



Facultade de
Xeografía e Historia

Traballo fin de grao

AS ARTES GRÁFICAS COMO FERRAMENTA DE TRANSFORMACIÓN:

A gráfica galega do contexto da resistencia
cultural e política nos anos sesenta e setenta.

Lara Montero Vázquez

Titor Juan Manuel Monterroso Montero
Departamento de Historia da Arte
Curso 2024-2025

Grao en Historia da Arte
Facultade de Xeografía e Historia
Universidade de Santiago de Compostela

Resumo

As artes gráficas foron para o movemento antifranquista e galeguista na Galiza durante o “desarrollismo” franquista (1959-1975) unha ferramenta idónea para construír e promocionar a súa resistencia, tanto no ámbito política e sindical como cultural. O gravado, o cartel e o deseño gráfico editorial foron empregados para: promocionar e aproximar ao público as súas iniciativas culturais e políticas, vehicular as súas mensaxes máis críticas, e retomar o proxecto cultural galego truncado pola guerra civil e a ditadura. Os artistas que decidiron ben realizar traballos para organizacións da resistencia ou ben manter un discurso crítico nas súas pezas gráficas, comprometéronse persoalmente coa causa ao ser capaces de asumir os riscos persoais que esta actividade artística implicaba. Moitos destes creadores tamén formaron parte activa de movementos políticos e sociais do antifranquismo e mantiveron un intenso contacto con outros intelectuais, políticos e artistas cos que compartían causa. Este compromiso político e social non se reflíte só nos contidos das súas obras, senón que tamén na súa forma, a través das súas propostas artísticas que tentan actualizar a arte galega á vez que trazan conexións estilísticas con artistas da tradición galega, popular ou da arte crítica e revolucionaria.

Palabras chave:

Artes gráficas, Cartelismo, Deseño gráfico, Gravado, Antifranquismo

Resumen

Las artes gráficas fueron para el movimiento antifranquista y galleguista en Galicia durante el desarrollismo franquista (1959-1975) una herramienta idónea para construir y promocionar su resistencia, tanto en el ámbito político y sindical como cultural. El grabado, el cartel y el diseño gráfico editorial fueron empleados para: promocionar y aproximar al público sus iniciativas políticas y culturales, vehicular sus mensajes más críticos, y retomar el proyecto cultural gallego truncado por la guerra civil y la dictadura. Los artistas que decidieron bien realizar trabajos para organizaciones de la resistencia o bien mantener un discurso crítico en sus piezas gráficas, se comprometieron personalmente con la causa al ser capaces de asumir los riesgos personales que esta actividad artística implicaba. Muchos de estos creadores también formaron parte activa de movimientos políticos y sociales del antifranquismo y mantuvieron un intenso contacto con otros intelectuales, políticos y artistas con los que compartían causa. Este compromiso político y social no se refleja solo en los contenidos de sus obras, si no que también en su forma, a través de sus propuestas artísticas que intentan actualizar el arte gallego a la vez que trazan conexiones estilísticas con artistas de la tradición gallega, popular o del arte crítico y revolucionario.

Palabras clave:

Artes gráficas, Cartelismo, Diseño gráfico, Grabado, Antifranquismo

Summary

Graphic arts were for the anti-Franco and galeguista movement inside of Galicia during the “desarrollismo” (1959-1975) an ideal mechanism for the building and promotion of their resistance in the cultural, sindical and political ambit. The engraving, the poster and the editorial graphic design were used to advertise and approach of the cultural and political initiatives to the public (poster, editorial graphic design); to convey their most critical messages (poster and engravings); and to reassume the galician cultural project, cut short by the civil war and the dictatorship (poster, engraving and editorial graphic design). The artists that decided making pieces for resistance organizations or keeping a critical discourse on their graphic production, were personally committed to the cause by being able to accept the personal risks that were along with the artistic activity. Most of the artists were an active part of the social and political movements of the anti-Franco, being also connected with other intellectuals, politicians and artists that shared the same cause. This political and social compromise isn't only reflected in the content of their works, but also in their form, in the artistic proposals which try to update the galician arts while creating stylistic connections with artists from the galician tradition, popular art or critical and revolutionary art.

Key word:

Graphic arts, Poster design, Graphic design, Engraving, Anti-Franco

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
1.1. Hipótese do traballo.....	1
1.2. Obxectivos.....	1
1.3. Metodoloxía.....	2
1.4. Estado da cuestión.....	3
2. Contexto.....	5
2.1. Unha aproximación xeral. Situación social e lingüística.....	5
2.2. A resistencia na Galiza.....	7
3. Produción gráfica.....	11
3.1. Cartelaría da resistencia política e cultural.....	11
3.1.1. Xaime Quessada.....	11
3.1.2. Xosé Luis de Dios.....	17
3.1.3. Reimundo Patiño e Estampa Popular.....	19
3.1.4. Xohán Ledo.....	21
3.1.5. Conclusións.....	22
3.2. Gravado.....	24
3.2.1. Estampa Popular Galega.....	24
3.2.2. Conclusións.....	28
3.3. Obra editorial.....	29
3.3.1. Xohán Ledo.....	30
3.3.2. Isaac Díaz Pardo.....	33
3.3.3. Conclusións.....	36
4. Conclusións xerais.....	37
5. Bibliografía.....	40
6. Anexo de abreviaturas.....	43
7. Anexo de imaxes.....	44

1. Introducción

1.1. Hipótese do traballo

Este traballo pretende recompilar información sobre o panorama de produción de obra artística gráfica na Galiza do momento do “desarrollismo franquista” e comprobar como estas participan no seu contexto social e político, nunha liña de análise semellante á que sinala Lázaro Permías na súa recensión *Gráfica mural, testimoni històric*¹. Polo carácter de reproducibilidade inherente ás artes gráficas (cartaz, gravado, ilustración), considéranse medios idóneos para empregar como ferramentas para comunicarse coa sociedade. Ditos usos poden ser concretados cos fins de, en primeiro lugar, dar voz ás reivindicacións que se levan a cabo neste período en oposición ao réxime franquista; en segundo lugar, formar parte da tentativa de reconstrución da cultura e identidade galega, en ocasións en relación coa literatura como outro gran pilar cultural; e finalmente, servir como un retrato do estado da sociedade e o contexto galegos do momento, uns retratos fabricados desde distintas coordenadas de intereses que se poden contraponer.

1.2. Obxectivos

O obxectivo fundamental deste traballo será analizar a produción gráfica vencellada á resistencia antifranquista na Galiza do “desarrollismo”, isto realizarase mais concretamente a través da comprobación dunha serie de puntos, ben aplicados á todas as manifestacións en xeral ou a algunha en concreto, que se precisarán e desenvolverán mais detalladamente a continuación.

1. En todas as manifestacións:

- 1.1. Rastrexar a posíbel participación persoal nas iniciativas político-sociais de oposición dos artistas aos que se fagan aproximacións;
- 1.2. Comprobar as relacións existentes entre os artistas gráficos creadores das pezas analizadas con outros personaxes da resistencia cultural;
- 1.3. Investigar a existencia de trazas estilísticas, referentes tanto plásticos como en canto a conceptualización das iniciativas das propostas artísticas, comúns ás manifestacións ou dentro de cada tipoloxía, e as súas posíbeis relacións cos contidos e posicionamentos políticos das manifestacións e os seus artistas.

¹ Lázaro. (2007). pp. 57-60.

2. En cartelaría:
 - 2.1. Analizar o estilo, características e formas de representación dos carteis da resistencia, comprobándose a relación entre forma e contido, e a súa relación ou diferenza coa cartelaría turística promovida polo réxime nos mesmos anos.
3. En ilustración editorial:
 - 3.1. Empregar como medio para comprobar a relación entre a produción de artistas plásticos galegos e de escritores de obra en galego nas últimas décadas da ditadura;
 - 3.2. Comprobar as posíbeis relacións entre estas producións e as iniciativas da resistencia do momento, así como coas editoriais encargadas da súa produción e distribución;
 - 3.3. Analizar o estilo e características das ilustracións e deseños editoriais, comprobándose a relación entre forma e contido e en relación ao propio texto.
4. En gravado:
 - 4.1. Rastrexar a produción de gravado e estampa como medio independente buscando a súa vinculación co contexto das reivindicacións de oposición ao franquismo na Galiza, analizando os contidos e relación co estilo empregado.

1.3. Metodoloxía

A continuación explicaranse os criterios e métodos escollidos para a selección dos materiais e creadores tratados no traballo, así como os tipos de análise aos que foron sometidos. A elaboración do traballo realizarase en base á:

1- Aproximación ao contexto histórico xeral no que se dan estas manifestacións artísticas, centrando esta achega: nas características políticas, económicas e sociais do período do “desarrollismo” franquista na España; o estado económico e cultural no que se atopaba a Galiza e a lingua galega por causa deste contexto; e o movemento antifranquista na Galiza do momento, tanto na súa vertente política como cultural.

2- Revisión bibliográfica de traballos, artigos e catálogos que se aproximen aos temas a tratar: a cartelaría, gravado e obra gráfica editorial vencellada ao antifranquismo na Galiza do “desarrollismo”.

3- Escolla dunha selección de obras e autores que poidan caracterizar cada una das manifestacións, atendendo a sus características e valores. Para a escolla terase en conta que as pezas estean realizada por artistas galegos e dentro do territorio galego (prescindindo do traballo realizado no exilio), as pezas foran realizadas entre 1959 e 1975 (período do

“desarrollismo”, no que as mobilizacións sociais e políticas contra o réxime se intensifican), e que os artistas teñan unha calidade e relevancia salientábeis.

4- Tipificación e análise a partir das características e valores das pezas a analizar: tipoloxías como as de cartel, gravado (linogravado, serigrafía, impresión offset...), ilustración e deseño gráfico editorial; dentro do cartaz, cartelaría vencellada a sindicatos e partidos políticos e cartelería vencellada a actividades culturais; dentro das diversas tipoloxías, os diferentes artistas.

5- Análise e interpretación das obras e artistas tratados desde un enfoque social e cultural da historia da arte, en relación co seu contexto político e social e o seu posicionamento dentro del, rastrexando a vinculación individual das pezas co marco xeral analizado no punto 1.

6- Análise e interpretación formal das pezas buscando trazar unha relación co punto 5, é dicir, dar explicación á forma en base aos contidos das obras e en relación co contexto social e ideolóxico ao redor das pezas, ademais das súas influencias.

1.4. Estado da cuestión

As artes gráficas galegas no “desarrollismo” é un tema sobre o cal existe na actualidade unha escasa revisión científica publicada que analice en profundidade os procesos, panorama e obras artísticas daquel momento. Este é un problema xeneralizado no contexto e non existe ningunha aproximación monográfica ao tema como tal, mesmo que si a capítulos del.

No campo da cartelaría antifranquista na Galiza existe un gran baleiro de estudo, e até un acceso dificultado aos materiais ao non estar dixitalizados polos arquivos nin expostos habitualmente. Pero nunha ollada a nivel estatal resulta interesante o traballo que se fixo ao redor da exposición *Arte y solidaridad: los pintores españoles y el cartelismo sociopolítico* en Sevilla no 2003 e o seu catálogo², que recolle algúns exemplos galegos; no ámbito galego, sen ser un traballo específico sobre cartelaría, tamén se encontra o catálogo de exposición *Colección Abrente: a arte galega no desafío cultural dos '70*³. En canto a artistas concretos, o libro *O'Volter, Bar Tucho: encrucijada cultural de los sesenta*⁴, sobre Os Artistiñas ou Grupo Volter, do que formaron parte artistas tratados nesa sección; e a edición de *Grial cadernos* de

² Brihuega. (2003).

³ Fraga Costa. (2019).

⁴ Tros. (1998).

Nadal do 2006⁵ adicada integramente a Xohán Ledo e da que se fala tanto do seu traballo como cartelista como de deseñador gráfico editorial.

No eido do gravado este problema remite en certa medida no relativo a *Estampa Popular Galega* con todo o traballo de investigación realizado por Noemí de Haro, os seus varios artigos e especialmente a súa tese de doutoramento pola Universidad Complutense de Madrid, *Grabadores contra el franquismo* (2009)⁶, publicada no 2010.

No traballo de deseño gráfico editorial, para a comprensión da figura e obra de Xohán Ledo, foi fundamental o xa mencionado número monográfico de Grial Cadernos do Nadal de 2006 ao redor do artista. De igual xeito, para realizar unha aproximación ao traballo e a vida de Isaac Díaz Pardo, aínda moito se ten escrito sobre a súa figura, a obra *Isaac Díaz Pardo: creación e compromiso na Galicia do século XX* (2006) recolle nun único tomo boa parte do seu percorrido vital e profesional.

O feito de que parte dos materiais gráficos aos que se pretendía realizar unha aproximación con este traballo fosen clandestinos e concibidos cunha natureza efémera dificultou o achado destes, especialmente de cartelaría política e sindical, ademáis dos insuficientes estudos monográficos que hai realizados até o momento sobre boa parte das propóstas da arte gráfica na Galiza deses anos en diante.

⁵ As caras do libro: homenaxe a Xohán Ledo. (2006).

⁶ Haro. (2009).

2. Contexto

2.1. Unha aproximación xeral. Situación social e lingüística.

Entre mediados da década dos anos cincuenta e o comezo dos sesenta o estado franquista entrou nun novo período logo da brutalidade, austeridade e atraso da autarquía, iniciando o “desarrollismo”, etapa que se prolongou até a morte do ditador en 1975. O modelo do “desarrollismo”, co Plan de Estabilización Económica do ano 1959, buscou unha desregulación interna da economía e unha apertura ao exterior que fixera partícipe a España dos mercados internacionais, nunha tentativa de paliar a pésima situación económica do país. A mellora económica da Galiza baixo este plan viuse desacelerada respecto a outras rexións españolas, xa que non formou parte dos territorios primados para dito desenvolvemento, feito ao que lle hai que sumar outras condicións particulares da economía galega que explican así o atraso da rexión⁷.

Desde o inicio da ditadura até o seu fin estiveron prohibidos todos os partidos políticos, menos a FET-JONS, e todos os sindicatos, menos o Sindicato Vertical, integrado ademais de polos traballadores, pola patronal, todo isto baixo o mecanismo do Movimiento Nacional que buscaba eliminar todo debate e oposición.

No segundo franquismo, o réxime soubo facer mais sutís as brutais medidas de represión da etapa anterior para mellorar a súa imaxe, algo do que a ditadura estivo moi preocupada neste novo período de aperturismo, tanto pola súa imaxe internacional, como cara o interior, xa que a poboación española non podía continuar a vivir indefinidamente nun estado de guerra. Xunto á substitución da violencia indiscriminada por unha mais selectiva, que seguiu completamente silenciada polos medios oficiais, estivo do lado do goberno unha equipa de propaganda moi hábil, encargada de branquear a imaxe de Francisco Franco e do réxime, anunciando este novo estado de suposta liberdade, distensión e desenvolvemento económico⁸, deste aparello de propaganda tamén formaron parte o Referendum de 1947 e o Referendum de 1966⁹, destinados a proxectar unha imaxe de democratización do país; toda esta estratexia de publicidade conseguiu grandes resultados. Este branqueamento da ditadura despregouse tamén a través da proxección dunha imaxe do ditador que se acomodase ao novo estado de paz do país, creando unha figura coa que a poboación puidese empatizar e humanizar; ademais doutras estratexias, como o apoio a movementos artísticos que deixasen

⁷ Barreiro. (1991). pp. 311-313.

⁸ Barreiro. (1991). pp. 317-318.

⁹ Morales. (2021). E Moreno. (1992). En ambos libros trátase detalladamente a estratexia seguida con ambos referendums, o do 1947 en Morales e ambos os dous en Moreno.

atrás os historicismos e academicismos patrocinados polo poder con anterioridade, unha nova arte mais conectada coas modas internacionais que proxectase unha imaxe do réxime de modernidade e apoio á cultura; ou os acicates á industria turística que, ademais de axudar á creación dunha imaxe de España mais distendida, tamén formaba parte do proxecto de recuperación económica.

O sector turístico foi mais explotado nas zonas do Levante, as Illas Baleares e as Canarias, debido a que na década dos sesenta consolidouse o modelo de turismo de sol e praia. Na Galiza xa existía o turismo, baseado principalmente en balnearios onde pasaban tempo de lecer as clases acomodadas, buscando afastarse do ambiente trasfegador e contaminado das cidades. Este modelo foi substituído por unha nova moda de praias de augas cálidas, que na Galiza focalizou boa parte do turismo nas Rías Baixas¹⁰. Santiago sería outro punto importante, froito en parte da reactivación da peregrinación apostólica a comezos do século XX, que se intensificou especialmente nos anos sesenta, en parte pola grande importancia que gañou o catolicismo sendo relixión oficial do estado e pilar fundamental do réxime¹¹ e, sobre todo, pola estratexia de promoción turística do Camiño de Santiago feita polas autoridades¹²; a peregrinación a Santiago non cesou de crecer exponencialmente até os nosos días.

Durante todo o período franquista houbo un control social exhaustivo inxerindo na esfera privada e social, isto levou á censura e vixilancia dos medios de comunicación e dos idiomas e os seus usos, estando as linguas rexionais completamente marxinalizados e perseguido o seu uso na maioría de espazos. Un pilar fundamental da ideoloxía do réxime foi o nacionalismo español, un nacionalismo que deixou claro en moitas ocasións que só concibía unha nación española monolingüe, todo o que fora contrario a ese principio sería considerado de separatismo¹³ e, polo tanto, merecedor da censura e a persecución. Con todo, hai que matizar unha evolución relativa nalgúns dos ámbitos mencionados, mesmo que nunca se chegou a un estado de liberdade democrática, a presión suavizouse tamén neste campo no período do “desarrollismo”. A relación entre o réxime e o galego tamén avanzou, o inicio da guerra e a instauración da ditadura supuxeron o peche das editoriais que traballaban con edicións en galego, a publicación de literatura en galego dentro do territorio natural foi extremadamente escasa durante os seguintes anos, até que a partires da década dos cincuenta

¹⁰ Este turismo tamén provocou un crecemento urbano desordeado e invasivo no litoral galego da metade sul, similar ao do Levante español, mesmo que en menor medida, tamén froito da especulación urbanística que propiciou o plan de rexeneración económica.

¹¹ Santos, Juanatey. (2005). pp. 13-17.

¹² Busto. (2022). pp. 36-55.

¹³ Monteagudo. (2021). pp. 80-83.

comezan a abrir editoriais que recuperan esta produción, a mais destacada, Galaxia, que mesmo sendo legal, tivo que sufrir en innumerábeis ocasións a censura dos seus textos. Nos anos 60 comézase a permitir o uso do idioma rexional para publicacións informativas e de opinión, antes relegado unicamente ao uso poético e oral-informal, mesmo que en realidade mantivéronse en gran medida as restricións, algo que se pode ver no caso da revista Grial, que comeza a súa actividade no 1951 pero decontado é prohibida a súa circulación, non legalizándose até o ano 1963 (mesmo ano de oficialización do Día das Letras Galegas), pero coa condición de que as publicacións en galego non superaran a metade dos textos publicados nela, restrición que só deixou de aplicárselles no ano 1976¹⁴. O galego seguiu marxinalizado das esferas oficiais e burocráticas, chegando oficialmente á ensinanza obrigatoria de xeito regular só despois da morte da ditadura, a inicios dos anos oitenta¹⁵.

A editorial Galaxia fúndase no 1950 coa colaboración dun grupo de galeguistas en Vigo para cubrir o baleiro editorial que existía na rexión para as obras galegas e en galego; nacida xa vencellada ao movemento, as súas publicacións estarán moi vinculadas ao movemento antifranquista e galeguista da época, acollendo a moitos dos autores comprometidos do momento. Del Riego publicou no ano anterior un artigo para a revista compostelá *La Noche* titulado *La cuestión editorial en Galicia*¹⁶ onde reflexiona sobre esta problemática, ao final do artigo menciona á próxima aparición dunha editorial que dará respostas a esta situación, aludindo a Galaxia; expón o labor que terá Galaxia no seguintes anos, estando esta encargada de: reeditar obras destacadas da tradición literaria galega; publicar ensaios e textos científicos, filosóficos e teóricos relativos á realidade e problemáticas galegas; publicar obras inéditas de poesía, novela, teatro ou artísticas en xeral, producidas polas xeracións de escritores galegos mais recentes, que polo contexto non tiveron antes a oportunidade de publicar; e finalmente, publicar traducións de outras internacionais de valor destacado.

2.2. A resistencia na Galiza.

O aparente descenso da violencia represiva mencionado con anterioridade, só foi posíbel, precisamente, pola intensa eliminación de todo aquel individuo ou organización que non estivese aliñado co réxime na etapa previa, eliminación que se levou a cabo a través do

¹⁴ Monteagudo. (2021). p. 95.

¹⁵ A incorporación de Lingua Galega como materia obrigatoria na EGB recóllese no Real Decreto 1981/1979, do 20 de xullo, polo que se regula a incorporación da Lengua Galega ao sistema educativo en Galicia.

¹⁶ Riego. (4 de novembro de 1949).

encarceramento, a pena de morte ou, quen o conseguise, o exilio. Pese a isto, a oposición seguiu existindo, e estes métodos de represión non desapareceron, o intenso borrado das décadas anteriores supuxo un decrecemento da oposición militante, habendo desaparecido practicamente a loita armada na Galiza en 1948¹⁷, pero isto non implicou a desaparición da oposición, senón a súa reorganización e a aparición de novos métodos de actuación.

O “desarrollismo” coincidiu cronoloxicamente cun aumento das mobilizacións sociais en todo occidente, que tamén terán lugar en España, onde se mesturaron coa loita contra o réxime. Galiza fora sempre unha rexión cun escaso movemento obreiro e sindical, isto debido ao seu atraso económico e á falta de industrialización, pero a industria termina chegando na década dos sesenta, concretamente ás cidades de Vigo, Coruña e Ferrol con estaleiros, fábricas de automóviles e industrias enerxéticas. O aumento de obreiros industriais implica tamén unha maior sindicalización, a cal só era legal no Sindicato Vertical (SV), órgano controlado polos falanxistas, pero desde o ano 1956 o Partido Comunista (PC) na clandestinidade toma a estratexia de introducirse e crear células no SV¹⁸, operando parcialmente na legalidade; a parte das células do PC, nestas dúas décadas comezan a aparecer outros sindicatos, que operarán tamén na ilegalidade¹⁹, varios deles vencellados ás ideas galeguistas. Organizaron as primeiras folgas e solicitudes de convenios colectivos, tendo ademais grande apoio social doutros colectivos, entre eles os estudantes universitarios, que tamén protagonizaron as súas propias mobilizacións, como a gran folga de 1968 realizada polos estudantes da Universidade de Santiago de Compostela, onde amais de reivindicacións vinculadas directamente con cuestións educativas e universitarias, fixeron reclamacións de natureza política en contra do réxime franquista. CCOO estando vinculada ao PCE/PCG era a principal forza sindical de oposición na Galiza²⁰. Estas folgas e manifestacións sáldanse con represión e encarceramentos, algunhas até con mortos, e ás reivindicacións laborais súmanse protestas de carácter social e político, como peticións de maior liberdade, contra a represión e solicitude de amnistía para os presos políticos e sindicais, que se multiplicaban pola rexión. A presión obreira non cesou ante a represión, senón que aumentou o seu empuxe contra o réxime até o final da ditadura, sendo a principal forza opositora.

Outro piar importante da resistencia antifranquista foi a resistencia cultural que na Galiza estivo fortemente vencellada coas ideas do galeguismo. Logo do baleiro cultural da

¹⁷ Barreiro. (1991). p. 334.

¹⁸ Barreiro. (1991). p. 340.

¹⁹ Sindicatos e partidos como Organización Obreira (1972), Galicia Socialista (1968), Frente Obreiro (1972), entre outros.

²⁰ Barreiro. (1991). p. 341.

autarquía na Galiza, nos anos cincuenta agroma unha nova xeración de mozos comprometidos co proxecto cultural e político galego, que produciron obra xa madura nos anos sesenta e setenta, aos que se foron sumando as novas xeracións de mozos de ditas décadas que se viron repercutidos polas ideas dos primeiros. Estes foron escritores, como Bernardino Graña ou Mendez Ferrín, que formaron parte do fenómeno renovador da Nova Narrativa Galega e que publicaron na editorial Galaxia; músicos, como o colectivo de canción protesta Voces Ceibes fundadores da Nova Canción/Cantiga Galega, con Suso Vaamonde ou Bibiano, que ademais de composicións propias, musicalizaron moitos poemas en galego, dándolles maior difusión; tamén houbo artistas plásticos, algúns dos cales serán tratados neste traballo. Varios destes creadores galeguistas marcharon a Madrid para continuar coa súa formación, pesquisando oportunidades que non lles podía brindar a Galiza do momento, pero non esqueceron o seu proxecto, senón que fundaron agrupacións de creativos como o Grupo Brais Pinto, que os uniu na actividade cultural, artística e política galeguista e antifranquista fóra da súa terra. Dentro do territorio natural, a editorial Galaxia foi unha organización fundamental na resistencia cultural, algo non accidental, senón que foi o principal obxectivo da empresa desde a súa fundación e da que foron plenamente consciente tanto o núcleo directivo, como os seus escritores e toda a equipa vinculada, estando composta integramente por galeguistas destacados²¹; esta acción levouse a cabo non só a través da recuperación do patrimonio literario galego e dando voz aos novos escritores comprometidos, senón tamén organizando conferencias, actividades culturais e empregando o seu altofalante: a revista Grial, regularmente desde o 1963 até hoxe; todas as súas accións e estratexias estaban focadas en revivir e reivindicar a cultura e lingua galega, algo que ante a concepción nacional que tiña o réxime do estado, era esencialmente antifranquista.

Os escritores tiveron que sortear as trabas da censura para poder publicar, concretamente as da Lei de Prensa 14/1966, que afectou tanto á prensa como a libros, folletos e cartaces; esta lei, mesmo que formalmente puidese supor avances en materia de liberdade de expresión respecto á Lei de Prensa do 1938, obrigaba conxugarse esta suposta liberdade con:

“(...) el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; (...) el debido respeto a la Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; (...)”²².

²¹ Monteagudo. (2021). pp. 151-170. Valcárcel. (2000). p. 537.

²² Fragmento do artigo 2 da Lei 14/1966, do 18 de marzo, de Prensa e Imprenta.

A aplicación mais laxa ou restritiva dependeu en gran medida dos burócratas que a aplicaron. Quen gozou desta nova liberdade de expresión foron, mais ben, os burgueses de posición crítica pero moderada, que non eran considerados un sector perigoso para o réxime²³, mentres, os sectores mais transformadores continuaron privados de expor publicamente as súas ideas por vías legais. A censura seguía existindo a través de mecanismos regulados por esta lei, como na obriga de depositar exemplares dos textos no Ministerio de Información y Turismo (MIT) antes da súa publicación, a posibilidade do secuestro de publicacións²⁴, ou que tralo primeiro depósito no MIT e despois de que o escritor modificase o texto segundo as correccións do censor, debería facer unha nova entrega dotros tres exemplares do borrador e, finalmente, un depósito do libro final, sometendo así ao libro a un exhaustivo escrutinio²⁵.

Co inicio da ditadura ilegalizáronse os sindicatos e partidos galeguistas, tamén foron clausurados os periódicos, revistas e editoriais, ademais de prohibir a circulación dos seus textos. A actividade política galeguista, logo da gran represión que sufriu dentro do estado, viuse obrigada a actuar casi exclusivamente no estranxeiro, mentres que no interior levouse a cabo unha actuación focana no ámbito cultural até o “desarrollismo”. Xa nos anos sesenta reaparece a actividade política no contexto do aumento xeneralizado de mobilizacións, comezando a fundación de diversos partidos galeguistas, amais de coalicións, asembleas e outro tipo de agrupacións. O Partido Socialista Galego fundase en 1963, un ano mais tarde faino Unión do Pobo Galego²⁶, sendo estes os partidos protagonistas da loita antifranquista e galeguista na Galiza destes anos²⁷. Diversos creadores culturais, tanto das letras como das artes plásticas, integráronse nestes grupos e participaron nas súas actividades, xa que no contexto de persecución, a resistencia, da natureza que fose, só podía ser asumida e organizada colectivamente.

²³ Cisquera, Erviti, Sorolla. (2002). p. 27.

²⁴ Artigo 12 e artigo 64 da Lei 14/1966 de Prensa e Imprenta.

²⁵ Monteagudo. (2021). p. 95.

²⁶ Fundado por Méndez Ferrín, Bautista Álvarez, Reimundo Patiño, Gonçalves Blasco (“Foz”), Xosé Antonio Arjona e Xaime Quessada.

²⁷ Carbajo. (2016). Neste traballo trátase amplamente a traxectoria do PSG e a súa relevancia durante o período do “desarrollismo”.

3. Producción gráfica

3.1. Cartelaría da resistencia política e cultural

A gráfica foi unha ferramenta de difusión moi empregada na resistencia antifranquista na súa tentativa de aumentar a mobilización social, buscar novos integrantes para as organizacións políticas e sindicais, denunciar as inxustizas cometidas polo réxime e promover iniciativas de todo tipo vencelladas á resistencia, dende mobilizacións até actividades culturais. A imaxe foi un medio idóneo para a exposición sintética e impactante de ideas que buscaban persuadir ao espectador ou reforzar as súas ideas. Existiu unha produción non especializada, producida en obradoiros clandestinos, moitos deles domésticos, que produciron pezas gráfica polo barato e rápido da técnica. Tamén foron moitos os artistas que realizaron carteis para a resistencia. Esta era unha actividade profesional que naqueles anos implicaba riscos persoais e profesionais ao colaborar con organizacións e actividades ilegais, en particular as político-sindicais, consecuencias que algúns viviron, polo que estas actividades só son comprensíbeis tendo en conta un importante grao de compromiso político por parte dos artistas. En todo o estado español foron numerosos os casos de creadores que se involucraron na causa a través do deseño de cartaces e posters, tamén no territorio galego existieron senlleiros exemplos.

3.1.1. Xaime Quessada

Xaime Quessada (1937-2007) realizou un gran volume de traballos de cartelaría e posters no eido da política clandestina, en ocasións estímase que mais de cen obras²⁸, pode que sexa o artista galego mais salientábel neste eido, e entre toda esta produción son recuperábeis algúns exemplos.

Un cartaz realizado para o Partido Comunista de Galicia (PCG) [Fig. 1] de dimensións 40 x 30 cm e outro para o seu brazo sindical [Fig. 2], Comisios Obreiras de Galicia (CCOO), ambos de características moi semellante; en canto á datación, pódense atopar fontes que as sitúan a ambas no ano 1973²⁹, e outras que ubican o póster de CC.OO. no ano anterior, 1972³⁰. Ambas pezas teñen en común varias trazas.

Primeiramente, un traballo compositivo e espacial case idéntico: estrutúrase en base a un xogo xeométrico no que, sobre un fondo vermello liso, aparece a imaxe principal nun

²⁸ García-Bodaño. (1994). p. 21.

²⁹ Esta datación recóllese en Brihuega. (2003). pp. 71, 90.

³⁰ García-Bodaño. (1994). p. 69.

círculo, dentro do cal se abre unha habitación cúbica na que a parede do fondo resalta a súa forma cadrada a través do contraste cromático. Este xogo xeométrico, mesmo que sendo empregado para soportar a figuración, ten un claro paralelismo coas obras do construtivismo, especialmente coas de El Lissitzky, podendo ver que Quessada aplica o mesmo encaixe de formas nestes carteis que o ruso usou nun bosquejo datado entre o 1919 e 1920 para o Monumento a Rosa Luxemburgo³¹. Do mesmo xeito, as cores empregadas por Quessada son branco, negro e vermello, cores identificadas coa iconografía revolucionaria e moi empregadas polos construtivistas, cos que comparten ideoloxía tanto el mesmo como a organización para a que realiza os cartaces. Por outra banda, a sala cúbica na que se atopan ambas figuras portagonistas, e que ocupa só unha pequena parte do cartel, crea un espazo claustrofóbico e que recorda á cela dunha cadea.

En segundo lugar, os cartaces presentan unha técnica moi semellante, na que se emprega a repetición minuciosa de liñas mínimas para crear un tramado que se une coas manchas negras de escuridade máxima, cun alto contraste respecto ás grandes superficies de cor lisa coas que limitan, mediadas por unhas transicións mínimas de sentido case barroco. Isto resulta nun acabado de dureza e expresividade violenta na imaxe, intensificando o impacto no espectador do propio contido tamén violento: son carteis contra da tortura e detencións cometidas polo franquismo, especialmente a tortura con fins políticos, nos que se mostra aos agredidos.

Son corpos retorcidos e rostros desfigurados pola dor, das vítimas directas, e polo medo, dos achegados e militantes que aínda non caeran, pero que convivían diariamente con este sentimento. Estes carteis apelan directamente ás emocións dos espectador. O realizado para CC.OO, dunha soa imaxe, presenta un corpo atado e deformado violentamente, repercutido polos personaxes aberrantes de Francis Bacon³². No cartaz para o PCG, nas imaxes inferiores, vese unha marcada influencia picassiana, especialmente no rostro da muller, onde ten certa presenza a perspectiva múltiple, e no personaxe que olla cara arriba nun berro de dor, coa cara facetada e xeometrizada; a representación principal do home preso/torturado parece apegarse a unha tradición de representación máis realista que non é estraña á historia da certelería comunista, pero tamén ao movemento da neofiguración, da que toma o marcado compoñente expresionista e carnal. A omnipresente pegada do estilo de Picasso en Quessada transcende a mera explicación formal ou estilística, senón que está

³¹ Museum of Modern Art. (s.d.). Nesta páxina, con link na webgrafía, recóllede a peza de El Lissitzky.

³² Esta influencia talvez resulta mais obvia nalgunhas das súas obras pictóricas, como no óleo *Labios* (1972), dos mesmos anos.

tamén ligada ao labor de Picasso como militante comunista e, malia que a súa arte non foi nunca unha arte maioritariamente política, si soubo posicionarse e encher de contido as súas obras nos momentos precisos e urxentes, algo co que o artista ourensán traza un claro paralelismo.

Un outro póster realizado para CC.OO. de Galicia [Fig. 3] sobre o que se atoparon tamén dúas datacións posibles: 1973³³ ou 1976³⁴. Este é un cartaz de maiores dimensións, 68 x 47 cm. Na parte superior presenta un texto explícito e relativo á natureza e obxectivos sindicais de CC.OO. de constituirse como un sindicato unitario de todas as profesións do proletariado, mantendo á clase obreira unida e coordinada eficientemente nas súas reivindicacións, e no que se reclama a liberdade para a asociación sindical dos obreiros, totalmente coartada pola lexislación do réxime e o SV. Neste cartaz Quessada toma e amplía o espazo interior do círculo dos dous anteriores carteis, eliminando a figura xeométrica curva, agora a pequena habitación cúbica domina toda a imaxe e as cores invértense, servindo a parede perfectamente cadrada e vermella como telona sanguenta para a escena. O espazo é a unión da cela claustrofóbica e carceraria, dun escenario teatral e da escena do segundo plano de *A fábula de Aracne* (1657) do seu admirado Velázquez, coa que a disposición das figuras garda un claro paralelismo. Esta ambigua habitación é iluminada por unha lámpada que remite claramente ao interior do *Guernica* (1937) de Picasso, artista que foi un gran referente para Quessada e do que ademais tomou o duplo S na súa firma³⁵, a diferenza é que este interior é a España tardofranquista na que se está a librar a loita de clases: nunha das metades están un obreiro, un xornaleiro e un preso político, a clase obreira e oprimida; no outro canto atópanse representacións da clase dominante, a aristocracia, a través dunha figura feminina que remite á unha menina de *La Familia de Felipe IV* (1965) de Velázquez, a burguesía, un home coas convencións representacionais dun burgués, e un misterioso home medio rinoceronte, talvez unha alegoría do franquismo tomada da metáfora da propagación do fascismo e demais totalitarismos que Ionesco emprega na súa obra teatral *O Rinoceronte* (1959)³⁶, quizais unha adaptación persoal do touro de Picasso como alegoría da brutalidade e a escuridade no *Guernica* (1937)³⁷, ou unha especie de unión entre ambas. A composición reflicte unha oposición dicotómica e simple entre os grupos, facilmente lexíbel, que mostra o que entenden os comunistas como a contradición natural e esencial entre as clases.

³³ García-Bodaño. (1994). p. 70.

³⁴ Brihuega. (2003). p. 89.

³⁵ Fraga Costa. (2019). p. 118.

³⁶ Dută. (2016). pp. 141-146.

³⁷ Seckler, J. (12 de marzo de 1945).

O primeiro grupo é representado a través de figuras ergueitas e firmes, os seus corpos atléticos polo traballo exhalan dignidade e son observados polo espectador dende un ángulo lixeiramente contrapicado, o que lles outorga unha dimensión heroica, na que se incide tamén a través do aumento da súa escala, é unha imaxe idealizada que contrasta grandemente co grupo oposto. A segunda clase son todas as forzas, as da clase social dominante e as do franquismo, que imposibilita legalmente a articulación do sindicato libre e exercen a represión e explotación dos obreiros. Representaos cunha escala menor e cun ángulo picado. Neste cartel o mais interesante resulta a representación deste grupo, do inimigo, do “outro”. Son deshumanizados a través de varias estratexias. A aristocracia represéntase a través dunha icona como é a referencia a unha das obras artísticas mais recoñecíbeis da historia da España, pero deformando ese símbolo e dándolle un carácter malévolo. O burgués represéntase a través da caricaturización, remitindo á codificación da iconografía da burguesía empregada ao longo de todo o percorrido da gráfica do século XX, e común a moita da propaganda utilizadas polos comunistas xa na URSS e anteriormente ademais de por outros sectores ideolóxicos³⁸. Aséntanse ambos nunha tradición de representación coñecida polo groso da poboación e coherente co obxectivo de que sexa facilmente lexíbel. A alegoría do fascista/brutal-rinoceronte remite, por un lado, a un referente mais recente e que non provén da plástica, pero se pode presupoñer lexibilidade por parte do espectador ao ser *El Rinoceronte* (1959) unha peza teatral de gran repercusión e circulación entre os círculos comprometidos e vangardistas que, mesmo co seu contido antifascista, por ser alegórico chegou a estrearse na España franquista do ano 1961³⁹, e outra obra de Ionesco titulada *Las Sillas* (1952) foi representada pola asociación cultural O Galo en Santiago⁴⁰; por outro lado remitiría a outro referente ben coñecido polos grupos intelectuais e de esquerdas como é o Guernica; de calquera xeito, nesta metáfora emprégase tamén o recurso da animalización e a bestialización⁴¹.

Como nos posters anteriores, é un estilo de grandes contrastes coa técnica de tramado de repetición de pequenos trazos que se mostra mais particular no home-rinoceronte, no que percorren toda a súa pele reflectindo a súa rugosidade. Ten un estilo escuro no que as figuras son hieráticas e se erguen como monólitos totémicos nesta oposición dicotómica. Xosé Luis de Dios definía unha das liñas de traballo de Quessada, na que se pode inscribir ben este

³⁸ Donofrio, Rueda. (2023). pp. 195-210.

³⁹ Quirós. (2010). pp. 79-92.

⁴⁰ Tros. (1998). p. 193.

⁴¹ A animalización, a caricaturización e a deformación usadas como recursos para a representación do “outro” na historia da propaganda desenvólvense en: Donofrio, Rueda. (2023). pp. 195-210.

cartel e os anteriormente analizados, nestes termos: “Composiciones firmes, abigarradas, con un dibujo estilizado y sobriedad cromática, concretaba las intencionalidades mítico-críticas, manipulando variaciones del Guernica picassiano que daban eficaz salida a su voluntad testimonial y beligerante”.⁴²

O último cartaz realizado para CC.OO. atopado leva o título de *Non pagar* [Fig. 4], datado no 1970⁴³, con medidas 30 x 40 cm. O tema do cartaz parece ser a denuncia das malas condicións de vida que existían no medio rural galego, a falta de oportunidades e a baixa rendibilidade económica do medio agrícola, que abocaban á xuventude galega a migrar masivamente aos centros urbanos para transformarse en obreiros fabriles e empregados. A representación encaixase nun marco que deixa un círculo no centro coa escena, este marco está decorado minuciosamente con froitos da terra, o resultado do traballo dos labregos, nun traballo de miniatura que pode lembrar ao memorábel deseño de cuberta da revista *Nós* que realizou Castelao e que sería empregada desde a edición *Ano III Número 10* do 20 abril 1922 até a última entrega. No cartel de Quessada preséntanse dous homes, un traballando no campo cunha fouce, ferramenta do campo e tamén símbolo político; e outro home, este aparece sobrevoando e despedindose do anterior, simbolizando a migración. O constante referente de Picasso tamén se presenta neste cartel, aínda que menos obviamente que nos anteriores, a través das fortes mans do labrego, sendo a que suxeita a fouce moi semellante á man que porta a espada do soldado do *Guernica* (1937). Destaca o uso arbitrario da cor, todo en vermellos e lila, ademais do branco e o negro en menor medida, especialmente sobresaen a cor vermella brillante da paisaxe, que lle outorga unha dimensión violenta. A técnica empregada na representación dos corpos é a habitual de Quessada, coa repetición minuciosa de liñas, pero neste caso é unha imaxe mais clara, mais lexíbel, con menos contrastes, xa non hai grandes manchas de escuridade e as cores do fondo e o marco son mais luminosas, unha imaxe menos violenta esteticamente que concorda co motivo menos violento, aínda que tamén dramático.

Probablemente fose no ano 1957, ao ano seguinte de ser aceptado na Escuela de Bellas Artes de San Fernando e coñecer o ambiente madrileño, que comezaría a ler a Marx, o que sería o primeiro paso para a súa comprobada militancia política nos seguintes anos. Integrárase no Frente de Liberación Popular (FLP)⁴⁴, na Unión do Povo Galego (UPG) e no Partido Comunista de Galicia (PCG)⁴⁵; foi un dos fundadores da UPG en 1964 xunto a Celso

⁴² Tros. (1998). p. 166.

⁴³ Brihuega. (2003). p. 108.

⁴⁴ García-Bodaño. (1994). p. 19.

⁴⁵ Fraga Costa. (2019). p. 118.

Emilio e Ferrín entre outros⁴⁶, ambos figuras fundamentais da resistencia cultural literaria, mesmo que a estadía de Quessada no partido foi curta, xa que no 1969 entra no PCG, partido para o que realizaría os posters analizados. A xénese das súas conviccións retrotráese moi cara atrás, xa desde cativo manifestou unha actitude rebelde e, mesmo crecendo nunha familia conservadora e católica, o seu pai fora un republicano morto na guerra e o Xaime neno tomara como referente ao seu tío Manolo Quesada, republicano e socialista, cuxa biblioteca asaltaba constantemente ás escondidas para ler os seus volumes, moitos censurados na España do momento⁴⁷.

Podería dicirse que a súa activa participación política fixo que estivese fichado pola policía pero a realidade é que, co alto grado de vixilancia e control policial que existiu até finais do ano 1975 como mínimo, calquera persoa que fose sospeitoso de non ser adepto ao réxime o estaba, mesmo participando apenas en iniciativas culturais. O poeta Gracia-Bodaño lembra un episodio no que precisou recoller un informe policial para solicitar os permisos na orde de celebrar unha exposición de obras de Quessada, o policía díxolle que era un informe favorable, pediulle que el mesmo levase o informe policial e non o abrise, o vigués desconfiado abriu finalmente a carta para ler o documento, que moi polo contrario á información dada polo policía, afirmaba que Quessada era un suxeito moi perigoso⁴⁸. No seu caso, o seu compromiso político trouxolle consecuencias legais en varias ocasións: no ano 1968 foi condenado polo Tribunal de Orde Pública a catro anos de prisión por inxurias contra Franco, dos cales só pagaría unha pequena parte en Carabanchel; ao ano seguinte é detido por pecharse xunto a outros intelectuais na Catedral de Ourense reclamando a conmutación da pena de morte para os detidos no Proceso de Burgos, do mesmo xeito que outras tantas accións semellantes que se estiveron levando a cabo noutras partes do estado; estaría en múltiples ocasións detido por participar en manifestacións, folgas, realizar pintadas na rúa... en xeral, por participar en accións cidadás de resistencia⁴⁹.

Quessada tiña unha grande experiencia na realización de cartaces para organizacións políticas, os primeiros datan da súa afiliación ao FLP (fundado no 1978, dous anos despois da súa chegada a Madrid, onde tiña sede) e que realizaría para a Facultade de Económicas e para o Grupo Tierra de contido reivindicativo, logo continuaría a súa carreira realizando grandes carteis antifranquistas, posters pro-palestinos ou para Amnistía Internacional...⁵⁰ Até chegar

⁴⁶ A maioría dos fundadores foron membros do Grupo Brais Pinto.

⁴⁷ Tros. (1998). p. 92.

⁴⁸ Tros. (1998). p. 195.

⁴⁹ García-Bodaño. (1994). pp. 21.; Gómez. (2007). p. 15.

⁵⁰ García-Bodaño. (1994). p. 23.

ao seu traballo no PCG, para o que realizaría un gran número de pezas como culmen do seu traballo como cartelista político. Queda comprobada así a relación entre as súas obras e o seu compromiso político, que tamén se ve reflectido no seu traballo como pintor de exposición, así como no eido de ilustrador editorial.

3.1.2. Xosé Luis de Dios

Mesmo non tendo encontrado ningún deseño de cartelaría para agrupacións políticas realizado por Xosé Luis de Dios (1943-2010), si se atopou traballo vinculado á resistencia cultural. Realizou o cartel para a 3ª mostra de Teatro en Galego de maio do ano 1975 [Fig. 5], celebrada en Ribadavia pola Agrupación Cultural Abrente. Esta entidade foi fundada no ano 1969, xa nun exercicio de rebeldía fronte aos poderes locais ditatoriais afiliados ao réxime⁵¹, co obxectivo de dinamizar e dar acceso á poboación á cultura e obras galegas e realizadas en galego, nun contexto de aparición de múltiples iniciativas de recuperación da cultura galega, especialmente focalizándose nas representacións teatrais de acceso de balde, mesmo que tamén realizou outras actividades culturais, como exhibir exposicións de obras plásticas de creadores galegos; nestas iniciativas tamén participaron de diversos xeitos artistas como Xaime Quessada, Luis Seoane ou Isaac Díaz Pardo, entre outros.

O cartaz realizado para a mostra de teatro por de Dios presenta un estilo de grandes contrastes e transicións abruptas, semellante neste sentido a Quessada, pero cun traballo do tramado bastante diferente, mais volumétrico, cunha trama superposta que asemella un estilo un tanto mais académico que o de Quessada, non polo feito de que realmente o fora, senón pola radicalidade expresionista de Xaime. O cartel amosa unha cabeza rotunda, monumental, de formas redondeadas e lisas na que resaltan moito as trazas da faciana: os ollos redondos e abertos, os beizos grosos e o nariz con tabique recto e final redondeado, as mesmas trazas do característico estilo de Isaac Díaz Pardo e co que se pode detectar un claro paralelismo, especialmente vendo pezas como *Rapaza que leva na cabeza o mundo de cousas que pode necesitar na vida* (1973) ou *Xentes que veñen cun neno* (1973), coas que ademais comparte a disposición dos protagonistas; tamén pode estar conectado coas figuras rotundas e graníticas de Laxeiro, coas que comparte o carácter redondeado, volumétrico e monumental. Dun dos ollos do rostro cae unha bágoa, que pode remitir á convención da representación metafórica do teatro. Ao redor desta cabeza desprégase o caótico mundo da imaxinación a través de motivos non figurados que poden conectar coa estética do surrealismo na súa vertente abstracta, nunha composición onde a xerarquía dos motivos case desaparece, coa excepción

⁵¹ Fraga. (2019b). p. 20.

que supón cabeza figurada, nun estudo que ten moita conexión coa súa obra pictórica, na que o horror vacui caracteriza moitas das súas composicións, especialmente cando o artista se aproxima á abstracción.

Malia que Xosé Luis de Dios nunca militou formalmente en ningún partido político e sempre mantivo unha acción mais independente, o seu compromiso coa política de esquerda⁵² e coa construción cultural galega tivo moita relevancia na súa traxectoria artística e vital. Formou parte do Grupo Volter, constituído por el, Xaime Quessada e o escultor Acisclo Manzano (militante como Quessada do PCG desde 1967), no que a relación e aprezo cara Vicente Risco e as súas aportacións foron un dos principais aglutinadores para os integrantes; o grupo tiña como unha das súas características fundamentais o antifranquismo⁵³ ademais do nacionalismo galego que xa se evidencia coa importante influencia que exercía o literato da xeración Nós, pódense considerar de certo xeito herdeiros desa xeración de creadores galegos⁵⁴, que operaron tamén na cidade de Ourense e sentaron precedente. O grupo Volter toma o nome da taberna Tucho, rebautizada como O Volter polo propio Risco, en referencia ao punto de reunión dadaísta, alí tiveron lugar as reunións do grupo, que unha vez xa coñecida a súa acción artística, serviu tamén de punto de paso de boa parte de creadores e militantes da resistencia antifranquista⁵⁵, creando unha rede de relacións entre os seus visitantes á que de Dios estaba conectado.

Na súa estada en Madrid, onde estivo estudando na Academia de Bellas Artes de San Fernando, formou parte das actividades da Promotora de Actividades Plásticas, concretamente coñeceuse a súa participación nunha poxa para recadar fondos para a asociación ao redor de 1975, onde se poxaron pezas del, entre outros artistas⁵⁶. Este era o órgano a través do cal a Asociación de Artistas Plásticos operaba na legalidade, posteriormente se transformaría na Asociación Sindical de Artistas Plásticos, sendo unha importante manifestación das iniciativas asociativas de artistas e estudantes de artes que nesta época buscaban a sindicalización, a mellora das súas oportunidades e condicións profesionais e a loita antifranquista.

Na súa arte que estaba vinculada á Galiza e preocupada profundamente por ela, onde se ve reflectido o seu compromiso político, non estaban os tópicos enxebristas da galeguidade simplistas, que en troca si seguían sendo representados nos carteis turísticos deses mesmos

⁵² Tros. (1998). p. 46.

⁵³ Tros. (1998). p. 45.

⁵⁴ Tros. (1998). p. 21.; Quessada en Tros. (1998). p. 178.

⁵⁵ Quessada en Tros. (1998). p. 190.

⁵⁶ García García. (2016). p. 97.

anos (hórreos, cruceiros, vacas, traxes tradicionais...), o seu era un entendemento mais fondo que se presentaba en ideas mais abstractas, no esperpento ou na visión herética das cousas⁵⁷, e se representaba través de formas que remitían ás vangardas do seu século cunha visión europísta e aberta, non isolada.

3.1.3. Reimundo Patiño e Estampa Popular

Varias fontes indican diversas autorías do cartel, nunhas ocasións Reimundo Patiño (1936-1985)⁵⁸, noutras el mesmo coa colaboración de Xavier Pousa (1931-2000) e Bea Rey (1939)⁵⁹. De ambos xeitos, estes foron integrantes do grupo Estampa Popular Galega (EPG), fundado no ano 1968 e do que se falará mais extensamente no apartado de gravado. Estes artistas traballaron co gravado como técnica autónoma e só nunhas poucas ocasións se aproximaron á cartelaría, pero é preciso sinalar un destes senlleiros cartaces, ademais de pola súa calidade e interese, pola relevancia que tivo o acontecemento que a peza anunciaba, este é o cartel para o recital de Voces Ceibes acontecido o 1 de decembro de 1968 na Sala Capitol de Santiago.

O cartaz do recital de Voces Ceibes [Fig. 6] componse en base á colocación da información textual nun rectángulo central, ao redor do que se despregan, enmarcando o espazo do texto, unha serie de escenas figurativas, trazando unha cuadrícula irregular a través da que se colocan as imaxes e os textos, alternando as cores en negativo e positivo para animar a composición. Amósanse personaxes detrás de arames, mans alzadas pedindo piedade, rostros padecentes, un home en actitude exclamatoria e atormentada... Escenas de represión que lembran a campos de concentración, a prisións, en alusión aos presos políticos, ou quizais como unha alegoría xenérica do estado da España naqueles anos. Tamén hai presentes apeiros de labranza, escenas referentes ao labor agrícola e á miseria á que os seus traballadores estaban condenados. O cartaz presenta un bicromatismo contrastado e agresivo, branco e negro sen practicamente transicións. As transicións que mesmo que pequenas, eran tamén minuciosas, de Quessada ou de Dios na EPG desaparecen para incidir aínda mais na dureza da imaxe. A delicadeza técnica substitúese por unha maior agresividade, que pode delatar tamén un menor control da técnica do gravado, mesmo que a explicación última fose unha vontade expresiva. A estética conecta cos gravados do expresionismo alemán, cuxa influencia puido chegar ben directamente ou ben paneirada por intermediarios, os demais

⁵⁷ Alonso Montero, X. (s.f). *Tres artistas de Galicia como pretexto*. En Tros. (1998). p. 50.

⁵⁸ A autoría individual é indicada en: Fraga. (2007). E Fraga. (2019a). E Diéguez. (2017).

⁵⁹ A autoría múltiple é indicada polo Museo Reina Sofía na súa web, dirección web indicada na webgrafía.

grupos de Estampa Popular que se enumeraban por todo o país e cuxa fundación foi previa ao grupo galego, a cooperativa portuguesa Gravura ou o Taller de Gráfica Popular de México⁶⁰, mesmo que os paralelismos estéticos conecten mais cós primeiros mencionados, e o último sexa mais unha inspiración organizativa para EPG. Hai tamén presentes influencias propias da historia da arte galega, que se poden identificar por exemplo no panel da esquina superior dereita do cartel, onde aparece a imaxe dunha muller agachada recuperada da estampa de Bea Rey *O Minifundio* (1968), e que pode remitir á iconografía e técnica esquematizante e xeométrica das labregas de Luis Seoane; na mesma liña, pode existir unha conexión coas xilografías de Carlos Maside, nas que traballou tamén con formas xeometrizadas, cos contrastes forte e as zonas de luz e escuridade conformadas por conxuntos de liñas en vez de con manchas homoxéneas, en pezas sintéticas e esquematizantes, de xeito semellante á técnica e formas empregadas neste cartel; tamén se pode rastrexar a influencia de Castelao e o seu estilo sintético, curvo e preciso en figuras como a que se atopa no extremo inferior esquerdo, na súa face deseñada con precisas e medidas liñas, ou mesmo no tratamento das súas roupas, de aparencia pesada, case labradas en granito como as pezas do rianxeiro, tan marcadas pola escultura popular, Castelao fora o grande artista gráfico galego comprometido anterior á guerra e ademais Patiño valorizouno como a figura clave da creación dunha arte nacional culta⁶¹, admirándoo grandemente.

Mesmo que Voces Ceibes xa se realizara varios concertos os meses anteriores, o recital na sala Capitol ia ser o de maior importancia e contaba coa participación do escritor Manuel María, quen era ademais naqueles anos membro da UPG. Voces Ceibes foron os fundadores da Nova Cantiga Galega, movemento que se aliñou coas tendencias musicais vixentes en varios países occidentais de canción protesta con melodías sinxelas e letras sociais, no Estado Español xorderan variantes deste movemento con anterioridade ao caso galego que reivindicaban as linguas históricas das rexións, a Nova Cançó e a Euskal Kantagintza Berria, que inspiraron á Voces Ceibes. Tiveron por obxectivo, como expresou o membro da agrupación Xerardo Moscoso, enaltecer a lingua galega, enriquecer a súa cultura e crear unha arte comprometida coas clases populares da Galiza e próxima a elas⁶². Pese a ser un colectivo meramente artístico, estiveron fortemente vixiados pola policía, mostra disto son a presenza policial e a redacción dun informe no recital do 1 de decembro⁶³ e a existencia

⁶⁰ Haro. (2009). pp. 95-117.

⁶¹ Seoane. (1996). p. 27.

⁶² Declaracións recollidas no informe policial do ano 1970 sobre a agrupación musical, transcrito e publicado en Fraga. (2007).

⁶³ Fraga. (2019a).

dunha investigación realizada pola policía sobre a agrupación e os seus integrantes que se materializou nun informe de catorce páxinas no ano 1970⁶⁴. En canto aos artistas fazedores do cartel, as traxectorias políticas, artísticas e as consecuencias destas actividades serán exploradas no apartado de gravado.

3.1.4. Xohán Ledo

O artista Ricardo García Suárez (1917-2006), mais coñecido como Xohán Ledo, foi un dos ilustradores que mais estiveron presentes na gráfica editorial galega da segunda metade do século XX, sendo o director artístico das edicións de Galaxia e realización para a editorial portadas, ilustracións, deseño de libros... e tamén cartelaría, deseñando os carteis para a conmemoración do Día das Letras Galegas dende o ano 1963 para a editora, festividade promovida na Real Academia Galega polo seu bo amigo Del Riego.

O Día das Letras Galegas de 1963, o primeiro de todos, foi adicado a Rosalía de Castro con motivo dos 100 anos da publicación de *Cantares Gallegos* un 17 de maio que deu inicio ao movemento do Rexurdimento, Ledo encargouse da elaboración do cartaz para a conmemoración [Fig. 7]. Representábase a un home de traxe lendo un texto a un grupo de persoas, homes e mulleres que, polas roupas (pañoletas e boina), poden ser entendidos como campesiños. É unha escena que busca facer fincapé na idea dunha literatura conectada co pobo galego, coa súa realidade, problemas e idiosincrasia. Representa a literatura cuxa falta de saídas editoriais denunciaba Del Riego naquel artigo de *La Noche* do ano 1949⁶⁵, mentres se estaba xestando o proxecto de Galaxia. Expón o ideario da editorial, pero tamén ilustra o espírito da obra de Rosalía, que polos seus contidos e sensibilidade estética conecta co popular intencionadamente, até chegando a tomar rimas populares que os propios campesiños cantaban no traballo. Esta escena representábase nun estilo que mestura a vangarda e o debuxo naif e infantil; os rostros débúxanse con liñas sintéticas que unen cellas e nariz nunha lembranza do estilo matissiano, ou picassianos no caso da rapaza de trenza loura coa que se pode trazar unha relación con obras como o *Retrato de Dora Maar* (1937), estas liñas son trazadas co que parecen ceras de cores saturados e contrastados, que resultan nunha imaxe entrañábel. Os rostros son sintéticos, esquemáticos, e as súas expresións suaves e serenas. Emprega dúas tipografías, unha con serifas e outra a pau seco e contraste alto, pero ambas sinxelas, redondeadas e co acabado de estar pintadas mais que debuxadas, semellante aos

⁶⁴ Fraga, X. (2007).

⁶⁵ Riego. (1949).

trazos das liñas da ilustración, dandolle coherencia visual total ao cartaz, unha opción mais conservadora no uso tipográfico en comparación a traballos futuros.

Manterá o mesmo estilo en algúns carteis futuros, como o realizado para o Dia das Letras Galegas de 1967 adicado a Curros Enríquez, onde agora son as propias labregas quen portan os libros e o lapis; semellante tamén é o cartel do ano 1970, no que se celebra ao escritor Marcial Valladares. Outros, como o do ano 1966, adicado a Francisco Añón, presenta un estilo de manchas de cor que ten mais relación co seu traballo como deseñador editorial.

En canto a súa traxectoria ideolóxica, Ricardo entrou en contacto antes da Guerra Civil con Francisco del Riego⁶⁶ cando aínda eran rapaces e el comezou a mostrar interese pola práctica artística, logo de que a familia do primeiro se mudara a vivir a Santiago de Compostela. Del Riego sería futuro cofundador da editorial Galaxia xunto a Ricardo e outros, e membro do Partido Galeguista. Nos seus anos universitarios na cidade, Ricardo participou das actividades do Seminario de Estudos Galegos e militou nas Mocidades Galeguistas⁶⁷ comprometéndose xa co proxecto galeguista, como moitos mozos galegos daqueles anos de consolidación do galeguismo durante a Segunda República, ideas que o acompañaría no resto da súa vida. Co estourado da Guerra Civil, pasou varios anos adicándose á súa profesión de médico en Euskadi e afatado da actividade política nunha sorte de exilio interior até que regresa á Galiza, concretamente a Vigo, chamado pola súa irmá Cristina e o esposo dela Domingo Fernandez del Riego, irmán do intelectual, onde retoma a súa actividade comprometida e funda xunto a Francisco e un grupo de galeguistas a editorial Galaxia⁶⁸. Na editorial traballaría para reanimar a literatura galega tamén co xornalista Raimundo García Domínguez, o poeta Antón Beiras, os pintores Carlos Maside e Luis Seoane e o escritor Rafael Dieste, todos eles galeguistas; ademais deles, coñecería e tería relación con moitos dos escritores galegos do momento a través do seu labor en Galaxia.

3.1.5. Conclusións

As pezas analizadas, e o groso da produción na época, teñen a característica común de ser figurativas pola natureza necesariamente comunicativa do cartel, pese a que existiran pezas cunha tendencia cara a unha figuración menos recoñecíbel, como o cartel de Xohan Ledo para o cartel do Dia das Letras Galegas de 1965 (nótese, exemplo de cartelaría cultural e non explicitamente política), eses exemplos son escasos. Encóntanse dúas liñas estilísticas

⁶⁶ Garrido. (2006). p. 12.

⁶⁷ Garrido. (2006). p. 12.

⁶⁸ Garrido. (2006). p. 18.

xerais: unha mais expresionista, goyesca e *esperpéntica* no sentido valleinclanesco (nótese, autor de orixe galega), unha corrente que mesmo que se adecúa moi ben á cartelaría política de Quessada, tamén se atopa na imaxe escollida polas iniciativas da resistencia cultural que se realizan dende un mais de baixo perfil ou unha combatividade explícita, como no cartel de Patiño para Voces Ceives; e unha liña estilística que, tomando tamén referentes na vangarda, presentan un rexistro mais amábel e festivo, este sería o rexistro tomado por Galaxia, unha empresa editorial que precisa ter un perfil menos combativo para ser tolerada polo réxime e continuar coa súa actividade, sen estar sometida a precariedade da clandestinidade, esta corrente estilística compártena todos os carteis realizados para a editorial, mesmo que só se teña abordado un exemplo, tanto de Xohán Ledo como doutros creadores⁶⁹. Pódense considerar ambas liñas apegadas ao realismo social nun sentido aberto, pois sempre teñen conexión da preocupación polas clases populares, especialmente o campesiñado ao ser a Galiza aínda eminentemente agraria, en liña cos obxectivos da loita antifranquista e a tarefa do cartel, até nas manifestacións culturais. Outras conclusións formais, de influencias e de discurso tras destas formas serán expostas nas conclusións xerais, ao ser comúns a todas as manifestacións gráficas estudadas.

Outro tipo de catelería que tería como gran momento de expansión os anos sesenta e setenta sería a cartelaría turística, froito da consolidación do turismo de masas e a entrada da España e da Galiza no sector como parte do Plan de Estabilización Económica⁷⁰. Este tipo de cartelaría foi completamente oposto a estes exemplos da cartelaría antifranquista, e en xeral, de todas as manifestacións artísticas analizadas neste traballo. A cartelaría antifranquista na Galiza segue apegada á tradición plástica do debuxo e o gravado, mentres que nos anos sesenta a cartelaría turística xa é completamente dominada pola fotografía, nunha vertente un tanto simplista, apenas recollendo imaxes de monumentos e paraxes naturais, dentro dos cales en moitas ocasións inclúense diversos tópicos, como hórreos, cruceiros, o traxe rexional ou signos Xacobeos⁷¹. Amósase unha imaxe estereotípica, artificiosa e lúdica, en moitas ocasións folklorista e próxima ás imaxes académicas decimonónicas, a Galiza queda reducido a un produto simplista e comerciábel. Unha imaxe que en moitas ocasións trascende o eido turístico e existe fóra del nos prexuízos, e da que os artistas galeguistas destes anos se afastan radicalmente na súa proposta artística, tamén cando retratan o medio rural e os labregos,

⁶⁹ Fernández Freixanes. (2023). Neste artigo para a web da RAG atópase dixitalizada unha boa mostra de carteis da conmemoración do Día das Letras Galegas por Galaxia.

⁷⁰ Santos, Juanatey. (2005). p. 20.

⁷¹ Santos, Juanatey. (2005). p. 33.

como nos carteis de Xohán Ledo ou o cartaz para Voces Ceibes de EPG, así como outras pezas analizadas noutras seccións deste traballo.

Con todo, o certo é que a escasa conservación e acceso a pezas de cartelaría da resistencia da época, especialmente de contidos políticos explícitos, dificulta a achega de conclusións mais sustentadas.

3.2. Gravado

O gravado e demais técnicas emparentadas foron un dos campos artísticos que mais tardaron en revivir na Galiza do segundo franquismo, non sendo até o 1968 coa fundación de Estampa Popular Galega que aparecen uns creadores senlleiros na técnica⁷². Esta recuperación do gravado xorde da man do compromiso político e social, a diferenza do ocorrido na reactivación doutras disciplinas na Galiza logo do baleiro da autarquía (cartel, pintura, escultura...), cuxas manifestacións comprometidas son mais tardías do que o aumento da produción artística. Isto pode explicarse polas propias calidades da técnica: a obra múltiple, o abaratamento dos custos, a velocidade e inmediatez de produción... Fan do gravado unha técnica que pode ter unha fácil orientación social, popularizadora, que lle convén aos artistas que buscan realizar unha obra comprometida, reivindicativa, e transmitir a súa mensaxe á poboación; ademais de poder ser unha fantástica ferramenta para a democratización do acceso á arte, algo do que moitos artistas nestes anos se decatarán.

3.2.1. Estampa Popular Galega

EPG nace en 1968 da asociación dos artistas Elvira Martínez (1942-2023), Xavier Pousa (1931-2000) e Reimundo Patiño (1936-1985), aos que progresivamente íranse sumando outros creadores, algúns tan destacados como Laxeiro, até a súa disolución dous anos mais tarde. EPG crease no contexto da aparición de diversos grupos de Estampa Popular ao longo de todo o estado español, sendo o galego o derradeiro en fundarse. Os seus estilos foron moi diferentes, e mesmo dentro dos grupos os artistas podían manter a súa propia personalidade artística, o que tiñan en común eran os seus principios ideolóxicos antifranquistas e a súa visión do gravado como unha ferramenta para aproximar a arte ao pobo, unha arte que falase do propio pobo e o concientizase sobre as problemáticas da sociedade do seu momento⁷³.

⁷² Rodríguez. (1997). pp. 96-106.

⁷³ Pazos, González. (2022). pp. 13.; Haro. (2009). p. 154.

As temáticas das pezas de EPG son moi variadas, malia que a maioría son pezas de temática social, ben retratando a vida da clase traballadora, ou pezas de temática reivindicativa explícita (nas que nos centraremos); tamén realizaron algunhas pezas formalistas ou menos vencelladas á figuración realista, estilo dominante no primeiro tipo⁷⁴.

Na liña das estampas de liña explicitamente política encontráanse os linogravados *A Xustiza* (1968) de Xavier Pousa, *Cos mortos no peito* (1968) de Xosé Ignacio Pardo Pedrosa (1947) ou *Contra el Proceso de Burgos* (1970) de Reimundo Patiño.

A Xustiza (1968) de Xavier Pousa [Fig. 8], artista vencellado ao grupo dos Artistiñas/O'Volter, denuncia unha escena de represión, onde un home esposado de xeonllos olla temerosamente ao espectador, tras del, catro policías que se presentan como unha mole homoxénea á quen non lle vemos os rostros, despersonalizados; un recurso de deshumanización do “outro-inimigo” como o empregado por Quessada, pero aplicado de diferente xeito, remitindo mais á tradición, xa que pode atopar referencia directa en *Los Fusilamientos del tres de mayo* (1814) de Goya, ou na mais recente *Masacre de Corea* (1951) de Pablo Picasso, que co mesmo recurso denunciarian a inxustiza e a violencia inxustificada. A escena pode remitir a un fusilamento, aínda que non encaixe totalmente pola falta de armas. Formalmente as figuras son moi esquemáticas e ríxidas, a anatomía queda nun segundo plano para resaltar a expresividade e crueza da escena, os corpos lembran a un deseño popular ou infantil, pois a arte popular galega era moi da interese dos artista de EPG⁷⁵. A obra, como outras de Pousa, está traballada nunha especie de negativo, mesmo que si hai unha lóxica lumínica xeral na colocación do branco, son tamén desta cor as liñas de contorno e os trazos curtos e dinámicos empregados para dar dimensións á estampa, esta inversión dálle unha calidade mais lóbrega e rica á peza.

Contra el Proceso de Burgos (1970) de Reimundo Patiño [Fig. 9] presenta xa no título unha clara denuncia dun caso concreto, como fixera xa coa serigrafía *Nais do mundo contra a guerra de Vietnam* (1968), buscando unha lectura clara da mensaxe. O Proceso de Burgos, xa mencionado con motivo da solidariedade expresada polo artista Quessada, foi o xuízo por consello militar de dezaseis membros de ETA por asasinato, roubo e insurxencia, nun proceso xudicial escuro e irregular, no que se pedía pena de morte a varios dos acusados e a outros longas penas de prisión, buscando ser un xuízo exemplar contra o grupo armado. Inspirou a solidariedade de boa parte da sociedade española e até internacional polo que se consideraba

⁷⁴ Obras como un linogravado sen título de Anxel Sevillano datado cara 1968, que representa dúas figuras humanas representadas a través de formas orgánicas redondeadas, que desfiguran aos personaxes.

⁷⁵ Haro. (2009). p. 120. E Seoane. (1996). p. 26.

unha condena excesiva e un xuízo irregular, ao que hai que sumar a natureza dalgunhas das vítimas dos xulgados (policías represores ou torturadores), que fixo espertar o apoio social aos procesados e solicitar a computación das penas de morte, o que terminaría sucedendo por presión popular. Reimundo Patiño e EPG solidarízanse tamén con esta causa a través da peza. O gravado presenta unha composición tripartita con espazos cadrados onde se xoga cos barrotes da cela e outras liñas verticais, estas trazan unha especie de retícula, no encadre principal aparece un dos procesados, un retrato talvén feito en base a imaxes de periódico da época, nas que circularon amplamente os rostros dos condenados, así como todo o seguimento do xuízo, do que a prensa estivo especialmente atenta⁷⁶. O xogo das liñas e os cadrados que compartimentan a imaxe inciden na sensación de illamento. A imaxe componse en base a planos altamente contrastados, brancos e negros sen gradacións, onde domina o negro dándolle maior dramatismo e dureza a imaxe, especialmente ao rostro do preso; o resulta é unha imaxe de gran dureza e crueza para denunciar contundentemente o xuízo.

Cos mortos no peito (1968) de Xosé Ignacio Pardo Pedrosa [Fig. 10] é un linogravado composto en base a dúas metades verticais simétricas: na primeira amósase a imaxe dun militar condecorado polos seus méritos profesionais, na segunda, a imaxe espelléase e mostra corpos caídos no pedito do militar. A primeira imaxe serve como a versión visíbel e superficial do suxeito, vese parte do rostro e a súa figura queda perfectamente definida a través dun alto contraste de brancos e negros con dominio da claridade, é unha imaxe que lembra a unha fotografía de prensa con flash pola similitude co efecto de queimado lumínico, como se fora unha instantánea en honor ao militar; na segunda imaxe invértense as cores e o home vira apenas unha sombra da imaxe que tiñamos, cada unha das cinco condecoracións vólvese un morto, pois é que implica a carreira militar, faise visíbel o invisíbel, o que está detrás da mera aparencia, servindo esta segunda imaxe de radiografía. Esta peza é mais sinxela e concisa que as anteriores, con superficies lisas en positivo e negativo, apenas animado o branco da primeira imaxe con certa textura rugosa que evidencia a técnica do gravado, por esta simplicidade a imaxe funciona de xeito icónico e até pode lembrar ás pezas de Warhol, quen traballou á comezos da década coa repetición da imaxe e a variación entre as copias e que, pese a aparencia en ocasións naif e festiva, gardaba un profundo sentido crítico sobre a deformación da imaxe pública nas pezas ao redor de Marilyn Monroe ou sobre a cruel e sinistra práctica da condena a morte e a súa execución a través das cadeiras eléctricas. A imaxe serve como crítica á clase militar, as guerras en xeral e ao xeitos dos estados de

⁷⁶ *Los protagonistas del juicio*. (30 de novembro de 2020). Nesta nova recóllense algunhas das fotografías.

conseguir os seus obxectivos, pero tamén pode servir de crítica á represión social e á extrema violencia con que esta era cometida pola Guardia Civil, de natureza militar.

A exposición pública desta estampa de Pardo Pedrosa, segundo a prensa, sería a excusa que atoparon as autoridades do réxime para pechar a exposición inaugurada o 26 de setembro do 1968 e que debía terminar o 3 de outubro, non chagando á data sinalada pola súa clausura e a detención de Pousa e Martínez⁷⁷. A Isto habería que sumarlle outros dous gravados mais, acusados os tres de injuriar ao exército e á nación, mais que a exposición non fora autorizada, algo que os artistas negaban alegando que si fora solicitada e aprobada⁷⁸. Isto supuxo o fin das exposicións na Galiza do grupo, pero grazas á colaboración do artista, empresario e galeguista Isaac Díaz Pardo as súas obras foron levadas ao outro lado do Atlántico e expostas en espazos frecuentes para os inmigrantes galegos en Montevideo, Uruguai; este apoio do intelectual compostelán débese, ademais do seu compromiso persoal político e cultural coa Galiza, por formar parte como axente da estratexia tomada polo PCE de dinamizar a escena artística e intelectual antifranquista⁷⁹.

En canto á distribución e exposición das súas obras, os integrantes de EPG buscaron expoñer en moitas ocasións as súas pezas en tabernas e outros espazos fóra do circuito artístico nun primeiro momento, mesmo que tamén se deron algunhas exposicións en galerías de arte, buscaron primordialmente lugares frecuentados pola clase traballadora, á quen ian dirixidas as súas pezas⁸⁰. Fronte a isto, outras agrupacións de Estampa Popular doutras rexións da España si expuxeron principalmente en galerías, o que afastaba a súa produción das clases populares e a aproximaba mais ás clases medias⁸¹. Nesa mesma liña, os artistas galegos puxeronlles prezos reducidos ás súas obras para achegalas ao pobo, fixando o custo de 300 pesetas por copia⁸².

Reimundo Patiño, o artista talvez mais salientábel da agrupación, mostrou dende o comezo da súa carreira artística unha gran radicalidade e vontade inventiva na súa obra, ademais dun gran compromiso político e social e unha vertente teórica salientábel. Xa na súa participación na creación do grupo A Gadaña no 1960, que trouxo por primeira vez o informalismo á arte galega, a fundación de EPG no 1968, amais de ser un dos pioneiros do cómic galego. Da súa pintura díxose que acomodaba unha liña enraizada fundamente na

⁷⁷ Haro. (2009). pp. 429-430.

⁷⁸ Haro. (2009). pp. 428-429.

⁷⁹ Haro. (2009). p. 419.

⁸⁰ Haro. (2009). p. 414.

⁸¹ Haro. (2009). p. 424.

⁸² Haro. (2009). pp. 422, 426.

nación cunha concepción completamente moderna da arte⁸³, e que ben se pode aplicar a calquera das súas outras vertentes como creador plástico. Esta raizame nacional e popular e o seu compromiso político fixeron que a democratización do acceso á cultura entre a clase traballadora fose unha das súas grandes preocupacións, algo do que xa se reflicte na proposta de EPG, e que o seu compromiso con esa causa o levará a iniciarse no cómic na primeira metade dos setenta cun contido comprometido, logo de concluír que este era o mellor medio para chegar ao pobo, xa que a unicidade da pintura volvíaa exclusiva e que o gravado só servira para a democratización da posesión.

Á hora de falar sobre as súas conexións mais directas con figuras e organizacións políticas, non se pode obviar o feito de que o movemento de Estampa Popular na España foi iniciado en Madrid polo artista José García Ortega, membro do Partido Comunista da España, e este son foi un caso illado, senón que un gran número de artistas das diversas Estampas Populares que agromaron no país pertenceron a este partido, aínda que nunca foi unha iniciativa controlada polo partido, si que estivo dende o seu inicio vencellado claramente a certas liñas ideolóxicas e políticas explícitas que encarnaba o PCE xunto a outros partidos⁸⁴. Dentro de EPG os artistas galegos iniciadores foron membros de UPG (Xavier Pousa e Reimundo Patiño, este último un dos fundadores do partido), marxistas revolucionarios e galeguistas, e do PCE (Elvira Martínez⁸⁵), que xa viraba cara ao eurocomunismo, mostrando una loita comunitaria contra a ditadura, pese as discrepancias que tiveran no pasado as súas organizacións⁸⁶. Intelectuais comprometidos de xeracións anteriores mostraron o seu apoio á iniciativa, como Isaac Díaz Pardo, Luis Seoane, Rafael Dieste ou Fernando Mon⁸⁷.

3.2.2. Conclusións

EPG constitúese como un grupo de creadores unidos polo seu compromiso político contra da ditadura dende diversas traxectorias, cada un coa súa propia identidade artística e sen ningún tipo de principio unificador na forma, só o seu compromiso e o medio do gravado, disciplina que posuía unha tradición poboada de referentes e conexións apropiadas para a súa nova proposta no medio, que aínda que non necesariamente se manifestan explicitamente na forma, si serven como unha tradición coa que conectar e lexitimar a súa proposta. Exemplos desta tradición vinculada cos obxectivos do proxecto de EPG foron as múltiples serie críticas

⁸³ Seoane, X. (1996). p. 18.

⁸⁴ Haro. (2010).

⁸⁵ Haro. (2010).

⁸⁶ Haro. (2009). pp. 415, 418-419.

⁸⁷ Haro. (2009). pp. 411, 420. Mon, se ben menos coñecido que os demais citados, foi un periodista e teórico galego destacado, que escribiu tanto en castelán como en galego e formou parte da RAG.

de gravados goyescos, os gravados que serviron para cartelaría republicana durante a Guerra Civil Española, ou conectando cunha tradición nacional, cos gravados de Seoane ou Maside e demais xa artistas mencionados na análise, ou cos traballos de gravados e para imprenta da tradición da cidade de Santiago, remitindo a referentes mais perdidos no tempo, pero que os artistas puideron coñecer a través das exposicións sobre estes temas realizadas no Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos nos últimos anos dos corenta⁸⁸. Conectando no proxecto da agrupación forma, contido e técnica con coherencia.

Ademais da súa potente proposta artística, que xa foi analizada no apartado, podemos destacar o seu gran labor no eido da democratización e aproximación da arte ao pobo, retomando de certo xeito o labor de artistas como Castelao coas súas viñetas, ou de iniciativas literarias como a barraca e revista *Resol* (en funcionamento entre 1932 e 1936)⁸⁹; e nesta misión democratizadora EPG fixeron unha arte que, se ben era de mensaxe directo e claro, non era de orde ou calidade menor. Pódese dicir que neste sentido a proposta do grupo galego foi moito mais coherente e radical que a doutros grupos do estado, creando unha arte sobre e para as clases populares, exposta en espazos frecuentados por elas e cuns prezos reducidos que facilitaban a súa adquisición por parte de traballadores, concluindo nun “para” mais efectivo, pese as conclusións finais que sacaría Patiño, anos despois, de que mais que democratizar o acceso á arte, a iniciativa de EPG democratizara a posesión das obras⁹⁰. Con todo, as achegas da EPG son de gran valor nesta pescuda de achegar a arte ao pobo.

3.3. Obra editorial

O importante papel da editorial Galaxia dentro da cultura da resistencia na Galiza e a súa vinculación ao proxecto galeguista, os seus membros e xeitos de actuación xa quedaron presentados en apartados anteriores, pero é importante sinalar que esta non foi a única editorial en activo nos anos sesenta e setenta dentro da Galiza que traballou con libros en galego, senón que tamén o fixeron a Edicións Castrelos (1964), Xistral Editorial (1968) e Edicións do Castro (1963). Entre as mencionadas salienta a de fundación mais temprana, Edicións do Castro, editorial fundada no ano 1963 en Sada pola asociación de Isaac Díaz Pardo dentro do proxecto Laboratorio de Formas iniciado xunto a Luís Seoane, do que formaron parte tamén a recuperación da tradición cerámica de Cervo coa sociedade Cerámica de Sargadelos (1968) e posteriormente o Museo Carlos Maside (1970). Co proxecto de

⁸⁸ Haro. (2009). pp- 118-120, 416.

⁸⁹ Haro. (2009). p. 120.

⁹⁰ Díaz. (1997). p. 45.

Edicións do Castro pretendían a recuperación do coñecemento sobre a historia e patrimonio galegos, así publicaron a través de libros de narrativa, poesía, ensaio e investigacións científicas e culturais de diversa natureza, pero sempre vencelladas á realidade galega, ben en castelán, ben en galego⁹¹. Neste apartado trataranse publicacións de ambas editoriais que foron salientábeis polo seu deseño e impacto da publicación.

3.3.1. Xohán Ledo

Como xa se ven de expoñer no apartado de cartelaría, Xohán Ledo (ou Ricardo García Suárez) foi unha figura vencellada e relevante na editorial Galaxia dende o seu comezo. Non sería até avanzada a década dos cincuenta cando tomaría o posto de director artístico, substituíndo a Carlos Maside logo de que este caera doente pouco antes da súa morte, encargándose a partir dese momento o artista ferrolán do deseño e maquetación das edicións, empregando a experiencia gañada durante os anos previos colaborando estreitamente con Maside nesas mesmas tarefas⁹².

Os deseños elaborados por Xohán Ledo para as cubertas das edicións de Galaxia están guiados pola liberdade, pola subversión das normas compositivas e de combinación tipográfica, e motivados pola mais arriscada experimentación. Isto leva a crear un estilo e identidade gráfica diferenciábeis e moi particulares nas publicacións de Galaxia desta época, colocándose na vangarda do deseño gráfico editorial do país, e opoñéndose por completo ao gusto sobrio e académico que dominaban as edicións e o deseño patrocinado polo réxime⁹³. Esta identidade gráfica tamén estaba asociada ao espírito da editorial e á proposta cultural de resistencia que estaba a facer, houbo quen vinculou esta proclama de liberdade formal cunha declaración en favor da liberdade da lingua galega, reprimida polo estado franquista e reivindicada pola editorial, que é ao mesmo tempo unha declaración en favor da liberdade do pobo e da nación da Galiza⁹⁴.

Exemplo paradigmático desta liberdade e vontade experimental éo a cuberta do *Almanaque Galaxia 1950-1975* (1974)⁹⁵ [Fig. 11], na que emprega até cinco tipografías, aplicadas simultaneamente na mesma palabra. Para ler a palabra “Almanaque” e “Galaxia” é necesario empregar a mesma “A”, que ocupa boa parte da capa e está salientada nunha forte cor vermella. As palabras están fragmentadas, resultando nunha lectura un tanto dificultada, e

⁹¹ Isaac Díaz Pardo: Memoria viva. (2020).

⁹² Garrido. (2006). p. 20.

⁹³ Janeiro. (2006). pp. 77-78.

⁹⁴ Janeiro. (2006). p. 78.

⁹⁵ Almanaque Galaxia 1950-1975. (1974).

as tipografías (ademais aplicadas en rechamantes vermello, verde e azul celeste) contrastan grandemente entre elas polas súas tipoloxías, egipcianas de pau basado, bauhaus e outras que asemellan rotuladas manualmente⁹⁶. A carón do título aparece unha figura que pode remitir a un nó celta, retomando o discurso do celtismo de Risco na xeración Nós ou de autores románticos como Pondal. A lexibilidade é sacrificada, pero en prol dun orixinal exercicio de experimentación que pode lembrar aos xogos de deseño da Bauhaus ou do neoplasticismo.

Xohán Ledo deseñou e maquetou un gran número de libros para Galaxia, en moitas ocasións tamén adicionándolle ilustracións. Cada un deles foi tratado de xeito particular e dedicado, sen tentar homoxeneizar ás edicións, con todo, é posíbel extraer algunhas calidades comúns do seu estilo, como o son: o resultado manual e irregular, orgánico, que evidencia a técnica pictórica ou debuxística buscando unha dimensión emocional e expresiva, fuxindo sempre dos deseños áridos, até cando son minimalistas en recursos; e, ligado co anterior, o emprego de tipografías manuscritas, realizadas como cunha brocha, mais pintadas ca escritas. Mostra disto son as portadas de *Á lus do candil* de Ánxel Fole (1952) na primeira edición na Galiza por Galaxia no 1953 con deseño de Ledo, ou *Dos arquivos do trasno* (1926) de Rafael Dieste, na súa segunda edición no 1962 por Galaxia e con cuberta do deseñador, ambos exemplos desta vertente mais pictórica das súas cubertas, traballadas en base a manchas de cor lisa aplicadas con brocha grossa e áxil. Nunha estética mais debuxística e próxima aos carteis realizados polo Día das Letras Galegas mencionados na sección de cartaz, están cubertas como as deseñadas para *Contos vianeses* de Loureano Prieto no 1958, primeira edición, na que mestura tanto a liña como a mancha, ou a feita para *Os biosbardos* de Eduardo Blanco Amor na súa tamén primeira edición en 1962, ademais ilustrada.

Ledo parece escoller esta estética debuxística para *Os biosbardos*⁹⁷ [Fig. 12], de igual xeito que para *Contos vianeses* (1958) de Loureano Prieto, polo seu rexistro narrativo mais infantil. Ambas pastas compoñen, despregadas, o debuxo dun rapaz deitada no campo entre herba, flores, paxaros e bolboretas, con disposición de soñar esperto. O rapaz pode ser calquera dos protagonistas dos relatos que integran o libro, pois as historias seguen as andainas de varios nenos e adolescentes que lle serven a Blanco Amor para realizar un retrato social da Ourense da súa mocidade, todo escrito nun rexistro lingüístico que recolle a fala popular e oral para aproximar o libro aos lectores populares, ao pobo. A portada recolle o espírito mozo e inxenuo dos seus personaxes, ademais de buscar unha imaxe próxima e entrañábel. O coloreado da imaxe, realizado por raiado ou directamente por liñas con lapis de

⁹⁶ Janeiro. (2006). p. 76.

⁹⁷ Blanco. (1962).

cor vermello e verde, cores complementarias, danlle esa aparencia infantil e naif ás pastas, pero se o lector-espectador presta atención, pode ver como a man experta do artista se delata nas liñas soltas e sinteticamente precisas do debuxo que dan forma ao rapaz, amais da anatomía e perspectiva harmoniosas da súa figura. O resultado é un deseño atractivo, próximo e que expresa ben o espírito do libro. A edición ademais foi acompañada de varias ilustracións realizadas por Ledo de personaxes [Fig. 13], probabelmente a tinta chinesa. Son debuxos sintéticos, realizados cunha gran economía de recursos e liñas mínimas, que ás veces esixen ao lector completar os baleiros que deixan, o artista non emprega a ilustración para responder ao texto nin iluminalo, senón para deixar mais preguntas; estas pezas lembran á sintese dalgunhas estampas e debuxos xaponeses a tinta, o que na Galiza remite irremediabelmente tamén a Castelao, que tanto gustaba delas, e ás súas sintéticas viñetas. Cabe mencionar a dimensión política de Blanco Amor, activo na causa galeguista e fundador da revista *Terra*, altofalante da asociación galeguista Irmandade Nazionalista Galega de Buenos Aires, ademais de dirixir a emblemática revista da mesma corrente no exilio *Céltica*.

Deseñaría tamén cubertas abstractas, como para o libro *Homenaxe a Ramón Otero Pedrayo* realizado polo setenta aniversario do seu nacemento, para *Sabencias* de Álvaro Paradelo na primeira edición no 1969 ou para o libro de poesías *Nimbos*⁹⁸ de Xosé María Díaz Castro, na súa primeira edición no 1961.

Entre estes e outros, pódese salientar o deseño realizado para *Nimbos* [Fig. 14] que, pese a ser o único libro publicado nunha editorial polo seu autor, virou un clásico contemporáneo e lle fixo gañar ao autor a dedicatoria do Día das Letras Galegas do 2014. Para a cuberta, Ledo escolle un esquema xeométrico irregular de grandes espazos de cores planas semellante ao aplicado en *Sabencias*, posibelmente ao pertencer á mesma colección. No medio deste esquema, as palabras levitan con diversas tipografías e con letras que tremen lixeiramente. No caso do poemario de Díaz Castro, o deseño gaña unha dimensión mais espiritual e lumínica, en coherencia co título da obra e a súa dimensión espiritual cristiá. A luz branca penetra na escuridade, que queda dividida en dous blocos que ocupan os terzos laterais da cuberta. Houbo quen lle deu unha dimensión mais sensorial, introducindo a importancia do carácter táctil que ten un libro, describindo eses cantos como “un veludo negro como o lombo dun boi negro”⁹⁹. A portada remite á “escuridade”, á “noite” e á “lus”, as últimas palabras nomean dous dos sete epígrafes no que está dividido o libro, e as tres son constantes nos poemas da obra, nos que ademais se incide na necesidade dos uns para os

⁹⁸ Díaz. (1961).

⁹⁹ Janeiro. (2006). p. 79.

outros, nun sentido alegórico, como no poema *A noite é necesaria*, no que opón a escuridade e maldade dos homes co carácter lumínico e bo de Deus. O poema homónimo ao poemario poder facer albiscar mellor o espírito do libro que pretende recoller a cuberta de Ledo:

“Se é que o poema é só un nimbo de lus
que os ollos cegos pónenlles ás cousas
soñadas, ou amadas nas teebras,

das cousas que xa foron e se foron
pro siguen sendo e non se van xa máis,
das sombras que, xogando cos meus ollos,
na miña vida en lume se enxeriron,

eu deixo eiquí os nimbos, coma cinza
de rosas que onte encheron de perfume
o mundo, morto xove, dalgún soño”¹⁰⁰.

3.3.2. Isaac Díaz Pardo

Isaac Díaz Pardo (1920-2012) sería un dos cofundadores da editorial Edicións do Castro como parte do Laboratorio de Formas e formaría directamente parte da elaboración de edicións dos libros publicados como creador polifacético que foi. Díaz Pardo funda Edicións do Castro co obxectivo de difundir a cultura e historia da Galiza previa á Guerra Civil e que fora silenciada polo réxime franquista ao non coincidir coa súa construción ideolóxica do país, da súa historia e da cultura que era merecedora de ser lembrada e promovida¹⁰¹. Ademais da reedición de obras históricas, facsimilares, de ciencias sociais e exactas, claramente aliñadas co obxectivo da recuperación da memoria co que nace a editorial, tamén publicarán escritor contemporáneos, como por exemplo a Xosé Neira Vilas, escritor que Isaac Díaz Pardo e Luís Seoane coñecerían nos círculos galegos e galeguistas en Bos Aires, onde estaban exiliados.

Memorias dun neno labrego (1961)¹⁰² de Xosé Neira Vilas é un dos libros mais lidos e editados da historia da literatura galega e que ademais conseguiu chegar amplamente ás clases populares, ás que ia dirixido, preocupado o seu autor por democratizar a cultura e entregarlle ao pobo galego unha arte que falara dos seus problemas e realidades. Sería publicada a súa primeira edición no ano 1961 pola editorial galega no exilio Follas Novas (1957) e con cuberta de Luís Seoane, fundada polo propio autor do libro e a súa esposa, a escritora cubana e filla de galegos Anisia Miranda, autora de libros en castelán e galego. Non sería até a súa segunda edición cando chegaría á Galiza, sendo publicada por Edicións do

¹⁰⁰ Díaz. (1961). p. 15.

¹⁰¹ Quintás. (2015). p. 518. E Alonso. (2006). p. 384.

¹⁰² Neira. (1961).

Castro no ano de creación da editorial, 1968, e que sería reeditada até os nosos días. Pese a que en reedicións a editorial galega recuperasen a protada realizada por Luís Seoane na Arxentina ou empregasen outros diversos debuxos, tamén de Seoane, de Díaz Pardo ou doutros artistas, o que si se mantivo da primeira edición galega foron as catro ilustracións interiores, realizadas por Isaac Díaz Pardo. O libro ten un ton infantil e é protagonizado por un neno, pero as súas páxinas están inspiradas por un realismo social cunha firme e directa crítica ás desigualdades e á pobreza á que estaba condenado o rural galego nos anos da ditadura, pero que viñan arrastradas dende había séculos atrás, mostrando o autor nas súas follas unha fonda preocupación pola situación precaria da Galiza e as súas xentes, a cal tamén conecta co compromiso de Isaac Díaz Pardo tanto como empresario como artista¹⁰³.

A ilustración primeira do libro [Fig. 15] mostra a Balbino, o protagonista do libro, adiantado e en maiores proporcións guiando cunha vara a dous touros con xugo, traballando ou indo ou volvendo da leira. Balbino, con ollar directo e cristalino cara o lector, aparece descalzo e coa roupa remendada, reflexo das condicións económicas e de vida existentes no rural galego daqueles anos, volvendo en imaxe as palabras escritas por Neira Vilas na páxina á que a ilustración acompaña: “Os rapaces [da aldea] somos tristes (...) temos a pobreza e os trasfegos da terra aniñados nos ollos”¹⁰⁴. O estilo empregado é de liñas grosas e con poucas curvas que crean en ocasións ángulos afiados, a imaxe está poboada por estas liñas que se volven case nun tramado na herba do chan mais no fondo da parte superior que se mestura cos paus e as astas do arado e dos bois. O debuxo é esquemático e as formas relativamente simples, talvez remitindo á arte popular, especialmente nos rostros dos bois, mesmo que visualmente cargadas polas liñas grosas que poboan e perfilan as figuras e a escena co trazo solto e decidido de Díaz Pardo. O corpo do neno é rotundo e pode que até grosso, o que sumado á rectitude das liñas parece afastar a imaxe da dun neno, pois este é un neno si, pero un neno afeito aos duros traballos do campo. O seu rostro é redondo e coas trazas redondeadas típicas do estilo do autor, ademais de presentar a traza da vangarda picassiana e matissiana (primeiro) da unión do nariz coa cella, amais dun mercado expresionismo. Menos rixida é a terceira ilustración [Fig. 16], na que Balbino conversa sentado con Serafín o enterrador mentres este cava; o debuxo é de liñas curvas, longas e soltas, aínda que tamén sintéticas, que lembran por este minimalismo nas liñas e a súa fluidez a debuxos rápidos a liña de artistas das vangardas históricas como Picasso ou Matisse, ao tempo que as sintéticas viñetas de Castelao, nela Díaz Pardo emprega liñas curtas, soltas e

¹⁰³ López. (2006). p. 195.

¹⁰⁴ Neira. (1961). p. 26.

dinámicas para poboar o chan de herba, e outras paralelas para indicar a tridimensionalidade da gabia de Serafín. A segunda [Fig. 17], unhas mans, e a cuarta [Fig. 18], unha persoa sostendo unha carta, ilustracións son mais parcas en liñas e elementos, e manteñen a estética sintética e esquemática, limpa, das anteriores, e certa semellanza cos debuxos dos artistas de vangarda mencionados. Na segunda represéntanse dúas mans tomadas, unha palma tomando polo dorso outra man, o artista consegue cunha redución abraiante de recursos crear unha imaxe tenra e metafórica do texto da páxina á que acompaña na que Balbino reflexiona sobre o significado da amizade sincera fronte á de conveniencia.

En canto á figura de Isaac Díaz Pardo, xa nos seus obxectivos co proxecto do Laboratorio de Formas e a editorial pódese detectar a preocupación e compromiso galeguista coa súa terra e a preocupación pola aproximación dunha cultura galega concienciada e crítica aos galegos tamén de clases populares, que ía en clara contradición co proxecto nacional e social franquista, ademais da súa asociación con artistas como Luís Seoane, membro do Partido Galeguista (1931). Do seu fai, Camilo Díaz Baliño, tomou a profesión de artista e creador gráfico, amais do seu compromiso político, pois Díaz Baliño fora membro das Irmandades da Fala e do Partido Galeguista (1931), ademais de colaborador de editoriais da mesma corrente ideolóxica como Céltiga ou Lar, deseñaría algúns dos mais emblemáticos carteis pola campaña do voto do si ao Estatuto de Autonomía de Galicia do 1936; por esta activa participación nas iniciativas galeguistas, sería detido e fusilado sen xuízo coa toma da Galiza polo exército golpista. O pai de Isaac faría parte dos círculos de intelectuais galeguistas dos anos da II República e polo seu obradoiro pasarían frecuentemente figuras como Castelao ou Ánxel Casal, e ese contexto intelectual marcaría fundamente a Díaz Pardo¹⁰⁵. Naqueles anos, o novo Isaac militaba nas Xuventudes Socialistas Unificadas, resultado da fusión das xuventudes do PCE e do PSOE¹⁰⁶. O estourado da Guerra Civil Española supuxo o exilio, morte e silenciamento dos membros desa xeración enteira e do seu proxecto, pero as súas ideas continuaron en moitos galegos mais novos, como Isaac, e lle servirían como principios base para as súas propias iniciativas décadas despois, como o proxecto do Laboratorio de Formas que xorde na súa estancia en Bos Aires, onde busca e consegue poñerse en contacto con boa parte dos intelectuais galegos exiliados na América, entre eles, Luís Seoane, colaborador e amigo fundamental no seu proxecto de recuperación cultural, histórica, artística e nacional¹⁰⁷. Este labor de procura e contacto tamén a faría con

¹⁰⁵ Villares. (2006). p. 16.

¹⁰⁶ Alonso. (2006). p. 384.

¹⁰⁷ Villares. (2006). p. 18-19.

intelectuais galeguistas dentro do territorio natural, poñéndose en contacto por exemplo co literato e exmilitante do Partido Galeguista (1931) Valentín Paz Andrade, relación que evidencia a numerosa correspondencia mantida entre eles e conservada¹⁰⁸.

3.3.3. Conclusións

O sector editorial dentro da resistencia cultural tivo un papel fundamental á hora de retomar toda unha produción literaria, cultural e científica que combatese o relato franquista da historia, da concepción da nación, do funcionamento social e tamén que dese unha outra proposta cultural fóra do ermo da cultura oficial do réxime, conectada cunha realidade material e cultural viva na Galiza. Mais aló da valiosa produción científica, as accións destas editoriais tiveron un grande éxito levando unha literatura galega contemporánea e comprometida até as xeracións novas de casas obreiras e, mormente, labregas, nas que aínda os mais vellos formaban parte dunha xeración de galegos de clase traballadora que en boa parte non aprendera a ler nin escribir en español, e menos aínda en galego. Pezas editoriais cuxas palabras ían acompañadas até esas casas por deseños e ilustracións pertencentes a artista do talle de Isaac Díaz Pardo ou Xohán Ledo, que traían propostas modernas, de calidade e no caso de Ledo moi arriscadas, ou moitos outros artistas que colaboraron tamén con editoriais como Galaxia e Edicións do Castro nestes anos e que, por espazo, non puideron ser abordados neste traballo, como o foron por exemplo Seoane ou Laxeiro.

Estes creadores mantiveron activo contacto cos escritores cos que traballaban, ademais de ter propostas creativas na mesma liña, ao estar tamén ambos os dous abordados nesta sección na propia directiva das editoriais Galaxia e Edicións do Castro, o que implicaba un trato directo cos literatos, mais en exemplos como a editorial de Vigo, integrada por artistas plásticos e escritores.

¹⁰⁸ Villares. (2025)

4. Conclusións xerais

As manifestacións tratadas da gráfica galega vencellada á resistencia antifranquista son moi diversas e responden a diferentes espíritos artísticos, traxectuais e até xeracionais, pero neles pódense identificar algúns elementos compartidos nos referentes dos seus artífices, nos seus contidos e nas preocupacións e compromisos dos seus artistas.

1- Compromiso formal co proxecto galeguista e antifranquista. Moitos dos artistas tratados no traballo militaron ou mesmo formaron parte da fundación do partido galeguista UPG (Quessada, Xavier Pousa ou Reimundo Patiño); outros, que non militaron formalmente, adheríronse tamén á ideoloxía e formaron parte das iniciativas culturais vencelladas ao galeguismo e ao antifranquismo, tan activamente políticas coma os partidos (Xohán Ledo e Xosé Luis de Dios); tamén aqueles que militaron en partidos non-galeguistas como o PCE ou agrupacións vencelladas (Isaac Díaz Pardo, Quessada, Elvira Martínez) manifestaron preocupacións e compromisos propios do galeguismo, pois a resistencia antifranquista na Galiza estivo fortemente vencellada ao movemento nacionalista, ademais de aos movementos marxistas, socialistas e comunistas, non tendo case relevancia a oposición conservadora nin liberal. Amais, tamén os artistas non militantes, mantiveron activo contacto con outros artistas, escritores, políticos e periodistas do contexto antifranquista na Galiza. Este compromiso maniféstase tanto a nivel formal nas súas pezas como nos seus contidos, obxectivos e proposta xeral da súa obra artística na gráfica, tan idónea para vehicular a mensaxe.

2- En relación ao compromiso galeguista citado na primeira conclusión, pódese apreciar como é constante presenza de referentes artísticos da historia da arte galega, que lles serven aos creadores destes anos para entroncar con ela e crear unha proposta conscientemente nacional galega. Referencias que se manifestan formalmente, como a Castelao, presente en Quessada, Isaac Díaz Pardo, Xohán Ledo, Reimundo Patiño ou na EPG en xeral. Outros artistas como Laxeiro faránse presentes na estética de de Dios ou até chegarían a colaborar con EPG nalgunha exposición. Maside pode rastrexarse en pezas de EPG, ao igual que a pegada de Seoane ou Maside. A tradición da arte popular galega será outra constante na maioría destas pezas, como poden ser as de Díaz Pardo, de Dios, EPG ou Ledo: as formas esquematizantes e sintéticas, as pegadas da estética rotunda das formas redondeadas da escultura tradicional en granito, os acabados en ocasións naifs...

3- En canto á concepción xeral da proposta artística, os contidos das súas obras, as súas buscas e estratexias son coherentes co proxecto ideolóxico ao que se vencellan. A

Xeración Nós foi un grande referente para moitos deles; Risco, mesmo pertencente ao ámbito literario e a unha vertente conservadora, serviu de mediador entre o seu grupo de xuventude e as novas xeracións, como a do Grupo O'Volter, con artistas como Xosé Luis de Dios, Xaime Quessada ou Xavier Pousa. Comparten posicións ideolóxicas e preocupacións cos Nós, algunhas das cales xa proviñan do pensamento e proxecto artístico da xeración dos rexionalistas e do Rexurdimento, e perviviron nas seguintes xeracións de intelectuais e creadores galegos. A continuación enumeráranse algunhas destas trazas. Primeiro, a preocupación polas clases populares galegas, a súa realidade e os seus problemas, isto vese no constante retrato destes sectores sociais, ben representando as dificultades das súas condicións de vida (Patiño e EPG, Quessada, Díaz Pardo) como na súa representación idealizada (Ledo, Quessada); o compromiso popular tamén se ve reflectido no feito de estar creando unha arte e cultura de calidade dirixida ao pobo, e non a minorías cultas, esta intención faise patente xa na propia natureza do medio gráfico. A tentativa de chegar ao pobo é acometida de diversas maneiras polos artistas: reducindo o prezo das obras, expoñéndoo en lugares frecuentados por eses estratos sociais, empregando medios reproducíbeis (de prezo reducido polos materiais e reproducíbeis), usando estéticas que apelen a outras ás que o pobo este acostumado (a da arte popular, da cantería, dos cruceiros...), aplicándoo industrialmente en propostas editoriais ademais vencelladas cun determinado tipo de literatura tamén asequíbel e orientado ao pobo... Comprometidos así estes creadores coa democratización da cultura, de achegar unha arte e unha literatura ao pobo que fale e conecte co propio pobo, non creando unha arte galega folclorista e tópica que vendera unha imaxe ideal da terra a outros, senón unha arte como fixeron tantos outros creadores galegos antes, dende Rosalía a Castelao até chegar a eles.

4- Cada artista e xeración de artistas, mesmo formando parte dunha tradición, incorpora elementos novidosos para crear a súa propia voz, ben de tradicións e experiencias artísticas externas á tradición propia ou ben da propia inventiva individual e orixinal (se é que iso existe). O certo é que as vangardas xa estaban presentes na arte galega dende comezos do século XX, na maioría de casos como influencias tímidas especialmente nas primeiras décadas, pero xa artistas como Seoane asumiron mais fondamente a vangarda, tamén o fixeron os artistas tratados. A presenza da influencia das vangardas é outro continuo nas obras, especialmente o expresionismo, que os atravesa a todos, pode que como unha continuación da idea da nación galega como parte dun imaxinario atlantista e celta mais que como mediterránea ou latina, presente no Rexurdimento, en Nós e tamén en escritos de Patiño (adaptándose, claro está, esta idea ás peculiaridades de cada un dos momentos

históricos, pois non é a mesma a concepción de Pondal que a de Patiño), no que este último describe “o expresionismo como característica xenérica mais xenuína [da arte galega]¹⁰⁹”. Pero o expresionismo non é a única vangarda presente, senón que as vangardas de corte xeometrizable tamén se fan presentes, o constructivismo ruso como paradigma da arte comprometida (Quessada), a xeometrizable cubista que enlaza con Luís Seoane e Picasso como paradigma do artista recente comprometido (Quessada, EPG), o surrealismo (de Dios), a incorporación da abstracción ben pura (Ledo) ou ben sometida a esquemas figurativos (de Dios, Quessada, en xogos compositivos xeometricos de EPG), e os exercicios de síntese na representación, reducíndoa áos elementos fundamentais da plástica, liña negra sobre branco (Díaz Pardo, Ledo, EPG, de Dios, Quessada) e cor plana (Quessada, Ledo), fuxindo da mímese. Salta a vista a maior dominancia deste principio lineal e das imaxes de alto contraste entre negro e branco, algo que pode servir para remitir a Patiño, que consideraba “(...) o grafismo lineal, os claroscuros acentuados [como característica da arte galega]”¹¹⁰, aínda que cabe aclarar que isto está fortemente condicionado pola propia natureza das artes gráficas, onde a liña, o branco e negro e o claroescuro tenden a dominar, aínda que no sexan imprescindíbeis, xa que de pararnos a observar a produción pictórica a óleo ou acrílico dalgúns artistas aquí mencionados, este principio estético xa non está presente.

Estas manifestacións artísticas mostran o fondo compromiso e as altas expectativas na reconstrución social, política e cultural dunha rexión devastada, como o resto do estado, polas destrución que supuxo a Guerra Civil Española, e a prolongación desta guerra durante a ditadura franquista, virada entón nunha ofensiva dirixida dende o estado ditatorial a amplos sectores sociais, malia que non eran reprimidos directamente en moitas ocasións (aínda que si noutras moitas), eran privados de liberdade, dereitos e dos coñecementos necesarios para coñecer a súa propia historia e identidade e ser críticos coa súa realidade inmediata.

¹⁰⁹ Patiño citado en Seoane. (1996). p. 31.

¹¹⁰ Patiño citado en Seoane. (1996). p. 31.

5. Bibliografía

Almanaque Galaxia 1950-1975. (1974). Galaxia.

Alonso Montero, X. (2006). Isaac, editor da memoria. En Díaz, C. *Isaac Díaz Pardo: creación e compromiso na Galicia do século XX*. (pp. 383-395). Deputación Provincial da Coruña.

As caras do libro: homenaxe a Xohán Ledo. *Grial cadernos*, Nadal 2006.

Barreiro Fernández, X. R. (1991). *Tomo VIII: Historia Contemporanea. Política*. En Rodríguez Iglesias, F. Galicia. Historia. Hércules de Ediciones, S.A.

Blanco Amor, E. (1962). *Os biosbardos*. Galaxia.

Brihuega, J. (2003). *Arte y solidaridad: los pintores españoles y el cartelismo sociopolítico* [Catálogo de exposición]. Tórculo.

Busto Miramontes, B. (2022). El Camino de Santiago en el NO-DO: diálogo antropológico sobre el poder en el cine franquista. *Rotur*, n° 16 (2), pp. 36-55.

Carbajo Vázquez, J. (2016). *El Partido Socialista Galego (P.S.G.) y el discurso de los derechos del franquismo a la Transición democrática*. [Tesis de doutorado, Universidad de Salamanca]. Ediciones Universidad de Salamanca.

Cisquera, G., Erviti, J. L., Sorolla, J. A. (2002). *La represión cultural en el franquismo: Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*. Anagrama.

Díaz Arias, X. (1997). A saga de Torna no Tempo. En Rabuñal Rey, A. (2005). *O Lado da Sombra: sedición gráfica e iniciativas ignoradas, raras ou desacreditadas entre 1971 e 1989*. (pp. 45-53). Fundación Luis Seoane.

Díaz Castro, X. M. (1961). *Nimbos*. Galaxia.

Diéguez, L. (28 de xullo de 2017). Poetas en Miro Casabellas. *Nós Diario*. s/p. Recuperado o 18 de xaneiro de 2025 de [\[https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/poetas-miro-casabella/20170727135332060008.html\]](https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/poetas-miro-casabella/20170727135332060008.html)

Donofrio, A., Rueda Laffond, J. C. (2023). ¿Quién es el enemigo? Representaciones del “otro” en la imagen del PCE y del PCI. *Historia Actual Online*, 62 (3), pp. 195-210.

Dută, F. (2016). La storia umana genera continuamente la rinocerontite. En VV. AA., *Diversità nella società della conoscenza* (pp. 141-146). Redivivia. [\[https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9841115\]](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9841115)

Fraga, X. (2007). Voces Ceibes e a censura franquista. *Grial*, 45 (173), pp. 82-99.

Fraga, X. (9 de xullo de 2019a). La ficha policial de la intelectualidad galleguista. Luzes. s/p. Recuperado o 17 de xaneiro de 2025 de [\[https://luzes.gal/ct/09/07/2019/en-aberto-ct/la-ficha-policial-de-la-intelectualidad-galleguista/\]](https://luzes.gal/ct/09/07/2019/en-aberto-ct/la-ficha-policial-de-la-intelectualidad-galleguista/)

Fraga Costa, S. (2019b). *Colección Abrente: Arte galega no desafío cultural dos '70*. 7H Cooperativa Cultural.

García-Bodaño, S. (1994). *Quessada: un proxecto de patrimonio para Ourense*. E.R.R

García García, I. (2016). *Tiempo de estrategias: la asociación de artistas plásticos y el arte comprometido español en los sesenta*. Editorial CSIC.

Pazos Carro, A., González García, R. (2022). *Raíces y ramificaciones de Estampa Popular*. Editorial Universidad de Cantabria. [<https://doi.org/10.22429/Euc2021.037>]

Garrido García, G. A. (2006). Ricardo García Suárez / Xohán Ledo: Compromiso calado, amor profundo. *Grial cadernos, Nadal 2006*, pp. 10-35.

Gómez Alén, J. (2007). *Quessada. Los Derechos Humanos. Testimonios*. Nova Galicia Edicións.

Haro García, Noemí de. (2009). *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. [<https://docta.ucm.es/entities/publication/9fffaabe-406d-479f-8880-fa567ee2890e>].

Haro García, Noemí de. (2010). Las tradiciones plásticas españolas y el mensaje antifranquista de Estampa Popular. *AACA*, nº 13, (s/p).

Janeiro, M. (2006). Nimbos. O pensamento gráfico de Xohan Ledo. *Grial Cadernos, Nadal 2006*, pp. 75-79.

Lázaro Pernias, P. (2017). Gráfica mural, testigo histórico. *Grafica*, 5 (9), pp. 57-60. [<https://doi.org/10.5565/rev/grafica.64>].

López Domínguez, X. (2006). Obra gráfica e ilustracións. En Díaz, C. *Isaac Díaz Pardo: creación e compromiso na Galicia do século XX*. (pp. 193-215). Deputación Provincial da Coruña.

Los protagonistas del juicio. (30 de novembro de 2020). El Norte de Castilla. Recuperado o 23 de maio de 2025 [<https://www.elnortedecastilla.es/nacional/condenados-muerte-juicio-20201129210738-ntrc.html>].

Monteagudo, H. (2021). *O idioma galego baixo o franquismo: da resistencia á normalización*. Galaxia.

Moreno Fonseret, R., Sevillano Calero, F. (1992). La legitimación del franquismo: los plebiscitos de 1947 y 1966 en la provincia de Alicante. *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Contemporánea*. 1991-1992, 8-9. pp. 121-138. [<http://dx.doi.org/10.14198/AnContemp.1991-1992.8-9.08>].

Morales Benítez, A. (2021). *La Autolegitimación del Franquismo: El Referéndum de 1947 en Ubrique*. Tréveris.

Neira Vilas, X. (1961). *Memorias dun neno labrego*. Edicións do Castro.

Quintás Pérez, L. (2015). As edicións facsimilares no Castro, un exemplo de recuperación da memoria histórica. *Madrygal*, 18, Núm. Especial, pp. 517-528. [http://dx.doi.org/10.5209/rev_MADR.2015.v18.48574].

Quirós Alpera, G. (2010). Ionesco en España: las puestas en Escena de José Luis Alonso. *Pygmalion*, 2, pp. 79-92.

Riego, F. (4 de novembro de 1949). La cuestión editorial en Galicia. *La Noche*. s/p. [https://www.aelg.gal/resources/publications/12526600122592002_03.pdf].

Rodríguez Ruibal, E. (1997). Achegamento á obra gráfica do século XX. En García Iglesias, J. M. *Galicia: 1900-1990* [Catálogo de exposición]. pp. 96-106. Gráficas Varona.

Santos Solla, X. M., Juanatey Heredia, D. (2005). Turismo e cartelería en Galicia. En Santos Solla, X. M. *Galicia en cartel: A imaxe de Galicia na cartelaría turística* [Catálogo de exposición] (pp. 13-40). Valladares.

Seckler, J. (12 de marzo de 1945). Picasso explains. *New Masses*. pp. 4-7. [<https://www.marxists.org/history/usa/pubs/new-masses/1945/v54n11-mar-13-1945-NM.pdf>].

Seoane, X. (1996). Reimundo Patiño: un pintor para unha fin de século. En Busto, M. X. *Reimundo Patiño: ciclo monográfico de conferencias*. pp. 17-50. CGAC.

Tros de Ilarduya, S. (1998). *O'Volter, Bar Tucho: Encrucijada cultural de los sesenta*. Ronsel.

Valcárcel López, M. (2000). Prensa cultural e literaria, editoriais e institucións culturais desde 1939. En Tarrío Varela, A. *A Literatura desde 1936 ata hoxe: narrativa e traducción*. Hércules Ediciones.

Villares, R. (2006). Un grande contemporáneo. En Díaz, C. *Isaac Díaz Pardo: creación e compromiso na Galicia do século XX*. (pp. 15-21). Deputación Provincial da Coruña.

Webgrafía

Museo Reina Sofía. (s/d). *Cartel del concierto de «Voces Ceibes»*. [Recuperado o 13 de decembro de 2025 de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cartel-concierto-voces-ceibes>].

Museum of Modern Art. (s.d.). *Preliminary Drawing for a project commemorating Rosa Luxemburg*. [Recuperado o 2 de maio de 2025 de <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=134>].

Fernández Freixanes, V. (2023). *60 aniversario da celebración do Día das Letras Galegas*. Real Academia Galega. [Recuperado o 3 de febreiro de 2025 de <https://academia.gal/-/fotogaleria/60-aniversario-dlg>].

Isaac Díaz Pardo: Memoria viva. (2020). *Edición do Castro*. [Recuperado o 7 de maio de 2025 de <https://www.isaacdiazpardo.gal/es/laboratorio-de-formas/edicios-castro>].

Villares, R. (2025). *Díaz Pardo e Paz-Andrade, un diálogo epistolar de medio século*. Consello da Cultura. [Recuperado o 28 de maio de 2025 de https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistolario.php?epistolario=10518&fbclid=PAQ0xDSwKiWcNleHRuA2FlbQIxMAABp-18SGCxd6UC8AD4COpIb_PWQwA-7Di0NoI7INvZ_shIAPi08IH190joZnX_aem_O0bXCzUZUdxHeUhV3iqG6w].

6. Anexo de abreviaturas

S.V.: Sindicato Vertical

M.I.T.: Ministerio de Información y Turismo

FLP: Frente de Liberación Popular

PCG: Partido Comunista de Galicia

PC/PCE: Partido Comunista (de España)

UPG: Unión do Povo Galego

PSG: Partido Socialista Galego (1963-1983)

CCOO: Comisiós Obreiras (de Galicia)

EPG: Estampa Popular Galega

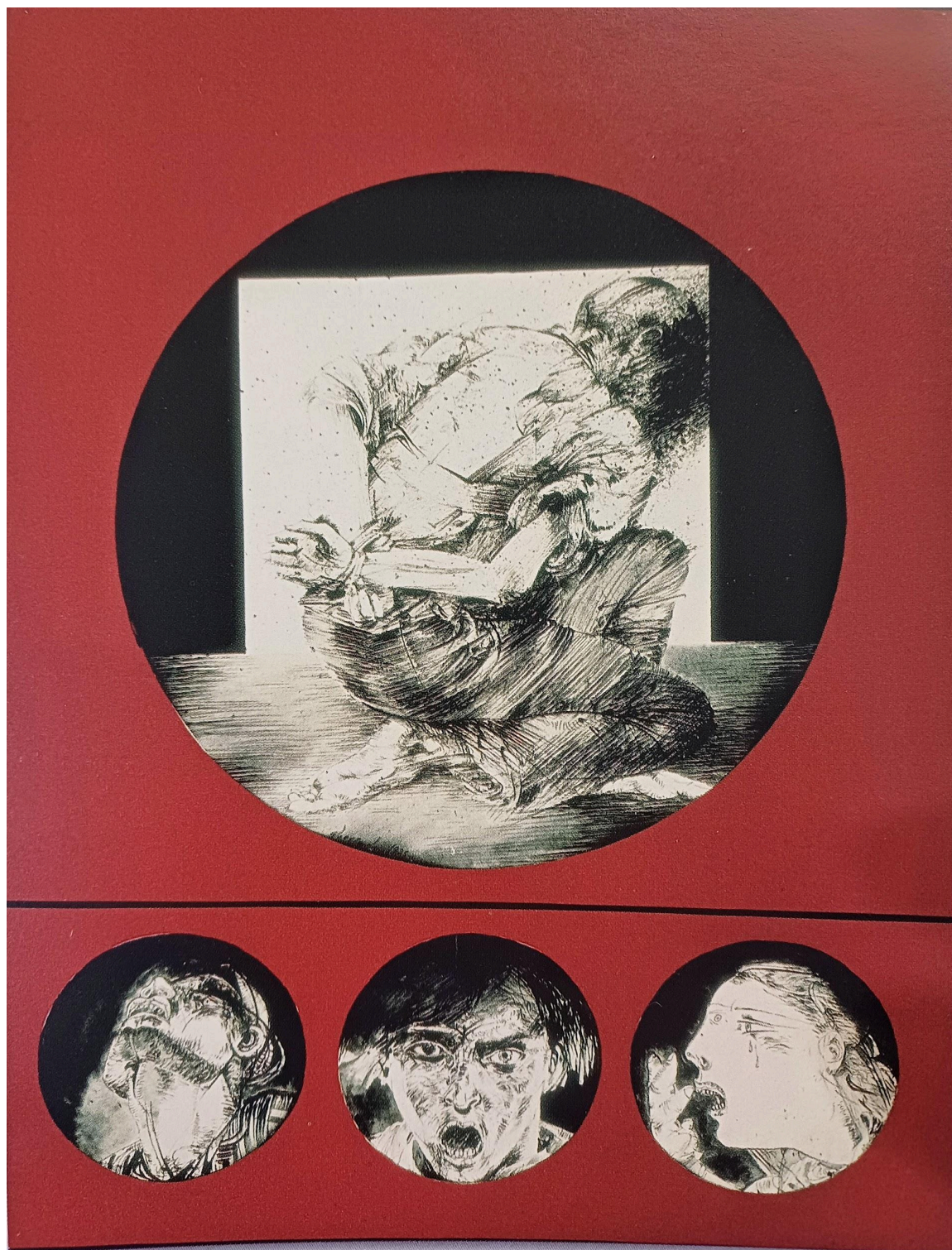
RAG: Real Academia Galega

PSOE: Partido Socialista Obrero Español

7. Anexo de imaxes

Figura 1

Póster clandestino para el PCG, Xaime Quessada, 1973.



Fonte: Brihuega, J. (2003). *Arte y solidaridad: los pintores españoles y el cartelismo sociopolítico* [Catálogo de exposición]. Tórculo.

Figura 2

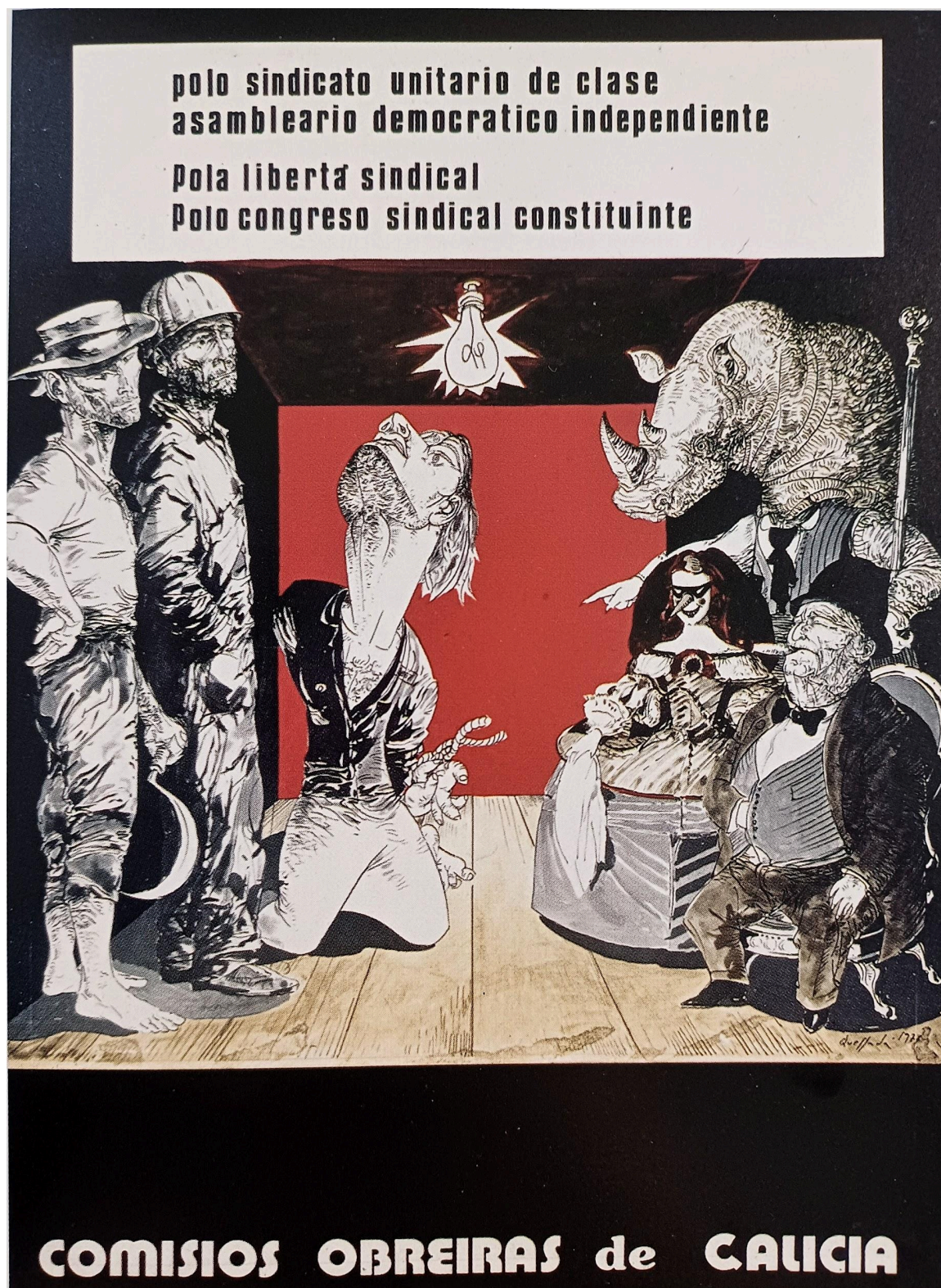
Póster clandestino para CC.OO., Xaime Quessada, 1972/3.



Fonte: Brihuega, J. (2003). *Arte y solidaridad: los pintores españoles y el cartelismo sociopolítico* [Catálogo de exposición]. Tórculo.

Figura 3

Póster clandestino para CC.OO., Xaime Quessada, 1973/6.



Fonte: Brihuega, J. (2003). *Arte y solidaridad: los pintores españoles y el cartelismo sociopolítico* [Catálogo de exposición]. Tórculo.

Figura 4

Non Pagar, Xaime Quessada, 1970.



Fonte: Brihuega, J. (2003). *Arte y solidaridad: los pintores españoles y el cartelismo sociopolítico* [Catálogo de exposición]. Tórculo.

Figura 5

Cartaz 3ª Mostra de Teatro en Galego, Xosé Luis de Dios, 1975.



3ª MOSTRA DE TEATRO EN GALEGO

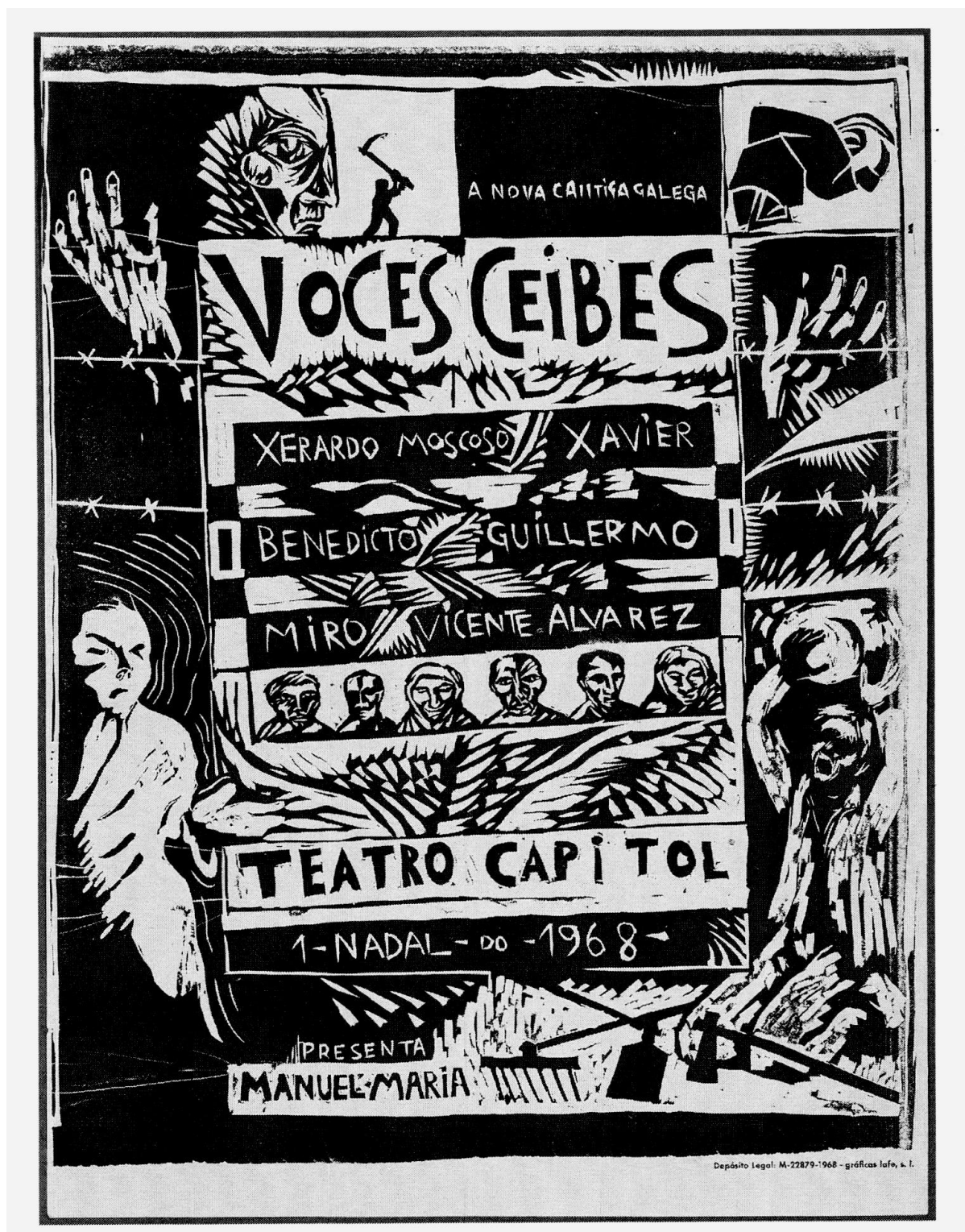
abrente

ribadavia, maio 1975

Fonte: Fraga Costa, S. (2019). *Colección Abrente: Arte galega no desafío cultural dos '70*. 7H Cooperativa Cultural.

Figura 6

Cartaz para o primeiro concerto de Voces Ceibes, Reimundo Patiño, Bea Rey e Xavier Pouca, 1968. Linogravado e impresión offset sobre papel.



Fonte: Museo Reina Sofía. (15 de abril de 2025). *Cartel del concierto de «Voces Ceibes»*.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cartel-concierto-voces-ceibes>

Figura 7

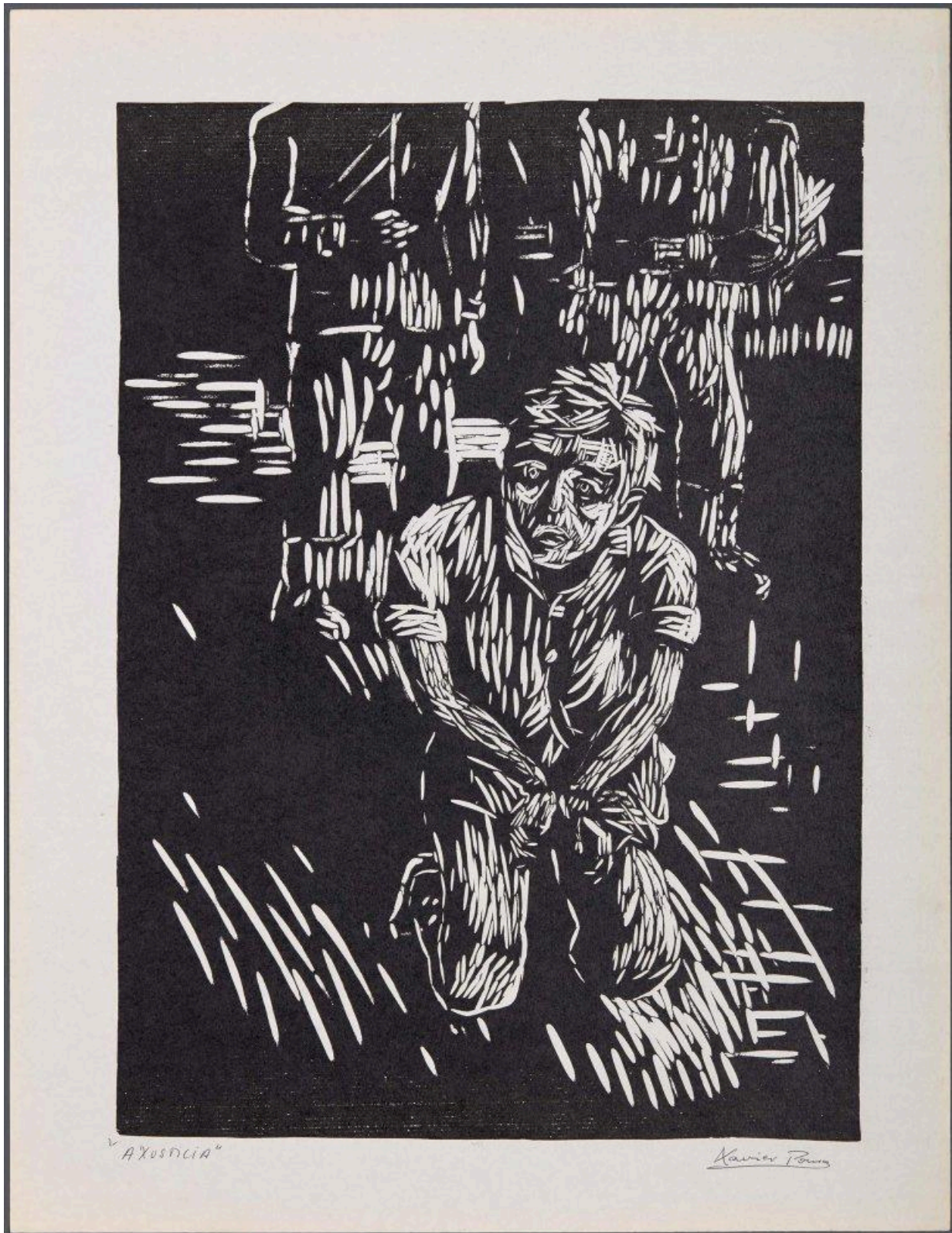
Cartaz para o Día das Letras Galegas de 1963, Xohán Ledo.



Fonte: Fernández Freixanes, V. (2023). *60 aniversario da celebración do Día das Letras Galegas*. Real Academia Galega. <https://academia.gal/-/fotogaleria/60-aniversario-dlg>

Figura 8

A Xustiza, Xavier Pousa, 1968. Linogravado.

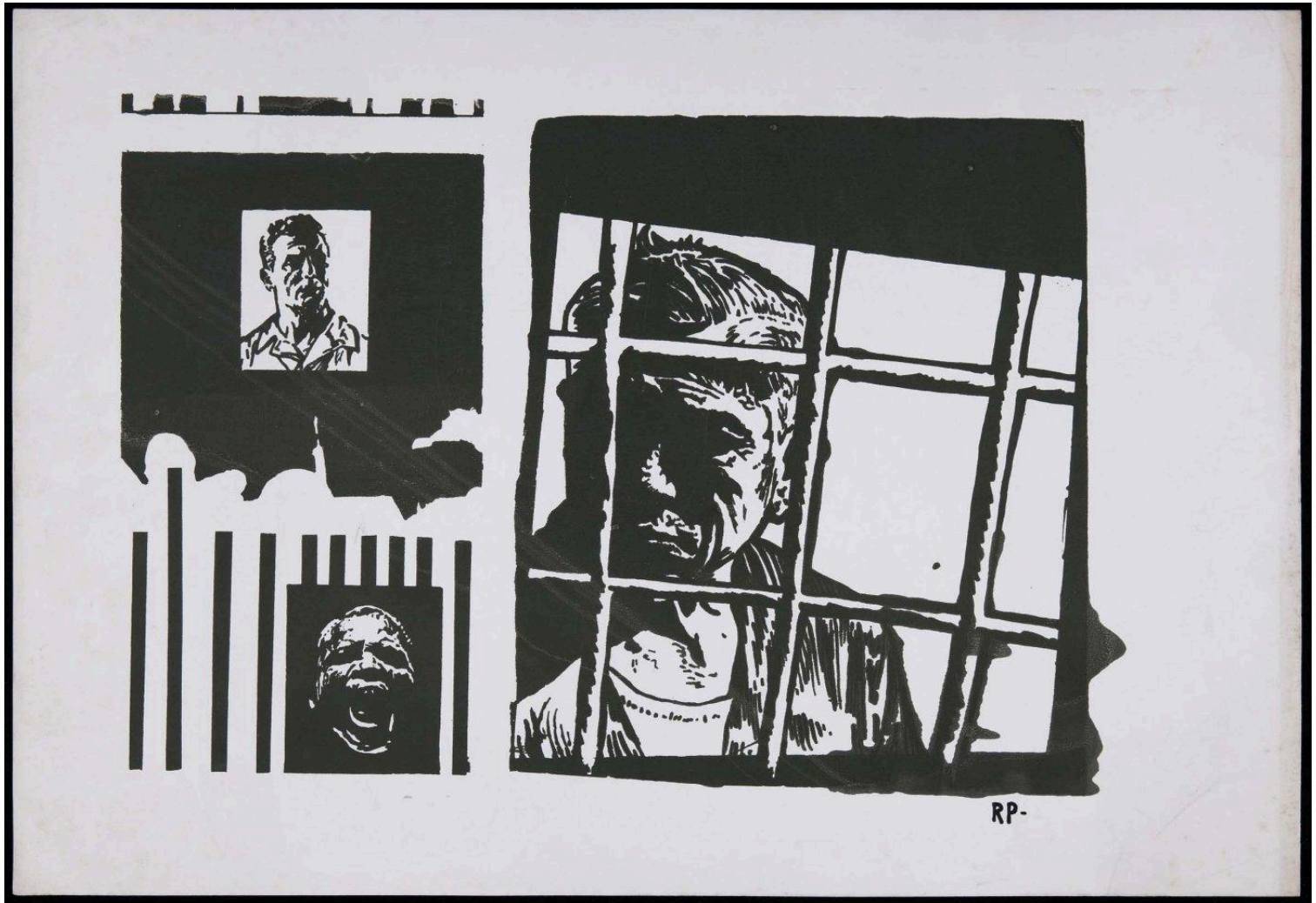


Fonte: Museo Reina Sofía. (10 de maio de 2025). *A xustiza*.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/xustiza-justicia>

Figura 9

Contra el Proceso de Burgos, Reimundo Patiño, 1970. Serigrafía.

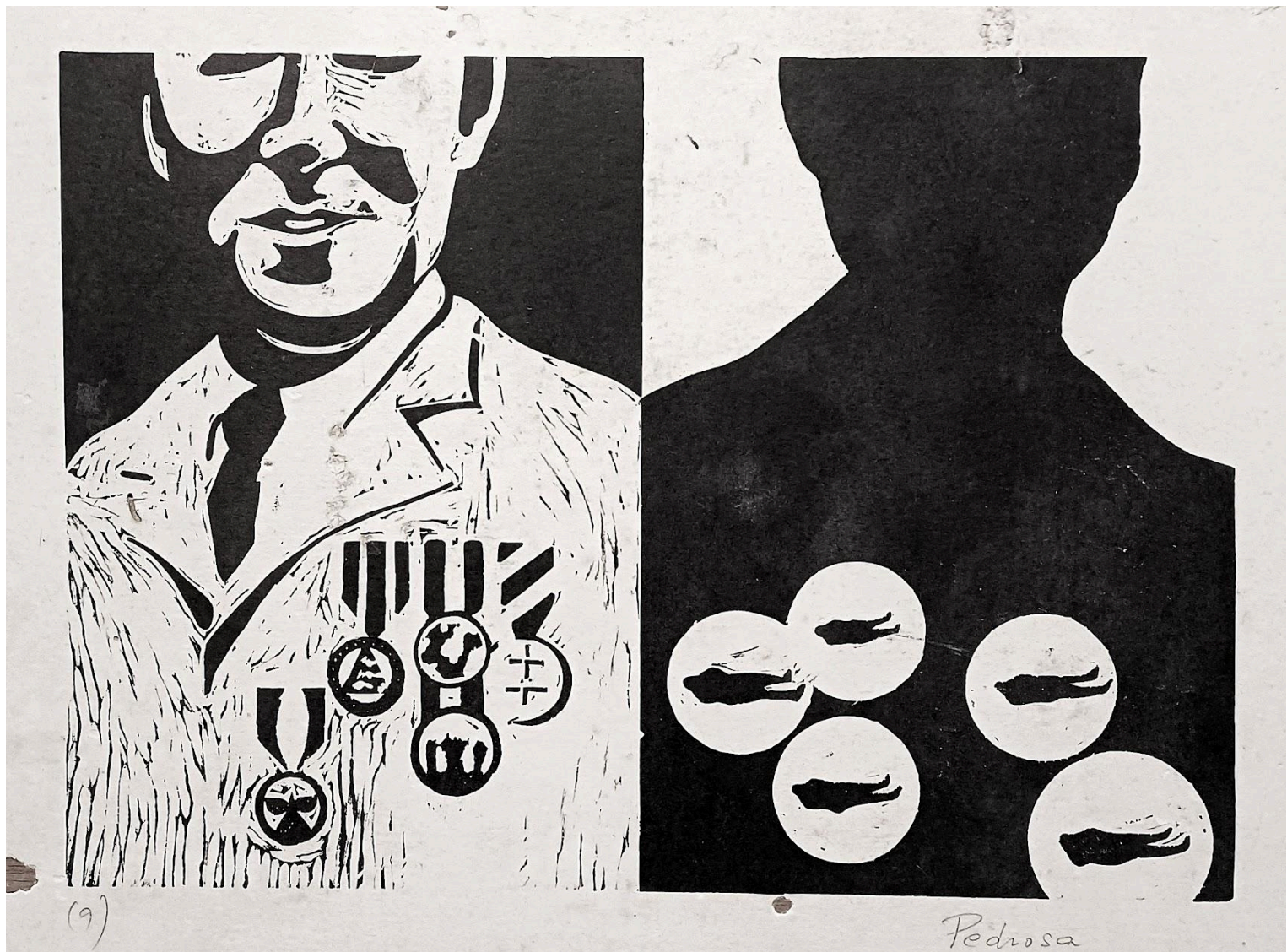


Fonte: Museo Reina Sofía. (17 de maio de 2025). *Contra el Proceso de Burgos*.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/contra-proceso-burgos>

Figura 10

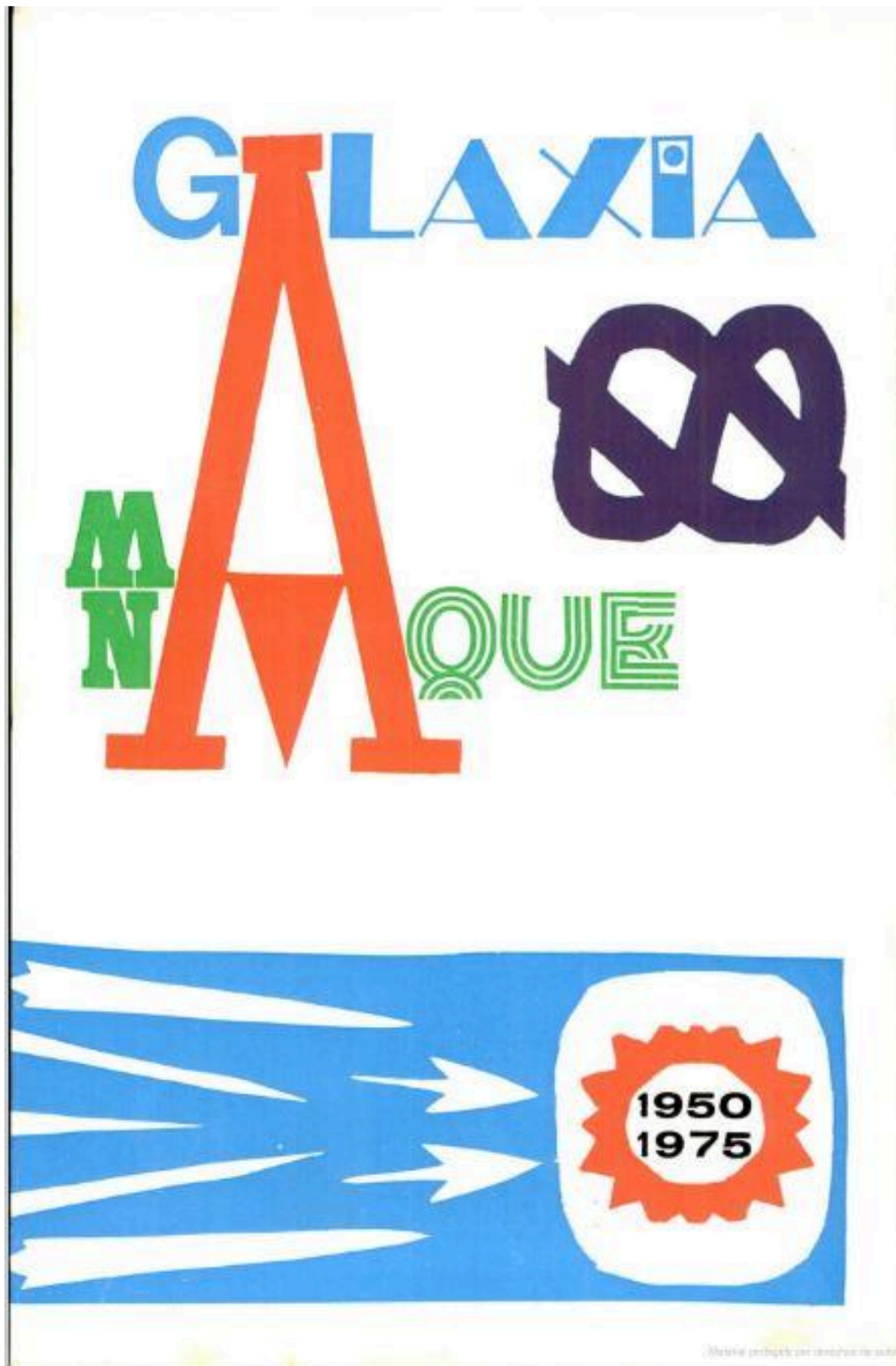
Cos mortos no peito, Xosé Ignacio Pardo Pedrosa, 1968. Linogravado.



Fonte: fotografía tomada na exposición Ollos de vidro: as formas doutra historia de Galicia realizada no Auditorio de Galicia realizada entre o 28 xaneiro de 2025 e o 25 maio de 2025.

Figura 11

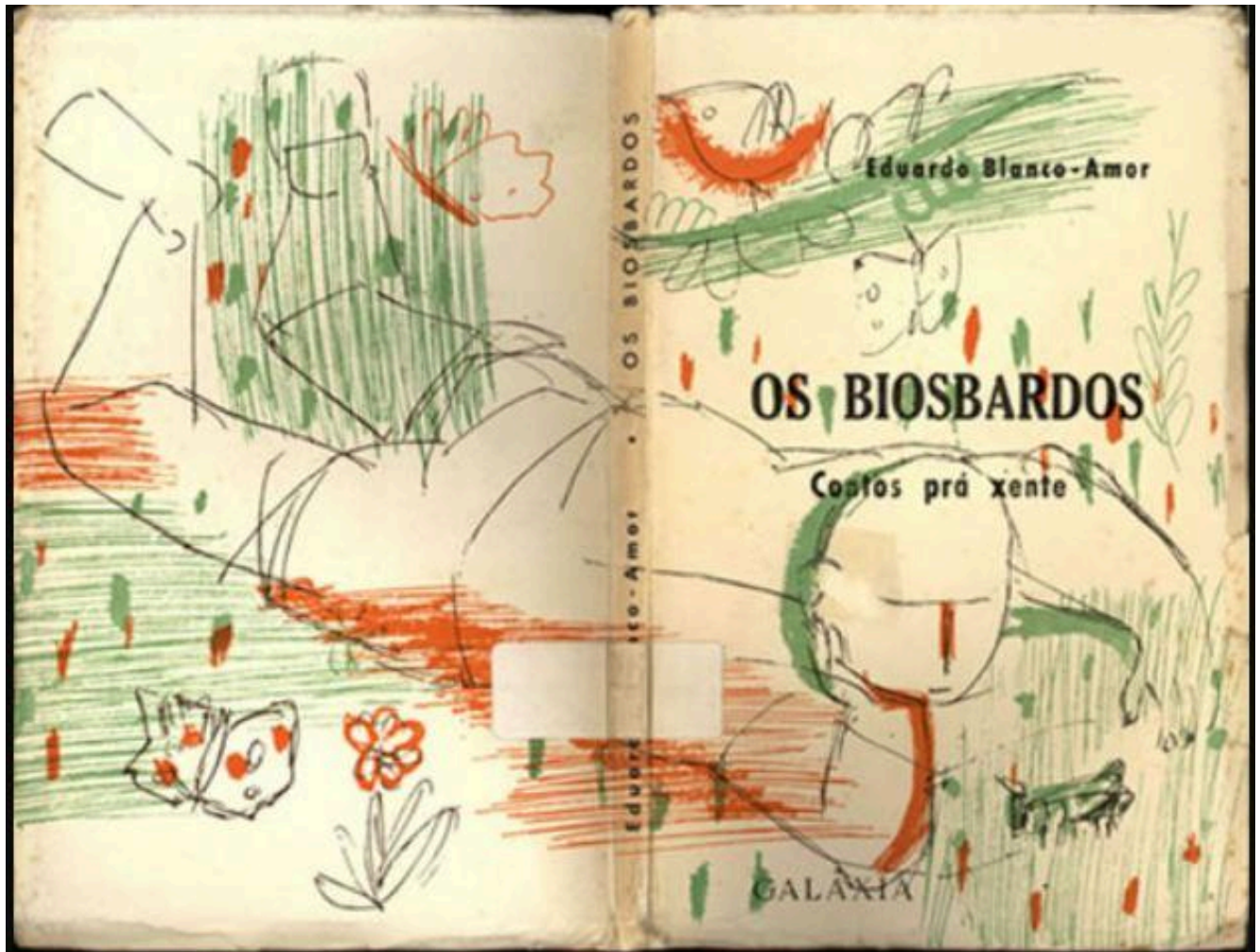
Cuberta do *Almanaque Galaxia 1950-1975*, Xohán Ledo, 1974.



Fonte: almanaque dixitalizado en Google Libros con link: https://books.google.es/books/about/Galaxia_almanaque_1950_1975.html?id=uvjwW5UFziQC&redir_esc=y

Figura 12

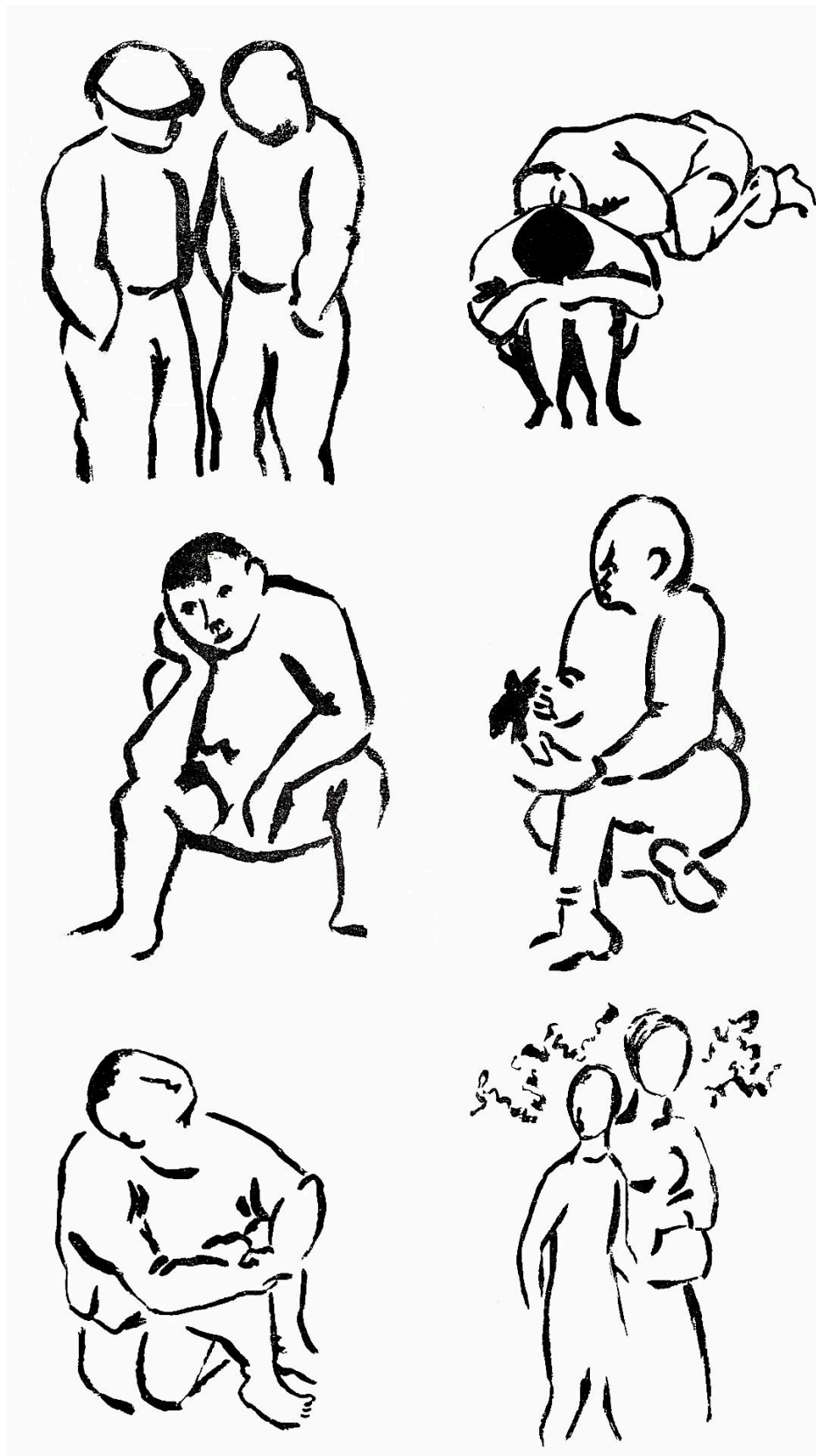
Cuberta de *Os biosbardos* (1962) de Eduardo Blando Amor, Xohán Ledo, 1962.



Fonte: Galaxia lembra a Xohán Ledo como un dos fitos do deseño galego de libros (12 de decembro de 2007). *Culturagalega*. <https://culturagalega.gal/noticia.php?id=11141>

Figura 13

Seis ilustracións de *Os biosbardos* (1962) de Eduardo Blando Amor, Xohán Ledo, 1962.



Fonte: fotografías de Blanco Amor, E. (1962). *Os biosbardos* (1962). Ediciós do Castro.

Figura 14

Cuberta de *Nimbos* de Xosé María Díaz Castro, Xohán Ledo, 1961.



Fonte: folledo Biografía Día das Letras Galegas 2014 da Xunta de Galicia.

[/https://www.edu.xunta.gal/centros/ceipisaacperal/system/files/biografia.pdf](https://www.edu.xunta.gal/centros/ceipisaacperal/system/files/biografia.pdf)

Figura 15

Primeira ilustración do libro *Memorias dun neno labrego* de Xosé Neira Vilas, Isaac Díaz Pardo, 1967 publicada na edición de Ediciós do Castro do ano 1968.



Fonte: fotografía tomada da edición de 1979 de Neira Vilas, X. (1961). *Memorias dun neno labrego*. Ediciós do Castro.

Figura 16

Terceira ilustración do libro *Memorias dun neno labrego* de Xosé Neira Vilas, Isaac Díaz Pardo, 1967 publicada na edición de Ediciós do Castro do ano 1968.



Fonte: fotografía tomada da edición de 1979 de Neira Vilas, X. (1961). *Memorias dun neno labrego*. Ediciós do Castro.

Figura 17

Segunda ilustración do libro *Memorias dun neno labrego* de Xosé Neira Vilas, Isaac Díaz Pardo, 1967 publicada na edición de Ediciós do Castro do ano 1968.



Fonte: fotografía tomada da edición de 1979 de Neira Vilas, X. (1961). *Memorias dun neno labrego*. Ediciós do Castro.

Figura 18

Cuarta ilustración do libro *Memorias dun neno labrego* de Xosé Neira Vilas, Isaac Díaz Pardo, 1967 publicada na edición de Ediciós do Castro do ano 1968.



Fonte: fotografía tomada da edición de 1979 de Neira Vilas, X. (1961). *Memorias dun neno labrego*. Ediciós do Castro.