

# Las tradiciones plásticas españolas y el mensaje antifranquista de Estampa Popular

El primer grupo de Estampa Popular nació en Madrid en 1959. Animado por varios creadores comprometidos con el antifranquismo[\[1\]](#), se trataba de la primera agrupación de artistas que planteaba, dentro del país, su oposición a la dictadura desde las artes plásticas. Aunque no se trataba de una iniciativa controlada por el Partido Comunista de España (PCE), su actividad no se puede entender sin tener en cuenta el destacado papel que tuvieron en su seno varios miembros del partido político clandestino[\[2\]](#) así como de varios “compañeros de viaje”.

A pesar de que la actividad de los grupos de Estampa Popular se asocia fundamentalmente con el trabajo del grabado y con una estética próxima al realismo social, no había ninguna condición estética o técnica de cumplimiento obligado para formar parte de los mismos. Gracias a esta actitud no normativa ni excluyente Estampa Popular fue la primera iniciativa aparecida bajo el franquismo que permitió canalizar la actitud crítica de los artistas que así lo desearon y hacerlo, no desde el exilio, sino desde el interior del país. Por eso, prácticamente todos los pintores españoles con inquietudes sociales colaboraron con alguno de los grupos. Se trató de una estructura muy extensa que experimentó un rápido crecimiento: en menos de cinco años la iniciativa se extendió por Andalucía, el País Vasco, Valencia y Cataluña. De esta manera se configuró una especie de red de artistas antifranquistas cuyos núcleos gozaban de independencia, pero

que también eran capaces de coordinarse y aunar esfuerzos para actuar conjuntamente. Además, Estampa Popular fue el grupo artístico más longevo de los aparecidos durante el franquismo ya que organizó su última actividad después de la muerte del dictador, en 1981.

Para toda agrupación artística que nace resulta fundamental definirse en función del contexto en que aparece. En el caso de Estampa Popular, se hizo referencia a los artistas o agrupaciones que podían considerarse sus precedentes desde el principio. Pero, al hacer esto no se estaba haciendo referencia a una simple similitud estética, temática o técnica, sino que se estaban proporcionando importantes orientaciones en lo que respecta a las claves interpretativas de las obras. En este sentido, hacer referencia a la relación de Estampa Popular con el Taller de Gráfica Popular mexicano, tal y como se hizo cuando tuvo lugar la primera exposición de los grabadores españoles en 1960 (Vidal, 1960: 101-102), era una forma de hacer ver la motivación antifascista y antifranquista de la nueva agrupación española. Los referentes de estos grupos eran una parte fundamental de su declaración de intenciones y servían para llevar al espectador inquieto hacia una lectura crítica de las imágenes propuestas. Además de entroncar con figuras internacionales como el grupo mencionado, desde el principio se hizo hincapié en los ingredientes que procedían de la tradición española y que se podían encontrar en Estampa Popular:

*Excepto en Zabaleta (y ahora con más conciencia en José García Ortega), el campesino, desde un punto de vista realista, nunca fue tema de la pintura más reciente española. Últimamente, gracias a [Estampa Popular] (...), el campesino (y el obrero) han entrado a formar parte de las exposiciones. (...) En España el grabado consigue su más alta valoración en Goya (...) Después de Goya y como testimonios políticos de las luchas del XIX, el grabado adquiere popularidad en España, sin nunca llegar a la genialidad de nuestro gran pintor. (...) Ha de ser nuestra contienda bélica (...) la que exigirá un*

*tímido renacimiento, como testimonio de los nuevos "horrores de la guerra". Picasso, en 1937, graba la serie de planchas con el título de "Sueño y mentira de Franco", en la que, con técnica y concepción modernas, plasma una terrible aleluya antifranquista, donde los elementos surrealistas forman el espinazo de la obra. Dentro de España, Renau, Puyol, Rodríguez Luna, Miguel Prieto, sobre todos, abordan el grabado como medio de expresión política. La victoria franquista corta desde el mismo crecimiento esa continuidad realista, y, de nuevo, el grabado popular enmudece entre nosotros. Como hecho aislado, José García Ortega –al que obligadamente debemos volver a citar- reanuda nuestra tradición y logra alcanzar en ella un alto aprecio (Vidal, 1960: 101-102).*

Los cartelistas y propagandistas de la Guerra Civil se consideraban los precedentes directos del trabajo de Estampa Popular. La capacidad de los artistas comprometidos con la defensa de la República para crear obras comunicativas, populares y de calidad no podía ser más que un horizonte al que aspirar para los antifranquistas de los sesenta. Para estos grabadores, el arte comprometido de la Guerra Civil (y, especialmente, aquél que había mostrado una clara preferencia por la obra múltiple a través del grabado) era una realidad cercana y admirada. Incluso si no aparecía citada de forma evidente en sus obras, ésta latía en su trabajo de un modo constante. En algunos casos esto se hacía realidad a través de la participación en Estampa Popular de destacados artistas republicanos de la guerra como Francisco Mateos, además cada uno de los componentes de las agrupaciones tenía su propia historia personal y familiar en relación con la guerra y ésta solía tener que ver con la resistencia republicana al bando de los sublevados. Mencionemos tan sólo un caso tan evidente como el de Adán Ferrer que era miembro de Estampa Popular de Madrid e hijo del célebre cartelista Horacio Ferrer.

Alrededor de los años sesenta los movimientos nacionalistas empezaron a emerger como una fuerza importante en la oposición. Retomaban preocupaciones en torno a identidades

regionales o nacionales, existentes o potenciales, anteriores a la guerra. Hay que hacer notar aquí la compleja situación de los nacionalismos en España durante la dictadura ya que se trataba de unos movimientos de corte conservador en origen que se convirtieron, en virtud de la represión a que la dictadura sometió toda manifestación que amenazara a la unidad, en abanderados del antifranquismo. Las mismas características de los grupos, que surgieron en relación con distintas provincias o ciudades, así como la conjunción que se daba en Estampa Popular de lo renovador y de la relectura de la tradición la convertían en una plataforma idónea para acoger todas estas preocupaciones. Frente a la tan publicitada “España, una, grande y libre” de Franco Estampa Popular defendía la pluralidad, algo que se reflejaba también a través de su forma de organización en grupos diferenciados geográficamente y de sus exposiciones, definidas por Antonio Giménez Pericás en un catálogo como “muestra preparativa de síntesis entre puntos de vista o bases de tiro apuntando a la misma diana” (Giménez Pericás, 1962: s/p).

Las “figuras míticas” locales, potenciadas, recuperadas o creadas por los movimientos nacionalistas en relación con estos diferentes puntos de vista, también encontraron eco en la obra de los grabadores. El potencial inspirador de estas figuras para los artistas de Estampa Popular contaba además con el aliciente de que muchos de ellos se habían interesado por lo popular y por las artes gráficas cuando buscaban una forma de incorporar su compromiso social a su trabajo artístico. Veían en todo ello un modo de volver a lo popular y autóctono, así como de difundirlo ampliamente para mejorar la situación de su entorno. Así, por ejemplo, Castelao, Maside, Souto, Colmeiro o Seoane, fueron modelos claros y directos para en el trabajo de Estampa Popular Galega<sup>[3]</sup>, aunque no tanto en lo estético cuanto en lo temático, lo técnico o lo moral. También se hacía hincapié en las experiencias gallegas que se consideraban precedentes equiparables a Estampa Popular por su intención de llegar a los estratos populares a través

del grabado. En este sentido se hablaba de iniciativas como la barraca *Resol*, que habían tenido lugar durante la República. Contaban además con el apoyo organizativo y moral de Luis Seoane que les servía de enlace con la etapa anterior a la guerra por haber estado en contacto con todo el ambiente reivindicativo del momento. Este artista fue el encargado de presentar al grupo con motivo de las exposiciones de Estampa Popular Galega en Montevideo en 1969 y 1970; según ha indicado Basilio Losada, Seoane era considerado el “orientador” ideológico del grupo[4]. En esta agrupación trabajó también Reimundo Patiño cuya obra constituye un buen ejemplo de la continuación y modernización de la búsqueda del espíritu gallego iniciada por los artistas de principios de siglo (fig.1).

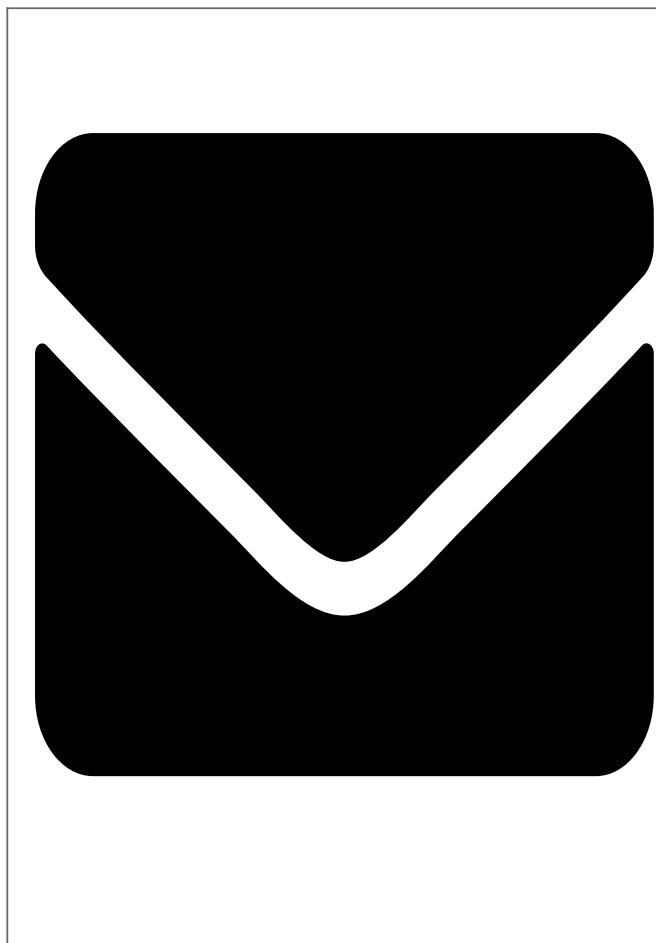


Fig.1 Reimundo Patiño, *Maes do mundo contra a guerra do Vietnam*, 1968

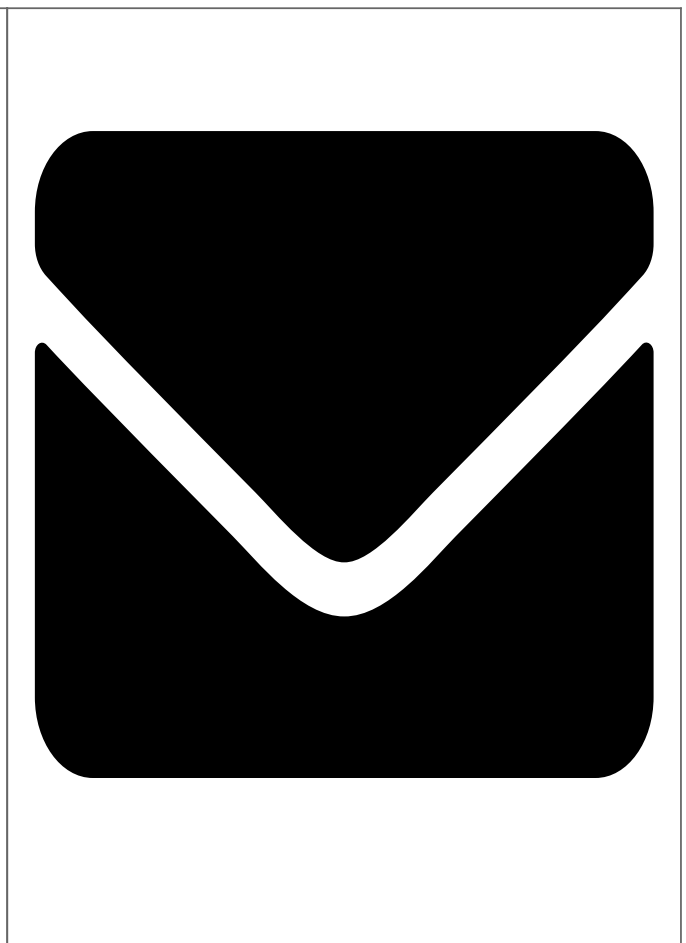


Fig.2 Francesc Artigau, *sin título*, 1966

De la misma manera se consideraba que una parte del espíritu de los grupos en Cataluña provenía de artistas como Xavier Nogués, Josép Obiols o "Apa" (Feliu Elías). La labor crítica de estos artistas a través de sus murales, carteles, dibujos y estampas había alcanzado una gran popularidad en la primera mitad del siglo XX (aunque trabajaron también después de la Guerra Civil) gracias a la difusión de las publicaciones en que trabajaron (*Cu, Cut!* y *Papitu*, por ejemplo). El modo en que éstos abordaron la crítica en su trabajo, generalmente a través de la sátira y la caricatura, tenía mucho que ver con la selección temática y formalización de las obras de algunos artistas de los grupos catalanes. No en vano advertimos en muchos de ellos unas formas que recuerdan a las de estos artistas que tanto debían, a su vez, a movimientos como el Jugendstil, el Modernismo, el Art Déco o el expresionismo germánico más ácido. El modo en que artistas como Artigau trataban la línea y la mancha en sus grabados puede, así, recordar a algunas obras de Josep Obiols, un creador que además destacó por su labor de recuperación del grabado en planchas de madera y linóleo (fig.2).

Puesto que el nacionalismo franquista convergía con estos otros nacionalismos en su reivindicación de la herencia del pasado (que la dictadura siempre empleaba en su forma despolitizada de folklore), los nacionalistas antifranquistas buscaron caminos distintos a los habituales (oficiales) para dar salida a su expresión de la identidad. Para ello evitaron cuidadosamente el tradicionalismo costumbrista asociado a lo folklórico, y buscaron sus referencias en la vanguardia, en la renovación estética y en una tradición que trascendiera la historia. Una parte de esto se podía encontrar en las figuras que se han citado con anterioridad, que combinaban la defensa de lo propio con la apertura al exterior y al pueblo.



Fig. 3

Cartel de la exposición de Estampa Popular  
de Valencia en la facultad de Medicina,  
diciembre de 1964

Por otra parte, muchas veces estas identidades nacionales se hacían arrancar de tradiciones mucho más antiguas; a consecuencia de ello y por lo que eso suponía al tratar lo popular, se defendía la herencia del grabado popular y anónimo que, muchas veces, también había revestido un carácter crítico. En algunos textos de Estampa Popular se citaban las aleluyas o “auques” catalanas de los siglos XVII y XIX que estaban dirigidas al consumo popular y se imprimían a partir de una plancha grabada de madera. A veces se reprodujeron estampas antiguas en los programas de mano o en los carteles

para hacer referencia a la filiación popular y anónima reclamada por las estampas de las agrupaciones antifranquistas. Llevando esto un poco más allá y en consonancia con su línea de trabajo en un realismo con referentes internacionales relacionados con el Pop más crítico, los grabadores valencianos emplearon las estampas antiguas a modo de citas visuales. Así en el programa de la exposición de esta agrupación en la Facultad de Medicina en diciembre de 1964 se reproducía un fragmento del *Auca de la Visita de Carlos IV y su esposa a Barcelona* de 1802 (fig. 3). La estructura de este tipo de obras populares, que facilitaba la lectura del discurso, fue empleada por los creadores como Alcácer en *El cartel del crimen*, una pieza que compartía título con una obra de Solana mostrando también el valor que la figuración decimonónica tenía para estos grabadores antifranquistas. Se retomaba así un formato que, por los mismos motivos, había tenido una amplia difusión también durante la Guerra Civil.

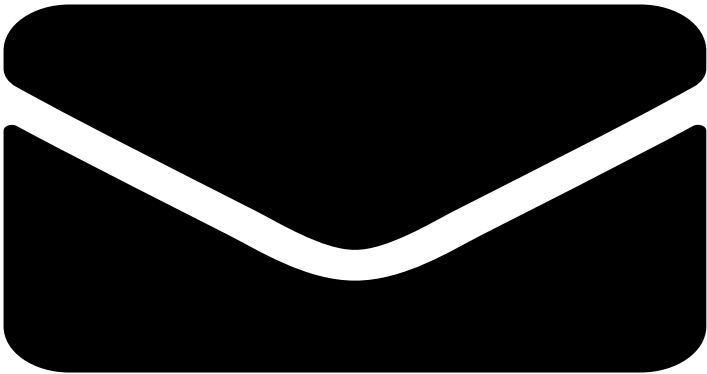
Por otra parte, y especialmente cuando se trataba de presentar o comentar su trabajo en el extranjero, era muy habitual que la obra de Estampa Popular quedara caracterizada como “española”. Muchos de los artistas reivindicados por los grabadores en relación con lo español coincidían, aparentemente, con las filias del régimen en materia plástica. Al margen de la importancia que pudiera tener que los artistas de Estampa Popular se hubieran formado, en su mayoría, bajo la dictadura (aprendiendo, por tanto, sus valores), esto tenía una raíz más profunda. Tanto el franquismo como el antifranquismo trataron de responder al problema de definir lo español. Ésta era una cuestión anterior a la Guerra Civil, que tenía una de sus fechas clave más cercanas en la crisis de 1898, entonces El Greco, Velázquez y Goya se convirtieron en los representantes pictóricos de lo español y su magisterio fue reclamado en distintos sentidos: mientras que, para unos, se encontraba en ellos el espíritu de una raza, para otros representaban el germen de una modernidad artística que

entroncaba con la actualidad internacional y con lo revolucionario (buenos ejemplos de ambas posturas se pueden encontrar en la obra de autores como Ernesto Giménez Caballero y José Díaz Fernández).

El régimen franquista reivindicó prácticamente las mismas figuras y valores de la plástica española que habían sido destacados por los pensadores del 98 así como, más tarde, por sus herederos más conservadores. Como bien indica Ángel Llorente (1995: 35-36) en los años de la autarquía se había extendido la idea de que el arte hispano estaba en declive desde el XIX y que había perdido su españolidad a principios del XX por culpa de las vanguardias. Y esta idea coincidía en gran parte con el espíritu de crisis del 98. Esto se mantuvo también durante la mayor apertura verificada a partir de mediados de siglo cuando se incorporó el discurso de la tradición ibérica al de la modernidad plástica. Al mismo tiempo, la oposición volvía a estas figuras pero las interpretaba en la clave empleada por los antifascistas desde antes de la guerra. De ahí que encontremos referencias a Velázquez, Goya o El Greco tanto en reflexiones sobre arte promovidas por la oficialidad como en la mayoría de los comentarios al trabajo de Estampa Popular. De esta manera los grabadores se miraban en el mismo espejo elegido por el régimen, si bien fijándose en características distintas. Para ellos el realismo velazqueño no era tanto el de la perfección técnica como el del pintor de personajes marginales como los bufones y los enanos; El Greco era más un expresionista que un pintor de lo espiritual y religioso y Goya era el grabador revolucionario que había representado los desastres de la guerra mucho más que el autor de los cartones para tapices. Sin embargo, el vínculo con estos modelos se verificaría aún mejor en los comentarios que otros hacían sobre las obras, generalmente para destacar sus aspectos realistas y críticos. En Goya se encontraba el prototipo de artista crítico, independiente y moderno, así como la gran figura de la estampa española contemporánea, por lo que en numerosas ocasiones se

le mencionó al hablar de los grabadores. Además de eso, en varios casos se empleó la cita visual de obras de Goya y Velázquez con el objetivo de actualizar y hacer válidas para un nuevo presente, las imágenes de los artistas más emblemáticos de la tradición española. Los recursos más habituales eran deformarlas, modificarlas o asociarlas con otras imágenes para dotarlas de un significado nuevo.

A las grandes figuras heredadas del pasado se añadía una que tenía que ver con las vanguardias de principios de siglo, con el compromiso durante la Guerra Civil, con el ámbito internacional y con el paradigma de lo español, aparte de con el trabajo del grabado: Picasso. El pintor había sido una figura problemática para el régimen durante mucho tiempo pero desde mediados de los cincuenta la búsqueda de la apertura, de un lado, y el reconocimiento internacional del pintor, de otro, permitieron la rehabilitación pública del artista, o al menos un intento de ello. Se aprovechaba así una figura que gozaba de una alta consideración y que se identificaba con lo hispánico fuera de España, al tiempo que se intentaban evitar sus aspectos más claramente comprometidos y políticos (ejemplificados, sobre todo, en el *Guernica*). Esto comenzó con el ciclo de exposiciones iniciado en 1956 en la Sala Gaspar de Barcelona y tuvo como punto importante la creación en 1960 del Museu Picasso en Barcelona, que se abrió al público (sin acto inaugural) en 1963. La influencia picassiana en el trabajo de muchos de los grabadores es clarísima en casos como los de José García Ortega (que, además, conocía personalmente a Picasso) o Ricardo Zamorano, por ejemplo (figs. 4 y 5).

|                                                                                                                                                                                       |                                                                                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                      |   |
| <p>Fig. 4 José García Ortega, cartel de la exposición de Estampa Popular en la galería Epona (coloreado y dedicado a Gérard Gosselin por el artista), noviembre-diciembre de 1962</p> | <p>Fig. 5 Ricardo Zamorano, <i>Jornaleros, España loma a loma...</i>, sin fecha</p> |

Algo similar sucedía con Francisco Mateos, uno de los componentes de más edad del grupo madrileño. Mateos había estudiado en Alemania (donde había colaborado con la revista *Jugendstil Simplizissimus*), Francia y Bélgica (donde había entrado en contacto con Ensor, De Smet y Permeke), de regreso en España en 1930, participó en el II Salón de los Independientes y fue colaborador en los periódicos *El Socialista* y *La Tierra*. Durante la guerra se encargó de tareas de propaganda para la República y fue uno de los participantes del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937. A través de este artista se verificaba el enlace



directo con la tradición de grabado europeo y también con el compromiso republicano antifascista. Pero, además, se conseguía el apoyo de una figura reconocida también por el mundo del arte de ese momento: en 1960, no mucho después de realizada la primera exposición de Estampa Popular, el artista recibió el Premio Anual de la Crítica a las Artes Plásticas, medalla de oro Eugenio d'Ors, por su exposición en la galería Mayer de Madrid (fig.6).

En realidad, en muchas obras de Estampa Popular se verificó el impacto del trabajo de artistas contemporáneos que no eran antifranquistas pero de los que interesaba algún aspecto formal o temático. Así, ocurrió con la obra de un grupo de artistas que se formó tras la guerra en torno a la galería Buchholz y que se centraba en el trabajo de una figuración ideal y lírica. Entre ellos (Antonio Lago, José Guerrero, Pablo Palazuelo...) se encontraban Antonio Valdivieso (futuro

componente de Estampa Popular) y Carlos Pascual de Lara. En los años cincuenta, este último había acusado el influjo de la pintura italiana, manifestando un gran interés por el muralismo y la integración la pintura en la arquitectura ya que esto permitía hacer un arte útil que pudiera ser contemplado por una colectividad. Junto con ello, se había producido un renovado interés por el mundo rural y del trabajo por parte de algunos pintores (sin actitud crítica alguna) lo cual suponía, en cierto sentido, la recuperación de parte del espíritu vallecano además que tan habitualmente se relaciona del gusto por el paisaje del 98 con la Escuela de Vallecas (Pena, 1983: 123-124). La existencia de dicha temática hizo que los pintores comprometidos se interesasen mucho por estas obras, especialmente los comunistas. Así Ortega comentaba:

*Solamente hay dos pintores de este grupo [formado por Vázquez Díaz, Benjamín Palencia y la Escuela de Madrid] que están enfocando su pintura de acuerdo con las esencias franquistas –creo que son los dos hijos que en el campo plástico el franquismo ha parido-, Mampaso, falangista combatiente de la División Azul y Lara, manejado por el Opus Dei. Como pintores no son malos en el sentido plástico, como los otros tampoco lo son, pero se diferencian de aquellos en que sus cosas, es decir, sus pinturas, quieren decir algo al hombre, es decir, tienen su inquietud social, pero es una inquietud social como ésta lo es en el franquismo, simplemente demagógica. Y no es casualidad que haya sido el tema de los pescadores el que han escogido para tema de sus cuadros, porque yo recuerdo que es sobre el problema de la vida del mar que el franquismo ha desarrollado una demagogia, en un principio (Ortega, 1953: 4).*

Así estos artistas preocupados por el hombre interesaban plástica y temáticamente a los creadores comprometidos, si bien no ideológicamente. Algo similar ocurría con la obra de Zabaleta, uno de los más célebres artistas del Salón de los

Once (junto con Palencia y Ortega Muñoz) con cuyo trabajo presentaban similitudes formales muchas representaciones de campesinos de los artistas de Estampa Popular, sobre todo en el caso de los grabadores del grupo de Madrid. Sin embargo, en Zabaleta la intención crítica estaba ausente predominando los objetivos estéticos, a finales de la década de los cincuenta y principios de los años sesenta la actitud testimonial que se podía suponer en alguna de sus obras anteriores, se había convertido en hieratismo y atemporalidad decorativa. En las obras expuestas en el seno de Estampa Popular, en cambio, solía estar presente cierto efecto dramático que buscaba que el espectador se relacionara con ellas de un modo emotivo. Éste era el caso de estampas de temática campesina como las de Pascual Palacios Tárdez que, a pesar del parecido, increpaban al espectador de un modo en que no lo hacía ninguna figura de Zabaleta (figs. 7 y 8).

Pero las obras de Estampa Popular no podrían entenderse obviando sus puntos en común con la corriente realista que se estaba dando, desde hacía algún tiempo, en la novela, la poesía, el teatro, el cine o la fotografía del momento. En los campos de la novela y la poesía los autores del realismo social, la llamada “generación de la berza”, llevaban varios años desarrollando su trabajo. En el ámbito del teatro destacaron iniciativas como la de Alfonso Sastre y José María de Quinto que fundaron primero, en 1950, el Teatro de Agitación Social (TAS) y luego, en 1960, el Grupo de Teatro Realista (GTR). Así describía Juan Goytisolo el imperativo al que trataron de responder muchos escritores jóvenes tras la autarquía:

*Todos los escritores españoles sentíamos una necesidad de responder al apetito informativo del público dando una visión de la realidad que escamoteaba la prensa. En cierto modo, creo que el valor testimonial de la literatura española de estos años reside en esto. Éste*

*es el origen y el historiador futuro tendrá que recurrir al análisis de la narrativa española si quiere colmar una serie de vacíos y de lagunas provocadas por la carencia de una prensa de información veraz y objetiva” (Goytisolo, 1967: 51)*

En el cine empezaron a llegar las películas del neorrealismo italiano que mostraban una realidad bien distinta a la vida edulcorada, folklórica y heredera del Imperio que se podía ver en el país. La influencia de este cine se evidenció en las obras de cineastas españoles tan distintos como Antonio del Amo, José Antonio Nieves Conde, Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga. Finalmente, en estos mismos años, los fotógrafos de AFAL y de las escuelas de Madrid y Barcelona se insertaban en una línea de trabajo mucho más apegada a la realidad. Sus imágenes, reproducidas en distintas publicaciones del momento, no pudieron pasar desapercibidas para los creadores de Estampa Popular. Además de la relación que se puede advertir entre las imágenes de los grabadores y las producidas por otros artistas, se verificó una colaboración entre los creadores de todos esos campos: los escritores leían su obra en las exposiciones y los pintores hacían decorados, estampaban carteles y hacían ilustraciones para las obras de los escritores (fig.9).

Como se ha podido ver Estampa Popular contaba con un amplio campo de elementos que definieron, motivaron, apoyaron y enriquecieron su trabajo. Tal y como se puede comprobar al analizar su historia, en Estampa Popular confluía así un mundo de referencias que no era ajeno a su contexto y que, de hecho, seleccionaba de él los elementos que podían facilitar la lectura antifranquista. Los artistas y movimientos con los que se vinculaba a Estampa Popular no eran sólo indicativos de unas opciones formales, sino también de unas afinidades ideológicas. Éstas también formaban parte de la orientación crítica que se reconocía en su trabajo y representaban una parte nada desdeñable de su definición.



Fig. 9 Reverso y anverso de dos invitaciones a la lectura de poemas de la exposición de Estampa Popular en la galería Quixote, febrero de 1963

---

[\[1\]](#) Los artistas que estuvieron presentes en la primera reunión del grupo fueron Javier Clavo, José García Ortega, Luis Garrido, Pascual Palacios Tárdez, Dimitri Papagueorguiiu, Manuel Ortiz Valiente, Antonio Valdivieso, Ricardo Zamorano y Antonio Zarco.

[\[2\]](#) El más destacado de estos pintores y militantes comunistas era el pintor José

García Ortega (al que también se referían como José Ortega, Pepe Ortega o, simplemente, Ortega), que había pasado varios años en la cárcel a causa de su actividad política y que tuvo que marcharse a París para evitar ser apresado de nuevo. Además, había algunos otros artistas pertenecientes a Estampa Popular que formaban parte del Partido como, por ejemplo, Ricardo Zamorano, Francisco Cortijo, Francisco Cuadrado, Cristóbal Aguilar, José Duarte, Agustín Ibarrola o Elvira Martínez, una de las más activas promotoras de Estampa Popular Galega.

[3] Estos artistas representaban el enlace con las inquietudes acerca de la construcción de una identidad cultural nacional gallega del primer tercio del siglo XX. Para renovar la imagen tónica de lo gallego que se venía dando hasta entonces, buscaron sus raíces a través de un estudio de lo popular y difundieron una nueva imagen de lo gallego, sobre todo a través de la estampa. El papel activo y comprometido de estos artistas durante la guerra les llevó luego al exilio, desde donde ejercieron una notabilísima influencia como inspiradores de los movimientos artísticos gallegos tanto dentro como fuera de la península.

[4] Declaraciones de Basilio Losada, en entrevista telefónica con la autora, Madrid, 15 de enero de 2008.