedan, necesariamente, independientes, y a la vez puestos en movimiento, unos hacia los otros.*

*He aquí la razón de ser de este fenómeno, asombroso en principio, y que dio en llamarlo "contacto supra-espacial". Debemos reconocer que estos indicios aparecieron ya en los principios del romanticismo, pero en esta época todavía existían conflictos con el orden de la perspectiva. Los objetos, próximos o lejanos, se dibujaban en la misma línea; la superposición de planos en perspectiva desaparece y todo es primer plano, porque la lejanía avanza. Todo se convierte entonces en un continuo ir y venir de nuestros ojos. Esto es, en consecuencia, que el factor tiempo se convierte en un elemento de representación del espacio.*

*Como el "contacto supra-espacial", que es lo esencial de la nueva visión del espacio, no puede ser representado más que en formas abstractas, se hace, naturalmente, uso de ellas para la representación.*

*Además de todos estos hallazgos, ¿qué sería hoy de la pintura sin la influencia de la constante renovación de las tendencias abstractas? Estaría petrificado el arte en la tradición barroca y habría perdido todo contacto con nuestra*

nueva visión de todas las cosas. Es cierto que hay un paralelismo entre las nuevas ideas científicas y la visión de la pintura abstracta que los artistas adquirieron por las vías intuitivas del sentimiento. Estos fenómenos paralelos que se desarrollan cada uno dentro de su dominio, están sin embargo unidos por el esfuerzo de renovación.

Se puede afirmar que la pintura abstracta, lejos de ser una moda, se convierte en un fenómeno histórico de gran trascendencia artística.

No hay duda de que el gusto personal puede no tomarlo en cuenta, pero la razón no puede hacer más que reconocer su valor. ◀

### 3

#### NOTES POUR UN MANIFESTE (*MANIFESTE JAUNE*)

VICTOR VASARELY

Publicado en el catálogo de la exposición *Le mouvement*, Galerie Denise René, París, 1955. Reproducido en Alain Inard y Jean-François Pand (editores), *Victor Vasarely. 50 ans de création*, Comité International Olympique, Musée Olympique, Lausanne, 1995, pág. 22-25.

*VOICI LES FAITS DETERMINANSS, du passé que nous relient entre eux et qui nous intéressent surtout : triomphe de la peinture sur l'anecdote (Manet) — première géométrisation du monde extérieur (Cézanne) — conquête de la couleur pure (Matisse) — éclatement de la figuration (Picasso) — la vision extérieure se change en vision intérieure (Kandinsky) — une lignée de la peinture se dissout dans l'architecture, qui devient polychrome (Mondrian) — départ des grandes synthèses plastiques (Le Corbusier) — nouveaux alphabets plastiques (Arp-Tauber-Magnelli-Herbin) abandon du volume pour l'espace (Calder)...Le désir d'une connaissance nouvelle s'est affirmé dans le passé tout proche par l'invention de la composition pure et par le choix de l'unité, donc nous parlons plus loin. Parallèlement au déclin de la technique ancestrale de la peinture se poursuit l'expérimentation des matériaux neufs (applications chimiques) et l'adoption de nouveaux outils (découvertes de la physique)...A présent, nous allons vers l'abandon total de la routine, vers la mise en place de nouvelles fonctions et à la conquête de dimensions supérieures au plan.*

*Dès le début, l'abstraction dépouille et agrandit ses éléments de composition. Bientôt, la forme—couleur envahit toute la surface bidimensionnelle, le tableau—objet s'offre à cette métamorphose qui le conduit, par les voies de l'architecture, à l'univers spatial de la polychromie. Cependant, nous est déjà proposée une solution extra-architecturale et nous rompons délibérément avec la loi néoplasticienne. La composition pure est encore une plastique plane où de rigoureux éléments abstraits, peu nombreux et exprimés en peu de couleurs (mates ou brillantes à plat), possèdent sur toute la surface la même qualité plastique complète : positive-négative. Mais par l'effet de perspectives opposées, ces éléments font naître et s'évanouir tour à tour un « sentiment spatial », l'illusion du mouvement et de la durée. Forme et couleur ne font qu'un. La forme ne peut exister qu'une fois définie. Le trait (dessin, contour) est une fiction qui n'appartient pas à une, mais à deux formes-couleurs à la fois. Il n'engendre pas les formes-couleurs, il résulte de leur rencontre. Deux formes-couleurs nécessairement contrastées constituent l'unité plastique, donc l'unité de la création : éternelle dualité de toutes choses, reconnues enfin pour inséparables. C'est l'accouplement de l'affirmation et de la négation. Mesurable et non mesurable, l'unité est à la fois physique et psychique. C'est la compréhension de la structure matérielle, mathématique de l'Univers, tout comme de sa superstructure intellectuelle.*

L'unité, c'est l'essence abstraite du beau, la première forme de la sensibilité. Conçue avec art, elle constitue l'œuvre, équivalent poétique du monde qu'elle signifie. L'exemple le plus simple de l'unité plastique est le carré (ou rectangle) avec son complément « contraste » ou le plan bi-dimensionnel avec son complément « espace environnant ».

Après ces quelques explications succinctes, nous proposons la définition suivante : sur la ligne droite —horizontale et verticale— repose toute spéculation créatrice. Deux parallèles, formant le cadre, délimitent le plan ou découpent une partie de l'espace. Cadrer c'est créer du neuf et recréer tout art du passé. Dans la technique du plasticien, désormais considérablement élargie, le plan demeure le lieu de la première conception. Le petit format en composition pure constitue le départ d'une recréation des multiples fonctions bidimensionnelles (grand format, fresque, tapisserie, album de planches). Mais déjà nous découvrons l'orientation nouvelle. La diapositive sera à la peinture ce que le disque est à la musique : maniable, fidèle, complexe, autrement dit un document, un outil de travail, une œuvre. Elle constituera une nouvelle fonction transitoire entre l'image fixe et la future image mouvante. L'écran est plan, mais permettant le mouvement, il est aussi espace. Il n'a donc pas deux, mais quatre dimensions. Le « mouvement-temps » illusoire de la composition pure, dans la nouvelle dimension offerte par l'écran, et grâce à l'unité, devient mouvement réel. Le losange, autre expression de « l'unité carré-plan », égale carré + espace + mouvement + durée. L'ellipse, autre expression de « l'unité cercle-plan », égale cercle + espace + mouvement + durée. D'innombrables autres unités multiformes et multicolores donnent la gamme infinie de l'expression formelle. La « profondeur » nous procure l'échelle relative. Le « lointain » condense, le « près » dilate, réagissant ainsi sur la qualité couleur-lumière. Donc nous possédons et l'outil et la technique, et enfin la science pour tenter l'aventure plastique-cinématique. La géométrie (carré, cercle, triangle, etc.), la chimie (cadmium, chrome, cobalt, etc.) et la physique (coordonnées, spectre, colorimétrie, etc.) représentent des constantes. Nous les considérons en tant que quantités: notre mesure, notre sensibilité, notre art en feront des qualités. (Il ne s'agit ici ni de « L'Euclidienne » ni de « L'Einsteinienne », mais de la propre géométrie de l'artiste qui fonctionne à merveille sans connaissances exactes). L'animation de la Plastique se développe de nos jours de trois manières distinctes: 1) mouvement dans une synthèse architecturale, où une œuvre plastique spatiale et monumentale est conçue de telle sorte que des métamorphoses s'y opèrent par suite du déplacement du point de vision du spectateur; 2) objets plastiques automatiques qui —tout en possédant une qualité intrinsèque— servent surtout comme moyen d'animation au moment du filmage; enfin, 3) l'investissement méthodique du domaine cinématographique par la discipline abstraite. Nous sommes à l'aube d'une haute époque. L'ère des projections plastiques sur écrans plans et profonds, dans le jour où l'obscurité commence.

Le produit d'art s'étend de « l'agréable objet utilitaire » à « l'Art pour l'Art », du « plaisant » au « transcendant ». L'ensemble des activités plastiques s'inscrit donc dans une vaste perspective en dégradé: arts décoratifs, mode, publicité et propagande par l'image, décors des grandes manifestations de l'industrie, des fêtes, des sports, décors des spectacles, usines modèles polychromes —signalisations et urbanisme, film d'art documentaire, musée re-créateur, édition d'art, synthèse des arts plastiques, enfin recherche de l'avant-garde authentique. Dans ces diverses disciplines, l'accent personnel ne signifie pas forcément authenticité. Et nous ne sommes pas qualifiés pour décider, dans notre temps, du caractère majeur ou mineur de ces différentes manifestations des arts plastiques. Il existe des talents d'arrière-garde, tout comme des insuffisances dans l'avant-garde. Mais ni l'œuvre de valeur —si elle est immuable ou rétrograde— ni l'œuvre avancée —si elle est médiocre— ne comptent pour la postérité. L'effet du produit d'art sur nous va (avec des différences d'intensité et de qualité) du menu plaisir au choc du Beau. Ces diverses sensations se produisent en premier dans notre être émotif en y engendrant le

*sentiment du bien-être ou celui du drame. Par cela, le but de l'art est à peu près atteint. L'analyse, la compréhension d'un message dépendent de nos connaissances et de notre degré de culture. Puisque seules les entités de l'art du passé sont intelligibles, puisqu'il n'est pas permis à tout le monde d'étudier profondément l'art contemporain, à la place de sa « compréhension » nous préconisons sa « présence ». La sensibilité étant une faculté propre à l'humain, nos messages atteindront certainement le commun des mortels par la voie naturelle de sa réceptivité émotive. En effet, nous ne pouvons laisser indéfiniment la jouissance de l'oeuvre d'art à la seule élite des connaisseurs. L'art présent s'achemine vers des formes généreuses, à souhait recréables; l'art de demain sera trésor commun ou ne sera pas. Les traditions dégènèrent, les formes usuelles de la peinture dépérissent sur des voies condamnées. Le temps juge et élimine, le renouveau part d'une rupture et la manifestation de l'authentique est discontinue et inattendue. Il est douloureux, mais indispensable, d'abandonner d'anciennes valeurs pour s'assurer la possession de nouvelles. Notre condition a changé, notre éthique, notre esthétique doivent changer à leur tour. Si l'idée de l'oeuvre plastique résidait jusqu'ici dans une démarche artisanale et dans le mythe de la « pièce unique » elle se retrouve aujourd'hui dans la conception d'une possibilité de re-création, de multiplication et d'expansion. L'immense diffusion de l'oeuvre littéraire ou musicale s'exerce-t-elle au détriment de son unicité et de sa qualité? La chaîne majestueuse de l'image fixe sur deux dimensions se déroule de Lascaux aux abstraits ... L'avenir nous réserve le bonheur en la nouvelle beauté plastique mouvante et émouvante. ◀*

#### **4**

##### **MANIFIESTO**

EUSEBIO SEMPERE

Publicado originalmente con motivo de la participación de Sempere y Loló Soldevilla en el Salon des Réalités nouvelles de 1955 y modificado en 1956, cuando Sempere participa ya en solitario (presentamos esta versión).

*EN CADA ÉPOCA, la característica del arte se concentra en un aspecto de la vida que el artista convierte en alfabeto estético. En muchos casos, un artista inicia indistintamente un descubrimiento que otros pueden desarrollar hasta alturas insospechadas.*

*Los trabajos que expongo en RÉALITÉS NOUVELLES intentan incorporar y desarrollar los problemas de la luz dentro de la plástica actual.*

*Queremos seguir aportando a la no-figuración nuevos elementos, no de simple cambio en la estructura exterior, sino que, naciendo de la obra misma, se conviertan en problema fundamental.*

*Una de las grandes conquistas a principios del siglo XVII fue, además de la representación del movimiento, la plasmación de la luz, aunque se deben a Leonardo los primeros intentos encaminados a resolver los problemas del clarooscuro, haciendo desaparecer los fuertes contornos mediante sus típicos «esfumados»; es más tarde Caravaggio quien aborda abiertamente este aspecto, creando una pintura de grandes planos de luz y sombra, consiguiendo así una importante conquista para el barroco.*

*He emprendido de nuevo el problema lumínico para extender el vasto horizonte de posibilidades del arte no-figurativo.*

*La luz es, en los trabajos expuestos, el elemento esencial. Nace de ellos y llega al espectador con toda la fuerza de su presencia física, poetizada y matizada por planos simples y materiales coloreados y transparentes.*

*Con estos «relieves» incorporo a la plástica:*

*1º LA DIMENSIÓN ESPACIAL POR MEDIO DE DISTINTOS PLANOS SUPERPUESTOS; 2º EL MOVIMIENTO POR EL QUE LA LUZ PROYECTADA ESTABLECE, MEDIANTE EL TIEMPO, UN DIÁLOGO POÉTICO ENTRE LOS ELEMENTOS QUE COMPONEN LA OBRA.*

*Empleo materiales que me son propicios; los componentes mecánicos y automáticos que nos brinda la técnica actual. En estos trabajos se junta la alegría de lo que es simple e ingenuo al drama que supone toda tentativa de creación artística con los medios limitados que la materia ofrece al hombre. ◀*

## **5**

### **YO VEO EL ARTE EN 1956, ASÍ**

EUSEBIO SEMPERE

Publicado en *Levante*, 1 de octubre de 1956. Reproducido en *Sempere*. Obra gráfica, CAM.

*SI EN LAS ÉPOCAS PREHISTÓRICAS los ciclos estilísticos se suceden con lentitud de siglos es lógico que en nuestra época tan rica en descubrimientos de todo orden estos ciclos se reduzcan apenas a lustros. Digo esto, porque mi opinión es la opuesta de los detractores del arte actual. La constante evolución no significa desorientación o caos, sino riqueza de invención y fervorosos deseos de manifestarse espiritualmente.*

*No es difícil predecir el camino que recorrerá la plástica el año 1956. Como los años pasados, en París (que, al fin y al cabo, es donde las manifestaciones artísticas siguen teniendo auténtico interés) continuarán las violentas reacciones de la pintura figurativa contra la abstracta, y cuya figura más representativa es Buffet. La acusada personalidad de Bernart Buffet ha mantenido con acierto muy discutible la atención de la nación francesa, amante de la tradición y fácilmente impresionable. El expresionismo fácil de Buffet no renueva en nada que sea fundamental, y su raíz, que es Goya, le desborda en fondo y forma el reducido horizonte del francés.*

*Tampoco ha sido elogiable la obra producida en estos últimos años por los llamados maestros. En Picasso, Braque, Rouault y Chagall, se da por agotada su vena creadora, y los temas de su predilección los repiten hasta la saciedad en perjuicio propio.*

*Sin embargo, es por el camino de la no figuración donde se manifiesta de manera más auténtica la sensibilidad del hombre moderno. Hemos asistido, el año que acaba, al espectáculo optimista y alentador de un arte que nos es propio y que por su sencillez e ingenuidad nos libera y reconforta.*

*El arte del porvenir o, por lo menos, el más inmediato, correrá paralelo al cinético. El movimiento y las búsquedas espaciales empiezan a suplir al cuadro estático y en dos dimensiones; es por esto que insistamos en que ha muerto la pintura de caballete. El cuadro, según lo hemos entendido hasta ahora, nos servirá nada más que de punto de partida a las búsquedas encaminadas al dinamismo de sus elementos para adaptar a él los más nuevos descubrimientos de la técnica y de la mecánica actual.*

*Nuestro siglo, tan rico en proyectos y hallazgos (lanzamientos de satélites artificiales, potentes energías), no puede quedarse en la repetición de la realidad que, aunque es maravillosa, ya conocemos, o por lo menos en muchos de sus aspectos.*



*Con Cézanne empieza la geometrización del mundo exterior. Picasso hace estallar el concepto figurativo, y Kandinsky cambia la visión exterior por la interior, para acabar Mondrian adaptando a grandes policromías arquitectónicas. Dice el pintor Vasarely en un manifiesto lanzado como motivo de una exposición sobre el movimiento: "La pantalla es un plano, pero se puede introducir en ella el tiempo y el espacio. Por lo tanto, no hay sólo dos dimensiones, sino cuatro. El movimiento, tiempo ilusorio de la composición pura, en la nueva dimensión ofrecida por la pantalla, llega a ser movimiento real. Nosotros poseemos, pues, los medios de la ciencia y la técnica para intentar la aventura plástico-cinética. La geometría, la química, la física, son nuestras constantes. Considerémoslas como cantidades, y nuestra sensibilidad hará las calidades". Estamos en el alba de una gran época. La era de las proyecciones plásticas sobre pantallas planas y profundas, durante el día o en la oscuridad, ha comenzado. ◀*

## 6

### LA BELLEZA INSÓLITA DE LAS CURVAS MATEMÁTICAS. LA COMPUTADORA, AL SERVICIO DEL ARTE

ENRIQUE DELGADO CONTRERAS

Publicado en *Informaciones de las Artes y las Letras*, Suplemento n° 48, Madrid, jueves 29 de mayo de 1969, pág. 1 y 4.

*EL GRAN DESARROLLO ALCANZADO por las calculadoras electrónicas a partir de la segunda guerra mundial y su aplicación en todos los campos, tanto científicos como experimentales, ha hecho que el hombre las considere hoy día como el elemento imprescindible en todo proceso de investigación, dada su gran aplicación a la resolución de problemas complejos y a su rapidez y exactitud de resultados.*

*El hombre consciente de la importancia del hallazgo del calculador electrónico como herramienta de cálculo, ha intentado explotarlo llevando su aplicación a campos que quedaban fuera de los previstos. Así el gran desarrollo que en Estados Unidos experimentaron las calculadoras durante la segunda guerra mundial fue consecuencia de la complejidad de los problemas planteados y la necesidad de resolverlos con la mayor rapidez.*

*La aplicación de los computadores a problemas tan complejos como el control de los volúmenes de producción de las empresas, la aplicación en el campo de la medicina con la aparición de las máquinas de diagnosticar, así como en el campo económico nos lo revelan como la herramienta más útil para la investigación.*

*Debido a todo esto podemos pensar que estamos asistiendo a una nueva era, «La era de las computadoras», que trae consigo la era de la atomización. En efecto, esta nueva era, que sólo pueden conocer en toda su extensión los países más avanzados tecnológicamente, se implantará cada vez con mayor rapidez en éstos, haciendo que su poderío industrial crezca cada vez más en relación a los países menos adelantados, de tal manera que refiriéndonos a uno de los informes realizados sobre el porvenir tecnológico de Europa con relación a los Estados Unidos, por el Instituto Gallup, prevé éste que Europa, dentro de veinte años, será, con relación a los Estados Unidos, lo que el antiguo Egipto es hoy con relación a Europa.*

*El proyecto científico, sin embargo, podemos decir que no ha sido «expansivo», en el sentido de que sólo ha sido científico y que ha producido una individualización de los sectores intelectualmente más avanzados, dando lugar a la creación de minorías muy selectas que han tenido acceso a las nuevas ciencias que en el mundo han ido creándose y al*

proceso de investigación de dichas ciencias. Por otra parte, hay una inmensa mayoría de los hombres no han tenido acceso ni a estas técnicas ni al lenguaje por ellas creado, y que a pesar de tener una formación intelectual sólida, ha quedado atrás.

#### LA «SUPERFICIALIZACIÓN» Y EL INMOVILISMO DEL ARTE

Observamos un profundo divorcio entre estas dos clases de hombres de manera que la minoría selecta formada por los científicos da lugar a una supercivilización (1), a la cual no tienen acceso los demás. Este divorcio observamos que es cada día más profundo en el terreno de las ciencias y de las artes, de manera que comparativamente podemos observar el desarrollo experimentado por todas las ciencias exactas y aplicadas a la posición de inmovilismo total que se ha producido en el campo de las artes.

No quiere esto decir que en el campo de las artes no haya habido intentos renovadores (que los ha habido), sino a que los pocos intentos que en este campo se han producido han sido poco coherentes, faltos de sistematización, y que estos intentos se han limitado a experimentar individualmente nuevas teorías y nuevas formas de ver el arte de manera irregular y poco metódica, lo cual ha provocado en los artistas periodos de lucidez al descubrir soluciones nuevas en el arte y periodos de estancamiento producidos al no saber desarrollar dichas formas e ignorar darles un planteamiento formal.

El problema se presenta muy complejo de solución, pues esta labor personal de búsqueda dentro de las artes ha sido siempre patrimonio exclusivo del artista, de manera que cuando éste encuentra una forma plástica nueva que le satisface, se la atribuye como propia, y en muchos casos no la desarrolla al máximo, limitándose a jugar con ella, haciendo perder universalidad a su descubrimiento, dándole un sentido excesivamente circunscrito a su persona y a su forma de ver las cosas.

Esto no quiere decir que se niegue la creación personal, pues esto sería absurdo, pero sí afirmar que hasta nuestros días muchos artistas han rodeado a su obra de un matiz de misterio en cuanto a su creación y composición, que ha supuesto una tarea realmente grande al proceso de evolución del arte en el sentido más universal, siendo esta evolución puramente personal y manteniendo un principio creador que se ha llamado «genio» o, también, «inspiración».

Hace ya algunos años se publicó en París un libro en el cual se hacía un examen exhaustivo del teatro y de sus situaciones; se llegó a la conclusión de que una obra de teatro podía plantearse de cincuenta formas distintas, y con arreglo a estas fórmulas, desarrollar dicha situación para llegar al resultado apetecido.

Ahora, al correr el tiempo, vemos cómo aquel libro que pareció situar al teatro en un callejón sin salida, está totalmente superado por la aparición de nuevos problemas, nuevos estilos y nuevas formas de comprender el teatro, haciéndole cambiar de esencia.

Pues bien, esto mismo es lo que ha sucedido con la pintura, la música y la poesía. ¿Podemos pensar en quedarnos para siempre encasillados en unos moldes rígidos? A todas luces, la respuesta es que no. El empeño por romper con formas exageradamente rígidas y poco atemperadas a la realidad se ha observado en todos los ámbitos artísticos; así nace la música dodecafónica como intento, como búsqueda, como posibilidad de enriquecimiento; más tarde nacerá la música electrónica, y poco después la música funcional se irá incorporando poco a poco en bandas sonoras, que nos pasarán inadvertidas y que han tenido su aplicación en el cine.

Paralelamente, la poesía sigue por los mismos cauces, intenta perder de vista la métrica y el ritmo que en otros tiempos fueron considerados como los criterios básicos, de acuerdo a los cuales se decía si la poesía era o no buena. La necesidad de romper con estos moldes para atemperar la poesía a la vida actual da lugar a diversas corrientes, y por fin nace como corriente más avanzada la poesía concreta.

#### LA COMPUTADORA COMO INSTRUMENTO ARTÍSTICO

*El mismo fenómeno se produce en la pintura con la incorporación de los nuevos materiales, y así vemos que ésta se desprende de los tubos de color para ir en busca de nuevos sistemas de representación, de manera que llegamos no sólo a formas nuevas, sino a entrever nuevos caminos. Sin embargo, y a pesar de todos estos cambios trascendentales, que de hecho marcan épocas y estilos, la evolución de las artes en relación a las ciencias exactas y aplicadas ha sido mínima. Por eso es de vital importancia afirmar que hoy día las artes deben ponerse al día de una forma total y trabajar con los instrumentos que nuestra civilización y nuestra cultura nos brindan. Uno de los instrumentos más eficaces, según ya hemos dicho, es la computadora, y su incorporación como útil de trabajo al campo de las artes es una tendencia y un deseo compartido por numerosos artistas, que ven en ella una solución a problemas complejos, y cuya resolución supondría mucho tiempo y vasto conocimiento científico.*

*El campo de utilización de estas máquinas es verdaderamente colosal, abarcando desde el figurativo más académico hasta las composiciones más atrevidas al estilo de Mondrian o Pollock, observando cómo estas composiciones intuitivas individualmente por los pintores tienen un planteamiento formal riguroso, de acuerdo a unas leyes bien matemáticas, bien probabilísticas o físicas.*

#### EL ARTE «ELECTRÓNICO» EN ESPAÑA

*Así planteado el problema, podemos pensar en utilizarlas dando un sentido riguroso a la investigación de formas plásticas. Dicha investigación ha sido iniciada en España por el catedrático de cálculo numérico de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos don José Eduardo Arrebea, a quien puede considerarse como pionero en este campo, y que se ha basado en la representación por medio de computadoras de familias de curvas matemáticas que responden a una ecuación determinada, obteniendo resultados de una belleza sorprendente. Estos resultados son los que el artista utiliza trabajando en estrecha cooperación con el científico, y hay que destacar que en España ha sido Eusebio Sempere el primero en realizarlos en serigrafía. Sin embargo, hay dos centros que también parecen interesados en el problema como son el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid y el Centro Experimental de Gandía, que están haciendo estudios en este sentido.*

*Inmediatamente se nos plantea la pregunta: ¿Cuál es el objeto de dicha investigación? La respuesta no tiene espera: dar un nuevo y radical planteamiento a las artes, incorporando a las mismas los principios científicos mediante los cuales podamos obtener determinadas formas plásticas que se ajusten a unas leyes de composición y desarrollar estas formas utilizando dichas leyes.*

*Muchos pensarán que este esfuerzo de investigación va en contra de la esencia misma del arte y que lo deshumaniza, sometiéndolo a reglas y leyes todavía más estrictas que las que anteriormente conocía el hombre, pero los que así piensan pierden de vista (quizás porque no han sido iniciados en este terreno) la belleza que se puede encontrar en determinadas formas matemáticas representables por medio de ecuaciones más o menos complejas. Entonces, ¿es que el arte se va a convertir en una ciencia pura como pueden ser las matemáticas? A esto contestamos que no, pero también pensamos que las ciencias exactas y aplicadas pueden prestar una gran ayuda al arte a encontrar nuevos caminos, enriqueciéndolo hasta límites sorprendentes para el mismo artista.*

*Naturalmente, en esta investigación los obstáculos con que chocamos son múltiples, ya que si queremos darle un planteamiento formal riguroso necesitamos unos conocimientos básicos matemáticos, conocimientos que en muchos casos es prácticamente imposible adquirir, pues supondría toda una vida de estudio, y para resolver este problema tenemos las computadoras.*

Hoy día, la programación de formas y de familias de curvas por medio de computadoras es un problema relativamente sencillo, pero que requiere conocer dichas curvas; sin embargo, el avance de la técnica en este terreno nos ha proporcionado aparatos tan útiles como el «dis-play», que consiste en una pantalla sobre la cual tenemos una representación gráfica del problema a estudiar, y que podemos modificar a voluntad sobre la misma utilizando un lápiz electrónico «pen-light», con el cual modificamos las coordenadas del dibujo directamente sobre la pantalla, obteniendo el resultado apetecido. Vemos por tanto, que esta investigación trae consigo la necesidad de trabajo en equipo entre los científicos y los artistas.

Algo análogo pasa con los módulos arquitectónicos y con su investigación, pero ante todo, ¿qué es un módulo? Pues sencillamente podemos definir como módulo o modelo a toda forma, simple o compleja, que se ajuste a unas leyes de composición y que cumpla determinadas condiciones restrictivas.

El problema del estudio de los módulos arquitectónicos y su aplicación a la vida real considero que es de gran importancia, por lo que puede tener de aportación para crear una nueva estética. Naturalmente, este estudio, individualmente, es casi impracticable, en el sentido de que se llega a resultados muy limitados; esta limitación nos la resuelven las computadoras, las cuales nos dan el número exacto de combinaciones que se pueden hacer de un módulo simple. Naturalmente, el pretender dar forma a todas ellas es una tarea casi irrealizable, pero si podemos analizar aquellas formas que pueden resultar importantes y realizables.

Como ya hemos dicho anteriormente, se impone el trabajo de equipo y la colaboración entre los hombres de ciencias y los artistas en este intento de conseguir darle a las artes una nueva visión, enriqueciéndolas con nuevos principios y criterios e introduciendo nuevos conceptos y basando dicha investigación en una gran comunicación de los métodos y de los resultados obtenidos.

Creo que romper con el conservadurismo en que el arte ha estado encerrado será difícil, y que no será tarea fácil tampoco la generación de formas plásticas, pues exigirá una dedicación y también un cambio de mentalidad en la concepción del arte, pero juzgo importantísimo el nuevo camino que tiene el arte planteado ante sí, y todavía más importante desarrollarlo al máximo utilizando siempre los medios y métodos más modernos que aunque no nos dan soluciones definitivas, nos abran nuevos caminos por los cuales puedan discurrir las artes, sacándolas del inmovilismo en que éstas se han mantenido con relación a las ciencias y dándoles un mayor dinamismo.

(1) Utilizamos el término de supercivilización en el sentido de crear una civilización superior basada en un mayor conocimiento científico y una mayor información.

-----

El la página 1 aparece reproducida una obra de Eusebio Sempere. El pie de foto dice: «Haz de septifolios. Serigrafía, de Eusebio Sempere. Programador, J. E. Arrechea.» [Cat. 33]. De ella se realiza esta explicación en la pág. 4:

#### HAZ DE SEPTIFOLIOS

(Explicación del grabado de la primera página)

La gran complicación que entraña la representación de haces de curvas de ecuación compleja ha sido resuelto por J. Eduardo Arrechea utilizando un ordenador IBM 1130 dotado:

— De unidad central con memoria capaz de almacenar 32.768 palabras.

- De tres unidades de memoria externa constituida por discos magnéticos capaces de almacenar 512.000 palabras cada uno.
- Lectura de fichas IBM 2501 capaz de leer 1.000 fichas por minuto.
- Perforadora de fichas IBM 1442, capaz para 160 columnas por minuto.
- Impresora IBM 1403, capaz de imprimir 600 líneas por minuto de 120 caracteres cada línea.
- Plotter IBM 1627, para dibujo de resultados gráficos.

El proceso que se sigue para obtener dichas curvas podríamos sintetizarlo en varias etapas:

- a) se elige la curva que vamos a representar.
- b) se introduce la información programada en uno de los muchos lenguajes (en este caso FORTRAM) por medio de tarjetas perforadas en la lectora.
- c) la lectora consulta a las memorias magnéticas o al disco magnético y acepta el programa traduciéndolo al lenguaje de la máquina.
- d) Por último, la máquina resuelve el problema planteado para cada punto y refleja el resultado por medio de una máquina llamada «plotter», en la cual se van dibujando las curvas por medio de una pluma inscriptora sobre un papel.

La curva de la figura o de la foto 1 se llama septifolio por tener siete «hojas» o «folios», de tal manera que variando cada valor de la constante  $k$  obtenemos una curva análoga a la anterior, naturalmente tendremos tantas curvas como valores de la constante. En la foto observamos como Eusebio Sempere, apoyándose en dichas curvas, las ha combinando realizando una degradación tonal de las mismas sobre un fondo negro.

[ \* ]

Hasta ahora hemos hablado del plotter sin que digamos exactamente de qué se trata. En esencia consiste en un aparato que tiene dos rodillos que tienen la posibilidad de avance y retroceso, sobre los cuales se va enrollando el papel de tal modo que cuando en uno de los rodillos se enrolla el papel se desenrolla del otro, además lleva una pluma inscriptora, que normalmente suele ser una cabeza de bolígrafo especial recambiable, lo cual lo hace apto para realizar dibujos con varias tintas. Esta pluma tiene ocho desplazamientos posibles que podemos identificar para dar una idea de su movimiento con las direcciones geográficas N, S, E, W, NE, SE, SW y NW. El conjunto recibe la información que el plotter traduce en forma gráfica, estando su funcionamiento sincronizado con todo el equipo de computadoras.

Hay que decir que antes de realizar un dibujo programado éste debe ser analizado matemáticamente, con objeto de definir todas sus particularidades y sus puntos singulares, así como su escala. La perfección de los dibujos realizados, en ocasiones resulta verdaderamente molesta y se siente una alegría realmente grande cuando vemos que un dibujo no resulta correcto, y exclamamos llenos de gozo: ¡Se ha equivocado la máquina! Pero nuestra alegría se convierte en desilusión, cuando no en mal humor, al ver que se enciende una lucecita que nos indica que ha habido un error en la programación del dibujo, deteniéndose la máquina como un viejo asno tozudo que se niega a andar aunque con razones muy distintas de este último.

[ \* ] Esta parte del artículo va ilustrada (en la parte superior) con un dibujo de “curvas programadas” en forma de estrella, sin firmar. ◀

## 7

### DESPUÉS DE LOS TRABAJOS REALIZADOS...

EUSEBIO SEMPERE

Publicado en el catálogo de la exposición *Generación automática de formas plásticas*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, junio-julio de 1970.

*DESPUÉS DE LOS TRABAJOS REALIZADOS durante el curso pasado tomando como base las curvas programadas por Eduardo Arrechea, producto del conocimiento de la geometría y de la compleja realización material que proporciona la computadora electrónica, intento en esta modesta investigación, profundizar más en los problemas de la plástica, como pueden ser (en uno de sus aspectos) el análisis racional del claroscuro, tantas veces emprendido por pintores de siglos precedentes con auténtica validez.*

*El motivo de figurativismo real elegido es consciente, ¿por qué no? pero creo que importa más la búsqueda racionalizada que la supuesta anécdota iconográfica.*

*Interesado desde siempre por los problemas de la luz, propongo como tema el "método de estudio para reproducir una figura por la descomposición geométrica de una retícula lineal".*

*El medio propuesto por el técnico programador Lorenzo Carbonell, empieza al tomar una línea horizontal en cuya intersección con las verticales colocamos unos puntos que van a someterse a desplazamientos con arreglo a la siguiente ley: dado un determinado punto que pertenece a una línea vertical, suponemos que todos los demás puntos de esa vertical alterarán a ese punto con una fuerza que viene dada por esta fórmula:*

$$F = \text{COEF } P/d^2$$

*COEF = Coeficiente variable.*

*P = Peso del punto.*

*d = Distancia entre los dos puntos.*

*La resultante de todas estas fuerzas produce un desplazamiento del punto sometido a esta atracción.*

*Efectuamos esta operación para todos los puntos de la horizontal, la nueva línea estará formada por los nuevos puntos desplazados. Con el trazado de todas estas líneas desplazadas se genera una nueva figura que reunirá las características buscadas de luz y sombra, tomando como gradación relativa las diferencias entre 0 y 5.*

*Si cambiamos el término de la horizontal por la vertical, el resultado obtenido se repetirá en el otro sentido. ◀*

## 8

### ARTE Y TÉCNICA

EUSEBIO SEMPERE

Publicado en *Tropos*, nº 3-4 (Proceso de Creación y procesos actuales de la pintura), Madrid, abril-septiembre de 1972. Reproducido en catálogo de VIGO, pág. 71-72.

*UNO DE LOS CAMINOS por donde se dirige la pintura de nuestros días está orientado, sin duda alguna, por las nuevas teorías de la visión, por la cibernética o por materiales e información suministrados por la ciencia.*

Hace años, las incipientes teorías de la “Gestalt”, influyeron de manera decisiva en mi formación, si bien con una buena dosis de intuición. En los últimos años, alentado por V. Aguilera Cerni y el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas, organizado por el Centro de Cálculo de Madrid, mis modestas investigaciones dentro de la plástica han adquirido un carácter claro y estricto para seguir adelante. He trabajado en reelaboraciones de curvas programadas por E. Errechea y en ensayos de organización de formas previstas dibujadas por la computadora, elaboradas por leyes matemáticas, como la de la Gravitación Universal.

Mi intervención en el último debate llevado a cabo entre los pintores asistentes al Seminario del Centro de Cálculo la puedo resumir en estas palabras: el problema arte-computadora es equivalente a arte-sociedad moderna, y parece que es al artista a quien le corresponde el papel de hacer el resumen testimonial de las disociaciones, contradicciones y hasta disolución de las estructuras actuales.

¿O es válido el repliegue de las actividades del pintor a un sector puramente artístico, por quedar su lenguaje incapacitado para transmitir inquietudes y problemas que afectan profundamente a la Humanidad?

Conscientes del pequeño papel que puede cumplir el artista, éste trata de inventar un nuevo alfabeto sirviéndose de la máquina para crear una nueva simbología científica, ya que la ciencia se ha convertido en la luminosa meta. Para esta búsqueda deben aunarse conocimiento y técnica. La preparación del artista es, por ahora, ridículamente elemental, y la técnica nacida de las computadoras, desconocida para él. Otra vez tiene que remitirse el pintor a su intuición oscura y, además, desamparado de su técnica artesanal.

¿Es posible que el trabajo en equipo haga posible la coexistencia arte-ciencia? ¿O será inútil crear esta simbología ciencia-arte porque el arte está aparatosamente desbordado por la ciencia y ésta se justifica a sí misma? ◀

## 9

### CARTA DE NOCHE A EUSEBIO SEMPERE

EDUARDO CHICHARRO

Publicado en la *Carpeta homenaje a Chicharro*, Grupo Quince, Madrid, 1972 [este texto acompañaba el grabado catalogado aquí con el n° 127]. Reproducido en *Sempere*, Rayuela, Madrid, 1977, pág. 65-68.

AHÍ TE ESCRIBO entre dos noches  
buen Sempere  
y es que estando quieto e intento  
me veo ahora entre dos luces como en vilo  
y a ti mismo sustentándote en los aires.  
¡Cómo somos los humanos! ¡Qué extrañeza!  
A veces con una rosa a veces con una murga  
y otras veces sin saber lo que pedimos.  
Yo te veo a ti de canto  
con las manos te entretienes haces donde  
un cualquier ¿y por qué dices?

entre oscuro manejar de tus sartenes  
los soplillos y alicates o la pluma delicada  
en un hueco como un topo  
¡mira, mira! la cuchara pequeñita  
y esa lima ese tubito los pinceles.  
¿Cómo enbebras por el ojo de la aguja!  
Veo lo que haces, lo presiento  
soy cual ciego que se abriese con las manos  
las dos puertas del ocaso matutino vespertino.  
¿Cómo van tus andaluces?  
¿Con qué hueso enbebras zurdo por el ojo de la aguja?  
¿Y la brújula, la auscultas?  
Si enviándote a través de los balcones  
con las manos así a dos la poca gente  
que nos mira y nos entiende o no se asombra  
en verdad que es cosa hermosa la avutarda.  
¿Porqué tarda?  
No por eso. Porque en viéndola sentada  
se parece a un pan con dentro pordioseros.  
Pedigüeños pordioseros que te dan por muy poquito  
mucho más de lo que piden.  
Y en efecto; ¿quién te impide que no seas Abimelech  
la gallina ponedora o el tramvía?  
¿Tú me entiendes lo que busco ya a la orilla de la noche?  
Calla escucha buen Sempere...  
Mira entonces lo que traigo entre los dedos:  
son apóstoles menores sentaditos en triciclos  
y una pierna magullada que se me va quedando dormida...  
Son otrora y paso abierto tú entendiéndome cordial  
los suspiros de la noche cómo se abren mansamente  
en las aguas espejeantes.  
Yo a tu madre, sí, lo digo,  
tú lo hiciste con tu carta,  
la presiento tras la puerta  
en modesta esa actitud que aguarda y vela.  
No te aires con la muerte amigo Pere,  
se me para, Sem, te ampara,



*me confundo en lo diciendo  
y en oyéndote —leyéndote— me abismo.  
Y asimismo ¿no es lo mismo que el abismo del sadismo solitario?  
No, no es justo, y aun así te lo agradezco  
mas por dónde en esta noche que te escribo  
benos abí juntos los dos más que en contacto.  
Porque vivos lo sonamos con las manos abuecadas.  
Porque entrando en pos la noche rumorosa de los mundos  
nos callamos, nos paramos,  
nuestro paso detenemos y otros somos  
con los brazos por la frente.  
¿A qué amor a qué distancia nos votamos sin saberlo?  
Es la sed de hacernos peine del resumen cosmológico.  
Y si entrando ahora los dos  
por la esquina nos chocamos  
somos dos y el otro ha muerto.  
¿Quién ha muerto? ¡Dios de Dios, qué voy diciendo tan callado!  
Calla, Pere. No te aires todavía.  
Eso sí, por otra parte, ha muerto un cisne.  
¿No lo crees? Yo te lo juro por Babieca y Proserpina  
que en estos breves instantes por mundo tan vasto muere  
cisne alguno rincón oscuro ignorado suspiro exhalando o  
dicen que canto exhalando, ¿te ríes?  
Y es que entrando por la puerta no se sabe  
qué hallaremos allí dentro.  
Si seremos ya nosotros  
o persona a la que vemos por la espalda.  
Si es así la agarraremos de los hombros  
gritaremos que se vuelva en sus oídos o en la nuca  
por detrás la exhortaremos suplicándole vehementes  
con rubor en las mejillas su espesor sacudiremos  
y en volviéndose veremos finalmente que su rostro es una espina.  
Con extrema urbanidad suplicaríamos  
que humanice su semblante  
que no mire con profundo aburrimiento  
que nos diga los errores cometidos,  
a quién hemos mancillado,*

*por si asábamos manzanas  
o písábamos lombrices.  
Y allí esta COMO UN CONEJO la persona endiablada.  
¿Le has hablado? ¿Te contaba sus desdichas?  
¿O pasábais esos dos junto a una verja  
con las manos en la nuca  
locamente el uno al otro sublimados  
cuando visteis el incendio?  
La luz cegadora y roja entre las encinas  
y vosotros, sublimados, en llamas también.  
Al otro lado los cantuesos  
los rododendros, la marisma  
y la pálida imagen de la muchacha sordomuda  
con los ojos quietos, llenos de luz..  
Ella los baja modesta. Bien sabe que la miras.  
Sabe que miras la penumbra de sus pies, sus manos pobres.  
Tiembla imperceptiblemente.  
Se te sube a la garganta una congoja.  
Quisieras acudir a ella, levantarla, gritarle «¡Dime!»  
Chasqueas los dedos en tu inoperante angustia  
y cuando tras un viento interior que la recorre levanta los ojos del suelo  
(viento en el que tú adviertes cómo se arrastran árboles desarraigados y enloquecidas aves,  
ojos que ella levanta con tremebunda modestia)  
entonces ves brotar lágrimas de esos grandes y hermosos rediles,  
sí, pero también lindas tortuguitas relucientes.  
Exacto. Así la he sonado para ti, Sempere.  
Y no es mi palinodia. No mi vil contubernio.  
Es mi ayuntamiento carnal con un yunque en la noche.  
Es la yunta de bueyes que soné con esfuerzo.  
Abora librome, descargado.  
Asciendo.  
Mis manos tocan brotes. Mis dedos, alados pezoncillos rosa.  
Asciendo aún más.  
Mis labios besan respetuosamente frentes de olímpicos filósofos.  
Veo las luces cambiantes de que me hablabas.  
Son haces, luces. Delgadas como hoces, brillantes como heces.  
Antiguas me parecen, mas ni del Lacio son ni de la muerta Tracia.*

*¿Son roces, o si tan sólo esguinces?  
No sé. Tal vez no son sino brillantes peces.  
Mis manos lo están llenas. Mis ojos los producen.  
Tan abito de sandeces navego en la cordura.  
Aún subo.  
En un bosque de escobas entro por fin dormido.  
(¿Me sigues?)  
Son escobas que barren en todas direcciones.  
Amasé el escombro y el aire lo disuelve.  
Pasar veo sombras largas como enhiestos penachos  
y en medio va mi novia.  
Va en torno de jazmines y es un bueso de jibia.  
Es blanca, transparente, perfil lenticular...  
La cubre una película de bulbo exfoliatorio.  
De pronto me desplomo abierto como un latigo  
y cuando llego soy un hombre de manteca.  
Es noche, en una esquina  
vive una niña impúdica.  
¿Qué ciervo es el que grita sentado en mis pulmones?  
Con lento movimiento de la cabeza y bucles  
me incita a que me acerque para jugar con ella.  
Por señas me lo dice. Tan leves son tan leves,  
no sé si me las hace o es una estampa ambigua  
clavada en la pared que con los labios mueve  
el aire de la noche.  
¿Qué pasa que enloquezco aun tan estando cuerdo?  
¿Qué ciervo es el que grita sentado en mis pulmones?  
¿Por qué no acuden pronto si ya me estoy muriendo  
de pura ansia de amor?  
Allá en la infancia fue de la mañana aquella  
gastada en contumelia continua contingente  
de dorados deseos  
no vistos  
no tocados  
apenas presentidos como un rumor de incienso  
de mieses o de alondras  
que tantas cosas dijo el padre del adulto,*

ya niño, tan sin dientes quizá que aún no tuviera  
o en la carne morderla  
o verla las entrañas por redondo resquicio.  
Soy el ánade asnal que marcha hacia el ocaso  
en un concierto negro de tules vaporosos.  
Son ellos los que acuden. Traen gente acandillada  
y con las picas vienen, con cubos y cadenas.  
Sírvanse lo que gusten, yanten de la mi carne  
mas nada me pregunten ni mírenme, ni véanme.  
Soy pobre. ¡Tengo tanta paciencia!  
Consúmome en mi sed mientras dormido aguanto.  
No sé si hasta tus ojos llega mi breve súplica...  
Revuélvome en el lecho.  
Dobla un coche la esquina en el preciso instante...  
¿Mas por qué te lo cuento? (¿Me sigues Anastasia?)  
Dan las doce en la torre de un reloj enclavado  
al otro lado del mundo.  
Parece que estoy viéndolo pegado a una rendija.  
¿Cómo expresarme ahora para decirlo a voces?  
Un viejo sin polainas se atraca de pepino.  
Un alfiler rechina clavado en la ventana.  
Un soldado que salta saca la lengua y ríe.  
El potro se abanica y charla por los codos.  
La lavandera aprieta del rifle el gusanillo.  
Escupe el pobre ciego en la mesa de apuestas.  
En el aceite nadan migajas y polillas.  
Sacan de un pozo el manto de la recién casada.  
Una rueda de carro yace bajo el estiércol.  
Por detrás de la tapia se oyen voces confusas.  
Rebota una castaña en no se sabe dónde.  
Un brazo se presenta sin hombro que le asista.  
Muerde el polvo la luna. Una puerta se entreabre.  
Cierta figura oculta besa un sobre cerrado.  
El presidente empina más de la cuenta el codo.  
Testimonios lo afirman. Huyen casullas rojas.  
El alacrán apesta a mosto y aguardiente.  
Dos novios que en un poste se miden la estatura

*lo hacen a tuestas, hablan.  
De la bojalatería alguien saca a rastras un jergón.  
Hay incertidumbre, llegan más monjas.  
Un mundo que lo escucha, todo lo va apuntando.  
Escéptico preséntase un maldito cualquiera  
y dice que no es así.  
¿Lo ves tú así Sempere? Medítalo. ◀*

## 10

### APRENDÍ LA TÉCNICA DE LA SERIGRAFÍA...

EUSEBIO SEMPERE

Publicado en *Eusebio Sempere. Obra gráfica 1965-974*, Galería 42, Barcelona, noviembre de 1974. Reproducido en *Forma y medida en el arte abstracto español actual*, Dirección General de Patrimonio, Madrid, 1977, pág. 132.

*APRENDÍ LA TÉCNICA DE LA SERIGRAFÍA en París, hacia el año 1955, en el taller de Wifredo Arcay, quien, llegado de Cuba, trabajaba para la Galería Denise René, en carpetas de Arp, Vasarely, Mortensen, Bloc, Mondrian, etc.*

*El aprendizaje de la serigrafía es, como todos los oficios, lento y sobre todo cuajado de pequeños secretos que hacen que los resultados sean óptimos.*

*Actualmente, la confección de clichés está más mecanizada con el sistema fotográfico. Sin embargo, yo siempre hice las pantallas recortando a mano, porque me pareció que el resultado dependía más de mi voluntad.*

*Pasé en París varios años trabajando para una casa comercial en la confección de tarjetas de felicitación que, aunque no era un trabajo de creación, me enseñó a resolver problemas de transparencias, pureza de líneas o conveniencias de temperatura para imprimir.*

*Cuando decidí regresar a España en 1960, colaboré con Abel Martín —maestro en la técnica— en trabajos para Lucio Muñoz, Millares, Saura, Vedova, etc., hasta que por fin decidí hacer mis propias serigrafías.*

*El primer álbum salido de mis manos fue el de las «Cuatro Estaciones». Así he continuado hasta ahora en carpetas sucesivas, trabajando en mi propio taller, porque no creo en interpretaciones de otros técnicos.*

*Empiezo las serigrafías sin maqueta previa y voy superponiendo entramados lineales hasta que creo que están acabadas.*

*La cantidad de colores que empleo oscila entre dieciséis y veinticinco, aunque en otras ocasiones puedo resolverlo sin gradaciones de color, es decir, con colores planos, en menos cantidad de impresiones.*

*Las impresiones las hace siempre Abel Martín. Yo hago cada color y consultamos antes de cada tirada todos los problemas, para llegar al resultado que yo deseo. ◀*

## LA LECCIÓN DE LAS COSAS

EUSEBIO SEMPERE

Publicado en *El País*, 27 de septiembre de 1979. Reproducido en Francisco Calvo Serraller (coordinador), *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente*, Ediciones El País, Madrid, 2000, pág. 71-72.

*EN ESTE INSTANTE, todavía puedo recordar y sentir el timbre de la voz de Georges Braque y el olor del pigmento de los tubos de color en el taller de aquel pintor extraño y luminoso.*

*Hace más de treinta años, a mi llegada a París, leía en las críticas de arte, ya reconocedoras del talento de Braque, la invención y la sensibilidad de su pintura. Y en muchos ratos libres, desde la Casa de España de la Ciudad Universitaria, bajaba yo hasta el parque de Montsouris para mirar y admirar furtivamente los grandes ventanales de la casa-laboratorio del pintor mítico.*

*Con enorme esfuerzo, y mirando hacia arriba para poder ballar sus altos ojos, le pregunté si podía visitarle de nuevo. Asintió, juntando las cejas, con gesto entre sorprendido y benévolo.*

*No tardé muchos días en vestirme con mi traje más limpio y llamar a su puerta. Me sentía sumamente alegre. La mañana era limpia y los árboles del parque copiaban los verdes matizados de los cuadros que yo iba a ver.*

*En seguida que abrió la puerta madame Braque, empezó a hablar. Mientras subíamos por la limpia escalera que conducía al estudio, me contaba precipitadamente que Picasso copiaba de continuo a su marido y que, con una rápida vista, forzada y nunca exenta de violencia, Pablo podía sacar estímulo para pintarse tan sólo en unos días toda una exposición de cuadros cubistas.*

*Georges Braque me esperaba, inquieto, vistiendo americana de pana color miel. Yo miraba y miraba. La limpieza de la estancia contrastaba con los cientos de pinceles sucios y con las enormes paletas en las que se amontonaban colores sombríos y terrosos. En alguna esquina se erguían plantas de hojas lobuladas. el ritmo de los cuadros rechazaba la perspectiva vulgar y una monocromía sutilísima invadía la superficie del ocre al gris. Ambos elementos ponían de manifiesto una presencia más que real de todas las cosas.*

*En sucesivas visitas, pude observar que mi pintor favorito poseía una inesfable personalidad racional y poética. Era, sí, un artista, en el sentido más puro de la palabra.*

*Veía con claridad (comulgaba con sus cuadros) que una clara intuición hacía que en la superficie de sus telas los objetos simpatizaran entre sí, hasta perderse en arabescos que se ensamblaban en una unidad perfecta. Cuando Braque tomaba con la espátula un poco de tierra de una maceta cercana, la materia granulosa se transformaba en energía indetenible, sustancia de la realidad, metamorfosis de un sentimiento reflexivo en un sentimiento creador y misterioso.*

*Un día, en el mercadillo cercano, vi al pintor comprando unas anémonas multicolores. En sus manos ¡parecían un cuadro! Compraba también peras de piel tersa y coloreada de verde-ocre, con algunas manchas de intenso carmín. Con aquellos objetos sencillos, Georges Braque continuaría los ciclos de su creación, mirando la naturaleza a través de su espíritu no para copiarla, sino para ascender y conquistar otro nivel intelectual donde la visión humana se adhiere para siempre a otra visión del mundo. ◀*

**EUSEBIO SEMPERE: “NUNCA MÁS VOLVERÉ A PINTAR”**

JOSÉ MIGUEL ULLÁN

Publicado en *El País*, Madrid, 4 de junio de 1983.

*LA TIERRA Y SU CIELO. EL CIELO Y SU TIERRA. Sube y baja el preludio del verano de los ojos al corazón. Y allí, no lejos de Madrid, en las alturas de un caserón limpio, junto a una chimenea apagada, frente a diversos trastos de gimnasia, entre el enorme secador de serigrafías y un cartel de El Greco, enfermo y vivaz, bondadoso, esperanzado, fiel a la luz que estalla de verdad, dice Eusebio Sempere (“se me traba la lengua y no puedo hablar”) que de todos los adjetivos dedicados a su pintura, él se queda con uno: poética. La poesía y su imagen. La imagen y su poesía.*

*Breve rodeo del desierto (“me gustaría tanto poder ir a los toros!”), innumerables cigarrillos, el fondo de las horas no olvidadas, la evocación para el matiz: “Por supuesto, la pintura del siglo XX tiene cierta validez. Suele elogiarse en ella la absoluta libertad. Y ahí radica el problema: dicha libertad puede desembocar en la autoaniquilación del arte. Falta un seguimiento lineal de la historia, el humilde tributo a las conquistas precedentes, obtenidas poco a poco, con trabajo y amor”. Ráfaga musical: “A veces, las palabras pueden ser ofensivas o mentirosas. En la música no hay mentira ni ofensa. Es lo que más me interesa en este mundo”.*

*La silueta del silencio. Como una llave.*

*Pregunta. Ayer decía...*

*Respuesta. Verás, ¿te acuerdas de aquellos poemas que yo te mandaba por correo? Pues me ha entrado manía de que en ellos se encuentre el origen de mi presente enfermedad. Fue una experiencia dolorosa y aterradora. A mitad de la noche sentía el impulso irrefrenable de levantarme a escribir: imágenes obsesivas, manos cercenadas, muerte... Me quedaba aterrado ante las palabras que iban llenando el papel. Sentía un frío intenso y regresaba a la cama. Pero nada: al poco rato me tenía que levantar de nuevo. Incluso llegué a dejar cuartillas en la mesilla de noche, por si acaso, pero no podía escribir sentado, necesitaba incorporarme. Eran horas y horas pensando sólo en la muerte. Sentí el temor del suicidio. Hasta que un día, ¿te acuerdas?, fui y te dije que no volvería a escribir ni una palabra más.*

DE LA MANO DE CRISTO

*P. ¿Y su pintura permaneció ajena a esa remoción íntima?*

*R. Bueno, estaban apareciendo muchas cruces en mis cuadros, así, sin saber por qué, constantemente. Por eso también te digo que nunca más volveré a pintar.*

*P. Usted se dirige con frecuencia a Dios. ¿Responde éste a la invención del solitario o abarca algo más?*

*R. Creo plenamente en Dios. Hablo con él durante todo el día. Y no sólo le hablo, sino que lo veo a mi lado con absoluta nitidez. En fin, no a Dios, cuya figura no hay manera de representarla físicamente, sino a Cristo.*

*P. ¿Hay tensiones en este diálogo?*

*R. Hablamos con mucha serenidad.*

*P. ¿Qué apariencia tiene Cristo?*

*R. La imagen, figúrate, es la misma que la de las estampas. Pero es más verdad, más real, más poderosa. Y tiene una mirada tremenda. Él me ayuda siempre y me invita a descansar. Ahora, como sabe que estoy enfermo, me coge*

*de la mano, me levanta... Y paseamos sosegadamente.*

P. *¿Cree usted en la amistad?*

R. *Me parece que el dique más sólido contra todos los sinsabores es, precisamente, la amistad. Quien te la otorga es porque te quiere. Y eso es lo esencial: sentirse querido, acompañado.*

P. *¿Le perturba la existencia del mal?*

R. *Es algo irrefrenable. La evolución del universo camina sin remedio hacia la destrucción. Nadie puede evitar la muerte. Pero ésta puede convertirse en liberación, en el paso feliz a otro mundo más justo.*

P. *En un libro por usted ilustrado, Transparencia del tiempo, el poeta Edmond Jabès escribe: "La forma nos hace". ¿Se siente usted deudor de sus formas plásticas?*

R. *¡La forma! ¿Por qué una y no otra? Es una cosa inexplicable. El cambio de la figuración a la abstracción fue un asunto espantoso para mí. Lloraba por las noches. No quiero que se entienda esto como melodrama, sino como el lamento de un adiós final. Porque, sí, fue como despedirme de este mundo. Me entristecía el hecho de pensar que ya no volvería a pintar jardines o aquellos árboles en flor de la Ciudad Universitaria, en París. ¿Por qué elegí las formas geométricas? Es un misterio. Yo había recibido la influencia de Modigliani, Braque, Matisse... Acaso me parecieron cumbres inalcanzables. O tal vez yo estaba condenado a partir de cero, a edificar un territorio propio, fatalmente mío.*

P. *Me atrevo a insistir. ¿Queda modificado su carácter al elegir esa nueva senda?*

R. *Sí, me convertí en una persona mucho más austera. Fue como ingresar en un convento, con las oraciones y la actitud que convenían a mi formación y a mi futuro.*

P. *Con el paso del tiempo, los paisajes abandonados reaparecen como estructura sigilosa de sus cuadros geométricos. ¿Son paisajes mentales o fruto del amor por la naturaleza?*

R. *Siento un amor inmenso por la naturaleza. Ahora no, porque estoy enfermo, pero siempre viví la aparición de la primavera como un acontecimiento extraordinario. Y me fascinaba ver brotar una flor, sus colores, el tacto... Todo eso se fue incorporando lentamente a mi manera sobria de pintar. Pero tuvo que darse antes una renuncia radical, pues, de lo contrario, esos temas habrían acabado anegándome.*

JUNTO A JULIO GONZÁLEZ Y VAN GOGH

P. *¿Su tardío reconocimiento público puede estar motivado para la lentitud de ese proceso?*

R. *Puede parecer pedante decirlo así, pero a mí nunca me han agradado los éxitos. En el camino de la creación no sirve la prisa ni la falta de prisa. Uno se limita a trabajar sinceramente en lo suyo. Tener éxito o no carece de importancia. Cuando empezó a ser aceptada mi pintura tuve que acudir al psiquiatra, quien pronto descubrió que mis depresiones obedecían a ese pequeño éxito obtenido. A mí me deprime que me conozcan. En tal sentido, mis modelos ideales son Van Gogh y Julio González. Por eso ya no quiero más reconocimientos. Agradezco todos los signos de amistad, pero pienso que ya está bien.*

P. *Usted ha permanecido soltero. ¿Qué concepto tiene de las mujeres?*

R. *Depende del comportamiento de cada una. Ten en cuenta que a mí me han perseguido por un pasillo queriéndome matar con el cuchillo de cocina... Y claro, el recuerdo de esa mujer no puede serme grato. Pero, en general, las mujeres son unos seres muy agradables, capaces de mucha ayuda. De todas las maneras, suelen tener la ma-*



*nía de la intromisión, de querer cambiar el rumbo de uno, de domar tus manías o tu personalidad. Y eso yo nunca he podido soportarlo: ni de las mujeres ni de nadie.*

*P. ¿Le gusta recordar...?*

*R. No me interesan los recuerdos. Todos los recuerdos son tristes. Yo he pasado muchas guerras.*

*P. ¿Quedó hondamente marcado por la Guerra Civil Española?*

*R. Al igual que en el resto de España, en mi pueblo mataron a mucha gente. Cuando sabíamos que la noche anterior habían matado a alguien, mis amigos y yo salíamos de madrugada al campo a descubrir muertos. Yo tenía 12 años entonces. Tú veías un cadáver, agarrado a lo mejor a unos pedruscos, lo tocabas y estaba helado; pero al tocarlo se desmoronaba, ¡paf!, y te topabas con el boquete en el pecho, con la huella terrible de un escopetazo.*

*P. ¿Algún interés por la política?*

*R. El de un rechazo absoluto. Me pregunto de continuo cuándo terminará el dominio de los políticos sobre la vida de los demás. Toda la política es ofensiva, exhibicionista y farisea. Me irrita en gran medida que sean los políticos quienes decidan el presente y el futuro del mundo.*

*P. Durante el franquismo usted protestó. Y hasta pasó por los sótanos de la Dirección General de Seguridad.*

*R. Claro, porque a mayor opresión, mayor es mi irritación.*

#### SUEÑOS VIAJEROS

*P. ¿Tuvo un padre dominador?*

*R. Era un ser amorfo y encantador. Jamás se opuso a todo cuanto quise. Pero mi madre estuvo más presente en mi vida. Mi padre era un hombre neutro.*

*P. ¿Cómo le han tratado los críticos de arte?*

*R. Con frecuente ignorancia. Sin embargo, me parece normal. Cuando no eres un pintor brillante, cuando careces de impacto, ¿cómo vas a pedir adoración?*

*P. ¿Guarda un mal recuerdo de sus profesores de pintura?*

*R. Por su dominio voraz sobre el alumno.*

*P. ¿Y no hizo buenas migas con sus compañeros?*

*R. Ellos dicen ahora que sí. Lo que ocurre es que el más valiente o alto de una clase es siempre el que puede más, aunque pinte peor. Y yo eso lo soportaba mal.*

*P. ¿Soportaría no volver a pintar más?*

*R. Sí. Nunca más. Cuando salga de esta enfermedad quiero hacer solamente una cosa.*

*P. ¿Es un secreto?*

*R. Es un sueño. Quiero viajar, viajar mucho, viajar. ◀*

## **VI. CRONOLOGÍA**

**(Las exposiciones marcadas con \* indican la presencia en ellas de obra gráfica de Sempere)**

## **1923**

Eusebio Sempere Juan nace el 3 de abril en Onil, Alicante.

## **1935**

Comienza sus estudios de bachillerato en Alcoy.

## **1940**

Finalizada la Guerra Civil, la familia se traslada a Valencia, instalándose en Benimamet. Sempere reanuda el bachillerato en un instituto, al que acude cada mañana pero, para recuperar los cursos perdidos durante la guerra, su padre consigue su admisión en la Academia Cabanillas. Por la noche, ayuda a sus padres y a su hermana en la confección de muñecos.

## **1941**

Asiste a las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios, donde se había matriculado en 1940, y obtiene el Primer Premio de Dibujo en la clase del profesor José Américo Salazar. Acabado el bachillerato ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

## **1942**

### **Exposiciones Colectivas:**

*III Exposición de Arte Universitario*, Salas de la Jefatura Provincial del Movimiento, Valencia.

## **1944**

### **Exposiciones Colectivas:**

*V Exposición de Arte Universitario*, Salas de la Jefatura Provincial del Movimiento, Valencia.

## **1945**

En el curso 1945-1946, amplía estudios matriculándose en los talleres de grabado bajo la tutela del profesor Ernesto Furió, prolongando su estancia en la Escuela de San Carlos hasta 1948.

## **1946**

### **Exposiciones Colectivas:**

*VI Exposición de Arte Universitario*, Salas de la Jefatura Provincial del Movimiento, Valencia.

## **1947**

Conoce a Raquel Meller, de quien realizará un retrato. En esta época copiará el estilo de Modigliani y Matisse en sus retratos.

### **Exposiciones Colectivas:**

*Exposición homenaje a D. Ernesto Furió* [2ª Exposición del Grupo Z], Sala Faus, Valencia\*.

*VII Exposición de Arte Universitario*, Salas de la Jefatura Provincial del Movimiento, Valencia.

## **1948**

Obtiene el título de profesor de dibujo y gana una beca convocada por el SEU que le permite ampliar estudios en París, a donde llega en el mes de noviembre.

**Exposiciones Colectivas:**

*VIII Exposición de Arte Universitario*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia.

*Exposición colectiva de artistas valencianos*, Círculo de Bellas Artes, Valencia.

**1949**

En París, se instala en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria, donde coincide entre otros con Pablo Palazuelo, August Puig y Eduardo Chillida. Esta primera estancia parisina le facilita el conocimiento directo de las obras de Matisse, Modigliani, Braque (a quien visitará en varias ocasiones a partir de 1953 aproximadamente), Delaunay, Klee, Mondrian y Kandinsky. En verano, regresa a Valencia con una carpeta de gouaches abstractos que exhibe en la Sala Mateu. Tras el fracaso de crítica y público de la exposición, en otoño decide volver a París, donde residirá hasta los primeros días de 1960.

**Exposiciones Individuales:**

*Expone Eusebio Sempere, 20 gouaches*, Mateu Arte, Valencia.

**Exposiciones Colectivas:**

*Manifestation d'Art*, Fondation de Monaco, París.

*Exposición de Arte Contemporáneo*, Sala Mateu, Valencia.

*Salon de Mai*, Museo de Arte Moderno, París.

**1950**

De vuelta en París, comienza un difícil período de su vida que durará diez años. Para poder subsistir durante esta década Sempere deberá compaginar la pintura con todo tipo de actividades ajenas por completo al arte. A través de su amistad con Raquel Meller conoce a Frédo Sidès y a Auguste Herbin, siendo invitado a participar en el 5<sup>eme</sup> Salon des Réalités nouvelles. Conoce a Loló Soldevilla, pintora y escultora cubana, que trabaja como Agregada Cultural en la embajada de su país en París; y posiblemente al también pintor cubano Wifredo Arcay.

**Exposiciones Colectivas:**

*5<sup>eme</sup> Salon des Réalités Nouvelles*, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, París.

*L'Internationale de l'Art Abstrait*, Sala Espace, París.

**1951****Exposiciones Colectivas:**

*I Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia*, Palacio de la Feria de Muestras, Valencia.

*I Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte*, Palacio del Retiro, Madrid.

**1952****Exposiciones Colectivas:**

Instituto Francés, Valencia.

**1953**

Inicia su investigación cinética en una serie de gouaches sobre cartulina. Gracias a Alfons Roig, que viajará en varias ocasiones a la capital francesa, visita a Jean Arp, Nina Kandinsky (viuda del pintor), Magnelli, Georges Vantongerloo y a Serge Poliakoff. Conoce además al crítico Michel Seuphor, a los artistas Jesús-Rafael Soto, Agam, Nicholas Schöffer y Victor Vasarely, y a la galerista Denise René, contactos que le permiten acceder al círculo cinético.

**Exposiciones Colectivas:**

*II Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia*, Instituto Iberoamericano, Valencia.

*II Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte*, Museo de Arte Moderno, La Habana.

*Exposición-Homenaje a Vázquez Díaz*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

## 1954

Viaja de nuevo a Valencia, donde expone junto con Loló Soldevilla, tratando de defender el ejercicio de la abstracción en entrevistas y dictando una conferencia.

### Exposiciones Individuales:

*Eusebio Sempere*, Ateneo Mercantil, Valencia.

*Pinturas, esculturas, collages y dibujos de Loló Soldevilla y Eusebio Sempere*, Club Universitario Valencia.

### Exposiciones Colectivas:

*Los Siete*, Sala Braulio, Valencia.

*Reflejos de París*, Instituto Francés, Valencia.

## 1955

Realiza sus primeros relieves luminosos, que expone en el 10<sup>eme</sup> Salon des Réalités nouvelles, acompañados de un manifiesto firmado junto con Loló Soldevilla. Wifredo Arcay le propone trabajar en su taller de serigrafía; allí realizará Sempere serigrafías para Vasarely, Mortensen y Bloc, entre otros, en una colaboración intermitente que se prolonga hasta su regreso a España en 1960. Gracias a Alfons Roig, conoce a Roberta González, hija del escultor Julio González, con la que mantendrá una especial amistad.

### Exposiciones Colectivas:

*Exposición-Homenaje a Eugenio d'Ors*, Sala de Exposiciones de la Biblioteca Nacional, Madrid.

*Exposition de Jeunes Peintres Espagnols*, Colegio de España, París.

*10<sup>eme</sup> Salon des Réalités nouvelles*, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, París.

## 1956

Participa en una nueva edición del Salon des Réalités nouvelles, donde vuelve a repartir una segunda versión su manifiesto, ahora firmado en solitario.

### Exposiciones Colectivas:

*Pintura de hoy. Vanguardia de la Escuela de París*, Instituto Nacional de Cultura, Palacio de Bellas Artes, Ministerio de Educación, La Habana.

*Arte Abstracto Español*, Ateneo Mercantil, Valencia.

*Exposition de Jeunes Peintres Espagnols*, Colegio de España, París.

*Réalités nouvelles. Nouvelles Réalités*, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, París.

## 1957

Comienza a trabajar en la estampación de unas tarjetas de felicitación para ganarse la vida mientras sigue experimentando con sus gouaches y relieves luminosos. El 6 de junio, a los 67 años de edad, fallece inesperadamente su madre.

### Exposiciones Colectivas:

*Arte abstracto español*, Centro de Estudios de la Caja de Ahorros Municipal, Pamplona.

*Balaguer, Morera, Ramo, Sempere y Victoria*, Galerie La Roue, París.

## 1958

Llega a París Abel Martín, quien aprende de Sempere la técnica de la serigrafía, llegando con el tiempo a ser un colaborador indispensable. A partir de este momento Abel Martín y Eusebio Sempere serán compañeros inseparables.

### Exposiciones Colectivas:

*Art abstrait*, Galerie Cimaïse de Paris, París.

*Peintres espagnols d'aujourd'hui*, Le Centre Culturel International, Maison Internationale, París.  
Galerie Denise René, París.

*El arte abstracto en Europa*, Galería Color Luz, La Habana.  
Galerie Denise René, París.

7ª Exposición Arte Actual del Mediterráneo, Movimiento Artístico del Mediterráneo, Salón Jefatura Provincial del Movimiento, Castellón, octubre 1958.

## 1959

Comparte un piso en París con los hermanos Florencio y Abel Martín. Éste último continuará estampando las tarjetas de felicitación y colabora en el Atelier Arcay mientras Sempere trabaja en la Galerie Denise René. A principios de año, Sempere se incorpora al Grupo Parpalló, siendo seleccionado para la V Bienal Internacional de Arte de São Paulo; mientras que a finales aparece la primera de las Monografías de Arte Vivo, editada por el Grupo Parpalló y dedicada a Sempere. En París, Luis González-Robles encarga a Sempere y Abel Martín unos trabajos serigráficos y les promete más si vuelven a España.

### Exposiciones Colectivas:

*Cinco artistas españoles residentes en París*, Club Urbis, Madrid.

*14<sup>ème</sup> Salon des Réalités nouvelles*, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, París.

*Arte Actual del Mediterráneo*, Galería Huemul, Buenos Aires.

*V Bienal Internacional de Arte de São Paulo*, São Paulo.

*Grupo Parpalló*, Sala Gaspar, Barcelona.

## 1960

El 10 de enero Eusebio Sempere y Abel Martín regresan a España y se instalan en Madrid. Lucio Muñoz les facilita el contacto con las personalidades más destacadas de la pintura madrileña del momento. Así, Sempere entabla relaciones con los miembros del Grupo El Paso, con los artistas de la Escuela realista madrileña (Julio López Hernández, Antonio López, etc.), con los del Grupo de Cuenca (Fernando Zóbel, Gerardo Rueda, Gustavo Torner) y con la galerista Juana Mordó. En Madrid, Eusebio y Abel se ganan la vida realizando serigrafías para diversos artistas, estampando entre otras cosas la portada del catálogo de la primera exposición de Julio González en nuestro país y el libro *Lucio*. Sempere expone con el Grupo Parpalló en la *Primera exposición conjunta de arte normativo español*, en el Ateneo Mercantil de Valencia, y participa la selección española para la XXX Bienal de Venecia, donde sus relieves luminosos despiertan gran interés. La galerista neoyorquina Bertha Schaefer adquiere algunos de ellos y los presenta en su galería en la exposición *Six Techniques-Six Nationalities*.

### Exposiciones Colectivas:

*Primera exposición conjunta de arte normativo español*, Ateneo Mercantil, Valencia

*XXX Bienal Internacional de Arte de Venecia*, Venecia.

*Siete pintores en la XXX Bienal de Venecia 1960*, Galería Prisma, Madrid.

*Siete pintores en la XXX Bienal de Venecia 1960*, Sala Gaspar, Barcelona.

*Art Construit*, Ixelles, Lieja, Brujas.

*Six Techniques-Six Nationalities*, Bertha Schaefer Gallery, Nueva York.

*Grupo Parpalló*, Club Urbis, Madrid.

*0 figura. Homenaje informal a Velázquez*, Sala Gaspar, Barcelona.

*Contemporary Drawing*, Bertha Schaefer Gallery, Nueva York.

*Veinticuatro pintores actuales*, Salón de Actos del Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid.

## 1961

En enero tiene lugar su primera exposición individual importante, en el Ateneo de Madrid, presentado

por un texto de Vasarely. Vuelve a exponer en Sala Mateu, esta vez con el Grupo Parpalló, y en la VI Bienal de São Paulo, entre otras exposiciones internacionales. Participa en el concurso para la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu.

**Exposiciones Individuales:**

*Sempere*, Ateneo de Madrid, Madrid.

**Exposiciones Colectivas:**

*A Don Diego Velázquez de Silva. Grupo Parpalló*, Sala Mateu, Valencia.

*VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*, São Paulo.

*Contrastes de la pintura española de hoy*, Museo Nacional de Arte Moderno, Tokio.

*Art Espagnol Contemporain*, Palais des Beaux-Arts, Bruselas.

*Constantes de la pintura española*, Galería Lorca, Madrid.

*Grupo Ibiza 59*, Galería El Corsario, Ibiza.

*Drawings and Watercolours*, Silvan Simone Gallery, Los Ángeles.

Exposición itinerante por universidades norteamericanas: Auburn University, Augustana College, Cornell College, Chatham College, Duke University, Illinois Wesleyan University, Stephen College.

*Moderne Spanische Malerei in Travemünde*, Consulado de España, Hamburgo.

*Lithographs. Drawings & Little Paintings*, The Paris Gallery, Londres.

Pabellón español de la Feria de Nueva York, Nueva York.

## 1962

El New York Times destaca la participación de Sempere en la exposición *Spanish Painting Today*, celebrada en la D'Arcy Gallery de Nueva York. Sin embargo los cuadros serían destruidos por el pintor una vez clausurada la exposición. Participa en la segunda convocatoria del concurso para la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu en Oñate, que gana su amigo Lucio Muñoz. Abandona la construcción de relieves luminosos para iniciar una serie de móviles de hierro en dos planos. Comienza a introducir en sus obras colores y formas extraídas del paisaje castellano.

**Exposiciones Individuales:**

*Esculturas de Martín y gouaches de Sempere*, Galería Diario de Noticias, Lisboa.

**Exposiciones Colectivas:**

*Modern Spanish Painting*, Tate Gallery, Londres.

*Spanish Painting Today*, D'Arcy Gallery, Nueva York.

*Grafías. Fotografías*, Galería Biosca, Madrid.

*Exposición antológica de la temporada 1960-61*, Sociedad Española de Críticos de Arte, Madrid.

*Cinco pintores*, Galería Neblí, Madrid.

*II Salón de pintura española en Ibiza*, Galería Vendré, Ibiza.

*Sempere, Sanz, Vela*, Sala Amadís, Madrid.

## 1963

En marzo participa junto con César Manrique, Manolo Millares, Manuel Rivera, Gerardo Rueda y Pablo Serrano en la decoración de los escaparates de El Corte Inglés de Madrid. El Instituto Internacional de Nueva York le concede la Beca Ford, viajando en diciembre a dicha ciudad.

**Exposiciones Colectivas:**

*Three Spanish Painters*, Marlborough Fine Art Limited New London Gallery, Londres.

*Pintores abstractos españoles*, Manila, Ateneo Art Gallery of Manila.

*III Salón de pintura española en Ibiza*, Ibiza, Galería Iván Spence.

*IV Bienal Internacional de Arte de la República de San Marino*, San Marino.

## 1964

Disfrutando de la Beca Ford, viaja por los Estados Unidos hasta mediados de año. Allí expone junto con José María Subirats en la Bertha Schaefer Gallery de Nueva York, y se entrevista en la Universidad de Yale con el pintor Josef Albers.

### Exposiciones Individuales:

*Eusebio Sempere-José María Subirats*, Bertha Schaefer Gallery, Nueva York.

*Sempere*, Museum of Arts and Crafts, Columbus (Georgia, USA).

### Exposiciones Colectivas:

Galería Juana Mordó, Madrid.

*Collage: Five Nationalities by Painters & Sculptors*, Bertha Schaefer Gallery, Nueva York.

*España libre. Esposizione d'Arte Spagnola Contemporánea*, Ferrara, Florencia, Venecia.

## 1965

Realiza su primera carpeta de serigrafías, *Las cuatro estaciones*, que se presenta en su primera exposición individual en la Galería Juana Mordó de Madrid; además, expone su trabajo en la ciudad de Alicante y en Barcelona. Uno de sus móviles metálicos es seleccionado para la exposición *The Responsive Eye*, organizada por el MoMA y participa en una exposición colectiva que itenera por diversas universidades y museos norteamericanos. Toma parte también en la primera exposición *Op* en España, en la Galería Edurne de Madrid.

### Exposiciones Individuales:

*Sempere. Pinturas y collages*, Galería Juana Mordó, Madrid\*.

*Sempere*, Galería René Metrás, Barcelona.

*Sempere*, Sala de Arte de la Caja de Ahorros del Sureste de España, Alicante\*.

### Exposiciones Colectivas:

*Pinturas*, Sevilla, La Pasarela Galería de Arte.

*III Salón Nacional de Pintura*, Alicante, Caja de Ahorros del Sureste de España.

*The Responsive Eye*, MoMA, Nueva York y City Art Museum, St. Louis.

*Confrontación Jardiel, Sempere, Viola*, Galería La Buharda, Madrid.

*Contemporary Spanish Art*, Art Originals Gallery, New Canaan (Connecticut, USA).

*Desde Goya hasta mañana. Pequeño formato*, Edurne, estudio de arte, Madrid.

XLIII Feria Internacional de Muestras de Valencia, stand de Hidroeléctrica Española SA, Valencia.

*Colección del Sr. George Labouchere*, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Madrid.

*Contemporary Spanish Artists*, The Bundy Art Gallery, Waits Field (Vermont, USA).

*Pintura, escultura, tapices*, Castillo de Carlos V, Fuenterrabía.

*Rueda-Sempere*, Concret Llibres, Valencia.

*Alfombras y tapices de Carola Torres*, Galería Juana Mordó, Madrid.

Auburn (Alabama, USA), Auburn University; y Baltimore (Maryland, USA), Baltimore Museum.

*Arias, Millares, Moreno, Sempere*, Colegio Mayor César Carlos, Madrid.

*El Op Art*, Galería Edurne, Madrid.

## 1966

Vuelve a los Estados Unidos, donde realiza una exposición individual en la neoyorquina Bertha Schaefer Gallery, siendo adquirida una de sus obras por el MoMA. El 5 de abril fallece su padre en Valencia, por lo que debe regresar rápidamente.

### Exposiciones Individuales:

*Sempere. Metal Screens, Gouaches, Constructions*, Bertha Schaefer Gallery, Nueva York.

*Sempere*, La Pasarela Galería de Arte, Sevilla.



*Sempere*, Galería Grises, Bilbao.

**Exposiciones Colectivas:**

*I Salón de corrientes constructivistas*, Gallery Bique, Madrid.

*Exposición de pinturas de Pequeño formato*, La Pasarela Galería de Arte, Sevilla.

*Homenage to Antonio Machado*. For the Benefit of the Spanish Refugee Aid, Inc., Nueva York.

*Tapestries & Rugs, Hand-Tufted by Carola Torres, After Designs by Contemporary Spanish Artists*, Architectural League of New York, Nueva York.

*Drawing by Sculptors*, Bertha Schaefer Gallery, Nueva York.

*Pintura española actual*, Galería Mainel, Burgos.

*Exhibition of Spanish Prints and Drawings*, The Luz Gallery, Manila\*.

*Groupe Summer Show*, Bertha Schaefer Gallery, Nueva York.

**1967**

Inicia su colaboración con Luis de Pablo y el laboratorio experimental ALEA. Realiza su segunda carpeta de serigrafías, *Álbum Nayar*, con textos del poeta Julio Campal y editada por la Galería Juana Mordó.

**Exposiciones Colectivas:**

*Spanish Art Now*, Astor Gallery, Athens (USA).

*Spanish Contemporary Art. Sculpture, Painting, Drawing and prints*, The Luz Gallery, Manila.

*24 Abstractos*, Colegio Mayor Guadaira, Sevilla.

*Exposición antológica de la Galería Grises. 1966-67*. Diputación Provincial y Ayuntamiento de Durango, Guerediega (Vizcaya).

*Exposición de Dibujos. Artistas de Valencia y su Reino*, Asociación de la Prensa, Valencia.

*Arte objetivo*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

*International Sculpture Showcase. Steel, Bronze & White Marble*, Bertha Schaefer Gallery, Nueva York.

*El museo de las casas colgadas de Cuenca*, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona.

*Small Paintings, Sculpture and Graphics*, Carl Van der Voort Gallery, San Francisco.

*Arte español contemporáneo*, Academia de Arte, Berlín.

*Exposición colectiva de artistas valencianos*, Colegio Oficial de Arquitectos, Valencia.

*New Acquisitions*, MoMA, Nueva York.

*Spanische Kunst Heute*, Städtische Kunstgalerie, Bochum.

**1968**

Realiza la escenografía de la obra *El Verano*, original de Romain Weingarten, que se representó en el Teatro Valle-Inclán de Madrid. Junto con el compositor Cristóbal Halffter y el poeta Julio Campal, proyecta el diseño y construcción de una escultura móvil musical para el hall del nuevo edificio de la multinacional IBM en Madrid (obra que no llegó a construirse). Toma parte en la primera exposición de *Antes del Arte*, celebrada en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia. Inicia sus experiencias con la computadora, participando en el primero de los cursos del Seminario de Análisis y Generación de Automática de Formas Plásticas organizado por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Traslada algunos de los resultados obtenidos a la serigrafía.

**Exposiciones Colectivas:**

*Presencias*, Galería Val i 30, Valencia.

*Un escultor y cinco pintores*, Puente Cultural, Puerta del Sol, Madrid.

*Serigrafías*, Galería Seiquer, Madrid\*.

*Arte objetivo*, Vestíbulo del Centro Colegial del Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas, Mayagüez (Puerto Rico).

*Pequeño formato*, Galería de Arte La Pasarela, Sevilla.  
*Mente-1. Primera muestra española de nuevas tendencias estéticas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona.  
*Antes del Arte. Experiencias ópticas, perceptivas, estructurales*, Sala de Exposiciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, Valencia.  
*Cinétisme Spectacle*, Maison de la Culture, Grenoble.  
*Exposición Internacional de Dibujo*, Universidad de Puerto Rico, Mayagüez (Puerto Rico).  
*Antes del Arte*, Galería Eurocasa, Madrid.  
*Los años cincuenta*, Galería Edurne, Madrid.  
*Pintura española*, Museo Boymans-Beuningen, Rotterdam.  
*Museo de Cuenca*, Instituto Español de Cultura, Munich.  
*Spanske Kunst i Dag*, Louisiana Museum, Copenhagen.

## 1969

Junto con el ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez participa en el proyecto del Museo de escultura al aire libre situado en el Paseo de la Castellana de Madrid, para el que Sempere diseñará la barandilla del paso elevado, los bancos, la cascada y las farolas. Participa en el Curso de Programación FORTRAN en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, y sigue trasladando los resultados a sus serigrafías. Realiza su tercera carpeta de serigrafías, *El romance de Cuando estuvo en Cuenca Don Luis de Góngora y Argote*, con un poema de Luis de Góngora, editada por el Museo de Arte Abstracto de Cuenca y la Galería Juana Mordó.

### Exposiciones Individuales:

*Sempere, serigrafías-Zóbel, fotografías*, Casa de la Cultura de Cuenca, Cuenca\*.

### Exposiciones Colectivas:

*Antes del Arte*, Galería As, Barcelona.  
*Muestra de Arte Nuevo. MAN 69*, Palacio de la Virreina, Barcelona.  
*Catorce artistas de la generación abstracta española*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.  
*M-2, Mente. Zalen A.M.V.J.*, Rotterdam.  
*M-3. Mente*, Colegio Oficial de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife.  
*Arte óptico o luminocinético*, Galería Juana Mordó, Madrid.  
*Biennale 1969 Nürnberg. Konstruktive Kunst. Element und Prinzipien. Kunsthalle am Marientor*, Künstlerhaus am Königstor, Nürnberg.  
*Formas computables*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, Madrid\*.  
*De cuando estuvo en Cuenca Don Luis de Góngora y Argote*, Casa de la Cultura de Cuenca, Cuenca\*.  
*Artistas españoles actuales en el Museo de Cuenca*, Palazzo Collicola, Spoleto.  
*Mente-4*, Delegación en Vizcaya del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarros, Bilbao.  
*Antes del Arte III. Serie Matemáticas*, Eurocasa, Madrid.  
*Los Múltiples*, Galería Juana Mordó, Madrid.  
*Saló d'estiu*, Galería As, Barcelona.  
*Sala Pelaires*, Palma de Mallorca.  
*Formas computadas*, Ateneo de Madrid, Madrid\*.

## 1970

Continúa sus experiencias con la computadora en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, donde trabaja en la obtención de imágenes a partir de la deformación de una retícula (*Autorretrato*), que nuevamente trasladará a la serigrafía. Vuelve a presentar su obra reciente en Alicante, participando en numerosas colectivas nacionales e internacionales.

### **Exposiciones Individuales:**

*Sempere*, Caja de Ahorros Provincial, Alicante.

### **Exposiciones Colectivas:**

*I Formas computables. II Antes del Arte: las matemáticas*, Galería La Pasarela y Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz, Sevilla; Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Córdoba.

*12 Spanjorer*, Göteborg Konstmuseum, Göteborg.

*Reflet des Galeries-Pilotes*, Musée des Arts Decoratifs de la Ville de Lausanne, Lausanne.

*Exposición internacional Generación Automática de Formas Plásticas*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, Madrid\*.

*Dibujos y grabados europeos contemporáneos*, Galería de La Habana, La Habana.

*Arte actual*, Torre del Merino, Santillana del Mar.

Ateneo de Málaga, Málaga.

*Mente-5*, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona.

*Reflet des Galeries-Pilotes*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París.

*Monografía de Atenea. Artes y Ciencia*, Campus de la Universidad de Puerto Rico, Mayagüez (Puerto Rico).

## **1971**

### **Exposiciones Colectivas:**

*Arteonica*, Museu de Arte Brasileira, São Paulo.

Palacio de Exposiciones y Congresos, Madrid.

*Arte actual valenciano*, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

*Gravuras contemporâneas espanholas*, Galería de São Francisco, Lisboa\*.

*Juana Francés, Arcadio Blasco y Eusebio Sempere*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante\*.

*Generación automática de formas plásticas*, Ateneo de Madrid, Madrid\*.

*V Muestra del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza*, Galería Antonio Machado, Madrid.

*II Exposición de arte actual*, Torre del Merino, Santillana del Mar.

*I Muestra de artes plásticas*, Ayuntamiento de Baracaldo, Baracaldo.

*I Muestra internacional de arte. Homenaje a Joan Miró*, Granollers.

*Picasso 90*, Sala Pelaires, Palma de Mallorca.

*Gráfica española actual*, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla\*.

*VIII European System Engineering Symposium*, Madrid\*.

*Art-1*, Elche.

## **1972**

Colabora con el Departamento de Escenografía de Televisión Española para la confección de los decorados del Festival de la OTI. Expone una selección de sus gouaches en Madrid e inicia la estampación de una serie de serigrafías sobre tela, que realizará Lola Jiménez en Valencia. En este año, comienza con las labores de preparación que desembocarán a finales de 1977 en la carpeta *La Alhambra*.

### **Exposiciones Individuales:**

Exposición de *gouaches (1953-1960) de Eusebio Sempere*, Galería Egam, Madrid.

*Sempere. Pinturas y esculturas*, Galería Juana Mordó, Madrid.

### **Exposiciones Colectivas:**

*El arte de España sobre el papel: 70 años de vanguardia española*, Museo Nacional de Arte, La Paz.

*Multiplos de Arte*, Galería de São Francisco, Rio de Janeiro.

*Homenaje a Josep Lluís Sert*, Colegio de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

*Homenaje a Mondrian*, Galería Daniel, Madrid.

*El arte en España sobre el papel*, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo.  
*Contribución al Museo de la Solidaridad*, Santiago de Chile.  
*Mostra d'Art Espanyol Contemporari*, Galería Alcoiarts, Altea.  
*III Exposición de arte actual*, Torre del Merino, Santillana del Mar.  
*Encuentros 1972. Generación automática de formas plásticas*, Pamplona\*.  
*Obra gráfica y múltiples españoles contemporáneos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife\*.  
*Setenta años de vanguardia española en la pintura*, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires.  
*A arte de Espanha sobre papel*, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.  
*El arte de España sobre el papel*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.  
*Sobre el Barroco*, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.  
*Museo de escultura al aire libre*, Paseo de la Castellana, Madrid.

## 1973

Tras el éxito de la exposición de los gouaches en la Galería Egam del año anterior, Sempere reproduce en serigrafía un conjunto de diez gouaches realizados entre 1953 y 1960, titulado la serie *Tiempo de París*.

### Exposiciones Individuales:

*Eusebi Sempere*, Galería Alcoiarts, Altea.  
*Sempere*, Galería Val i 30, Valencia\*.

### Exposiciones Colectivas:

*Homenaje a Manolo Millares*, Galería Juana Mordó, Madrid.  
*Exposición-homenaje a Manolo Millares*, Caja de Ahorros Provincial, Alicante.  
*Per a Miró*, Galería d'Art 4 Gats, Palma de Mallorca.  
*Constructivismo*, Galería de Arte Atenas, Zaragoza.  
*Forma, ritmo, norma*, Esti-Arte, Madrid.  
*Homenaje a Miró*, Galería Iolas-Velasco, Madrid.  
*Temporada primavera-verano 1973*, Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza.  
*II Exposición nacional de artes plásticas*, Villena.  
*Exposición antológica de artistas españoles Arte 73*, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.  
*Constructivismo. Presencia de nuestro tiempo*, Galería René Metrás, Barcelona.  
*Miró 80*, Sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Palma de Mallorca.  
*Primera exposición internacional de escultura en la calle*, Santa Cruz de Tenerife.

## 1974

En las distintas exposiciones antológicas que realiza este año presenta una selección de sus serigrafías, siendo de especial relevancia la realizada en la Galería 42 por tratarse de la primera dedicada exclusivamente a su obra gráfica. Trabaja en Barcelona en la edición de una serie de litografías, *Composiciones*, para la Editorial Polígrafa, iniciando su aportación a la financiación de la monografía que escribe Josep Melià sobre su obra y que publicará Polígrafa en 1976.

### Exposiciones Individuales:

*Sempere. Pinturas, esculturas y obra gráfica*, Sala Pelaires, Palma de Mallorca\*.  
*Eusebio Sempere. Obra gráfica 1965-1974*, Galería 42, Barcelona\*.  
*Eusebio Sempere, antológica*, Galería Edurne, Madrid\*.  
*Eusebio Sempere*, Galería Tórculo, Madrid\*.

### Exposiciones Colectivas:

*Grabado contemporáneo en España*, Colegio Alemán, Madrid.  
*Pintura española actual*, Galería Internacional, Madrid.

*Setmana cultural valenciana*, Castell de Pilats, Tarragona.  
*Mestres contemporanis de la pintura valenciana*, Galería Arts, Valencia.  
 Galería Nartex, Barcelona.  
*Contemporary Spanish Art*, Marlborough Fine Art, Londres.  
*Pintura española actual*, Galería Matisse, Barcelona.  
*Exposición antológica de artistas españoles* (itinerante), Espace Pierre Cardin, París; Academia Española de Bellas Artes Roma; Zunfthaus zur Meisen; Fundación Juan March Madrid; Palacio de la Lonja, Zaragoza; Salón del Tinell, Barcelona; Círculo de Bellas Artes, Palma de Mallorca; Museo de Bellas Artes Bilbao.  
 Galería Edurne, Madrid.  
*Obra gráfica original*, Galería Nartex, Barcelona\*.  
*Serie retratos*, Galería Rayuela, Madrid.

## 1975

Continúa colaborando en la edición de su monografía, trabajando junto a Abel Martín en la estampación de otras tres series más de serigrafías para la Editorial Polígrafa: *Formas*, *Los Cinco Elementos* y *Composiciones*.

### Exposiciones Individuales:

*Eusebio Sempere. Pinturas de pequeño formato, obra reciente*, Galería Rayuela, Madrid.  
*Sempere. Gouaches 1953-60 y esculturas recientes*, Banco de Granada, Granada.  
*Sempere*, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.  
*Sempere*, Caja de Ahorros del Sureste de España, Alicante.

### Exposiciones Colectivas:

*Homenaje a Alberto*, Galería Tolmo, Toledo.  
*Entre la abstracción y el realismo*, Galería Aviñón, Madrid.  
*2<sup>me</sup> Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC)*, Pavillon d'Expositions de la Bastille, París.  
*I Exposición colectiva. El Almacén*, Galería El Aljibe, Lanzarote.  
*Del expresionismo al hiperrealismo*, Galería Proinco, Alicante.  
*Gráfica internacional*, Galería Kreisler Dos, Madrid\*.  
*Arte Vivo*, Galería Galatheo, Valencia.  
*Pintores españoles en el arte internacional*, Galería Juan Mas, Madrid.  
*Arte actual español*, Museo Municipal de Pintura, Santander.  
*La Ciudad*, Galería Vandrés, Madrid.  
*Panorama 75*, Galería Theo, Madrid.  
*Gráficos contemporáneos*, Galería Celini, Madrid\*.  
*23 Artistas catalanes de hoy*, Galería Ponce, México D.F..  
*Panorama 75*, Galería Galatheo, Valencia.  
*Espaces & Lumieres d'Occident*, Villand & Galanis, París.  
*Exposición de pequeña escultura*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Barcelona.  
*Colectiva verano 75*, Galería Pelaires, Palma de Mallorca.  
*Posición 1975. Visión 1976. Arte/ Contacto*, Galería de Arte Centro el Bosque, Caracas.  
*Aguafuertes, litografías, serigrafías*, Galería Juan Mas, Madrid\*.  
*Sobre el Guadalquivir*, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.  
*Internacionals de l'art contemporani Espanyol*, Galería 13, Barcelona.  
*Sempere, Gordillo, Ramón Bilbao, Soto Mesa, García Muela, Concha Cruz*, Galería Edurne, Madrid.  
*Primer ciclo internacional de obra gráfica*, Galería Barbié, Barcelona\*.  
*Pintores constructivistas españoles*, Kandinsky Centro Difusor de Arte. , Madrid  
*El Paso, Chillida, Lucio Muñoz, Sempere. Obra gráfica*, Galería Edurne, Madrid\*.

*Pequeña escultura*, Galería Rayuela, Madrid.

*Exposición-4. Arte seriado*, Galería de Arte da Vinci, Valencia.

*Grabado español contemporáneo*, Galería Seiquer y Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones del Ministerio de Cultura, Madrid\*.

*Exposición colectiva de obra gráfica de distintos artistas*, Galería Juana Mordó, Madrid\*.

## 1976

El 31 de enero hace donación de su colección particular de arte contemporáneo a la ciudad de Alicante que, posteriormente constituirá la Colección Arte Siglo XX-Museo Municipal Casa de La Asegurada, que se inaugurará el 5 de noviembre del año siguiente. Realiza junto con José-Miguel Ullán el libro *Alarma*, por encargo de la Galería Rayuela. Participa en la controvertida exposición con la que España toma parte en la Bienal de Venecia tras el final de la dictadura franquista. Polígrafa publica la monografía escrita por Josep Melià.

### Exposiciones Individuales:

*Sempere*, Galería Formas, Alicante\*.

*Sempere*, Galería Hilde Müller, Winterthur.

*Eusebio Sempere. Obra gráfica i gouaches*, Galería Eude, Barcelona\*.

*Sempere. Pinturas, Esculturas y Gouaches*, Galería Italia, Alicante.

### Exposiciones Colectivas:

*Cuatro artistas alicantinos*, Caja de Ahorros del Sureste, Alicante.

*Espacio y luz*, Galería Rayuela, Madrid.

*Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Bienal de Venecia, Venecia

*Présence 76. Peinture espagnole*, Villand & Galanis, París.

*Panorama 76*, Galería Theo, Madrid.

*Homenaje a Tiziano*, Galería Rayuela, Madrid.

*Pintores españoles en la Bienal de Venecia*, Fundación Joan Miró, Barcelona.

*Contemporary Spanish Painters*, The New York Cultural Center, Nueva York.

*Diez años de Galería Theo*, Galería Theo, Madrid.

*Seis artistas del País Valenciano*, Val i 30, Valencia.

*Pintura española desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Museo de arte Moderno, Tokio, Kyoto, Kobe y Kitakyushu.

Pabellón Central de la Feria de Basilea, Basilea.

*Crónica de la pintura española de postguerra: 1940-1960*, Galería Multitud, Madrid.

*Nueva visión*, Galería Theo, Valencia.

*Homenaje a Rafael Alberti*, Galería Adriá, Galería Dau al Set, Galería Eude, Sala Gaspar, Galería 42 y Galería Maeght, Barcelona.

## 1977

Por encargo de la Galería Carmen Durango de Valladolid realiza la carpeta de serigrafías *Transparencia del tiempo*, con textos del poeta egipcio Edmond Jabès, presentada en el mes de noviembre en la mencionada galería coincidiendo con la inauguración en Alicante de la Colección Arte Siglo XX en el nuevo Museo Municipal de la Asegurada. A finales de año se terminan las labores de edición de la carpeta *La Alhambra*, con fragmentos de poetas árabes, editada por las fundaciones Rodríguez-Acosta y Juan March. Comienza su vinculación con la Galería Theo. Viaja a Holanda donde la pintura y la luz de los cuadros de Vermeer le impresionan hasta tal punto que le causan un sentimiento de profunda inferioridad que coincide con sus deseos de volver a retomar la pintura figurativa. Por primera vez expone en su ciudad natal, Onil.

### Exposiciones Individuales:

- Sempere*, Galería Rayuela, Madrid\*.
- Sempere*, Galería de la Mota, Madrid\*.
- Sempere*, Galería Theo, Valencia.
- Eusebio Sempere Juan*, Ciclo Cultural Villa de Onil, Diputación de Alicante, Onil.

### Exposiciones Colectivas:

- Poesía en imagen*, Sala Celini, Madrid\*.
- I Certamen Nacional de Artes Plásticas*, Museo de Arte Moderno, Lanzarote.
- Acrochage 1*, Galería Juan Mas, Madrid.
- Espacio y estructura*, Galería Céspedes, Córdoba.
- Sempere y Vasarely*, Galería Ederti, Bilbao.
- Arte español contemporáneo*, Fundación Juan March, Madrid.
- Panorama 77*, Galería Theo, Madrid.
- Homenaje a Juan Gris*, Galería Theo, Madrid.
- Salvador Allende. Museo Nacional de la Resistencia Salvador Allende*, Galerías Multitud, Juana Mordó, Rayuela, El Coleccionista y AeLe, Madrid.
- Vanguardia española 1900-1977*, Galería Theo, Madrid.
- Forma y medida en el arte español actual*, Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Madrid\*.
- FLAC'77. Art Contemporain*, Grand Palais, París.
- 10 pintores de vanguardia*, Galería Italia, Alicante.
- Cinco pintores valencianos*, Galería Theo, Valencia.

## 1978

En febrero termina el proyecto de una iglesia para la villa de Onil, que no llegó a realizarse. Sempere realiza el diseño del pavimento de la Avenida Oscar Esplá de Alicante. En Granada presenta su carpeta *La Alhambra*. Trabaja en una nueva carpeta de serigrafías, esta vez dedicada al paisaje alicantino, titulada *Homenaje a Gabriel Miró*, con textos de éste e introducción de Gerardo Diego. La carpeta será presentada el 13 de junio en la galería Italia de Alicante.

### Exposiciones Individuales:

- Sempere. La Alhambra*, Carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta, Granada\*.
- Eusebio Sempere. Homenaje a Gabriel Miró*, Galería Italia, Alicante\*.
- Sempere*, Galería Sur, Santander\*.
- Sempere, antológica*, Galería Theo, Barcelona\*.

### Exposiciones Colectivas:

- Grandes obras de la pintura contemporánea*, Galería Litoral, Alicante.
- Salón de marzo*, Galería Valle Ortí, Valencia.
- Exposición de dibujos, Galería Arte Italia, Alicante.
- Aniversario Guadalimar*, Galería Rayuela, Madrid.
- 1<sup>ere</sup> Triennale Européene de Sculpture*, Jardins du Palais Royal, París.
- Setmanes catalanes a Berlin: Art i modernitat als països catalans*, Berliner Festspiele, Berlín.
- Panorama 78*, Galería Theo, Madrid.
- La materia*, Galería Rayuela, Madrid.
- Arte español contemporáneo*, Fundación Juan March, Madrid.
- Pintura española, siglo XX*, Museo de Arte Moderno, México D.F.
- Artistas valencianos XIX-XX*, Galería Theo, Valencia.
- 14 pintores abstractos*, Galería de Arte Ramón y Cajal, Alicante.

## 1979

El 31 de enero, el Presidente del Gobierno Adolfo Suárez, hace entrega oficial al Consejo de Europa de la escultura *Helicoidal*. El 9 de febrero se celebra la segunda y definitiva inauguración del Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana de Madrid. Sempere es nombrado consejero de la Conselleria de Cultura de Generalitat Valenciana, así como director de la Cátedra de Arte Cinético, que patrocina la Diputación Provincial de Alicante. Realiza la serie de cuatro serigrafías para el Banco Comercial Español. En Librería Tórculo de Madrid presenta sus dos últimas carpetas hasta la fecha y un adelanto de lo que sería la siguiente: *La luz de los Salmos*.

### Exposiciones Individuales:

*Sempere*, Galería Torques, Santiago de Compostela\*.

*Sempere. Homenaje a Gabriel Miró*, Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife\*.

*Eusebio Sempere. Alhambra, Homenaje a Gabriel Miró y primicias de La luz en el Antiguo Testamento*, Galería Tórculo, Madrid\*.

### Exposiciones Colectivas:

*El niño y el museo*, Palacio de Velázquez, Madrid.

*Pequeño formato internacional*, Galería Theo, Madrid.

*Panorama 79*, Galería Theo, Valencia

*Arte contemporáneo en pequeño formato*, Banco de Granada, Granada.

*Vanguardia abstracta*, Galería Theo, Madrid.

*Dibujos de artistas españoles contemporáneos*, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

*Vanguardia abstracta española*, Galería Theo, Valencia.

*Otra dimensión, collages, múltiples*, Sala Celini, Madrid.

*Otra dimensión*, Galería Theo, Madrid.

*Primera exposición del fondo de arte contemporáneo de A.C.A.*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

*Proyecto para una colección*, Galería Theo, Madrid.

*Art espanyol contemporani*, Salas de Exposiciones de la Caixa de Pensions “la Caixa” Barcelona, La Bisbal, Salou, Girona, Lleida.

*FIAC'79*, stand de la Galería Theo, Grand Palais, París.

*Contemporary Spanish Prints*, Universidad de Florida, Gainesville\*.

## 1980

En las Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura, se celebra la primera gran exposición antológica de su obra, que se verá después en Alicante y Sofía (Bulgaria). En el mes de marzo termina de estampar la carpeta de serigrafías *La luz de los Salmos*, que fue presentada en la galería Tórculo de Madrid. El 29 de mayo, en el Museo del Prado, le es impuesta por el rey la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes, que comparte con el escultor Pablo Serrano.

### Exposiciones Individuales:

*Sempere. Obra gráfica*, Lloc d'Art, Elche\*.

*Sempere. Exposición antológica (1946-1979)*, Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Ministerio de Cultura, Madrid\*.

*Sempere. Obra reciente*, Galería Theo, Madrid.

*Sempere. Exposición antológica*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante\*.

*Sempere*, Galería Juan Gris, Oviedo.

*Sempere*, Museo Municipal de Bellas Artes, Santander.



*Sempere*, Galería Rúa, Santander\*.

*Sempere*, Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.

*Sempere. Exposición antológica*, Museo Nacional de Sofía, Sofía (Bulgaria)\*.

#### **Exposiciones Colectivas:**

*Homenaje a Mateo Hernández*, Galería Artis, Salamanca.

*De Picasso a nuestros días. Vanguardia española del siglo XX*, Museo de Bellas Artes, Caracas.

*Homenaje al Doctor Marañón*, Galería Rayuela, Madrid.

*Mayo Miró. Mural-Andante*, Florencia, Roma, Luca, Pisa, Siena, Pistoia, Vinci, Carrara, Viareggio, Prato, Pescia, Montecatini Terme.

*Homenaje a Nicaragua*, Sala de Arte Feria del Campo, Madrid.

*Técnicas tradicionales de estampación, 1900-1980*, Museo Municipal, Madrid\*.

*Exposición de abanicos ilustrados por pintores*, Galería Estampa, Madrid.

Galería Ederti, Bilbao.

*Abstracción geométrica*, Sala Torrenueva, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza.

*57 artistes i un país. Art seriat del País Valencià* (itinerante por la provincia de Valencia)\*.

*Colección Internacional*, Galería Theo, Madrid.

*Exposición-homenaje a Guinea Ecuatorial*, Sala de Arte de la Casa de Campo, Madrid.

*De Picasso a nuestros días*, Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F.; Museo de Monterrey, Monterrey.

*Contemporary Spanish Prints*, Columbus Museum of Arts & Sciences, Columbus; Universidad de Tennessee, Chattanooga; Universidad de Tennessee, Knoxville; Florida State University, Tallahassee; Cleveland Institute of Art, Cleveland; Minnesota University, Minneapolis\*.

## **1981**

Junto con Lucio Muñoz y Amalia Avia, viaja a Sofía (Bulgaria) para participar en la exposición *Arte español de vanguardia*, organizaba por la Galería Nacional. Comienzan a manifestarse de forma severa los síntomas de una esclerosis lateral amiotrófica, enfermedad degenerativa que le apartará progresivamente del ejercicio de la pintura, aunque puede seguir trabajando en sus serigrafías gracias a la ayuda de Abel Martín. Es nombrado Director del Patronato del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

#### **Exposiciones Individuales:**

*Sempere*, Colectivo Palmo, Málaga\*.

*Sempere. Exposición antológica*, Sala Luzán, Zaragoza.

*Sempere. Pinturas y Esculturas*, Galería Carmen Durango, Valladolid.

*Sempere. La luz de los Salmos y otros gouaches*, Galería Collage, Madrid\*.

#### **Exposiciones Colectivas:**

*La Llum i el color*, Sala Parpalló, Valencia.

*Cien artistas para un centenario*, Galería Skira, Madrid.

*Picasso, 1881-1981. Exposición-Homenaje*, Galería Theo, Valencia.

*Abstracción Geométrica*, Pabellones Ciudadela, Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal, Pamplona.

*Abstracción Geométrica* (itinerante), Sala de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, León; Sala de Exposiciones del Aula Cultural de la Caja de Ahorros de Galicia, La Coruña; Sala Cultural de la Caja de Ahorros Provincial, Valladolid; Sala de Arte de la Caja Insular de Ahorros y Monte de Piedad, Las Palmas de Gran Canaria; Sala de Arte y Cultura, La Laguna; Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, Santa Cruz de Tenerife; Sala de Arte y Cultura, Puerto de la Cruz; Sala de Cultura, Santa Cruz de la Palma; Caja de Ahorros Insular, La Palma; Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal, Vigo.

*El retrat*, Sala Parpalló, Valencia.  
*Contrastes de la última década*, Galería Theo, Valencia.  
*Insólitos*, Galería Alençon, Madrid.  
*Homenaje a Picasso*, Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipuzcoa, San Sebastián.  
*Homenaje a Picasso*, Galería Tórculo, Madrid\*.  
*Arte español de vanguardia*, Galería Nacional Sofía, Sofía.  
*Contemporary Spanish Prints* (itinerante), Universidad de Nebraska, Lincoln; Universidad de Iowa, Iowa City; Universidad de Nuevo México Albuquerque\*.  
*Arte en el País Valenciano*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid.  
*30 artistes valencians*, Salas de Exposiciones del Ayuntamiento de Valencia, Valencia.

## 1982

Es nombrado hijo predilecto de la Ciudad de Alicante, tributándosele un homenaje en el Museo Casa de La Asegurada en reconocimiento de su donación a la ciudad de la Colección Arte Siglo XX. Realiza la que sería su última carpeta de serigrafías, *Cántico Espiritual (Homenaje a San Juan de la Cruz)*, editada por el propio artista y presentada al año siguiente en Santander y Madrid. La progresión de la enfermedad que padece es imparable y se ve forzado a usar una silla de ruedas. Fernando Silió publica su catálogo razonado de la obra gráfica de Sempere.

### Exposiciones Colectivas:

*Abstracción geométrica y constructivismo*, Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Logroño, Logroño.  
*Grabadores franceses en Madrid. Grabadores españoles en París*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid\*.  
*Art espanyol contemporani*, Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Valencia, Valencia.  
*I Mostra Cultural de Primavera 1982*, Ayuntamiento de Gandía, Gandía.  
*Pintura abstracta española 1960-70*, Fundación Juan March, Madrid.  
*Escultura abstracta española*, Museo Municipal, Madrid.  
*Arte español 82*, Galería Theo, Madrid.  
*Panorama de la serigrafía española*, Sala de Arte del Patronato de la Feria del Campo, Madrid\*.  
*Múltiples*, Galería Cuatro, Valencia.  
*Premio Cáceres de Escultura 1982*, Complejo Cultural San Francisco, Cáceres.  
*El grabado hoy*, Estiarte, Madrid\*.  
*Realismo real*, Salas de exposiciones de la Caja Postal de Ahorros de Almería, Barcelona, Cuenca, Granada, La Coruña, Jerez de la Frontera y San Lorenzo de El Escorial, itinerante, 1982-1983.

## 1983

En el aeropuerto de Alicante es instalado un gran mural proyectado por Sempere. En junio marcha a Coimbra para recibir un tratamiento especial contra su enfermedad que no da resultado alguno; allí se entera de la gravedad de su dolencia. En septiembre obtiene el Premio Alfons Roig de la Diputación de Valencia, el 8 de octubre recibe el Premio Príncipe de Asturias de las Artes y, el 22 de diciembre, la Diputación Provincial de Alicante lo nombra Hijo Predilecto de la provincia. El Banco Exterior de España dedica una exposición a los años parisinos de Sempere.

### Exposiciones Individuales:

*Sempere (presentación de la carpeta Cántico espiritual)*, Museo Municipal de Bellas Artes, Santander\*.  
*Sempere*, Galería Dénise René, París.  
*Eusebi Sempere. Pintura. Escultura. Gráfica*, Centre Municipal de Cultura, Alcoy\*.

*Sempere. Cántico espiritual*, Galería Tórculo, Madrid\*.

*Sempere-Soto*, Galería Theo, Valencia.

*Sempere-Soto*, Galería Cuatro, Valencia\*.

#### **Exposiciones Colectivas:**

*Espacio 83*, Galería Theo, Madrid.

*Con Sempere*, Sala de Exposiciones del Banco Exterior de España, Madrid\*.

*En el taller*, Galería Rayuela, Madrid.

*Obra gráfica*, Galería Cuatro, Valencia.

*15 años de Galería Theo*, Galería Theo, Madrid.

*Exposición de grabado abstracto*, Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial, Cuenca\*.

*Exposición síntesis de la cuarta temporada*, Galería Tórculo, Madrid\*.

*La experimentación en el arte*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

*Artistas por los derechos humanos*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid.

*Panorama 83*, Galería Theo, Valencia.

*Gràfics 83*, Galería Cuatro, Valencia.

*Arte programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia*, Palazzo Reale, Milán.

### **1984**

El 4 de enero es investido Doctor Honoris Causa por la Universidad de Alicante y el 14 de febrero es nombrado Académico de Honor por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. El 29 de abril, Onil le rinde un homenaje en el que es nombrado Hijo Predilecto de la villa y se le dedica un busto realizado por su amigo Pablo Serrano.

#### **Exposiciones Individuales:**

*Sempere*, Palacio de la Magdalena, Santander.

#### **Exposiciones Colectivas:**

*Arte español en el Congreso de los Diputados*, Congreso de Diputados. , Madrid

*Arte y nuevas tecnologías*, Palacio de la Magdalena, Santander.

Exposición inaugural del patio del Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

Exposición inaugural del Centro Cultural El Almacén, Arrecife.

*Exposición-homenaje a Raúl Chavarrí*, Galería del Club 24, Madrid.

*Mostra itinerante del Museu Salvador Allende*, Direcció General de Cultura de la Conselleria de Cultura Educació y Ciència, Valencia.

### **1985**

En el mes de marzo se traslada de Madrid a La Cova, un chalet próximo al Onil, lugar donde Eusebio Sempere fallece durante la noche del 9 al 10 de abril.

#### **Exposiciones Individuales:**

*Eusebio Sempere 1953-1960*, Interarte'85, stand de la Generalitat Valenciana, Valencia.

*Sempere. Obra gráfica 1946-1982*, Banco de Bilbao, Bilbao\*.

*Sempere. Obra gráfica*, Galería Cuatro, Valencia\*.

#### **Exposiciones Colectivas:**

*Propuestas objetivas*, Galería Fernando Vijande, Madrid.

*Panorama de la escultura actual*, Caja de Ahorros de Asturias.

*La vanguardia española contemporánea*, Auditorio Manuel de Falla, Granada.

*Homenatge a Sempere: Mostra d'art alcoià*, Centre Municipal de Cultura, Alcoy.

*Con Sempere*, Galería Theo, Valencia.

## 1986

### Exposiciones Individuales:

*Sempere en el recuerdo*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante; Ayuntamiento de Onil, Onil.

*Sempere. Obra gráfica*, Galería Estampa, Madrid; Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Benidorm;

Ayuntamiento de Onil, Onil\*.

### Exposiciones Colectivas:

*Arte español en Nueva York 1950-1970. Colección Amos Caban*, Fundación Juan March, Madrid 1986.

## 1987

### Exposiciones Individuales:

*Sempere. Escultura y obra gráfica*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante\*.

### Exposiciones Colectivas:

*Naturalezas españolas (1940-1987)*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

*Cinco siglos de arte español*, Museo de Arte Moderno de la Villa de París, París.

*Art-Sud. Mostra itinerant*, Caixa d'Estalvis Provincial d'Alacant Almoradí, Crevillente, Aspe, Sant Vicent, Elda, Bayneres, Muro, Alcoy, Jijona, San Juan, Pego, Alicante.

## 1988

Bajo la atenta supervisión de Abel Martín, se edita con carácter póstumo una carpeta de cuatro serigrafías titulada *Cuatro Estaciones*.

### Exposiciones Individuales:

*Sempere*, Galería Fernando Silió, Santander.

### Exposiciones Colectivas:

*El siglo de Picasso*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

*Homenaje a Sempere*, Galería Brita Prinz, Madrid.

*Aspectos de una década: pintura española 1955-1965*, Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid.

*Alfons Roig i els seus amics*, Sala Parpalló, Valencia.

*Ginestar-Sempere. Esculturas*, Palacio Gravina de la Diputación de Alicante, Alicante.

## 1989

### Exposiciones Individuales:

*Sempere. Obra gráfica*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante\*.

*Eusebio Sempere. Gouaches, serigrafías, litografías*, Galería Tórculo, Madrid\*.

*Sempere*, Galería de arte Juan de Juanes, Alicante.

### Exposiciones Colectivas:

*Arte geométrico en España. 1957-1989*, Centro Cultural de la Villa, Madrid.

*Espagne: art abstract, 1950-1965*, Artcurial, Centre d'Art Plastique Contemporain, París.

*XXV Aniversario de la Galería Juana Mordó: 1964-1989*, Salón de Baile del Círculo de Bellas Artes, Madrid.

*Exposición antológica décimo aniversario* (en seis muestras parciales y sucesivas desde el 12 de diciembre 1989 hasta el 14 de abril 1990), Galería Tórculo, Madrid\*.

## 1990

### Exposiciones Individuales:

*Sempere. Móviles, esculturas y obra gráfica*, Galería Amparo Godoy, Castellón\*.

**Exposiciones Colectivas:**

*Madrid. El arte de los 60*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid.  
*Colección de arte contemporáneo del Patrimonio Nacional*, Palma de Mallorca, Palau Solleric.  
*Generación de los 50 en Valencia. Sempere, Mompó, Vento, Custodio Marco*, Galería Afinsa, Madrid.

**1991****Exposiciones Individuales:**

*Sempere. Obra gráfica*, Galería Edgar Neville, Alfafar (Valencia)\*.

**Exposiciones Colectivas:**

*Grupo Parpalló 1956-1961*, Palau dels Scala y Sala Parpalló, Diputació de Valencia, Valencia.  
*Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid.  
*Generación de los años 50 en Valencia: Sempere, Mompó, Vento y Custodio Marco*, Galería Anfisa, Madrid.

**1992****Exposiciones Individuales:**

*E. Sempere 1923-1985*, Museo Barjola, Gijón.

**Exposiciones Colectivas:**

*Entre los ochenta y los noventa*, Pabellón Valenciano de la EXPO'92, Sevilla.  
*Colección privada de la Compañía Valenciana de Cementos, IVAM*, Valencia.

**1993****Exposiciones Individuales:**

*Obra gráfica*, Fundación Cultural de la Caja de Ahorros del Mediterráneo\*.  
*Eusebio Sempere 1923-1985. Exposición retrospectiva*, Casa das Artes, Vigo\*.

**Exposiciones Colectivas:**

*Colección de Arte Contemporánea Fundación "la Caixa"*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela.

**1994****Exposiciones Individuales:**

*Eusebio Sempere. Escultura*, Galería Quorum, Madrid.

**Exposiciones Colectivas:**

*Un siglo de pintura valenciana, 1880-1980*, IVAM, Valencia.  
*El color de los sueños*, Madrid, Galería Jorge Mara.

**1995****Exposiciones Individuales:**

*Homenaje a Sempere. X aniversario 1985-1995*, Palacio Municipal, Alicante.

**1996****Exposiciones Colectivas:**

*Sensibilidades*, Galería Leandro Navarro, Madrid.  
*La pintura valenciana desde la posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)*, Sala Parpalló, Centre Cultural la Beneficencia, Valencia.  
*Una visión: escultura contemporánea*, Palacio Municipal de Exposiciones Kiosko Alfonso, La Coruña.  
*Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*, IVAM, Valencia.

## 1997

### Exposiciones Individuales:

*Sempere*, Sala Juana Francés, Alicante.

### Exposiciones Colectivas:

*El Grupo de Cuenca*, Sala de las Alhajas de la Fundación Caja de Madrid, Madrid.

*Antes del Arte*, IVAM, Valencia.

*Obra gráfica contemporánea: Fondos del Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella*, Sala Provincia, León\*.

## 1998

El Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) organiza una importante exposición antológica que se presentará en Alicante para después itinerar por Valencia y Granada.

### Exposiciones Individuales:

*Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, Lonja del Pescado, Alicante; IVAM, Valencia; y Palacio de los Condes de Gabia, Granada.

### Exposiciones Colectivas:

*Grandes maestros del grabado español en el Museo del Grabado Español Contemporáneo*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña\*.

## 1999

### Exposiciones Individuales:

*Eusebio Sempere. Los años de formación, 1940-1955*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia\*.

*Sempere de Onil. Homenaje a Eusebio Sempere Juan*, Ayuntamiento de Onil, Alicante\*.

*Sempere. Obra Gráfica*, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante\*.

### Exposiciones Colectivas:

*Territorios Múltiples: tendencias y técnicas de la obra gráfica contemporánea a través de una colección*, itinerante, Caja España, Obra Social y Cultural, Valladolid\*.

*Félix Adelantado. Una donación para un Museo de Arte Contemporáneo*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza.

## 2000

### Exposiciones Individuales:

*Eusebio Sempere. Paisajes*, Fundación Juan March, Museo d'Art Espanyol Contemporani, Palma de Mallorca, y Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca\*.

### Exposiciones Colectivas:

*Príncipes de las Artes, 1980-2000*, Feria Internacional de Muestras de Asturias, Gijón y Centro Cultural Cajastur, Oviedo.

## 2001

### Exposiciones Individuales:

*Eusebi Sempere. De l'art al microxip*, Sala d'Exposicions de La Nau, Universitat de València, Valencia\*.

### Exposiciones Colectivas:

*Memoria y modernidad: arte y artistas del siglo XX en Castilla-La Mancha*, Museo Municipal "López Villaseñor", Ciudad Real.

*Colección de Pintura. Pintura española 1950-2000*, Museo de Bellas Artes, Santander.

*Las tendencias del arte contemporáneo en la Colección Arte 10. Diez Maestros Españoles en Obra Gráfica*, Palacio

de Congresos y Exposiciones de Castilla y León, Salamanca; Fundación Antonio Pérez, Cuenca\*.

## **2002**

### **Exposiciones Individuales:**

*Eusebio Sempere (antológica 1949-1975)*, Sala García Castañón, Obra Social Caja Navarra, Pamplona.

*Eusebio Sempere*, Centre Cultural, Alcoi\*.

### **Exposiciones Colectivas:**

*Cinquanta anys d'artistes i poetes. D'Antoni Tàpies a Miquel Barceló*, Casal Solleric, Palma de Mallorca.

## **2003**

Dieciocho años después de la muerte de Sempere, sus obras vuelven a exponerse en el extranjero en una muestra individual itinerante.

### **Exposiciones Individuales:**

*Eusebio Sempere, 1923-1985*, Academia de España, Roma; Sala de Exposiciones Novi Manege, Moscú; Galería de Arte Karlovy Vary, Praga\*.

### **Exposiciones Colectivas:**

*Pintar palabras*, Instituto Cervantes, Berlín\*.

*El Centro de Cálculo. Treinta años después*, Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Elche, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, Ibiza\*.

## **VII. BIBLIOGRAFÍA**



## VII.1. Textos de Eusebio Sempere

(Se presentan por orden cronológico de publicación)

“Notas biográficas de Eusebio Sempere”, s/f. [Reproducido en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 283-288.]

“Del cubismo a la pintura abstracta”, Universidad de Valencia, Valencia 1954. [Reproducido en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid 1983, pág. 92; en I. JULIÁN, *El arte cinético en España*, Ediciones Cátedra, Madrid 1986, pág. 315-317; en *Sempere. Escultura y obra gráfica*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, abril-mayo de 1987, pág. 6-10; en *E. Sempere*, Museo Barjola, Gijón 1992, pág. 23-25; en *El grupo de Cuenca*, Fundación Caja de Madrid, Madrid, febrero-abril de 1997, pág. 387; y en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 289-290.]

“Primer Salón de escultura abstracta”, *Levante*, Valencia, 30 de enero de 1955. [Reproducido en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid 1983, pág. 93; en I. JULIÁN, *El arte cinético en España*, Ediciones Cátedra, Madrid 1986, pág. 317-319; en *Sempere. Escultura y obra gráfica*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, abril-mayo de 1987, pág. 12-14; en *E. Sempere*, Museo Barjola, Gijón 1992, pág. 26-28; y en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 290-291.]

“Manifiesto” (Publicado con motivo del 10<sup>eme</sup>. *Salon des Réalités Nouvelles*), París, 8 de julio de 1955. [Reproducido en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid 1983, pág. 94; en I. JULIÁN y A. TÀPIES, *Diálogo sobre arte cultura y sociedad*, Icaria Editorial, Barcelona 1977, pág. 148; en *Eusebio Sempere: obra gráfica i gouaches*, Galería Eude, Barcelona, abril de 1976; en I. JULIÁN, *El arte cinético en España*, Ediciones Cátedra, Madrid 1986, pág. 314-315; en *Sempere. Escultura y obra gráfica*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, abril-mayo de 1987, pág. 16; en *Pintura española. Aspectos de una década. 1955-1965*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid junio de 1988, pág.121-122; en *E. Sempere*, Museo Barjola, Gijón 1992, pág. 32-33;

en *Eusebio Sempere 1923-1985. Exposición retrospectiva*, Casa das Artes, Vigo, abril de 1993, pág 27-28; en *El grupo de Cuenca*, Fundación Caja de Madrid, Madrid, febrero-abril de 1997, pág. 388; y en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 291.]

“Yo veo el arte en 1956, así”, *Levante*, Valencia, 1 de octubre de 1956. [Reproducido en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid 1983, pág. 94-95; en I. JULIÁN, *El arte cinético en España*, Ediciones Cátedra, Madrid 1986, pág. 319-320; en *Sempere. Escultura y obra gráfica*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, abril-mayo de 1987, pág. 20-22; en *Pintura española. Aspectos de una década. 1955-1965*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid junio de 1988, pág.122; en *E. Sempere*, Museo Barjola, Gijón 1992, pág. 41-42; en *Eusebio Sempere 1923-1985. Exposición retrospectiva*, Casa das Artes, Vigo, abril de 1993, pág 25-26; en *El grupo de Cuenca*, Fundación Caja de Madrid, Madrid, febrero-abril de 1997, pág. 388; y en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 292.]

“Dos tendencias actuales de la pintura abstracta”, 7<sup>a</sup> *Exposición Arte Actual del Mediterráneo*, Movimiento Artístico del Mediterráneo, Valencia, octubre 1958. [Reproducido en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid 1983, pág. 95-96; en I. JULIÁN, *El arte cinético en España*, Ediciones Cátedra, Madrid 1986, pág. 320-322; en *Sempere. Escultura y obra gráfica*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, abril-mayo de 1987, pág. 24-26; en *Pintura española. Aspectos de una década. 1955-1965*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid junio de 1988, pág.122-123; y en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 293.]

“El hecho determinante de mis trabajos desde 1956...”, *A Don Diego Velázquez de Silva. Grupo Parpalló*, Sala Mateu, Valencia, febrero de 1961. [Reproducido en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid 1983, pág. 96; en I. JULIÁN, *El arte cinético en España*, Ediciones Cátedra, Madrid

1986, pág. 322-323; en *Sempere. Escultura y obra gráfica*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, abril-mayo de 1987, pág. 28; en *E. Sempere*, Museo Barjola, Gijón 1992, pág. 43-44; y en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 294.]

“Después de los trabajos realizados...”, *Generación Automática de Formas Plásticas*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, Madrid, junio-julio de 1970. [Reproducido en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid 1983, pág. 97; en I. JULIÁN, *El arte cinético en España*, Ediciones Cátedra, Madrid 1986, pág. 323-324; en *Sempere. Escultura y obra gráfica*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, abril-mayo de 1987, pág. 30-32; en *E. Sempere*, Museo Barjola, Gijón 1992, pág. 56-57; y en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 294.]

“Dans un petit livre que je suis en train de lire...” (Texte polemique lu au cours d'un Seminaire au Centre de Calcul de Madrid, juin 1971), *Chroniques de l'art vivant*, n° 25, París, noviembre de 1971. [Reproducido en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid 1983, pág. 97; en I. JULIÁN, *El arte cinético en España*, Ediciones Cátedra, Madrid 1986, pág. 324-325; en *Sempere. Escultura y obra gráfica*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, abril-mayo de 1987, pág. 34; en *E. Sempere*, Gijón, Museo Barjola, 1992, pág. 58; y en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 295.]

“Arte y Técnica. Uno de los caminos...”, *Tropos*, n° 3-4, Madrid, abril-septiembre de 1972, pág. 32. [Reproducido en *Eusebio Sempere 1923-1985. Exposición retrospectiva*, Casa das Artes, Vigo, abril de 1993, pág. 47-48; en *E. Sempere*, Museo Barjola, Gijón 1992, pág. 59; y en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 295-296.]

“Mis últimos trabajos participan...”, *Eusebio Sempere*, Sala Pelaires, Palma de Mallorca, junio de 1974. [Reproducido en I. JULIÁN, *El arte cinético en España*, Ediciones Cátedra, Madrid 1986, pág. 325; en *Eusebio Sempere 1923-1985. Exposición retrospectiva*, Casa das Artes, Vigo, abril de 1993, pág. 65; en *E. Sempere*, Museo Barjola, Gijón 1992, pág. 47; y en

*Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 296.]

“Aprendí la técnica de la serigrafía...”, *Eusebio Sempere. Obra gráfica*, Galería 42, Barcelona, noviembre de 1974. [Reproducido en *Forma y medida en el arte español actual*, Dirección General del Patrimonio, Madrid 1977, pág. 132; en *Eusebio Sempere*, Tórculo Galería Gráfica/Librería de Arte, Madrid, 1979; en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid 1983, pág. 98; en I. JULIÁN, *El arte cinético en España*, Ediciones Cátedra, Madrid 1986, pág. 325-326; en *Sempere. Escultura y obra gráfica*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, abril-mayo de 1987, pág. 38; en *E. Sempere*, Museo Barjola, Gijón 1992, pág. 53 y 56; y en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 296.]

“En el mes de julio de 1949...”, en V. AGUILERA CERNI, *La Postguerra. Documentos y Testimonios*, tomo I, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975, pág. 81-82. [Reproducido en I. JULIÁN, *El arte cinético en España*, Ediciones Cátedra, Madrid 1986, pág. 327-328; y en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 297.]

“Vasarely en Madrid”, *Guadalimar*, n° 2, Madrid, 5 de mayo de 1975, pág. 37. [Reproducido en *E. Sempere*, Museo Barjola, Gijón 1992, pág. 50-52; y en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 297-298.]

“En memoria de Roberta González”, *Batik*, n° 28, Barcelona 1976.

“Sempere y la familia del escultor [Julio González]”, *Guadalimar*, n° 14, Madrid, 10 de junio de 1976. [Reproducido como “Julio González y familia” en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 298-299.]

“Lo más real”, *Guadalimar*, n° 21, Madrid, marzo de 1977, pág. 38.

“Encuentros: ‘Georges Braque’; ‘Jean Arp’; ‘Josef Albers’; y ‘Victor Vasarely’”, *Cuadernos Guadali-*

mar, nº 1, Ediciones Rayuela, Madrid 1977, pág. 35-38. [Reproducidos en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid 1983, pág. 172, 164, 160 y 242, respectivamente; en *El grupo de Cuenca*, Fundación Caja de Madrid, Madrid, febrero-abril de 1997, pág. 388-389; y en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 300-302.]

“La lección de las cosas”, *El País*, Madrid, 27 de septiembre de 1979. [Reproducido en F. CALVO SERRALLER (coordinador), *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente*, Ediciones El País, Madrid, 2000, pág. 71-72.]

“Otra dimensión”, *Otra Dimensión*, Galería Theo, Madrid, noviembre-diciembre de 1979. [Reproducido en *E. Sempere*, Museo Barjola, Gijón 1992, pág. 52-53; y en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 302-303.]

“El arte del pasado y del futuro”, *Diario 16*, Madrid, 13 de diciembre de 1979. [Reproducido en *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid 1983, pág. 98; en I. JULIÁN, *El arte cinético en Es-*

*paña*, Ediciones Cátedra, Madrid 1986, pág. 326-327; en *Sempere. Escultura y obra gráfica*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, abril-mayo de 1987, pág. 40; en *Eusebio Sempere 1923-1985. Exposición retrospectiva*, Casa das Artes, Vigo, abril de 1993, pág. 49-50; en *E. Sempere*, Museo Barjola, Gijón 1992, pág. 60-61; y en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 303.]

“Julio González, prototipo del genio español ignorado”, *El País*, Madrid, 20 de enero de 1980.

“Pintura”, *Polymnia*, Alicante, julio de 1981.

“Forma, movimiento, comunicación”, en F. SORIA/J. M. ALMARZA-MEÑICA (Editores), *Arte contemporáneo y Sociedad*, Instituto Superior de Filosofía de Valladolid/Editorial San Esteban, Salamanca 1981, pág. 59-63. [Reproducido en *E. Sempere*, Museo Barjola, Gijón 1992, pág. 50; y en *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Valencia, abril-junio de 1998, pág. 304-306.]

“Poemas inéditos de Eusebio Sempere”, *Guadalimar*, nº 84, Madrid, mayo-junio de 1985, pág. 13.

## VII.2. Libros, monografías y catálogos sobre E. Sempere (Se presentan por orden alfabético de autores)

AA. VV. *Sempere*, Monografías de Arte Vivo, Valencia, 1959.

— *La pintura informalista en España a través de los críticos*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1961.

— *Formas computables*, Centro de Cálculo, Universidad de Madrid, Madrid, junio-julio 1969.

— *The computer assisted art*, Palacio de Congresos y Exposiciones, Madrid, marzo-abril de 1971.

— *Formas computadas*, Ateneo de Madrid, mayo de 1971.

— *Grabado español contemporáneo*, Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones, Ministerio de Cultura, Madrid, 1975.

— *Sempere*, Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1981.

— *Sempere. Escultura y obra gráfica*, Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, 1987.

— *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, Comunidad de Madrid, Madrid mayo-julio de 1991.

— *E. Sempere (1923-1985)*, Museo Juan Barjola, Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1992.

— *Arte para después de una guerra*, Fundación Caja Madrid, Madrid, diciembre de 1993.

— *Sempere. Obra gráfica*, MUA, Universidad de Alicante, Alicante, 2000.

- AGUILERA CERNI, VICENTE. *Panorama del nuevo arte español*, Editorial Guadarrama, Madrid 1966.
- *Antes del arte: experiencias ópticas perceptivas estructurales*, Galería de Arte Eurocasa, Madrid, octubre 1968.
- *Iniciación al arte español de la postguerra*, Ediciones Península, Barcelona 1970.
- *Sempere*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1972.
- AREÁN, CARLOS. *Treinta años de arte español*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1972.
- BERNABEU, ANTONIO. *Eusebio Sempere*, Ediciones Rayuela, Madrid, 1975.
- BONET, JUAN MANUEL. “Epílogo: El arte abstracto español (1920-1960)”, en C. BLOK, *Historia del arte abstracto*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982.
- BONET CORREA, ANTONIO. *Sempere. Gouaches 1953-60 y esculturas recientes*, Galería de Exposiciones, Banco de Granada, Granada, 1975.
- BONET CORREA, ANTONIO [editor]. *Arte del Franquismo*, Ediciones Cátedra, Madrid 1981.
- BOZAL, VALERIANO. *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid, 1983.
- BOZAL, VALERIANO. *Pintura y escultura española del siglo XX (1939-1990)*, Summa Artis, tomo XXXVII, Editorial Espasa Calpe, Madrid 1992.
- BOZAL, VALERIANO y LLORENS, TOMÀS [editores]. *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO y GONZÁLEZ GARCÍA, ÁNGEL. *Crónica de la pintura española de postguerra. 1940-1960*, Galería Multitud, Madrid octubre-noviembre de 1976.
- CATALÁ GORGUES, MIGUEL ANGEL. *100 años de pintura, escultura y grabado valencianos, 1878-1978*, Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1978.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO [editor]. *España. Medio siglo de vanguardia. 1939-1985*, Fundación-Santillana/Ministerio de Cultura, Madrid 1985.
- CASTAÑOS ALÉS, ENRIQUE. *Los orígenes del arte cibernético en España*, Tesis Doctoral, Universidad de Málaga, 2000; edición electrónica en archivo PDF a cargo de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001.  
(<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=3162>)
- CONDE, MANUEL. *Manrique, Rueda, Sempere, Vela, Zóbel*, Galería Nebli, Madrid, mayo-junio 1962.
- CORRAL, MARÍA [editora]. *Pintura española. Aspectos de una década. 1955-1965*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid 1988.
- DE LA TORRE, ALFONSO [editor]. *El grupo de Cuenca*, Fundación Caja de Madrid, Madrid, 1997.
- DÍEZ PRIETO, FERNANDO [editor]. *Las tendencias del arte contemporáneo en la Colección Arte 10. Diez Maestros Españoles en la Obra Gráfica*, Ediciones de Arte 10, CajaDuero y Diputación Provincial de Cuenca, Madrid, 2001.
- FERNÁNDEZ-BRASO, MIGUEL y ULLÁN, JOSÉ-MIGUEL [editores]. *Sempere*, Cuadernos Guadalimar, nº 1, Ediciones Rayuela, Madrid, 1977.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, ANTONIO. *La obra de Eusebio Sempere desde una investigación visual de la pintura*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1989.
- GÁLLEGO, JULIÁN. *Sempere*, Ediciones Theo, Madrid, 1980.
- *Grabadores franceses en la Casa Velázquez de Madrid/Grabadores españoles en el Colegio de España de París*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, marzo-abril de 1982.
- GARCÍA-RAMOS, PEDRO y MACUA, JUAN IGNACIO [editores]. *Madrid. El arte de los 60*, Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1990.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE M<sup>o</sup>. *Historia del Arte de Valencia*, Bancaja, Valencia 1992.
- GILLET, NATHALIE. *L'œuvre d'Eusebio Sempere, peintre et sculpteur espagnol contemporain* (Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art, Directeur Ms. Marc

- Le Bot), Université Paris I Sorbonne, Institut d'Art et Archéologie, Paris, curso 1976-1977.
- HERAS, ARTUR y MONTER, JOSEP [editores]. *Alfons Roig i els seus amics*, Diputació de València, Universitat Internacional Menéndez Pelayo, Institut Valencià d'Estudis i Investigació, València, 1988.
- HUERTA, RICARD [editor]. *Eusebi Sempere. De l'art al microxip*, Universitat de València, Valencia, 2000.
- JIMÉNEZ-BLANCO, MARÍA DOLORES. *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid 1989.
- JULIÁN, INMACULADA. *Eusebio Sempere. Obra gràfica i gouaches*, Galeria Eude, Barcelona, 1976.  
— *El Arte cinético en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1986.
- LLORENS, TOMÀS y BOZAL, VALERIANO. *Eusebio Sempere 1953-1960*, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, Generalitat Valenciana, Valencia 1985.
- LLORENS, TOMÀS y CALVO SERRALLER, FRANCISCO [editores]. *El siglo de Picasso*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988.
- MARCHÁN, SIMÓN. *Del arte objetual al arte de concepto*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972.
- MARTÍNEZ MESEGUER, JOSÉ LUIS [editor]. *El centro de Cálculo 30 años después*, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, 2003.
- MELIÀ PERICÁS, JOSEP. *Sempere*, Editorial Polígrafa, Barcelona, 1976.
- MORENO GALVÁN, JOSÉ M<sup>a</sup>. *Introducción a la pintura española actual*, Publicaciones españolas, Madrid, 1960.  
— *La última vanguardia*, Magius, Madrid, 1969.
- MORENO SÁEZ, FRANCISCO. *150 años de pintura en Alicante*, (Coleccionable), Información, Alicante 1994.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, MANUEL. *La pintura contemporánea del país valenciano, 1900-1977*, Editorial Prome-  
teo, Valencia, 1977.  
— *La pintura valenciana de la postguerra*, Universitat de València, Valencia 1994.
- PASTOR IBÁÑEZ, M<sup>a</sup> VICENTA  
*Eusebio Sempere*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1978.  
— [y Florencio Martín], *Sempere*, Galería de Arte Abel, Madrid, 1997.
- POPOVICI, CIRILO. *Sempere*, Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones, Madrid, 1972.
- RAMÍREZ, PABLO. *El Grupo Parpalló (1956-1961): Historia y significado* (Tesis doctoral), Departamento de Historia del Arte, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1989.  
— *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*, Diputación de Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2000.
- RAMÍREZ, PABLO [editor]. *Grupo Parpalló. 1956-1961*, Sala Parpalló, Diputación de Valencia/Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, Valencia 1991.  
— [y Juan Manuel Bonet, Alfonso de la Torre, Antonio Fernández García, Dionisio Gázquez, Andrés Trapiello, Carlos Villavieja], *Eusebio Sempere. Una antología, 1953-1981*, IVAM, Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.  
— [y Juan Manuel Bonet, Carlos Villavieja, Antonio Fernández García], *Eusebio Sempere. Los años de formación, 1940-1955*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1999.  
— [y Ramón Sempere Quilis, Juan Manuel Bonet, Carlos Villavieja], *Sempere de Onil. Homenaje a Eusebio Sempere Juan*, Ayuntamiento de Onil, Onil, 1999.  
— *Eusebio Sempere. Paisatges*, Fundación Juan March, Madrid, 2000.
- RICO, PABLO J. [editor]. *Eusebio Sempere, 1923-1985*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, SEACEX, Madrid, 2003.
- RIVAS, MARÍA JOSÉ y SALAS, EDUARDO. *Guía del Museo de Escultura al Aire Libre de La Castellana*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1995.

SILÍO CORREA, FERNANDO. *Sempere. Obra gráfica. Catálogo razonado*, Edición del autor, Madrid, 1982.

SORIA HEREDIA, FERNANDO. *Eusebio Sempere*, CAM, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1988.

TRAPIELLO, ANDRÉS. *Conversación con Eusebio Sempere*, Ediciones Rayuela, Madrid, 1977.

ULLÁN HERNÁNDEZ, JOSÉ-MIGUEL. *Alarma: con serigrafías de Eusebio Sempere*, Ediciones Rayuela, col. Espacio, Madrid, 1976.

VASARELY, VÍCTOR. *Sempere*, Ateneo de Madrid, Editora Nacional, Madrid, 1961.

VÁZQUEZ DE PARGA, ANA [editora]. *Del Surrealismo al Informalismo. El arte de los años 50 en Madrid*, Comunidad de Madrid, Madrid 1991.

VILLAVIEJA LLORENTE, CARLOS. *Análisis de la relación Arte-Ideología a través de la prensa valenciana del primer franquismo. 1940-1951* (Tesis doctoral), Departamento de Historia del Arte, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1994.

— *Arte y Autarquía en la crítica de arte valenciano*, Servicio de Publicaciones de la UPV, Valencia, 1995.

### VII.3. Artículos sobre Eusebio Sempere

(Se presentan por orden cronológico de publicación)

E. L. CHAVARRI, “III Exposición de Arte Universitario. ¡Y no se parecen!”, *Las Provincias*, Valencia, 14 de mayo de 1942, pág. 8.

J. O., “V Exposición de Arte Universitario”, *Jornada*, Valencia, 26 de diciembre de 1944, pág. 4.

F. G., “VI Exposición de Arte Universitario”, *Levante*, Valencia, 17 de abril de 1946, pág. 3.

J. O., “Exposición de Arte Universitario”, *Jornada*, Valencia, 30 de abril de 1946, pág. 11.

ANÓNIMO, “Clausura de la VI Exposición de Arte Universitario”, *Levante*, Valencia, 1 de mayo de 1946, pág. 4.

F. G., “I Muestra de Arte Valenciano en la Feria Mustrario Internacional”, *Levante*, Valencia, 21 de mayo de 1946, pág. 3.

F. G., “Exposición de la Asociación Hispano-Húngara”, *Levante*, Valencia, 4 de febrero de 1947, pág. 2.

E. L. CH, “Séptima Exposición de Arte Universitario”, *Las Provincias*, Valencia, 21 de marzo de 1947, pág. 4.

F. G., “La VII Exposición de Arte Universitario”, *Levante*, Valencia, 26 de marzo de 1947, pág. 4.  
O., “VII Exposición de Arte Universitario”, *Jornada*, 29 de marzo de 1947, pág. 5.

ANÓNIMO, “La VII Exposición de Arte Universitario”, *Levante*, Valencia, 1 de abril de 1947, pág. 4.

CARLOS SENTÍ ESTEVE, “Promesa y esperanza. La joven pintura de Eusebio Sempere”, *Las Provincias*, Valencia, 3 de septiembre de 1947, pág. 8.

JOSÉ OMBUENA, “Homenaje al grabador Ernesto Furió”, *Jornada*, Valencia, 10 de diciembre de 1947, pág. 5.

J. O., “Exposiciones: en el Círculo de Bellas Artes”, *Jornada*, 11 de diciembre de 1948, pág. 3.

ANÓNIMO, “Fallo del jurado del concurso universitario”, *Levante*, Valencia, 12 de diciembre de 1948, pág. 5.

F. G., “La VIII Exposición de Arte Universitario”, *Las Provincias*, Valencia, 23 de diciembre de 1948, pág. 3.

F. G., “Exposición Inaugural del Círculo de Be-

- llas Artes”, *Levante*, Valencia, 4 de enero de 1949, pág. 6.
- CARLOS SENTÍ ESTEVE, “Eusebio Sempere”, *Las Provincias*, enero de 1949.
- ANÓNIMO, “Dos valencianos en la internacional Manifestation d'Art 1949 de París”, *Levante*, 21 de junio de 1949, pág. 3.
- JOSÉ MATEU, “Eusebio Sempere”, texto del catálogo, *Expone Eusebio Sempere 20 gouaches*, Mateu Arte, Valencia, 11-22 de julio de 1949.
- E. LÓPEZ-CHAVARRI, “Pintura abstracta en la Sala Mateu”, *Las Provincias*, Valencia, 2 de julio de 1949, pág. 7.
- F. G., “Próxima exposición de Eusebio Sempere”, *Levante*, Valencia, 10 de julio de 1949, pág. 4.
- JOSÉ OMBUENA, “Pintura abstracta y algunas cosas más”, *Jornada*, Valencia, 14 de julio de 1949, pág. 4.
- E. LÓPEZ CHAVARRI, “Sempere en la Sala Mateu”, *Las Provincias*, Valencia, 17 de julio de 1949, pág. 6.
- F. G., “Exposición Eugenio (sic) Sempere, de pintura abstracta”, *Levante*, Valencia, 17 de julio de 1949, pág. 2.
- MARÍA AURORA TOMÉ, “La pintura de Eusebio Sempere”, *Rumbos*, Valencia, julio de 1949.
- ANÓNIMO, “Próxima exposición de Arte Contemporáneo en la Sala Mateu”, *Levante*, Valencia, 22 de octubre de 1949, pág. 4.
- F. G., “Exposición colectiva contemporánea en la Sala Mateu”, *Levante*, Valencia, 10 de noviembre de 1949, pág. 3.
- O., “Picasso, Solana y otros”, *Jornada*, Valencia, 10 de noviembre de 1949, pág. 4.
- ANÓNIMO, “Eusebio Sempere expone en París”, *Levante*, Valencia, 23 de mayo de 1950, pág. 3.
- F. G., “X Exposición de Arte Universitario”, *Levante*, Valencia, 24 de febrero de 1951, pág. 2.
- ANÓNIMO, “Fallo de la X Exposición de Arte Universitario”, *Jornada*, 24 de febrero de 1951, pág. 5.
- ANÓNIMO, “De la X Exposición de Arte Universitario”, *Las Provincias*, Valencia, 28 de febrero de 1951, pág. 8.
- F. G., “X Exposición de Arte Universitario. El dibujo, el grabado y la escultura”, *Levante*, Valencia, 28 de febrero de 1951, pág. 2.
- O., “X Exposición de Arte Universitario”, *Jornada*, Valencia, 2 de marzo de 1951, pág. 3.
- ÁLVARO PRADILLO, “Crónicas de la I Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia. Unas consideraciones sobre dibujo y grabado”, *Levante*, Valencia, 14 de julio de 1951, pág. 3.
- F. G., “I Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia. VIª La pintura (tendencias de vanguardia)”, *Jornada*, Valencia, 2 de agosto de 1951, pág. 2.
- F. G., “I Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia. VIIª Grabado y dibujo”, *Jornada*, Valencia, 3 de agosto de 1951, pág. 2.
- ÁLVARO PRADILLO, “Visitas a la I Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte. Pintores valencianos”, *Levante*, Valencia, 1 de noviembre de 1951, pág. 3.
- ÁLVARO PRADILLO, “Visitas a la I Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte. Pintores españoles”, *Levante*, Valencia, 17 de noviembre de 1951, pág. 6.
- J. R., “Eusebio Sempere y la pintura abstracta”, *Levante*, Valencia, 4 de abril de 1954.
- ANÓNIMO, “‘Los Siete’ en la Sala Braulio”, *Levante*, Valencia, 13 de mayo de 1954.
- MARÍA DE LOS ÁNGELES ARAZO, “Qué haría usted para embellecer Valencia”, *Levante*, Valencia, 20 de mayo de 1954, pág. 5.

- M. MORENO, "Dos españoles en París. Eusebio Sempere y Salvador Victoria", *Levante*, Valencia, 2 de septiembre de 1954.
- ANÓNIMO, "Exposición de Lolo Soldevilla y Eusebio Sempere en el Club Universitario", *Levante*, Valencia, 31 de octubre de 1954.
- ALFONSO ROIG, "Sin título", texto del catálogo, *Pinturas, esculturas, collages y dibujos de Lolo Soldevilla y Eusebio Sempere*, Club Universitario, Valencia, noviembre de 1954.
- ANÓNIMO, "Inauguración de una exposición de arte abstracto en el Club Universitario", *Levante*, Valencia, 4 de noviembre de 1954, pág. 4.
- E. L. CHAVARRI, "Lolo Soldevilla y Eusebio Sempere en Club Universitario", *Las Provincias*, Valencia, 4 de noviembre de 1954, pág. 16.
- RAFAEL, "Lolo Soldevilla y Eusebio Sempere, en Club Universitario", *Jornada*, Valencia, 5 de noviembre de 1954, pág. 2.
- ALFARO TABOADA, "Arte abstracto", *Jornada*, Valencia, 12 de noviembre de 1954, pág. 2.
- MARÍA DE LOS ÁNGELES ARAZO, "Unos minutos con el grupo 'Los Siete'", *Levante*, Valencia, 20 de noviembre de 1954, pág. 6.
- JULIÁN GÁLLEGO, "Sin título", texto del catálogo, *Jeunes Peintres Espagnols*, Colegio de España, París, junio de 1955.
- C. POPOVICI, "L'Art abstrait en Espagne", *Cimaise*, n° 1, París, octubre-noviembre de 1955.
- MILO, "'Soy el creador de un arte nuevo', dice Eusebio Sempere", *Levante*, Valencia, 29 de diciembre de 1955, pág. 4.
- MARÍA VIDAL DE MARTORELL, "Crónica de París. Tendencias actuales del arte", *El Intransigente*, Argentina, 15 de febrero de 1956.
- MARIO CARREÑO, "Sin título", texto del catálogo, *Pintura de hoy. Vanguardia de la Escuela de París*, Instituto Nacional de Cultura, La Habana, marzo de 1956.
- ANÓNIMO, "Les expositions à Paris", *Aujourd'hui*, n° 7, París, marzo de 1956.
- JULIÁN GÁLLEGO, "Sin título", texto del catálogo, *Jeunes Peintres Espagnols*, Musée de Beaux Arts de la Ville de Paris, París, junio de 1956.
- M. R., "Réalités Nouvelles, Nouvelles Réalités", *Cimaise*, París, junio-julio-agosto de 1956.
- VICENTE AGUILERA CERNI, "Carta desde París. Tres pintores valencianos", *Levante*, Valencia, 21 de abril de 1957, pág. 11.
- CARLOS SENTÍ ESTEVE, "Pintores valencianos en París, una exposición en el Colegio de España. Al habla con Eusebio Sempere", *Levante*, 16 de diciembre de 1956.
- H. W., "Groupe espagnol", *Cimaise*, París, mayo-junio de 1957.
- E. CERDÁN TATO, "Llevo diez años en París, he expuesto con Picasso, Kandinsky y Calder, entre otros", *Índice*, Alicante, 1958.
- ANÓNIMO, "L'art abstrait", *Combat*, París, 13 de enero de 1958.
- ANÓNIMO, "Eusebio Sempere expuso en París", *Información*, Alicante, enero de 1958.
- ADRIÁN MIRÓ, "Con el pintor valenciano Eusebio Sempere, en París", *Las Provincias*, Valencia, 11 de julio de 1958, pág. 16.
- VICENTE AGUILERA CERNI, MICHEL SEUPHOR y JEAN ARP, "Tres notas sobre Eusebio Sempere", *Arte Vivo* [segunda época], n° 1, Valencia, enero-febrero de 1959.
- VICENTE AGUILERA CERNI, "Sin título", texto del catálogo, *Cinco artistas españoles residentes en París*, Club Urbis, Madrid, julio de 1959.
- C. P., "Crónica de la exposición 5 artistas españoles residentes en París", *SP*, Madrid, 19 de julio de 1959.



- B. G., “El onilense Eusebio Sempere ha revolucionado el arte abstracto”, *Información*, Alicante, 4 de agosto de 1959, pág. 11.
- VICENTE AGUILERA CERNI, “Nuevo arte valenciano”, *Revista*, Barcelona, agosto de 1959.
- MANUEL MORENO, “Dos españoles en París. Con Eusebio Sempere y Salvador Victoria”, *Levante*, Valencia, 2 de septiembre de 1959; y *La Estafeta Literaria*, Madrid, 15 de septiembre de 1959.
- LUIS GONZÁLEZ ROBLES, “La V Bienal del arte de São Paulo”, *Índice*, Barcelona, de septiembre de 1959.
- MANUEL MORENO, “Dos españoles en París. Con Eusebio Sempere y Salvador Victoria”, *Levante*, Valencia, 2 de octubre de 1959 y *Estafeta Literaria*, Madrid, 15 de octubre de 1959.
- VICENTE AGUILERA CERNI, “Si aceptamos que la obra de arte...”, texto del catálogo, *Parpalló* [6ª exposición], Sala Gaspar, Barcelona, 17 de octubre de 1959.
- ANTONIO GIMÉNEZ PERICÁS, “Parpalló, grupo de formas reales”, texto del catálogo, *Parpalló* [6ª exposición], Sala Gaspar, Barcelona, 17 de octubre de 1959.
- RAFAEL MANZANO, “El Grupo Parpalló, otra visión levantina del arte”, *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 21 de octubre de 1959.
- ANÓNIMO, “El grupo Parpalló en la Sala Gaspar”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 23 de octubre de 1959.
- ÁNGEL MARSÁ, “Grupo Parpalló”, *El Correo Catalán*, Barcelona, 24 de octubre de 1959.
- ALBERTO DEL CASTILLO, “El Grupo Parpalló en Sala Gaspar”, *Diario de Barcelona*, Barcelona, 24 de octubre de 1959.
- ANÓNIMO, “El Grupo Parpalló en la Sala Gaspar”, *Mundo Deportivo*, Barcelona, 28 de octubre de 1959.
- JUAN EDUARDO CIRLOT, “Exposición Grupo Parpalló en Sala Gaspar”, *Correo de las Artes*, n° 21, Barcelona, noviembre de 1959, pág. 4.
- P. C., “El Grupo Parpalló”, *Destino*, n° 1.161, Barcelona, 7 de noviembre de 1959, pág. 38.
- ANÓNIMO, “El Grupo Parpalló expone en Barcelona”, *Levante*, Valencia, 20 de noviembre de 1959, pág. 2.
- J. ARNAL, “El Grupo Parpalló”, *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, Barcelona, 28 de noviembre de 1959.
- CARMEN DEBEN, “Sempere, pintor eléctrico”, *Pueblo*, Madrid, 2 de febrero de 1960.
- VICENTE AGUILERA CERNI, “Si aceptamos que la obra de arte...”, texto del catálogo, *Grupo Parpalló* [7ª exposición], Club Urbis, Madrid, 8 de febrero de 1960.
- R. FARALDO, “El Grupo Parpalló o la necesidad de llevar la contraria”, *Ya*, Madrid, 26 de febrero de 1960.
- V. B., “Grupo Parpalló. Club Urbis”, *Cuadernos de Arte y Pensamiento*, n° 3, Madrid, febrero de 1960, pág. 150.
- ANONIMO, “Les expositions à l'étranger”, *Aujourd'hui*, n° 25, París, febrero de 1960.
- A. GIMÉNEZ PERICÁS, “Nueva noticia de un grupo artístico”, *Levante*, Valencia, 9 y 10 de marzo de 1960.
- M. GARCÍA-VIÑÓ, “Grupo Parpalló. Club Urbis”, *Estafeta Literaria*, Madrid, 1 de abril de 1960, pág. 21.
- A. GIMÉNEZ PERICÁS, “La estética lessingniana...”, texto del catálogo, *Primera exposición conjunta de arte normativo español*, Ateneo Mercantil, Valencia, 12 de marzo de 1960.
- A. SÁNCHEZ-GIJÓN, “Arte con norma moral: Normativismo. Entrevista con Vicente Aguilera Cerni”, *Levante*, Valencia, 12 de marzo de 1960, pág. 5.

- S. ALONSO-FUEYO, "Artista: "Tu debes"", *Levante*, Valencia 13 de mayo de 1960, pág. 1.
- J. M. DELGADO, "Comentario al arte constructivo", *Claustro*, Valencia, marzo de 1960.
- A. GIMÉNEZ PERICÁS, "En el Ateneo de Valencia", *Acanto Cultural*, suplemento quincenal, n° 3-4, Madrid, 1 de abril de 1960, pág. 6.
- A. GIMÉNEZ PERICÁS, "Arte Normativo'. La estética de un arte sin objetos", *Acanto Cultural*, n° 8, Madrid, mayo-junio de 1960, pág. 37-42.
- ANÓNIMO, "Dos exposiciones de pintura abstracta", *ABC*, Madrid, 21 de junio de 1960.
- RAMÓN FARALDO, "Exposiciones de verano", *Ya*, Madrid, 23 de junio de 1960.
- LUIS GONZÁLEZ ROBLES, "Sin título", texto del catálogo, *XXX Exposición Bienal Internacional de Arte de Venecia*, Venecia, junio de 1960.
- FERNANDO GIL, "Éxito del pintor alicantino Eusebio Sempere en Venecia", *Información*, Alicante, 30 de junio de 1960, pág. 3.
- CIRILO POPOVICI, "España en la XXX Bienal de Venecia", *SP*, Madrid, 1 de julio de 1960.
- ANÓNIMO, "Cita mundial del arte", *El Español*, Madrid, 3-9 de julio de 1960.
- VICENTE AGUILERA CERNI, "España en la XXX bienal de Venecia", *Índice*, n° 140, agosto de 1960.
- ANÓNIMO, "Exposición 'Siete pintores a la XXX Bienal de Venecia'", *Correo de las Artes*, n° 27, Barcelona, septiembre de 1960.
- VICENTE AGUILERA CERNI, "XXX Biennale de Venise", *Aujourd'hui*, n° 20, París, septiembre de 1960.
- ANÓNIMO, "Exposición de homenaje a Velázquez en Barcelona. Sólo participan pintores que han renunciado a la figura", *Ya*, Madrid, 28 de octubre de 1960.
- VICENTE AGUILERA CERNI, "Arte normativo español: Primera pancarta de un movimiento", *Cuadernos de Arte y Pensamiento*, n° 4, Madrid, noviembre de 1960, pág. 43-45.
- VICTOR VASARELY, "Existe el espacio plástico tradicional...", texto del catálogo, *Sempere*, Ateneo de Madrid, Madrid, enero de 1961. Reproducido en *Sempere: metal screens, gouaches, constructions*, Bertha Schaefer Gallery, Nueva York, abril de 1966.
- ANÓNIMO, "Ventana indiscreta", *La Actualidad Española*, n° 473, Madrid, 26 de enero de 1961.
- JOSÉ HIERRO, "Crónica de arte. Sempere, Sala del Prado. Ateneo", *El Alcazar*, Madrid, 27 de enero de 1961.
- M. GARCÍA-VIÑÓ, "Sempere. Ateneo, Sala del Prado", *Estafeta Literaria*, Madrid, enero de 1961.
- ANTONIO VILLACIEROS, "Sin título", texto del catálogo, *Contrastes de la pintura española de hoy*, Museo Nacional de Arte Moderno, Tokio, febrero de 1961.
- VICENTE AGUILERA CERNI, "El año 1957 fue una de las fechas clave...", texto del catálogo, *A Don Diego Velázquez de Silva. Grupo Parpalló* [8ª exposición], Sala Mateu, Valencia, febrero de 1961.
- ANÓNIMO, "Homenaje del Grupo Parpalló a Velázquez", *Levante*, Valencia, 1 de febrero de 1961.
- ANÓNIMO, "Sempere en el Ateneo", *SP*, Madrid, 1 de febrero de 1961.
- J. LLORENS, "Pulso de la ciudad", *Levante*, Valencia, 2 de febrero de 1961, pág. 6.
- J. LL., "Los cuadros de una exposición. Crónica amable de una inauguración en Sala Mateu", *Levante*, Valencia, 3 de febrero de 1961, pág. 2.
- J. PORTOLÉS, "Exposición Parpalló", *Revista Gran Vía de actualidades, artes y letras*, n° 462, Barcelona, 18 de febrero de 1961, pág. 2.
- J. PORTOLÉS, "Rectificación", *Revista Gran Vía de actualidades, artes y letras*, n° 466, Barcelona, 18 de

marzo de 1961, pág. 19.

MARCEL FRYNS, "Les artistes ont la parole", *Les Beaux-Arts*, n° 928, Bruselas, 17 de marzo de 1961.

ÁNGEL MOISÉS, "Sempere da a conocer, en la Sala de exposiciones del Ateneo, sus relieves luminosos móviles", *Levante*, Valencia, 12 de marzo de 1961, pág. 11.

CARLOS ANTONIO AREÁN, "Eusebio Sempere en el Ateneo", *Revista Gran Vía*, Barcelona, 8 de abril de 1961.

MARCEL FRYNS, "L'art espagnol contemporain á Bruxelles", *Journal de l'Amateur d'Art*, Bruselas, 25 de mayo de 1961.

ANÓNIMO, "Arte español contemporáneo", *Goya*, n° 42, Madrid, mayo-junio de 1961.

CARLOS ANTONIO AREÁN, "Eusebio Sempere o el constructivismo de la luz", *Correo de las Artes*, n° 32, Madrid, junio-julio de 1961.

LUIS GONZÁLEZ ROBLES, "España en la VI Bienal de São Paulo", texto del catálogo, *VI Exposición Bienal Internacional de Arte de São Paulo*, São Paulo, septiembre de 1961.

P. R., "Un genio de Onil, Eusebio Sempere. El 'Op-art' ha llegado a Alicante", *La Verdad*, Murcia, 17 de diciembre de 1961, pág. 8.

ANÓNIMO, "Aplazada la exposición de Sempere", *La Verdad*, Murcia, 17 de diciembre de 1961, pág. 8.

JOSÉ MIGUEL RUÍZ-MORALES, "Sin título", texto del catálogo, *Modern Spanish Painting*, Tate Gallery, Londres, enero de 1962.

ANÓNIMO, "Spanishness in Abstract Painting", *The Times*, Londres, 6 de enero de 1962.

ALFONSO BARRA, "Triunfo de los abstractos españoles", *ABC*, Madrid, 6 de enero de 1962.

ANÓNIMO, "Eusebio Sempere expone en Londres", *Levante*, Valencia, 12 de enero de 1962,

pág. 2.

ANÓNIMO, "Arte español en Londres", *SP*, n° 178, Madrid, 15 de enero de 1962.

STUART PRESTON, "Various Points of Contact in Contemporary Painting", *New York Times*, Nueva York, 18 de marzo de 1962.

JOSÉ CASTRO ARINES, "La pintura abstracta española", *Hogar y Arquitectura*, Madrid, marzo-abril de 1962.

FERNANDO GIL, "Pintura y tres libros. Cuadros de Eusebio Sempere en Nueva York", *Información*, Alicante, 6 de abril de 1962, pág. 3.

ÁNGEL CRESPO, "Grafías de nuestro tiempo", *Artes*, n° 18, Madrid, 23 de abril de 1962.

CIRILO POPOVICI, "Cinco pintores con distintas ideas", *SP*, Madrid, junio de 1962.

A. C., "Rueda, Zóbel, Sempere y Manrique", *Artes*, Madrid, junio de 1962.

CARLOS ANTONIO AREÁN, "Sin título", texto del catálogo, *Sempere, Sanz, Vela*, Sala Amadís, Madrid, junio de 1962.

VICENTE AGUILERA CERNI, ALEXANDRE CIRICI y ERNESTO CONTRERAS, "Eusebio Sempere", *Suma y Sigue* [primera época], n° 1, Valencia, octubre-diciembre de 1962.

ANÓNIMO, "Uma natureza jocosa e uma grande sensibilidade", *Diario de Noticias*, Lisboa, 28 de noviembre de 1962.

CARLOS ANTONIO AREÁN, "Sin título", texto del catálogo, *Esculturas de Martín. Gouaches de Sempere*, Galería Diario de Noticias, Lisboa, diciembre de 1962.

MAX WIKES-JOYCE, "Three Spanish Painters", *The Arts Review*, n° 26, Londres, 12-26 de enero de 1963.

ALASTAIR GORDON, "Art in the Modern Manner", *The Connoisseur*, Londres, enero de 1963.

- CIRILO POPOVICI, "Three Spanish Painters", *SP*, nº 204, Madrid, 15 de febrero de 1963.
- ANÓNIMO, "Demostración de escaparatismo por artistas modernos", *Informaciones*, Madrid, 16 de marzo de 1963, pág. 18.
- ANÓNIMO, "Seis artistas plásticos realizan una singular interpretación del escaparatismo", *Madrid*, Madrid, 16 de marzo de 1963, pág. 22.
- ANÓNIMO, "Seis artistas plásticos realizan una singular interpretación del escaparatismo", *Arriba*, Madrid, 16 de marzo de 1963, pág. 16.
- ANÓNIMO, "Seis artistas plásticos realizan una singular interpretación del escaparatismo", *Ya*, Madrid, 16 de marzo de 1963, pág. 13.
- JOSÉ RAMÓN ALFARO, "Una muestra del arte de preparar los escaparates que provoca reacciones apasionadas", *Informaciones*, Madrid, 18 de marzo de 1963, pág. 9.
- ANÓNIMO, "El arte en la calle para todos", *Hoja del Lunes*, Madrid, 18 de marzo de 1963, pág. 8.
- M. R., "Seis escaparates en El Corte Inglés, obra de otros tantos grandes artistas", *Pueblo*, Madrid, 18 de marzo de 1963, pág. 12.
- ANÓNIMO, "Seis escaparates entregados a la fantasía de los artistas abstractos", *Madrid*, Madrid, 18 de marzo de 1963, pág. 7.
- JULIO D. GUILLÉN, "Seis ventanas a lo abstracto en la calle de Preciados", *El Alcázar*, Madrid, 18 de marzo de 1963.
- ANÓNIMO, "Arte nuevo en seis escaparates de El Corte Inglés", *Ya*, Madrid, 19 de marzo de 1963, pág. 4.
- MARÍA ISABEL HERNANDO, "Arte en el escaparate", *Arriba*, Madrid, 19 de marzo de 1963.
- ANÓNIMO, "El arte moderno se presenta al gran público", *Artes*, nº 34, Madrid, 23 de marzo de 1963, pág. 20-21.
- JOSÉ DE CASTRO ARINES, "El arte nuevo y el mundo comercial", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 23 de marzo de 1963, pág. 30.
- J. M. MORENO GALVÁN, "La experiencia de 'El Corte Inglés'", *Artes*, nº 35, Madrid, 8 de abril de 1963, pág. 22.
- ALBERT C. SAUVENIER, "El constructivismo de Eusebio Sempere", *Arriba*, Madrid, 14 de junio de 1963; e *Información*, Alicante, 19 de junio de 1963, pág. 9.
- J. R. ALFARO, "Eusebio Sempere, un temperamento poético sujeto a un rigor casi pitagórico", *Informaciones*, Madrid, 12 de octubre de 1963.
- J. R. ALFARO, "Eusebio Sempere recibe una beca de la Fundación Ford", *Información*, Alicante, 25 de octubre de 1963, pág. 5.
- MARÍA ROSA GARRIDO, "El pintor alicantino Eusebio Sempere, becario de la Fundación Ford", *La Verdad*, Alicante, 25 de octubre de 1963, pág. 6.
- CHARLES S. SPENCER, "Gallery-going in Madrid", *Studio International Art*, Nueva York, octubre de 1963.
- RAMÓN FARALDO, "Colectiva en la Galería Juana Mordó", *Ya*, Madrid, 1 de abril de 1964.
- EMILY GENAVER, "Art Tour", *New York Herald Tribune*, Nueva York, 18 de abril de 1964.
- STUART PRESTON, "Ur-Mondrian", *The New York Times*, Nueva York, 3 de mayo de 1964.
- ANÓNIMO, "Eusebio Sempere expone en Nueva York", *Información*, Alicante, 20 de mayo de 1964, pág. 5.
- F. T. R., "Sempere and Subirachs" *Pictures on Exhibit*, Nueva York, mayo de 1964.
- MERCEDES MOLLEDA, "Eusebio Sempere, la música callada", *Artes*, nº 56, Madrid, 23 de mayo de 1964.

- MARY MARGARET BYRNE, "Work of Spanih artist is among new shows", *Sunday Ledger-Enquirer*, Columbus (U.S.A.), 7 de junio de 1964.
- ALBERT C. SAUVENIER, "El constructivismo de Eusebio Sempere", *Información*, Alicante, 19 de junio de 1963, pág. 9.
- ANÓNIMO, "Three Exhibits Being Show in Georgia Museum", *The Banner Herald*, Athens (Georgia, U.S.A.), 29 de junio de 1964.
- S. G., "Eusebio Sempere and José María Subirachs", *Art New*, nº 4, Nueva York, verano de 1964.
- RAMÓN MIRA, "Eusebio Sempere, becario de la Fundación Ford, regresa a Onil", *Información*, Alicante, 1 de septiembre de 1964, pág. 12.
- ANÓNIMO, "Un pintor español en el mundo artístico norteamericano", *Informaciones*, Madrid, 22 de septiembre de 1964.
- ANÓNIMO, "Art in Spain Today", *The Art Gallery*, nº 2, Connecticut (U.S.A.), noviembre de 1964.
- VICENTE AGUILERA CERNI, "Una perspectiva de la pintura española", *Civiltà delle macchine*, Roma, diciembre de 1964.
- J. R. ALFARO, "La pintura vive hoy su gran aventura", *Informaciones*, Madrid, 12 de enero de 1965.
- ERNESTO CONTRERAS, "Sempere o la resurrección", *Información*, Alicante, 3 de febrero de 1965.
- JAVIER M. DE BEDOYA, "Sin título", texto del catálogo, *Confrontación Jardiel, Sempere, Viola*, Galería La Buharda, Madrid, marzo de 1965.
- MIGUEL VEYRAT, "Confrontación con los tres mejores abstractos españoles del momento", *El Alcázar*, Madrid, 2 de marzo de 1965.
- ANÓNIMO, "Una importante exposición: Viola, Sempere, Jardiel", *Hoja del Lunes*, Madrid, 15 de marzo de 1965.
- ANÓNIMO, "Sempere expone en Nueva York", *Levante*, Valencia, 16 de marzo de 1965, pág. 9.
- BETTY SHEPARD, "The Moods of Spain in Paint", *The Town Crier*, Westport (Connecticut, USA), 8 de abril de 1965.
- VICENTE AGUILERA CERNI, "Eusebio Sempere", texto del catálogo, *Sempere. Pinturas y collages*, Galería Juana Mordó, Madrid, abril de 1965.
- PEDRO CÁMARA, "Los pintores hablan de arte. Diálogo con Eusebio Sempere", *Arriba*, Madrid, 22 de abril de 1965.
- J. R. ALFARO, "La exposición de Eusebio Sempere, un ejemplo de preocupación estética", *Informaciones*, Madrid, 27 de abril de 1965.
- CARLOS ANTONIO AREÁN, "Pintura no imitativa", *Nuestro Tiempo*, Pamplona, abril de 1965.
- JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN, "Sempere", *Artes*, Madrid, mayo de 1965.
- L. FIGUEROLA FERRETTI, "Los primores de Sempere", *Arriba*, Madrid, 2 de mayo de 1965.
- M. SÁNCHEZ-CAMARGO, "La pintura 'oriental' de Sempere", *Hoja del Lunes*, Madrid, 3 de mayo de 1965.
- ANÓNIMO, "Sempere", *ABC*, Madrid, 5 de mayo de 1965.
- JOSÉ HIERRO, "Sempere o la geometría palpitante", *El Alcázar*, Madrid, 6 de mayo de 1965.
- ALFONSO SÁNCHEZ, "Mi columna", *Informaciones*, Madrid, 8 de mayo de 1965.
- JOSÉ CASTRO ARINES, "Ramón Casas en la cultura hispánica. La pintura de Isabel Santaló, Sempere y González de la Torre", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 8 de mayo de 1965.
- RAMÓN SÁEZ, "Sempere. Galería Juana Mordó", *El Español*, Madrid, 8 de mayo de 1965.
- VICENTE AGUILERA CERNI, "Eusebio Sempere", *Arriba*, Madrid, 9 de mayo de 1965.

- ANÓNIMO, "Sempere (Galería Mordó)", *SP*, Madrid, 15 de mayo de 1965.
- CÁMARA, "La pintura de Eusebio Sempere", *Levante*, Valencia, 16 de mayo de 1965, pág. 16.
- CARLOS ANTONIO AREÁN, "Madrid. Eusebio Sempere", *Aujourd'hui*, n° 50, París, mayo de 1965.
- VENANCIO SÁNCHEZ MARÍN, "El constructivismo poético de Sempere", *Goya*, n° 67, Madrid, mayo de 1965.
- VILLAGÓMEZ, "Plastas y plásticos. Sempere", *La Codorniz*, Madrid, 30 de mayo de 1965.
- JEAN ALLEN, "The Art of Tomorrow", *San Francisco Chronicle*, San Francisco (California, USA), 10 de junio de 1965.
- TOMÁS LLORENS, "Sin título", texto del catálogo, *Rueda-Sempere*, Concret Llibres, Valencia, julio de 1965.
- E. L. CHAVARRI, "Rueda y Sempere en Concret Llibres", *Las Provincias*, Valencia, 25 de julio de 1965.
- JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN, "Pintores en Cuenca", *Triunfo*, Madrid, 25 de septiembre de 1965, pág. 30-35 y 37.
- J. R. ALFARO, "La próxima temporada artística se desarrollará bajo el signo del 'op-art'", *Informaciones*, Madrid, 28 de septiembre de 1965.
- HENRY GALY-CARLES, "Situation actuelle de la peinture a Madrid", *Aujourd'hui*, n° 52, París, septiembre de 1965.
- A. F., "'Op-Art' en Barcelona: Eusebio Sempere", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 12 de noviembre de 1965.
- JUAN ARMENGOL, "Sempere y cinetismo", *El Correo Catalán*, Barcelona, 12 de noviembre de 1965.
- CESÁREO RODRÍGUEZ AGUILERA, "Sempere en la Galería René Metrás", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 20 de noviembre de 1965.
- SANTOS TORROELLA, "La plástica absoluta de Eusebio Sempere", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 24 de noviembre de 1965.
- ÁNGEL MARSÁ, "Sempere o la plástica visual", *El Correo Catalán*, Barcelona, 21 de noviembre de 1965.
- JOSÉ CORREDOR-MATHEOS, "Sempere en la Galería René Metrás", *Destino*, Barcelona, 27 de noviembre de 1965.
- RAFAEL MANZANO, "Geometría y luz, en la obra de Sempere", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, noviembre de 1965.
- JUAN CORTÉS, "Sempere", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 28 de noviembre de 1965.
- ANÓNIMO, "Sempere en la Galería René Metrás", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, noviembre de 1965.
- ANÓNIMO, "Eusebio Sempere (René Metrás)", *SP*, Madrid, 5 de diciembre de 1965.
- BRINES LLORENTE, "Eusebio Sempere ha expuesto 'op-art' en Barcelona", *Levante*, Valencia, 18 de diciembre de 1965.
- ERNESTO CONTRERAS, "Sin título", texto del catálogo, *Sempere*, Sala de Arte de la Caja de Ahorros del Sureste de España, Alicante, diciembre de 1965.
- P. R., "Eusebio Sempere: El 'op-art' ha llegado a Alicante", *Información*, Alicante, 18 de diciembre de 1965, pág. 8.
- P. R., "El 'Op' está servido", *Información*, Alicante, 19 de diciembre de 1965, pág. 8.
- ERNESTO CONTRERAS, "Eusebio Sempere y el arte cinético", *Información*, Alicante, 29 de diciembre de 1965, pág. 19.
- J. GLUSBERG, "Del pop art al arte cibernético", *Revistas de ideas estéticas*, n° 119, Madrid, diciembre de 1965.

- P. DE LA P., "Colectiva", *Arriba*, Madrid, 23 de enero de 1966.
- ERNESTO CONTRERAS, "Sempere y el arte cinético", *Idealidad*, nº 95, Alicante, enero de 1966, pág. 21-22.
- JUAN ANTONIO AGUIRRE, "I Salón de Corrientes Constructivistas", *Gaceta Universitaria*, nº 53, Madrid, febrero de 1966.
- ANÓNIMO, "Constructivismo 1966", *SP*, Madrid, 13 de febrero de 1966.
- VICENTE AGUILERA CERNI, "Las ausencias en la actual pintura valenciana", *Suma y Sigue* [primera época], nº 9-10, Valencia, marzo de 1966, pág. 8-15.
- TOMÁS LLORENS, "Problemes i tendencies de la pintura valenciana actual", *Suma y Sigue* [primera época], nº 9-10, Valencia, marzo de 1966, pág. 16-32.
- ALEXANDRE CIRICI, "L'escultura valenciana actual", *Suma y Sigue* [primera época], nº 9-10, Valencia, marzo de 1966, pág. 33-36.
- JOSÉ MANUEL SALGADO, "Una exposición tumultuosa y delirante", *Pueblo*, Madrid, 10 de marzo de 1966.
- BILL DYCKES, "Eusebio Sempere: The Top in Op", *Guidepost*, Madrid, 11 de marzo de 1966, pág. 24-25.
- M. SÁNCHEZ-CAMARGO, "Exposición de Op-art, Sempere", *Hoja del Lunes*, Madrid, 28 de marzo de 1966.
- JOHN CANADAY, "Sempere", *The New York Times*, Nueva York, 9 de abril de 1966.
- J. W., "Sempere (Bertha Shaeffer)", *New York Herald Tribune*, Nueva York, 16 de abril de 1966.
- J. RAMÍREZ DE LUCAS, "Eusebio Sempere, un adelantado español", *Arquitectura*, nº 88, Madrid, abril de 1966, pág. 52.
- ANÓNIMO, "Art in New York. Eusebio Sempere", *Time*, Londres, 15 de abril de 1966.
- PILAR GÓMEZ BEDATE, "El arte y la moda en Madrid", *El Inmueble*, Madrid, abril de 1966.
- GRACE GLUECK, "A Hanging Museum", *New York Times*, Nueva York, 17 de abril de 1966.
- CHARLOTTE WILLARD, "The Last Word", *New York Post*, Nueva York, 24 de abril de 1966.
- TERESA SOUBRIET, "Diálogo sobre casi todo con el pintor Eusebio Sempere", *Idealidad*, nº 99, Alicante, mayo de 1966, pág. 26-27.
- BILL DYCKES, "A 'Hanging House' for Spanish Abstractions", *New York Times*, Nueva York, 4 de julio de 1966.
- JOSEFINA SALVADOR, "Artistas valencianos en un museo excepcional", *Las Provincias*, Valencia, 13 de julio de 1966.
- MANUEL OLMEDO, "Sempere en la pasarela", *ABC*, Sevilla, 8 de octubre de 1966.
- MANUEL LORENTE, "Sempere, famoso cultivador de esta nueva tendencia artística", *Sevilla*, Sevilla, 11 de octubre de 1966.
- MANUEL LORENTE, "Op-Art en la pasarela", *Pueblo*, Madrid, 11 de octubre de 1966.
- ANÓNIMO, "Eusebio Sempere en Galería Grieses", *Hierro*, Bilbao, noviembre de 1966.
- SUSANA MENTZ, "Estos os relevos iluminados de Sempere", *Diario de Noticias*, Lisboa, 18 de diciembre de 1966.
- VICENTE GARCÍA CERVERA, "Recapitulación de la actividad artística en Valencia", *Suma y Sigue* [segunda época], nº 1, Valencia, enero-marzo de 1967.
- PEDRO ANTONIO, "Diálogo con Eusebio Sempere", *Levante*, Valencia, 28 de marzo de 1967, pág. 18.

- D. CASE, "Eusebio Sempere: Wizard of Op", *Tab*, Madrid, septiembre de 1967.
- M. Díez-Crespo, "Arte objetivo", *Arriba*, Madrid, 10 de octubre de 1967.
- José Castro Arines, "Lo objetivo y la vida", *Informaciones*, Madrid, 14 de octubre de 1967.
- Julián Santamaría, "El arte objetivo", *SP*, Madrid, 15 de octubre de 1967.
- L. Figuerola Ferreti, "El subjetivismo del arte objetivo", *Arriba*, Madrid, 22 de octubre de 1967.
- Venancio Sánchez Marín, "Arte objetivo", *Goya*, nº 80, Madrid, octubre de 1967.
- CiriLO Popovici, "Sempere", *SP*, Madrid, 10 de diciembre de 1967.
- Pedro Antonio, "Eusebio Sempere realizará una escultura con Cristóbal Halffter y Julio Campal", *Levante*, Valencia, 31 de diciembre de 1967, pág. 31.
- Alfonso Martínez Mena, "Situación de la cultura en España", *SP*, Madrid, 8 de febrero de 1968.
- J. R. Alfaro, "Un conjunto muy representativo de nuestro momento actual en Puente Cultural", *Informaciones*, Madrid, 19 de febrero de 1968.
- ANÓNIMO, "New Wave of Art is Sweeping Spain", *The New York Times*, Nueva York, 6 de abril de 1968.
- Daniel Giralto-Miracle, "MENTE I", texto del catálogo, *MENTE-I. Primera muestra española de nuevas tendencias estéticas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, abril de 1968.
- J. G., "Mente I. Nuevas tendencias estéticas", *Tele Expres*, Barcelona, 5 de abril de 1968.
- Daniel Giralto-Miracle, "Mente I", *Destino*, Barcelona, 13 de abril de 1968.
- Vicente Aguilera Cerni, "Sobre un propósito y un significado", texto del catálogo, *Antes del Arte. Experiencias ópticas, perceptivas, estructurales*, Sala de Exposiciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, Valencia, abril de 1968.
- Pedro Antonio, "'Antes del Arte' en el Colegio de Arquitectos", *Levante*, 28 de abril de 1968, pág. 16.
- Salvador Aldana Fernández, "En el umbral del arte", *Levante*, Valencia, 19 de abril de 1968, pág. 16.
- Juan Antonio Aguirre, "Qué ha pasado con la 'generación abstracta española'", *Índice*, nº 235, Madrid, septiembre de 1968.
- Carmen Martínez, "Un museo de arte abstracto español", *Jardín des Arts*, París, septiembre de 1968.
- Vicente Aguilera Cerni, "Antes del Arte. Una hipótesis metodológica", texto del catálogo, *Antes del Arte*, Galería de Arte Eurocasa, Madrid, octubre de 1968.
- ANÓNIMO, "Índice de las exposiciones", *Informaciones*, Madrid, 24 de octubre de 1968.
- ANÓNIMO, "Exposición con prólogo y música", *SP*, Madrid, 27 de octubre de 1968.
- Carlos Areán, "Antes del Arte", *La Estafeta Literaria*, nº 411, Madrid, octubre de 1968.
- Isabel Cajide, "Los múltiples", *Artes*, Madrid, febrero-marzo de 1969.
- Salvador Giménez, "A la luz de Sempere", *ABC*, Madrid, 7 de marzo de 1969.
- CiriLO Popovici, "Arte luminotécnico en Madrid", *SP*, Madrid, 11 de abril de 1969.
- Simón Marchán Fiz, "El arte óptico o la provocación visual", *Ya*, Madrid, 11 de mayo de 1969.
- Enrique Delgado Contreras, "La computadora al servicio del arte", *Informaciones*, Madrid, 29 de mayo de 1969, pág. 1.
- Francisco Gor, "Góngora, en Cuenca. Am-



- bientación literaria a seis serigrafías de Eusebio Sempere”, *SP*, Madrid, 29 de junio de 1969.
- ANÓNIMO, “Pictorama-I”, *El Noticiero Universal*, Barcelona, 13 de agosto de 1969.
- JUAN RAMÍREZ DE LUCAS, “Generación automática de formas plásticas y formas computables”, *Arquitectura*, Madrid, septiembre de 1969.
- VICENTE AGUILERA CERNI, “Sin título”, texto del catálogo, *MENTE-4*, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarros, Bilbao, octubre-noviembre de 1969.
- M. A. GARCÍA VIÑOLAS, “Antes del Arte”, *Pueblo*, Madrid, 3 de diciembre de 1969.
- ANÓNIMO, “Los matemáticos del ‘Antes del Arte’ y seis artistas más”, *Informaciones*, Madrid, 4 de diciembre de 1969.
- JOSÉ MARÍA BALLESTER, “Paso elevado Juan Bravo-Eduardo Dato”, *Madrid*, Madrid, 23 de enero de 1970.
- M. A. GARCÍA VIÑOLAS, “¿Dónde emplazaría usted el Museo de Arte Contemporáneo?”, *Pueblo*, Madrid, 18 de marzo de 1970.
- MARISA CIRIZA, “Madrid tendrá un parque de escultura colectivo”, *Madrid*, Madrid, 20 de marzo de 1970.
- JOSÉ CASTRO ARINES, “Los ingenieros y la obra del urbanismo de Madrid”, *Informaciones*, Madrid, 16 de abril de 1970.
- SANTOS TORROELLA, “Un parque-museo de escultura al aire libre”, *El Noticiero Universal*, Barcelona, 13 de mayo de 1970.
- ANTONIO BERNABEU, “Sempere contra el límite”, *Nuevo Diario*, Madrid, 16 de julio de 1970.
- RAFAEL PRATS RIVELLES, “Artistas valencianos en las pinacotecas madrileñas”, *Levante*, Valencia, 9 de agosto de 1970.
- JOSÉ CORREDOR-MATHEOS, “Sempere”, *Chroniques de l'Art Vivant*, n° 13, París, agosto-septiembre de 1970.
- AMARO GÓMEZ PABLOS, “Un museo bajo el nuevo paso elevado”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 22 de septiembre de 1970.
- CARLOS AREÁN, “Eusebio Sempere en la integración de las artes”, *La Estafeta Literaria*, n° 458, Madrid, 15 de diciembre de 1970.
- JOSÉ MARÍA BALLESTER, “Simple reforma o replanteamiento radical”, *Madrid*, Madrid, 25 de marzo de 1971.
- FRANCISCO JORDÁN, “Sempere: entre la razón y la intuición”, *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 17 de abril de 1971.
- MARIO DE OLIVEIRA, “9 artistas espanhóis”, texto del catálogo, *Gravuras contemporâneas espanholas*, Galería de São Francisco, Lisboa, mayo de 1971.
- ENRIQUE ENTRENA, “Eusebio Sempere trabaja con una computadora para elaborar sus obras”, *La Verdad*, Alicante, 11 de mayo de 1971, pág. 5.
- VIDAL MASANET, “Juana Francés, Arcadio Blanco y Eusebio Sempere en un ‘cesta y puntos’ llamado rueda de prensa”, *Información*, Alicante, 12 de mayo de 1971, pág. 14.
- JOSÉ RAMÓN GINER, “Alicante debe tener un museo de arte moderno cuenta con Juana Francés, Arcadio Blasco y Eusebio Sempere”, *Primera Página*, Alicante, 12 de mayo de 1971, pág. 11.
- ENTRENA, “¿Hacia un museo de arte contemporáneo en nuestra ciudad?”, *La Verdad*, Alicante, 12 de mayo de 1971, pág. 4.
- PIRULA ARTERIUS, “Fue inaugurada la exposición de Arcadio Blasco, Juana Francés y Eusebio Sempere”, *Información*, Alicante, 13 de mayo de 1971, pág. 16.
- CERDÁN TATO, “Una muestra insólita en Alicante. Aproximación a Juana Francés, Blasco y Sempere”, *Primera Página*, Alicante, 20 de mayo de 1971, pág. 17-18.

- JOSÉ CASTRO ARINES, "El arte nuevo de las formas computadas", *Informaciones*, Madrid, 10 de junio de 1971.
- ALFREDO MARQUÉS, "Gravuras contemporáneas españolas", *Diario Popular*, Lisboa, 17 de junio de 1971.
- MARÍA LUÍSA BORRÁS, "Granollers, I Muestra Internacional de Arte", *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de agosto de 1971.
- MARIO GONZÁLEZ MOLINA, "Otro museo para Madrid", *Madrid*, Madrid, 27 de agosto de 1971.
- FERNANDO MILLÁN, "Eusebio Sempere pinta los deseos más íntimos del aire", *Avanzada*, n° 29, Madrid, agosto de 1971, pág. 30-31.
- ANTONIO F. MOLINA, "Eusebio Sempere, a new world of magical shapes", *Iberian Daily Sun*, Palma de Mallorca, 29 de marzo de 1972.
- MARIO PARDO/VÍCTOR ZALBIDEA, "Arte y técnica", *Tropos*, n° 3-4, Madrid, abril-septiembre de 1972, pág. 33-38.
- CIRILO POPOVICI, "Sin título", texto del catálogo, *Exposición de gouaches (1953 a 1960) de Eusebio Sempere*, Galería Egam, Madrid, mayo de 1972.
- ANÓNIMO, "Éxito de Eusebio Sempere en la capital de España", *Levante*, Valencia, 3 de junio de 1972.
- JOSÉ CASTRO ARINES, "Eusebio Sempere", *Informaciones*, Madrid, 8 de junio de 1972.
- JOSÉ HIERRO, "Sempere", *Nuevo Diario*, Madrid, 11 de junio de 1972.
- J. R. ALFARO, "Exposiciones de Eusebio Sempere, Daniel Merino y Extremera", *Hoja del Lunes*, Madrid, 12 de junio de 1972.
- ELENA FLÓREZ, "Exposiciones", *El Alcázar*, Madrid, 14 de junio de 1972.
- JULIO GARCÍA CASTILLO, "Escultura de hoy al sol y al aire libre", *Blanco y Negro*, Madrid, 22 de junio de 1972.
- G. VIÑOLAS, "Sempere", *Pueblo*, Madrid, 27 de junio de 1972.
- JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN, "El puente de las artes", *Triunfo*, n° 508, Madrid, 22 de junio de 1972.
- MIGUEL FERNÁNDEZ-BRASO, "Sempere o la imaginación investigadora", *ABC*, Madrid, 8 de julio de 1972.
- ANÓNIMO, "Sempere", *Nuevo Diario*, Madrid, 9 de julio de 1972.
- J. M. MORENO GALVÁN, "Eusebio Sempere", *Triunfo*, n° 511, Madrid, 15 de julio de 1972, pág. 45.
- LUIS CARANDELL, "La polémica del Puente", *Triunfo*, n° 512, Madrid, 22 de julio de 1972.
- M. T., "Día y noche en el puente de las esculturas", *La Actualidad Española*, Madrid, 10 de agosto de 1972.
- MARIO DE OLIVEIRA, "Un museo de escultura al aire libre", *Diario de Noticias*, Lisboa, 21 de septiembre de 1972.
- ANÓNIMO, "Importante exposición de arte español inaugurada en Buenos Aires", *ABC*, Madrid, 24 de septiembre de 1972.
- ALFONSO SÁNCHEZ, "La pintura alza el telón", *Informaciones*, Madrid, 7 de octubre de 1972.
- ANÓNIMO, "La exposición de la semana. Sempere en la Galería Juana Mordó", *ABC*, Madrid, 7 de octubre de 1972.
- ANÓNIMO, "Eusebio Sempere y sus móviles luminosos", *Sur*, Málaga, 8 de octubre de 1972.
- JUAN SALINAS, "Arte para todos", *Nuevo Diario*, Madrid, 8 de octubre de 1972.
- ELENA FLÓREZ, "Lo nuevo y el estilo en la obra de Sempere", *El Alcázar*, Madrid, 11 de octubre de 1972.

- M. A. GARCÍA VIÑOLAS, “Sempere”, *Pueblo*, Madrid, 12 de octubre de 1972.
- JOSÉ HIERRO, “Sempere”, *Nuevo Diario*, Madrid, 15 de octubre de 1972.
- MIGUEL FERNÁNDEZ-BRASO, “Sempere mago de la geometría”, *ABC*, Madrid, 15 de octubre de 1972, pág. 51.
- J. R. ALFARO, “Exposiciones de Eusebio Sempere y Senén Ubiña”, *Hoja del Lunes*, Madrid, 16 de octubre de 1972, pág. 17.
- M. A. GARCÍA VIÑOLAS, “Sempere”, *Pueblo*, Madrid, 17 de octubre de 1972.
- ELENA FLÓREZ, “Eusebio Sempere, creador del museo de escultura al aire libre”, *El Alcázar*, Madrid, 17 de octubre de 1972.
- JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN, “Pinturas y esculturas de Sempere”, *Triunfo*, n° 525, Madrid, 18 de octubre de 1972.
- JOSÉ DE CASTRO-ARINES, “Sempere y los españoles de la Bienal de Venecia”, *Informaciones*, Madrid, 19 de octubre de 1972.
- SALVADOR JIMÉNEZ, “A la luz de Sempere”, *Blanco y Negro*, Madrid, 21 de octubre de 1972.
- RAMÓN SÁEZ, “Exposiciones en Madrid: Sempere”, *Arriba*, Madrid, 21 de octubre de 1972.
- CONSUELO DE LA GÁNDARA, “Sempere”, *Iberian Daily Sum*, Palma de Mallorca, 6 de noviembre de 1972, pág. 6.
- ANÓNIMO, “España hoy. Sempere, exposición de gouaches”, *Artes*, n° 27, Madrid, noviembre de 1972.
- A. M. CAMPOY, “Crónica y crítica: Mignoni, Climent, Julio González, Sempere, Frau, Cañadas, Ochoa”, *ABC*, Madrid, 11 de noviembre de 1972.
- ANÓNIMO, “Festival de la OTI. Triunfo plástico”, *Hoja del Lunes*, Madrid, 27 de noviembre de 1972.
- ANÓNIMO, “Sempere ‘El Boceto’”, *Informaciones*, Madrid, 30 de noviembre de 1972.
- MIGUEL VEYRAT, “Chillida bajo el puente. El Museo de Escultura al Aire Libre, la gravidez y la gracia”, *Nuestro Tiempo*, n° 222, Pamplona, diciembre de 1972.
- ALFONSO LÓPEZ GRADOLÍ, “La seguridad de Eusebio Sempere”, *Revista Bellas Artes* 73, n° 19, Madrid, enero de 1973.
- JOSÉ CORREDOR-MATHEOS, “El pitagórico universo de Eusebio Sempere”, *Papeles de Son Armadans*, n° 204, Madrid-Palma de Mallorca, marzo de 1973, pág. 295.
- JOSÉ A. VALVERDE, “Cuenca: el Museo de Arte Abstracto”, *La Actualidad Española*, Madrid, 15 de marzo de 1973.
- G. MARTÍN MARTÍN, “Eusebio Sempere: con él llegó el op-art”, *La Marina*, Alicante, 22 de abril de 1973.
- ANÓNIMO, “Eusebio Sempere. Pintor”, *El Alcázar*, 18 de mayo de 1973.
- CARLOS SENTÍ, “Eusebio Sempere en la colección de artistas españoles contemporáneos”, *Levante*, Valencia, 17 de junio de 1973.
- MIGUEL VEYRAT, “Sempere: Miró es el último de nuestros genios vivos”, *Nuevo Diario*, Madrid, 19 de junio de 1973.
- JOSÉ HIERRO, “Homenaje a Miró”, *Nuevo Diario*, Madrid, 1 de julio de 1973.
- JUAN RAMÍREZ DE LUCAS, “Homenaje a Miró”, *Gazeta del Arte*, Madrid, 15 de julio de 1973.
- ANÓNIMO, “Visto y no visto”, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 16 de septiembre de 1973.
- JUAN MANUEL BONET, “Éxito y fracaso de nuestro arte tecnológico” *Estudio de Estructura y Arquitectura*, n° 5, Barcelona, septiembre de 1973, pág. 57-59.

- JUAN CRUZ RUIZ, "Escultura en la calle, Amadeo Gabino, Francisco Sobrino y Eusebio Sempere, en coloquio", *El Día*, Tenerife, 7 de octubre de 1973.
- A. B., "Eusebio Sempere", *Gazeta del Arte*, Madrid, 15 de octubre de 1973.
- JOSÉ MARÍA BALLESTER, "Las casas de los pintores", *Gentleman*, nº 8, Madrid, noviembre de 1973, pág. 98-105.
- FLORENTINO BRIONES, "¿Puede una calculadora crear una obra de arte?", *Obras*, nº 18, Madrid 1973, pág. 40.
- CHAVARRI ANDUJAR, "Sempere en la Galería Val i 30", *Las Provincias*, Valencia, 13 de diciembre de 1973.
- CARLOS SENTÍ ESTEVE, "Eusebio Sempere o la depuración plástica de la personalidad", *Levante*, Valencia, 16 de diciembre de 1973.
- ISIDRO VIDAL MARTÍNEZ, "Conversación con Eusebio Sempere", *Información*, Alicante, 17 de diciembre de 1973.
- JUAN RAMÍREZ DE LUCAS, "La escultura más nueva en las calles de Santa Cruz de Tenerife, una feliz iniciativa del Colegio de Arquitectos", *Arquitectura*, Madrid, enero-febrero de 1974.
- EDUARDO MARCO, "Eusebio Sempere, maestro del arte cinético", *Gazeta del Arte*, nº 15, Madrid, 30 de enero de 1974.
- SOTO MESA, "Sin título", texto del catálogo, *Eusebio Sempere, antológica*, Galería Edurne, Madrid, febrero de 1974.
- JOSEP MELIÀ, "Eusebio Sempere, arte cinético y tradición", *El Correo Catalán*, Barcelona, 10 de febrero de 1974.
- MAX WYCKES JOYCE, "Contemporary Spanish Art in London", *Herald Tribune*, Londres, 7 de marzo de 1974.
- JACQUES MICHEL, "Les espagnols de la Fondation March", *Le Monde*, París, 7 de mayo de 1974.
- GILLES PLAZY, "Artistes espagnols a l'Espace Cardin", *Le quotidien de Paris*, París, 8 de mayo de 1974.
- HAROLD GREENBERG, "The Architectural Art of Eusebio Sempere", *Daily Bulletin*, Palma de Mallorca, 12 de junio de 1974.
- LUIS LUGÁN, "Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid", texto del catálogo, *Exposición colectiva*, Galería Edurne, Madrid, junio de 1974.
- CRISTÓBAL HALFFTER, "Tiempos para espacios", texto del catálogo, *Exposición colectiva*, Galería Edurne, Madrid, junio de 1974.
- J. M. RUIZ DE LA PRADA, "Lo lírico y lo dramático", texto del catálogo, *Exposición colectiva*, Galería Edurne, Madrid, junio de 1974.
- MARIANO PLANELLS, "En España me acusan de racional", *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, 5 de julio de 1974.
- DANIEL GIRALT-MIRACLE, "El vigoroso lenguaje plástico de Eusebio Sempere", *Destino*, Barcelona, 6 de julio de 1974.
- JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN, "Sempere en Mallorca", *Triunfo*, nº 614, Madrid, julio de 1974.
- MIGUEL FERNÁNDEZ-BRASO, "Eusebio Sempere y su espectáculo cinético", *ABC*, Madrid, 25 de julio de 1974.
- MIGUEL FERNÁNDEZ-BRASO, "Eusebio Sempere", *ABC*, Madrid, 27 de julio de 1974.
- LUIS LÓPEZ ANGLADA, "Clara noticia de Eusebio Sempere", *La Estafeta Literaria*, Madrid, agosto de 1974.
- DANIEL GIRALT-MIRACLE, "La fuerza cinética de Eusebio Sempere", *Batik*, Barcelona, octubre de 1974.
- JOSEP MELIÀ, "Homenaje a los clásicos", *ABC*, Madrid, 15 de octubre de 1974.
- JOSÉ MARÍA MEDINA, "Serie retratos en la Galería Rayuela, 19", *Ya*, Madrid, 18 de octubre de 1974.

- MIGUEL LOGROÑO, "El retrato al servicio de un proyecto historiográfico", *Blanco y Negro*, Madrid, 19 de octubre de 1974.
- JOSÉ HIERRO, "Retratos: series y múltiples", *Nuevo Diario*, Madrid, 20 de octubre de 1974.
- JAVIER FIGUERO, "Serie retratos", *Arriba*, Madrid, 24 de octubre de 1974.
- D. SANTOS AMESTOY, "Los paliques", *Pueblo*, Madrid, 30 de noviembre de 1974.
- JOSÉ MARÍN MEDINA, "Sempere: Azorín Aéreo", texto del catálogo, *Serie retratos*, Ediciones Rayuela, Madrid, noviembre de 1974.
- J. R. ALFARO, "Exposiciones de Eusebio Sempere y Emilio Prieto", *Hoja del Lunes*, Madrid, 2 de diciembre de 1974.
- FRANCESC GALÍ, "Sempere en Galería 42", *Mundo Diario*, Barcelona, 5 de diciembre de 1974.
- ALBERTO DEL CASTILLO, "Obra gráfica de Eusebio Sempere", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 7 de diciembre de 1974.
- MIGUEL FERNÁNDEZ-BRASO, "Un mago de la luz llamado Eusebio Sempere", *ABC*, Madrid, 7 de diciembre de 1974.
- MIGUEL LOGROÑO, "Eusebio Sempere y los orígenes de lo cinético", *Blanco y Negro*, Madrid, 7 de diciembre de 1974.
- JOSÉ DE CASTRO ARINES, "Eusebio Sempere en Edurne", *Informaciones*, Madrid, 12 de diciembre de 1974.
- S. P., "Sempere", *Gazeta del Arte*, n° 25, Madrid, 15 de diciembre de 1974.
- JOSEP MELIÀ, "Sempere de antología", *Gazeta del Arte*, n° 26, Madrid, 30 de diciembre de 1974.
- ELENA FLÓREZ, "De Sempere y del informalismo", *Revista Bellas Artes* 75, n° 39, Madrid, enero de 1975.
- JOSÉ GARNERÍA, "Eusebio Sempere", *C. Q. D.*, Universidad Politécnica de Valencia, n° 14, Valencia, enero-febrero-marzo de 1975, pág. 12.
- ANTONIO BERNABEU, "Nueva confirmación de Eusebio Sempere", *Guadalimar*, n° 1, Madrid, 20 de abril de 1975.
- M<sup>a</sup> ÁNGELES ARAZO, "Vida y obra: Eusebio Sempere", *Las Provincias*, Valencia, 5, 6 y 7 de junio de 1975, pág. 45, 46 y 46.
- JOSEP MELIÀ, "Sempere, energía interior del signo", *Guadalimar*, n° 6, Madrid, 10 de octubre de 1975, pág. 43.
- JOSÉ MARÍN-MEDINA, "Cuatro opiniones sobre el museo", *Guadalimar*, n° 6, Madrid, 10 de octubre de 1975.
- ANTONIO BONET CORREA, "El principio o axioma...", texto del catálogo, *Eusebio Sempere. Gouaches 1953-60 y esculturas recientes*, Banco de Granada, Granada, octubre de 1975, pág. 9-34.
- JOSÉ CARLOS ROSALES, "Solitario Sempere", *Ideal*, Granada, 2 de noviembre de 1975.
- LUIS RODRÍGUEZ OLIVARES, "Pintores españoles de hoy: Sempere", *Gazeta del Arte*, n° 53, Madrid, 7 de diciembre de 1975, pág. 4-6.
- J. M. CABALLERO BONALD, "El magisterio visual de Sempere", *Guadalimar*, n° 8, Madrid, 10 de diciembre de 1975, pág. 22.
- ANDRÉS TRAPIELLO, "Conversación con Sempere", *Guadalimar*, n° 8, Madrid, 10 de diciembre de 1975, pág. 23.
- ANÓNIMO, "Eusebio Sempere dona su colección de pintura y escultura a la ciudad", *Información*, Alicante, 1 de febrero de 1976.
- J. R. GINER, "Cinetismo y modernidad de Eusebio Sempere", *Información*, Alicante, 12 de febrero de 1976, pág. 40.
- INMACULADA JULIÁN, "Eusebio Sempere o el constructivismo lírico", texto del catálogo, *Euse-*

- bio Sempere: obra gràfica i gouaches*, Galería Eude, Barcelona, abril de 1976.
- ANÓNIMO, “Sempere-Meliá: una monografía”, *Guadalimar*, nº 13, Madrid, 10 de mayo de 1976.
- DANIEL GIRALT-MIRACLE, “Eusebio Sempere”, *Guadalimar*, nº 13, Madrid, 10 de mayo de 1976.
- ANÓNIMO, “Sempere y la familia del escultor”, *Guadalimar*, nº 14, Madrid, 10 de junio de 1976.
- MANUEL CONDE, “Presencia española en París”, *Guadalimar*, nº 15, Madrid, 10 de julio de 1976.
- GONZALO FORTEA, “Abrí la puerta...”, texto del catálogo, *Eusebio Sempere. Pinturas, Esculturas y Gouaches*, Galería Italia, Alicante, noviembre de 1976.
- ANÓNIMO, “Arte y política. Eusebio Sempere”, *Guadalimar*, nº 20, Madrid, febrero de 1977.
- MIGUEL LOGROÑO, “Las cinco potencias de Eusebio Sempere”, *Diario 16*, Madrid, 2 de febrero de 1977.
- JOSÉ HIERRO, “Eusebio Sempere”, *Revista Bellas Artes* 77, nº 56, Madrid, segundo trimestre de 1977.
- JUAN PEDRO QUIÑONERO, “‘Alarma’, un libro secreto de Ullán y Eusebio Sempere”, *Informaciones*, Madrid, 15 de abril de 1977.
- ANÓNIMO, “Eusebio Sempere”, *Diario 16*, Madrid, 20 de abril de 1977.
- JOSÉ MARÍA MOREIRO, “El cinetismo glandular de Sempere” en *Blanco y Negro*, Madrid, del 27 de abril al 3 de mayo de 1977.
- SANTIAGO AMÓN, “Sempere”, *El País*, Madrid, 19 de mayo de 1977.
- JOSÉ MARÍA BALLESTER, “Pintar sin pensar en nada”, *Guadiana*, Madrid, 28 de mayo de 1977.
- IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO, “‘Alarma’ y ‘conversación’. Presencia de Sempere”, *Guadalimar*, nº 23, Madrid, mayo de 1977.
- ADRIÁN ESPÍ VALDÉS, “Sin título”, texto del catálogo, *Eusebio Sempere Juan. Ciclo Cultural Villa de Onil*, Diputación de Alicante, Onil y Alicante 1977.
- VICENTE MARTÍNEZ CARRILLO, “Eusebio Sempere”, *Información*, Alicante, 5 de junio de 1977.
- MARÍA ROSA MIRASIERRA, “Eusebio Sempere”, *Información*, Alicante, 6 de junio de 1977.
- ENRIQUE ENTRENA, “Eusebio Sempere: He hecho el maravilloso ejercicio espiritual de la renuncia”, *La Verdad*, Alicante, 28 de octubre de 1977, pág. 36.
- ANÓNIMO, “Eusebio Sempere”, *El País*, Madrid, 28 de octubre de 1977.
- VICENTE MARTÍNEZ CARRILLO, “Eusebio Sempere, un artista para un pueblo”, *Información*, Alicante, 5 de noviembre de 1977, pág. 7-8.
- JOSÉ VICENT BOTELLA, “A Eusebio Sempere”, *Información*, Alicante, 6 de noviembre de 1977, pág. 2.
- ANÓNIMO, “Eusebio Sempere”, *Información*, Alicante, 6 de noviembre de 1977, pág. 2.
- MARÍA ROSA MIRASIERRAS, “Inaugurado el Museo de La Asegurada”, *Información*, Alicante, 6 de noviembre de 1977, pág. 7.
- MARI CARMEN RANEDA, “Inaugurado el museo donado por Sempere a Alicante”, *El País*, Madrid, 8 de noviembre de 1977.
- ENRIQUE ENTRENA, “Eusebio Sempere: supedito el museo a la democracia”, *La Verdad*, Alicante, 11 de noviembre de 1977, pág. 36.
- SANTIAGO AMÓN, “El Museo Sempere, en Alicante”, *El País*, Madrid, 17 de noviembre de 1977.
- M. E. M., “Presentada en Valladolid una nueva colección de grabados”, *El País*, Madrid, 22 de noviembre de 1977.
- MIGUEL LOGROÑO, “La rara cualidad del desprendimiento”, *Diario 16*, Madrid, 26 de noviembre de 1977.

- JOSEP-LLUIS SEGÚI, "Oberturas", *Guadalimar*, nº 26, Madrid, noviembre de 1977.
- ANÓNIMO, "Sempere: La creación de un museo", *Guadalimar*, nº 26, Madrid, noviembre de 1977.
- EDITORIAL, "El rasgo de Eusebio Sempere", *Arteguía*, nº 31, Madrid, noviembre de 1977, pág. 5.
- LUIS PÉREZ MÍNGUEZ, "Especial museo Sempere. Foto-arte-dossier", *Arteguía*, nº 31, Madrid, noviembre de 1977, pág. 14-25.
- M. C. RANEDA, "Alicante debe poseer mis obras", *Reporter*, Madrid, 1-7 de diciembre de 1977.
- ÁNGEL HARGUINDEY, "Joan Miró acepta la presidencia del Patronato del Museo de Arte Contemporáneo", *El País*, Madrid, 1 de diciembre de 1977.
- ANDRÉS TRAPIELLO, "Hablar de pintura es hacer historia", *El País*, Madrid, 18 de diciembre de 1977.
- F. A. D., "Un pintor, un ministro y un ayuntamiento", *Guadalimar*, nº 28, Madrid, enero de 1978.
- ANDRÉS TRAPIELLO, "Grupos artísticos españoles", *Guadalimar*, nº 30, Madrid, marzo de 1978.
- CARLOS GARCÍA-OSUNA, "Preguntas a Eusebio Sempere, pintor", *El Imparcial*, Madrid, 3 de marzo de 1978.
- D. C., "Ocho artistas para la ampliación del museo de la Castellana", *ABC*, Madrid, 23 de abril de 1978.
- ENRIQUE ENTRENA, "Eusebio Sempere: El arte no vale para nada", *La Verdad*, suplemento dominical, Alicante, 18 de junio de 1978, pág. 2-3.
- JOSÉ MARÍN MEDINA, "La Sirena Varada y otras cuestiones del Museo de Escultura madrileño", *Guadalimar*, nº 35, Madrid, octubre de 1978.
- E. C., "Presentación del libro 'La Alhambra', de Emilio García Gómez", *El País*, Madrid, 3 de octubre de 1978.
- ENRIQUE ENTRENA, "Eusebio Sempere", *La Verdad*, Alicante, 27 de noviembre de 1978.
- EMILI MARÍN I SORIANO, "Eusebi Sempere", *Saó*, nº 15, Valencia, noviembre de 1978, pág. 18.
- P. ARDERIUS, "Eusebio Sempere, jurado en Alicante", *Información*, Alicante, 8 de diciembre de 1978, pág. 6.
- JOSÉ CORREDOR-MATHEOS, "Una nueva etapa de Eusebio Sempere", *Guadalimar*, nº 37, Madrid, diciembre de 1978, pág. 65.
- DANIEL GIRALT-MIRACLE, "El 'boom' del arte seriado", *Arte Español* 78, Madrid 1978, pág. 241-245.
- ÁNGEL URRUTIA NÚÑEZ, "Paso elevado y Museo de Escultura en la Castellana", *Villa de Madrid*, nº 62, Madrid, enero de 1979.
- ENRIQUE ENTRENA, "La Asegurada sin publicidad", *La Verdad*, Alicante, 11 de febrero de 1979, pág. 3.
- ANÓNIMO, "Segunda inauguración del museo de la Castellana", *Guadalimar*, nº 39, Madrid, febrero de 1979.
- JOSÉ CORREDOR-MATHEOS, "Sin título", texto del catálogo, *Sempere. Homenaje a Gabriel Miró*, Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1979.
- JOSÉ LUIS GÓMEZ, "Eusebio Sempere", *El Correo Gallego*, La Coruña, 7 de marzo de 1979.
- ENRIQUE ENTRENA, "Eusebio Sempere, molesto porque aún no está creado el patronato", *La Verdad*, Alicante, 25 de marzo de 1979, pág. 3.
- ANÓNIMO, "Actos en homenaje al arabista Emilio García Gómez", *El País*, Madrid, 28 de marzo de 1979.
- V. MARTÍNEZ CARRILLO, "Sempere: año y medio que espero una respuesta", *Información*, Alicante, 20 de julio de 1979, pág. 3.

- V. MARTÍNEZ CARRILLO, "Apoyo de la Diputación a la colección Arte Siglo XX", *Información*, Alicante, 20 de julio de 1979, pág. 3.
- R. VENTURA MELIÁ, "Sempere: No creo en el arte moderno", *Valencia Semanal*, n° 86. Valencia, 9-16 de septiembre de 1979, pág. 33-35.
- M. GARCÍA, "El primer museo contemporáneo del País Valenciano", *Valencia Semanal*, n° 86. Valencia, 9-16 de septiembre de 1979, pág. 36-37.
- FÉLIX GUIASOLA, "Exposiciones oficiales: muestras de Picasso, Tàpies, Chillida Gallardo y Sempere", *El País*, Madrid, 28 de septiembre de 1979.
- M. C., "Las joyas de Sempere", *Blanco y Negro*, Madrid, 5 de diciembre de 1979.
- FERNANDO MIGNONI, "A Sempere", *Guadalimar*, n° 48, Madrid, enero de 1980.
- MIGUEL FERNÁNDEZ-BRASO, "Eusebio Sempere: Estamos al borde del abismo", *Guadalimar*, n° 48, Madrid, enero de 1980, pág. 39.
- ANÓNIMO, "Próxima exposición antológica de Eusebio Sempere", *El País*, Madrid, 27 de febrero de 1980.
- JUAN ANTONIO AGUIRRE, "La biografía de Sempere se instala...", texto del catálogo, *Sempere. Exposición Antológica (1946-1979)*, Patronato Nacional de Museos, Ministerio de Cultura, Madrid, marzo-abril de 1980, pág. 5-6.
- JOSÉ M<sup>a</sup> LOSADA, "Eusebio Sempere, artista normativo", texto del catálogo, *Sempere. Exposición Antológica (1946-1979)*, Patronato Nacional de Museos, Ministerio de Cultura, Madrid, marzo-abril de 1980, pág. 7-9.
- JOAQUÍN DE LA PUENTE, "Sempere, de prisa y al hilo de su existencia", texto del catálogo, *Sempere. Exposición Antológica (1946-1979)*, Patronato Nacional de Museos, Ministerio de Cultura, Madrid, marzo-abril de 1980, pág. 11-16.
- JOSÉ MIGUEL ULLÁN, "Eusebio Sempere: Me causa terror contemplar el conjunto de mi obra. Inauguración de su primera exposición antológica", *El País*, Madrid, 5 de marzo de 1980.
- JOSÉ MIGUEL ULLÁN, "Eusebio Sempere: No me fío de la pintura moderna", *El País* (El País de las Artes), Madrid, 8 de marzo de 1980.
- E. CERDÁN TATO, "Alicante: El regalo de Sempere", *La Calle*, Madrid, 11 de marzo de 1980.
- JUAN MANUEL BONET, "Sempere busca la paz", *La Calle*, Madrid, 11 de marzo de 1980.
- FRANCISCO CALVO SERRALLER, "Eusebio Sempere: ensoñación cristalina", *El País*, Madrid, 19 de abril de 1980.
- JOSÉ MIGUEL ULLÁN, "Terceto con estrambote (Sempere en pintura 'El guardador de paisajes')", *Guadalimar*, n° 51, Madrid, abril-mayo de 1980.
- JOSÉ MARÍA IGLESIAS, "Sempere, dos exposiciones", *Guadalimar*, n° 51, Madrid, abril-mayo de 1980.
- MARI CARMEN RANEDA, "Creación de una cátedra de Arte Cinético e Investigación Visual", *El País*, Madrid, 25 de mayo de 1980.
- J. M. U., "Controvertida inauguración de la cátedra de Arte Cinético en Alicante", *El País*, Madrid, 28 de mayo de 1980.
- ROSA PEREDA, "Los Reyes entregaron las medallas de oro de Bellas Artes", *El País*, Madrid, 30 de mayo de 1980.
- ANÓNIMO, "Eusebio Sempere", *Las Provincias*, Valencia, 9 de octubre de 1980.
- FERNANDO G. DELGADO, "Carta insular a Eusebio Sempere", texto del catálogo, *Sempere*, Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, octubre de 1980.
- R. SALARICH, "Aunque pueda parecer extraño, me molesta que hablen bien de mi pintura", *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 12 de octubre de 1980.



- JOSÉ MIGUEL ULLÁN, “Sempere pide que se despolitice la polémica sobre su museo alicantino”, *El País*, Madrid, 19 de octubre de 1980.
- M<sup>a</sup> V. PASTOR IBÁÑEZ, “La pintura de Eusebio Sempere”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n<sup>o</sup> 357, Madrid 1980, pág. 20.
- ANÓNIMO, “Eusebio Sempere presidirá el Patronato del Museo de Arte Contemporáneo”, *ABC*, Madrid, 7 de marzo de 1981.
- F. CALVO SERRALLER, “Eusebio Sempere: ensoñación cristalina”, texto del catálogo, *Sempere*, Sala Luzán, Zaragoza, mayo de 1981.
- A. M. CAMPOY, “¡Qué sorpresa para los...”, texto del catálogo, *Sempere*, Sala Luzán, Zaragoza, mayo de 1981.
- J. M. BALLESTER, “La exposición antológica del pintor...”, texto del catálogo, *Sempere*, Sala Luzán, Zaragoza, mayo de 1981.
- ANTÓN LEVÍ, “Una exposición antológica...”, texto del catálogo, *Sempere*, Sala Luzán, Zaragoza, mayo de 1981.
- SANTOS AMESTOY, “Fue don Eugenio d’Ors...”, texto del catálogo, *Sempere*, Sala Luzán, Zaragoza, mayo de 1981.
- LUIS J. GARCÍA-BANDRÉS, “Eusebio Sempere”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de mayo de 1981.
- M<sup>a</sup> ÁNGELES ARAZO, “Eusebio Sempere”, *Las Provincias*, Valencia, 6 de junio de 1981.
- M. JORDÁ, “Eusebio Sempere”, *Diario de Valencia*, Valencia, 10 de junio de 1981.
- B. C., “40 pintores españoles ilustran una edición de bibliófilo de la Constitución de 1978”, *El País*, Madrid, 3 de julio de 1981.
- JOSÉ-MIGUEL ULLÁN, “Sempere en cuatro estaciones”, texto del catálogo, *Sempere. Pinturas y Esculturas*, Galería Carmen Durango, Valladolid, octubre de 1981.
- JOSÉ MIGUEL ULLÁN, “Sempere en cuatro estaciones”, *Guadalimar*, n<sup>o</sup> 61, Madrid, octubre de 1981.
- ANTONIO BONET CORREA, “La sobria y noble arquitectura...”, texto del catálogo, Colección Arte siglo XX, Museo Municipal Casa de La Asegurada, Alicante 1981.
- JOSÉ MIGUEL ULLÁN, “Sempere: ‘Cada ciudad necesita un museo de arte contemporáneo’. exposición de esculturas, pinturas, gouaches y obra gráfica”, *El País*, Madrid, 7 de octubre de 1981.
- JOSÉ MIGUEL ULLÁN, “El romanticismo barroco de Eusebio Sempere”, *El País*, Madrid, 17 de octubre de 1981.
- MARÍA ROSA MIRASIERRAS, “Museo Sempere: cuatro años de crisis y esperanza”, *Información*, Alicante, 26 de noviembre de 1981, pág. 23-24.
- JOSÉ LUIS MASÍA, “Eusebio Sempere, en un caminito de cipreses”, *La Verdad*, Alicante, 27 de noviembre de 1981, pág. 5.
- JOSÉ MARÍA IGLESIAS, “Eusebio Sempere”, *Guadalimar*, n<sup>o</sup> 63, Madrid, diciembre de 1981.
- FERNANDO SORIA HEREDIA, “Eusebio Sempere”, en F. SORIA y J. M. ALMARZA-MEÑICA (editores), *Arte contemporáneo y Sociedad*, Instituto Superior de Filosofía de Valladolid/Editorial San Esteban, Salamanca 1981, pág. 53-58.
- ANÓNIMO, “Grabadores franceses y españoles exponen en Madrid”, *El País*, Madrid, 23 de marzo de 1982.
- PERE MIGUEL CAMPOS, “Alicante rinde homenaje a la obra del artista Eusebio Sempere”, *El País*, Madrid, 21 de mayo de 1982.
- JOSÉ RAMÓN GINER, “Eusebio Sempere”, *Información*, Alicante, 6 de junio de 1982.
- PERE MIGUEL CAMPOS, “Alicante rinde homenaje al ‘esfuerzo artístico’ de Eusebio Sempere”, *El País*, Madrid, 10 de junio de 1982.

- ENRIQUE ENTRENA, "Eusebio Sempere", *La Verdad*, Alicante, 23 de septiembre de 1982.
- JOSÉ RAMÓN GINER, "Eusebio Sempere", *Información*, Alicante, 5 de noviembre de 1982.
- A. BONET CORREA, "Los gouaches de Eusebio Sempere 1953-1960", *Cimal*, nº 17, Gandía, noviembre de 1982, pág. 49-53.
- JOSÉ CORREDOR-MATHEOS, "Sempere", *Cimal*, nº 17, Gandía/Valencia, noviembre de 1982.
- PERE MIGUEL CAMPOS, "Eusebio Sempere, hijo predilecto de Alicante", *El País*, Madrid, 21 de diciembre de 1982.
- PABLO RAMÍREZ, "El regalo de Eusebio Sempere y Jesús Rafael Soto", *Noticias al día*, Valencia, 3 de febrero de 1983.
- F. CALVO SERRALLER, "L'ardente clarité de Sempere", texto del catálogo, *Sempere*, Galería Denise René, París, marzo de 1983.
- ROMÁN DE LA CALLE, "Sempere: L'heterodóxia del silenci", texto del catálogo, *Eusebi Sempere. Pintura. Escultura. Gráfica*, Centre Municipal de Cultura, Alcoy, abril de 1983.
- G. POMATA, "Ayer se inauguró el 'monumento a la muñeca'", *Información*, Alicante, 30 de abril de 1983, pág. 21.
- VALERIANO BOZAL, "Eusebio Sempere", texto del catálogo, *Con Sempere*, Banco Exterior de España, Madrid, mayo de 1983, pág. 9-59.
- ANÓNIMO, "50 artistas unen sus obras en un homenaje a Eusebio Sempere", *El País*, Madrid, 25 de mayo de 1983.
- JOSÉ MIGUEL ULLÁN, "Aire sereno y luz no usada", *El País*, Madrid, 26 de mayo de 1983.
- J. F. B., "Eusebio Sempere asiste hoy a la exposición de 50 artistas contemporáneos en homenaje a su obra", *El País*, Madrid, 26 de mayo de 1983.
- JAIME SOLER, "Medio centenar de artistas, en la exposición 'Con Sempere'", *Diario 16*, Madrid, 26 de mayo de 1983.
- ANÓNIMO, "Eusebio Sempere recibe el homenaje de sus compañeros del arte", *El País*, Madrid, 27 de mayo de 1983.
- ANÓNIMO, "Cincuenta artistas contemporáneos, con Sempere", *Pueblo*, Madrid, 27 de mayo de 1983.
- ANÓNIMO, "Cincuenta artistas rinden homenaje a Eusebio Sempere", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de mayo de 1983.
- FRANCISCO CALVO SERRALLER, "Una colección de obras maestras en torno a Sempere", *El País*, Madrid, 28 de mayo de 1983.
- ANÓNIMO, "Eusebio Sempere, premio Príncipe de Asturias de las Artes", *Ya*, Madrid, 4 de junio de 1983.
- CARLOS FUENTE, "Sempere recibe el Príncipe de Asturias de Artes por la coherencia de su obra", *El País*, Madrid, 4 de junio de 1983.
- JOSÉ MIGUEL ULLÁN, "Eusebio Sempere: 'Nunca más volveré a pintar'", *El País*, Madrid, 4 de junio de 1983.
- MARIO ANTOLÍN, "Ejemplo y camino", *Ya*, Madrid, 4 de junio de 1983.
- MANUEL DOPAZO, "Eusebio Sempere", *Información*, Alicante, 4 de junio de 1983.
- PERE MIGUEL CAMPOS, "La colección de arte de Sempere, donada a Alicante, tendrá un mayor carácter didáctico", *El País*, Madrid, 7 de junio de 1983.
- VICENTE AGUILERA CERNI, "Sempere o la coherencia", *Levante*, Valencia, 12 de junio de 1983, pág. 21.
- ANÓNIMO, "Eusebio Sempere y Palma", *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, 18 de junio de 1983.
- PILAR RUBIO, "Entrevista con Eusebio Sempere."

- Un momento inoportuno”, *Lápiz*, nº 7, junio de 1983, pág. 32-37.
- MANUEL GARCÍA, “Eusebio Sempere, Premio Príncipe de Asturias”, *Generalitat*, Valencia, junio de 1983, pág. 45.
- MARI CARMEN RUEDA, “Eusebio Sempere”, *Generalitat*, Valencia, junio de 1983, pág. 46.
- ANÓNIMO, “Eusebio Sempere”, *Cauce 2000*, Madrid, julio-agosto de 1983.
- M. R., “Sempere homenajeado”, *El Nuevo Lunes*, Madrid, 27 de julio de 1983.
- CARLOS FUENTES, “El 8 de octubre se entregarán los premios Príncipe de Asturias”, *El País*, Madrid, 11 de septiembre de 1983.
- ANÓNIMO, “Eusebio Sempere, pintor y escultor alicantino, ha sido galardonado con el premio Alfons Roig”, *El País*, Madrid, 24 de septiembre de 1983.
- ENRIQUE ENTRENA, “Eusebio Sempere”, *La Verdad*, Alicante, 29 de septiembre de 1983.
- CARLOS GARCÍA-OSUNA, “Sempere, sostenido por la esperanza”, *Ya*, Madrid, 13 de noviembre de 1983.
- PERE MIGUEL CAMPOS, “El artista Eusebio Sempere, doctor ‘honoris causa’ por Alicante”, *El País*, 5 de enero de 1984.
- MARÍA ROSA MIRASIERRA, “Sempere, doctor honoris causa de la Universidad”, *Información*, Alicante, 5 de enero de 1984, pág. 4.
- ISABEL LLORENS, “Eusebio Sempere recibe el homenaje de su pueblo natal”, *El País*, Madrid, 28 de abril de 1984.
- FRANCISCO CALVO SERRALLER, “Un enamorado del arte”, *El País*, Madrid, 30 de abril de 1984.
- ISABEL LLORENS, “Eusebio Sempere recibe en silencio y con alegría el homenaje popular de su ciudad natal”, *El País*, Madrid, 30 de abril de 1984.
- MANUEL GARCÍA, “Sempere: la cultura no interesa”, *Tiempo*, Madrid, 30 de mayo de 1984.
- ENRIQUE ENTRENA, “Eusebio Sempere”, *La Verdad*, Alicante, 10 de agosto de 1984.
- M. DOPAZO, “Eusebio Sempere”, *Información*, Alicante, 14 de septiembre de 1984.
- NADAL ESCRIG, “Eusebio Sempere”, *Mediterráneo*, Alicante, 25 de enero de 1985, pág. 17.
- ANÓNIMO, “Eusebio Sempere, pintor”, *El País*, Madrid, 11 de abril de 1985.
- JOAQUIM GENÍS, “Eusebio Sempere, uno de los más importantes valores de la vanguardia española, falleció ayer en Alicante”, *El País*, Madrid, 11 de abril de 1985, pág. 29.
- ANÓNIMO, “La definitiva enfermedad de Charcot”, *El País*, Madrid, 11 de abril de 1985, pág. 29.
- MARTÍN CHIRINO, “Una conversación intensa”, *El País*, Madrid, 11 de abril de 1985, pág. 30.
- ANTONIO SAURA, “Conseguir el sueño imposible”, *El País*, Madrid, 11 de abril de 1985, pág. 30.
- ANÓNIMO, “Autorretrato herido”, *El País*, Madrid, 11 de abril de 1985, pág. 31.
- ANÓNIMO, “En la muerte de Eusebio Sempere. Un artista luminoso y flexible”, *ABC (Artes)*, Madrid, 11 de abril de 1985, pág. 101.
- ANTONIO MANUEL CAMPOY, “Eusebio Sempere, geometra de la luz”, *ABC (Artes)*, Madrid, 11 de abril de 1985, pág. 105.
- CHARO NOGUEIRA, “Murió Eusebio Sempere, la figura más representativa del ‘op-art’ en España”, *Diario 16*, Madrid, 11 de abril de 1985, pág. 36.
- MIGUEL LOGROÑO, “Presencia de la luz”, *Diario 16*, Madrid, 11 de abril de 1985, pág. 36.
- JAVIER TUSELL, “Querido Eusebio”, *Diario 16*, Madrid, 11 de abril de 1985, pág. 37.

- MARÍA LLUÏSA BORRÁS, “Eusebio Sempere, entre la ciencia y la poesía”, *La Vanguardia*, Barcelona, 11 de abril de 1985.
- AUTORES VARIOS, “Muerte de un alicantino universal” [dossier], *La Verdad*, Alicante, 11 de abril de 1985, 4 páginas.
- ANÓNIMO, “Murió Eusebio Sempere”, *La Voz de Asturias*, Oviedo, 11 de abril de 1985.
- ANÓNIMO, “Cuatro años negándose a morir”, *La Voz de Asturias*, Oviedo, 11 de abril de 1985.
- ANÓNIMO, “El introductor del arte cinético en España”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 11 de abril de 1985.
- ANÓNIMO, “Del impresionismo al ‘Optical-art’”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 11 de abril de 1985.
- JOAQUIM GENÍS, “Duelo popular en Onil por la muerte del pintor Eusebio Sempere, que fue enterrado ayer”, *El País*, Madrid, 12 de abril de 1985, pág. 31.
- FERNANDO HUICI, “Uno de los raros jóvenes”, *El País*, Madrid, 12 de abril de 1985, pág. 31.
- V. PASTOR CHILAR, “Eusebio Sempere fue enterrado ayer provisionalmente, en el cementerio de Onil”, *ABC*, Madrid, 12 de abril de 1985, pág. 45.
- ANDREU ALFARO, “Pintar era vivir”, *El País (Artes)*, Madrid, 13 de abril de 1985, pág. 2.
- RAFAEL CANOGAR, “Tejedor de celosías”, *El País (Artes)*, Madrid, 13 de abril de 1985, pág. 2.
- ENRIQUE LLOBET, “Sempere”, *ABC*, Madrid, 12 de abril de 1985.
- R. CANOGAR, “Arte, vida y muerte de Eusebio Sempere”, *El País*, Madrid, 13 de abril de 1985.
- JOSÉ LUIS DEL VAL SALAZAR, “Némesis médica”, *El País*, Madrid, 19 de abril de 1985.
- P. RUBIO, “El artista Eusebio Sempere se sentía morir cuando no llovía”, *Tiempo*, Madrid, 22 abril 1985, pág. 154.
- V. PASTOR CHILAR, “Sempere fue enterrado ayer en el Monasterio de la Santa Faz”, *ABC*, Madrid, 3 de mayo de 1985.
- JOSÉ LUIS PÉREZ DE ARTEAGA, “Homenaje musical a Eusebio Sempere”, *El País*, Madrid, 20 de septiembre de 1985.
- JUAN CANTÓ RUBIO, “Mi última conversación con Eusebio Sempere”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 66, Valencia 1985, pág. 113.
- CEBRIÁ CISCAR I CASABÁN, “Eusebio Sempere”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 66, Valencia 1985, pág. 114.
- ANÓNIMO, “Sempere, vivo paisaje interior”, *Guadalimar*, nº 84, Madrid, mayo-junio 1985, pág. 11.
- MARIANO NAVARRO, “Eusebio Sempere”, texto del catálogo, *Propuestas objetivas*, Galería Fernando Vijande, Madrid, mayo-junio de 1985, pág. 120.
- ANÓNIMO, “Eusebio Sempere”, *El País*, Madrid, 19 de junio de 1985.
- JOSÉ LUIS PÉREZ DE ARTEAGA, “Homenaje musical a Eusebio Sempere”, *El País*, Madrid, 20 de septiembre de 1985.
- TOMÁS LLORENS, “Eusebio Sempere. 1953-1960”, texto del catálogo, *Eusebio Sempere (1953-1960)*, Interarte’85, Valencia, octubre de 1985, pág. 9-10.
- VALERIANO BOZAL, “La naturaleza i la forma”, texto del catálogo, *Eusebio Sempere (1953-1960)*, Interarte’85, Valencia, octubre de 1985, pág. 11-15.
- JOAQUIM GENÍS, “Exposición sobre Sempere en Onil, donde nació y murió”, *El País*, Madrid, 25 de marzo de 1986.
- FERNANDO SORIA HEREDIA, “El pensamiento estético de Eusebio Sempere”, *Estudios filosóficos*, Valladolid, septiembre de 1988.
- JOAQUIM GENÍS, “La colección de Sempere ten-

- drá un museo al aire libre”, *El País*, Madrid, 14 de abril de 1989.
- A. CASTAÑO, “Eusebio Sempere. Fernando Soria Heredia”, *ABC*, Madrid, 20 de abril de 1989.
- PABLO RAMÍREZ, “El grupo Parpalló, una aproximación”, texto del catálogo, *Grupo Parpalló. 1956-1961*, Sala Parpalló. Diputación de Valencia/Edicions Alfons el Magnànim. IVEI, Valencia, enero de 1991, pág. 17-68.
- M. DOPAZO, “Eusebio Sempere”, *Información*, Alicante, 28 de enero de 1991.
- MENCHU ILLÁN, “Eusebio Sempere”, *El País*, Madrid, 31 de enero de 1991.
- MENCHU ILLÁN, “Eusebio Sempere”, *El País*, Madrid, 11 de febrero de 1991.
- M. DOPAZO, “Eusebio Sempere”, *Información*, Alicante, 4 de marzo de 1991.
- FERNANDO ARIAS, “E. Sempere, pionero del arte abstracto”, *Hoja del Lunes*, Valencia, 2 de septiembre de 1991, pág. 49.
- PASCUAL PATUEL, “El Grupo Z i los Siete en la pintura valenciana dels anys cuarenta”, *L’Espill*, nº 29, Valencia, octubre de 1991.
- MENCHU ILLÁN, “Un filme recrea la trayectoria vital y artística del pintor Eusebio Sempere”, *El País*, Madrid, 9 de diciembre de 1991.
- FERNANDO SORIA HEREDIA, “La escultura en la vocación artística de Sempere”, texto del catálogo, *Eusebio Sempere*, Museo Barjola, Gijón, agosto de 1992, pág. 9-17.
- J. M. BONET, “Presencia de Eusebio Sempere”, texto del catálogo, *Eusebio Sempere 1923-1985. Exposición retrospectiva*, Casa das Artes, Vigo, abril de 1993, pág. 9-16.
- ENRIQUE CERDÁN TATO, “Sin aviso alguno...”, texto del catálogo, *Eusebio Sempere 1923-1985. Exposición retrospectiva*, Casa das Artes, Vigo, abril de 1993, pág. 18-22.
- PABLO RAMÍREZ, “Los años cincuenta: Hacia un arte vivo”, texto del catálogo, *Un siglo de pintura valenciana: 1880-1980*, IVAM, Valencia 1994, pág.179-191.
- ANÓNIMO, “Físicos españoles estudian ondas acústicas con una obra de Sempere”, *El País*, Madrid, 16 de noviembre de 1995.
- JOSÉ GARNERÍA, “En el recuerdo”, texto del catálogo, *Sempere*, Sala Juana Francés, Alicante, abril de 1997, pág. 13-16.
- VICENTE AGUILERA CERNI, “A modo de prólogo: Notas sobre Antes del Arte”, texto del catálogo, *Antes del Arte*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, junio de 1997, pág. 13-33.
- JOSÉ GARNERÍA, “Artistas en torno a Antes del Arte”, texto del catálogo, *Antes del Arte*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, junio de 1997, pág. 89-139.
- CRISTINA MARTÍNEZ, “Un artista con lenguaje propio. La muestra, que se inaugura el viernes en la Lonja de Alicante, reúne 150 obras de sus diferentes etapas”, *Información*, Alicante, 22 de febrero de 1998, pág. 60.
- PABLO RAMÍREZ, “Eusebio Sempere”, texto del catálogo, *Sempere. Obras en la Colección Municipal*, Ayuntamiento de Alicante, Alicante, 1998. [Reproducido en *Sempere de Onil*, Ayuntamiento de Onil, Onil, mayo de 1999, pág. 11-17.]
- PABLO RAMÍREZ, “Valencia: los años de formación”, texto del catálogo, *Eusebio Sempere. Una Antología, 1953-1981*, Lonja del Pescado, Alicante; IVAM, Valencia; Palacio de los Condes de Gabia, Granada, febrero-octubre de 1998, pág. 13-23. [Reproducido como “El aprendizaje en San Carlos”, en *Sempere. Los años de formación, 1940-1955*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, enero de 1999, pág. 11-21.]
- JUAN MANUEL BONET, “Doce años en París”, texto del catálogo, *Eusebio Sempere. Una Antología, 1953-1981*, Lonja del Pescado, Alicante; IVAM, Valencia; Palacio de los Condes de Gabia, Gra-

nada, febrero-octubre de 1998, pág. 25-35. [Reproducido como “El aprendizaje en San Carlos”, en *Sempere. Los años de formación, 1940-1955*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, enero de 1999, pág. 23-33.]

ALFONSO DE LA TORRE, “Ida y vuelta: Sempere en España”, texto del catálogo, *Eusebio Sempere. Una Antología, 1953-1981*, Lonja del Pescado, Alicante; IVAM, Valencia; Palacio de los Condes de Gabia, Granada, febrero-octubre de 1998, pág. 37-67.

ANTONIO FERNÁNDEZ GARCÍA, “Fuera de formato”, texto del catálogo, *Eusebio Sempere. Una Antología, 1953-1981*, Lonja del Pescado, Alicante; IVAM, Valencia; Palacio de los Condes de Gabia, Granada, febrero-octubre de 1998, pág. 69-93.

DIONISIO GÁZQUEZ MÉNDEZ, “Sempere y Alicante, crónica de un legado”, texto del catálogo, *Eusebio Sempere. Una Antología, 1953-1981*, Lonja del Pescado, Alicante; IVAM, Valencia; Palacio de los Condes de Gabia, Granada, febrero-octubre de 1998, pág. 95-123.

ANDRÉS TRAPIELLO, “Miniatura literaria para Sempere”, texto del catálogo, *Eusebio Sempere. Una Antología, 1953-1981*, Lonja del Pescado, Alicante; IVAM, Valencia; Palacio de los Condes de Gabia, Granada, febrero-octubre de 1998, pág. 273-280.

CRISTINA TORRES, “Les etapes de Sempere. Una exposició del IVAM revisa a Alacant l'obra de l'artista d'Onil”, *El País*, Quadern, nº 29, Edició Comunitat Valenciana, 26 de febrer de 1998, pàg. 1 y 3.

RAMA, “L'artista en el record. Fragments inèdits d'un diari breu de Sempere sobre un viatge pels Estats Units l'any 1963”, *El País*, Quadern, nº 29, Edició Comunitat Valenciana, 26 de febrer de 1998, pàg. 2.

PEDRO L. NUÑO DE LA ROSA, “Sempere, sempre”, *El País*, Quadern, nº 29, Edició Comunitat Valenciana, 26 de febrer de 1998, pàg. 2.

ENRIQUE CERDÁN TATO, “Sempere: trobades i cartes”, *El País*, Quadern, nº 29, Edició Comuni-

tat Valenciana, 26 de febrer de 1998, pàg. 4.

ENRIQUETA ANTOLÍN, “Una antológica muestra en el IVAM la perfección óptica de Sempere. La exposición resume 30 años de trabajo del artista”, *El País*, Madrid, 24 de abril de 1998.

ANÓNIMO, “Los años de formación de Sempere se exhiben en la Politécnica”, *El País*, Comunidad Valenciana, 13 de enero de 1999.

CARLOS VILLAVIEJA, “La revolución del hombre tranquilo”, texto del catálogo, *Sempere. Los años de formación, 1940-1955*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, enero de 1999, pág. 35-49.

ANTONIO FERNÁNDEZ GARCÍA, “Algunas opiniones a propósito de una exposición”, texto del catálogo, *Sempere. Los años de formación, 1940-1955*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, enero de 1999, pág. 51-59.

RAMÓN SEMPERE QUILIS, “Algunos encuentros de Eusebio Sempere con su pueblo, que tanto deseaba”, texto del catálogo, *Sempere de Onil*, Ayuntamiento de Onil, Onil, mayo de 1999, pág. 9-10.

CARLOS VILLAVIEJA, “Crónica de un encuentro anunciado. La relación de Sempere y Alicante a través de la prensa”, texto del catálogo, *Sempere de Onil*, Ayuntamiento de Onil, Onil, mayo de 1999, pág. 19-32.

LUCÍA GADEA, “Onil abre un gran centro cultural con una antológica de Sempere. La muestra reúne obras inéditas”, *El País*, Edición Comunidad Valenciana, 26 de mayo de 1999, pág. 10.

EZEQUIEL MOLTÓ, “El Museo de la Universidad de Alicante se abrirá con una muestra de Sempere”, *El País*, Comunidad Valenciana, 4 de diciembre de 1999.

FERNANDO SILIÓ, [Sin Título], texto del catálogo, *Sempere. Obra gráfica*, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, diciembre de 1999, pág. 59-62.

JOSÉ RAMÓN GINER, “Los motivos más íntimos del aire”, texto del catálogo, *Sempere. Obra gráfica*, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante,

diciembre de 1999, pág. 63-67.

TINA PASTOR IBÁÑEZ, “Cuatro décadas y media en busca de Sempere”, texto del catálogo, *Sempere. Obra gràfica*, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, diciembre de 1999, pág. 69-77.

JOSÉ A. MARTÍNEZ BERNICOLA, “Las señales de Eusebio Sempere”, texto del catálogo, *Sempere. Obra gràfica*, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, diciembre de 1999, pág. 79-85.

MARÍA MARCO SUCH, “La obra gráfica de Eusebio Sempere”, texto del catálogo, *Sempere. Obra gràfica*, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, diciembre de 1999, pág. 87-99.

LUIS D. MARTÍNEZ, “El Ayuntamiento de Alicante mantiene ocultas las obras de Sempere que compró hace 3 años. La colección se mantiene embalada en una húmeda sala del Castillo de Santa Bárbara”, *El País*, Comunidad Valenciana, 26 de marzo de 2000.

PABLO RAMÍREZ, “Los paisajes de Eusebio Sempere”, texto del catálogo, *Sempere. Paisatges*, Fundación Juan Mach, Museo d'Art Espanyol Contemporani, Palma de Mallorca, y Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 2000-2001, pág. 7-17.

ANDREU MANRESA, “Palma exhibe los paisajes de Eusebio Sempere”, *El País*, Madrid, 30 de octubre de 2000.

MARÍA MARCO SUCH, “Sempere en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid”, texto del catálogo, *Eusebi Sempere. De l'art al microxip*, Universitat de València, Valencia, febrero de 2001, pág. 19-27.

PABLO RAMÍREZ, “Noticia sobre la escultura móvil musical para IBM, un proyecto de Sempere, Halfter y Campal”, texto del catálogo, *Eusebi Sempere. De l'art al microxip*, Universitat de València, Valencia, febrero de 2001, pág. 29-30.

RICARD HUERTA, “Alguns noms essencials en la vida d'Eusebi Sempere”, texto del catálogo, *Eusebi Sempere. De l'art al microxip*, Universitat de València, Valencia, febrero de 2001, pág. 31-38.

ENRIQUE Cerdán Tato, “Primer encontré”, texto del catálogo, *Eusebi Sempere. De l'art al microxip*, Universitat de València, Valencia, febrero de 2001, pág. 39-40.

DORO BALAGUER, “Amb Sempere”, texto del catálogo, *Eusebi Sempere. De l'art al microxip*, Universitat de València, Valencia, febrero de 2001, pág. 41-43.

MARÍA MARCO SUCH, “Converses amb Luis de Pablo”, texto del catálogo, *Eusebi Sempere. De l'art al microxip*, Universitat de València, Valencia, febrero de 2001, pág. 45-46.

RICARD HUERTA, “Una veu pròxima. Entrevista a Conxa Sempere, la germana d'Eusebi”, texto del catálogo, *Eusebi Sempere. De l'art al microxip*, Universitat de València, Valencia, febrero de 2001, pág. 47-51.

JOAQUÍN PALACIOS, “Sempere y el infortunado Abel Martín”, texto del catálogo, *Eusebi Sempere. De l'art al microxip*, Universitat de València, Valencia, febrero de 2001, pág. 53-64.

ANÓNIMO, “La Nau muestra el papel pionero de Sempere en ‘De l'art al microxip’”, *El País*, Comunidad Valenciana, Valencia, 6 de febrero de 2001.

REBECA LLORENTE, “Alicante amplía el legado de Sempere con la adquisición de nueve acuarelas”, *El País*, Comunidad Valenciana, Valencia, 3 de mayo de 2001.

MANUEL MENÉNDEZ, “El penúltimo sueño de Sempere”, *El País*, Comunidad Valenciana, Valencia, 26 de noviembre de 2002.

ANÓNIMO, “Serigrafía sobre paisajes de Eusebio Sempere. Se exponen cuatro series elaboradas entre los años 1965 y 1979”, *Ciudad de Alcoi*, Alcoi, 11 de enero de 2003.

ANÓNIMO, “Francisco Meseguer: La ciencia es un cuento de nunca acabar”, *El País*, 30 de marzo de 2003.

TOMÁS GARCÍA ASENSIO, “Breve descripción del Seminario de Generación de Formas Plásticas del

centro de Cálculo de la Universidad de Madrid”, texto del catálogo, *El centro de Cálculo 30 años después*, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, mayo de 2003, pág. 28-32.

PABLO J. RICO, “Eusebio Sempere (1923-1985)”, texto del catálogo, *Eusebio Sempere, 1923-1985*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, SEACEX, Madrid, 2003, pág. 21-57.

ROSA MARÍA CASTELLS, “Los Sempere de Sempere”, texto del catálogo, *Eusebio Sempere, 1923-1985*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Direc-

ción General de Relaciones Culturales y Científicas, SEACEX, Madrid, 2003, pág. 113-127.

LOLA GALÁN, “La geometría mística de Eusebio Sempere se exhibe en Roma”, *El País*, Madrid, 10 de mayo de 2003.

NATIVIDAD PULIDO, “Los ‘sempere’ de Sempere”, *ABC*, Madrid, 10 de mayo de 2003.

E. M., “La obra de Sempere se expone en la República Checa”, *El País*, Comunidad Valenciana, Valencia, 24 de septiembre de 2003.

## VII.4. Bibliografía y hemerografía consultada

(Se presenta por orden alfabético de autores)

AA.VV. *Victor Vasarely. Creador del Op-Art y del arte cinético*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1998.

ALBERS, JOSEF. *La interacción del color*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

AMELINE, JEAN-PAUL [editor]. *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait, 1944-1978*, Éditions du Centre Georges Pompidou, París, 2001.

ARCAJ, WIFREDO; CAZA, MICHEL. “El libro de arte y sus procedimientos de impresión. La serigrafía”, *En serigrafía*, Barcelona, n° 20, mayo-junio de 1991, pág. 23-35.

ARDANAZ, AGUSTÍN. “Wifredo Arcay, una vida dedicada al arte”, *En serigrafía*, n° 24, Barcelona, enero-febrero de 1992, pág. 62-86.

BARREIRO BORDONABA, JAVIER. *Raquel Meller y su tiempo*, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza, 1992.

BIEGELEISEN, J.I. *Screen printing: A contemporary guide to the technique of screen printing for artists, designers, and craftsmen*, Watson-Guptill Publications, New York, 1971.

BLAS BENITO, JAVIER. *Bibliografía del arte gráfico. Grabado, litografía, serigrafía. Historia, técnicas, artistas*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, Madrid, 1994.

— [y Ascensión Gonzalo Ciruelos, Clemente Barrena Fernández]. *Diccionario del dibujo y la estampa: vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, el grabado, la litografía y la serigrafía*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, Madrid, 1996.

BLASCO CARRASCOSA, JUAN ÁNGEL [editor]. *Desde Sala Mateu. Homenaje a José Mateu*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

BLOK, COR. *Historia del Arte Abstracto (1900-1960)*, con epílogo de Juan Manuel Bonet: “El arte abstracto español: 1920-1960”, Cátedra, Madrid, 1992.

BONET CORREA, ANTONIO. *Colección Arte Siglo XX. Alicante*, Colección Arte Siglo XX, Alicante, 1981.

BONET, JUAN MANUEL. *Espagne. Arte abstracto 1950-1965*, Artcurial Centre d'Art Plastique Contemporain, Paris, 1989.



- BONET, JUAN MANUEL y LOGROÑO, MIGUEL. *Lucio Muñoz. Obra Gráfica 1960-1988*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1989.
- BORJA-VILLEL, MANUEL [editor]. *Campos de fuerzas. Un ensayo sobre lo cinético*, MACBA y Actar, Barcelona, 2000.
- BORRÀS, MARIA LLUÏSA [editora]. *Jean Arp. Invenció de formes*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO [editor]. *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente*. Ediciones El País, Madrid, 2000.
- CANTÓ RUBIO, JUAN. *Museo Sempere*, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1978.
- CASTAÑOS ALÉS, ENRIQUE. "Los orígenes del arte cibernético en España. La experiencia del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)", *Arte y Parte*, n° 46, Santander, agosto-septiembre, 2003, pág. 54-65.
- CATALÁ GORGUES, MIGUEL ÁNGEL y SILVESTRE VISA, MANUEL. "Grabado y gráfica en Valencia entre los años 1939 y 1975", *Archivo de Arte Valenciano*, n° LXXV, Valencia, 1991, pág. 121-129.
- CAZA, MICHEL. *Técnicas de serigrafía*, Ediciones Rufino Torres, Barcelona, 1983.
- CASTLEMAN, RIVA. *Prints of the Twentieth Century. A history*, Thames and Hudson Ltd, London, 1988.
- CHAO, RAMÓN. *Bonifacio Alfonso. Obra Gráfica Completa 1968-1982*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1982.
- CLAISSE, GENEVIÈVE; LEMOINE, SERGE; GEORGE, WALDEMAR. *Herbin. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Éditions du Grand-Pont, Jean-Pierre Laubscher, Lausanne, 1993.
- COPPEL, GEORGES y JUIN, HUBERT. *Cercle et Carré 1930. Hommage à Michel Seuphor* [se reproducen en facsímil los tres números de la revista], Jean-Michel Place, Paris, 1994.
- CRAMER, PATRICK y WEBER-CAFLISCH, OLIVIER. *Catálogo razonado de la obra gráfica de Antonio Saura*, Patrick Cramer Ed., Ginebra, 2000.
- DE BÉRTOLA, ELENA. *El arte cinético. El movimiento y la transformación: análisis perceptivo y funcional*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- DE S'AGARÓ, JOSÉ. *Serigrafía artística para artistas y pequeños talleres*, Leda, Barcelona, 1991.
- DYCKES, WILLIAM [editor]. *Contemporary Spanish Art*, The Art Digest, New York, 1975.
- FAUCHEREAU, SERGE [editor]. *El arte abstracto y la Galería Denise René*. Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
- GALFETTI, MARIUCCIA. *Antonio Saura. L'œuvre imprimé/La obra gráfica, 1958-1984*, Galerie Stadler, París, 1985.
- GALLEGO, ANTONIO. *Historia del grabado en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1979.
- GÓMEZ ORBEGOZO, MARTA [editora]; MARCHÁN FIZ, SIMÓN; LLORENTE HERNÁNDEZ, ÁNGEL. *Equipo 57*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993.
- HAINKE, WOLFGANG [con la colaboración de Hans D. Voss y Jürgen Weichardt]. *Serigrafía. Técnica, Práctica, Historia*, Ediciones La Isla, Buenos Aires, 1990.
- HERNÁNDEZ, MARIO. *Fernando Zóbel. El misterio de lo transparente*, Ediciones Rayuela, Madrid, 1977.
- HULTEN, PONTUS [editor]. *Paris 1937-Paris 1957*, Éditions du Centre Georges Pompidou y Éditions Gallimard, París, 1992.
- INARD, ALAIN y PAND, JEAN-FRANÇOIS [editoras]. *Victor Vasarely. 50 ans de création/50 years of creation*, Comité International Olympique, Musée Olympique, Lausanne, 1995.
- KANDINSKY, VASILI. *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona, 2001.

- *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Paidós, Barcelona, 1998.
- KLEE, PAUL. *Bases para la estructuración del arte*, Premià Editora, La nave de los locos, México, 1978.
- LEMOINE, SERGE. *François Morellet*, Flammarion, París, 1996.
- LLORENS, TOMÀS. *Pintores españoles de la Escuela de París*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1984.  
— *Julio González. Las Colecciones del IVAM*, Generalitat Valenciana, IVAM, Valencia, 1989.
- LLORENS, TOMAS [editor]; MONOD-FONTAINE, ISABELLE; PRAT, JEAN-LOUIS. *Braque*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2002.
- LLORENS, TOMAS [editor]; LEAL, BRIGITTE; ROUSSEAU, PASCAL. *Robert y Sonia Delaunay, 1905-1941*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2002.
- LUCIE-SMITH, EDWARD. *Movimientos artísticos desde 1945. Temas y conceptos*, Ediciones Destino y Thames and Hudson, Barcelona, 1998.
- MARA, TIM. *Manual de serigrafía*. Editorial Blume, Barcelona, 1998.
- MARÍN MEDINA, JOSÉ. *Serie Retratos*. Editorial Rayuela, Cuadernos Rayuela 19, número 1, Madrid, 1974.
- MARTÍN MARTÍNEZ, JOSÉ [con la colaboración de Lydia Frasquet]. *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundació General de la Universitat de València, Valencia, 2002.
- MARTÍNEZ MORO, JUAN. *Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)*, Creática Ediciones, Santander, 1998.
- MENÉNDEZ, ALDO [editor]. *Muestra retrospectiva del Atelier Arcay de París*, Fondo Cubano de Bienes Culturales y Galería Habana, La Habana, 1986.
- MILLET, CATHERINE. *Conversations avec Denise René*, Société nouvelle Adam Biro, París, 2001.
- MILLET, TERESA [editora]; HUICI, FERNANDO y AGUIRRE, JUAN ANTONIO. *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1996.
- MONDRIAN, PIET. *Arte plástico y arte plástico puro*, Editorial Victor Leru S.R.L., Buenos Aires, 1961.  
— *La nueva imagen en la pintura / La realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1993.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, MANUEL [editor]. *La pintura valenciana desde la posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)*, Sala Parpalló, Valencia, 1996.
- PATUEL CHUST, PASCUAL. *El Moviment Artístic del Mediterrani (1956-1961)*, Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.
- PÉREZ, CARLOS. “1956-1960. Artistas españoles en París. Una entrevista con Doro Balaguer”, *Kaliás Revista de Arte*, nº 12, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1994, pág. 73-82.
- PRATS RIVELLES, RAFAEL. “Ibero-Suiza (Valencia) cumple 15 años. La serigrafía al servicio de las artes plásticas”, *Cimal. Cuadernos de cultura artística*, nº 26, Valencia, 1985, pág. 68-69.
- RAGON, MICHEL. *Agam. 54 palabras clave para una lectura polifónica de Agam*, Polígrafa, Barcelona, 1976.  
— *Diario del arte abstracto*, Destino, Barcelona, 1992.
- REAL ALARCÓN, MANUEL. *Historia de los Libros de Oro de las tertulias de Pintores y Escultores Valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1985.
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, CESÁREO; ADRIAN, PIC. *Tendencia esencialista*, Sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1969.
- ROIG, ALFONS. *Art viu del nostre temps*, Diputació de València, València, 1982.
- ROWELL, MARGIT. *Julio González. Las Colecciones del IVAM-Nuevos fondos*, Generalitat Valenciana, IVAM, Valencia, 1993.

- RUSS, STEPHEN. *Tratado de serigrafía artística*, Editorial Blume, Barcelona, 1974.
- SEIDLMAYR, HANS. *La revolución del arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.
- SEITZ, WILLIAM C. [editor]. *The Responsive Eye*, Museum of Modern Art, new York, 1965.
- SEUPHOR, MICHEL. *Pintura abstracta*, Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1964.
- SILVESTRE VISA, MANUEL. *La serigrafía artística en Valencia. Evolución histórica y técnica*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1986.
- SORIA HEREDIA, FERNANDO y ALMARZAMEÑICA, JUAN MANUEL [editores]. *Arte contemporáneo y sociedad*, Editorial San Esteban, Salamanca, 1982.
- TERMINI, MARÍA. *Serigrafía*, Editorial Diana, S.A., México D.F., 1991.
- TORRENT, ROSALÍA. *España en la Bienal de Venecia, 1895-1997*, Diputación de Castellón, Castellón, 1997.
- UREÑA, GABRIEL. *Las vanguardias artísticas en la posguerra española, 1940-1959*, Ediciones Itsmo, Madrid, 1982.
- VASARELY, VICTOR. “La plasticidad cinética”, *Arte Vivo*, núm. 1 (segunda época), Valencia, 1959.
- VICTORIA, SALVADOR. *El informalismo español fuera de España. Visión y experiencia personal (1955-1965)*, Ibercaja, Obra social y cultural, Zaragoza, 2001.
- WALKER, JOHN A. *El arte después del Pop*, Editorial Labor, Barcelona, 1975.
- WILLIAMS, REBA y DAVE. “Los inicios de la serigrafía”, *En serigrafía*, Barcelona, nº 21, julio-agosto de 1991, pág. 60-68.  
— “La historia reciente de la serigrafía”, *En serigrafía*, Barcelona, nº 22, septiembre-octubre de 1991, pág. 66-79.
- WORRINGER, WILHELM. *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997.



*Esta Tesis Doctoral, dedicada a la obra gráfica del artista alicantino Eusebio Sempere Juan, se acabó de escribir en Valencia el 18 de diciembre de 2003, día de Nuestra Señora de la Esperanza en el que se celebra la Expectación del Parto de la Santísima Virgen. El texto se ha compuesto con tipos Garamond y Arial y, junto con las imágenes, ha sido impreso y fotocopiado sobre folios A4 de 80 gr. Se ha realizado una edición limitada de 18 ejemplares quedando repartida la tirada de la siguiente manera: 2 ejemplares especiales sin numerar y marcados como F/C; 12 ejemplares firmados y numerados 1/12, encuadernados según la normativa y destinados a los miembros del Tribunal (7), al Director de la misma (1), al Depósito (3) y al autor (1). El resto de ejemplares, 4, firmados y numerados I/IV, se han encuadernado en gusanillo y se reservan para los colaboradores de la edición.*

Ejemplar nº .....

