

# ***La gráfica española de vanguardia en la época franquista (1939-1975)***

## ***The Spanish graphic art of avant-garde in the Franco age (1939-1975)***

*Por: Hortensia Mínguez García,  
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México  
Recibido 10/1/2010 y aprobado 11/8/2010*

*El arte es una rebelión contra el destino  
André Malraux*

### **Resumen**

El presente artículo expone cuáles fueron las iniciativas, reivindicaciones ideológicas y estrategias grupales, tendencias y protagonistas principales de la parsimoniosa, pero ferviente, introducción del arte de vanguardia en España durante la época franquista (1939-1975), a través del arte gráfico.

**Palabras claves:** Historia del Arte, arte gráfico, grabado, vanguardia, intercambio cultural.

### **Abstract**

This article explains which were the initiatives, demands ideological and group strategies, trends and main players in the slow, but fervent, introduction of the avant-garde in Spain during the Franco age (1939-1975), through graphic art.

**Key words:** Art history, Art graphic, printmaking, avant-garde, cultural exchange.

### *Introducción*

A partir de 1939, España quedó sumergida en el régimen político franquista hasta 1975, año en el que, con la muerte de su dirigente, - el general Francisco Franco -, llegaría a su fin. El Franquismo, como todo régimen autárquico y dictatorial, acabó instaurando durante décadas unos ideales sociales, políticos y religiosos de corte antidemocrático, nacionalista y conservador, que a su vez, encerraron a la cultura española, dentro de un inquietante paréntesis respecto a los avances progresistas de muchos de sus países vecinos.

Aunque a principios de los años cuarenta las primeras vanguardias ya habían proliferado en muchos países europeos a través del cubismo, el futurismo o el surrealismo, la realidad española lucía muy diferente.

El primer problema con el que la sociedad artística española se encontró, de miras hacia el futuro, fue que el franquismo estuvo durante años aferrado ciegamente a defender, proteger y subsidiar únicamente a un arte oficializado y caduco. Para ello, su estrategia fue la de monopolizar a los centros de enseñanza superior y a las ediciones expositivas nacionales e internacionales, a través de subvenciones perfectamente dirigidas a promocionar sus propios intereses y gustos. Pongamos por caso, que prácticamente sólo aquellos artistas afiliados a éste ideológicamente, eran los que conseguían premios, becas o pensiones.

En base a estas circunstancias, la actividad gráfica republicana de principios de los cuarenta, se vio obligada a subsistir bajo el reducto franquista pintando cuadros de estética impresionista y figurativa, o a exhibir sus trabajos en escenarios decadentes. Una situación, que indujo a muchos artistas a emigrar a otros países, como ya habían hecho muchos de sus precedentes antes y después de la Guerra Civil Española, (1936-1939), como Picasso, Julio González, Pancho Cossío, Óscar Domínguez, Antoni Clavé o Manuel Viola.

### *Las primeras agrupaciones artísticas contra el arte gráfico oficializado*

Para encontrar los primeros intentos de introducir el arte de vanguardia dentro de la misma península española, debemos remontarnos a la Fundación de la *Academia Breve de Crítica de Arte* (1941) y el *Salón de los Once* (1942), así como algunas propuestas personales llevadas a cabo desde principios de los años cincuenta por un reducido círculo de intelectuales como: Eugenio D'Ors, José Gutiérrez Solana, Ángel Ferrant, Joan Miró, Manuel Gil, Manuel Millares, Benjamín Palencia, Antoni Tàpies o Daniel Vázquez Díaz, entre otros.

Es, justo a partir de estos años, cuando realmente empiezan a brotar grandes contrapartidas deseosas de renovación cultural. Por una parte, en 1945, el madrileño *Centre Maillol del Institute François* adjudica las primeras becas a jóvenes que artísticamente se oponían al arte oficializado del franquismo. Mientras que, entre 1947 y 1948, surgen por primera vez, algunos grupos artísticos en diferentes puntos

geográficos de la península: el *Grupo Pórtico* en Zaragoza<sup>1</sup>, el *Grupo Z* (1947-1950~)<sup>2</sup> en Valencia, la *Escuela de Altamira* en Santander en 1948, y por último, la agrupación *Dau al Set* en Barcelona. Todos ellos con contundentes declaraciones vanguardistas y sólidas estrategias de actuación.

El grupo *Dau al Set*, el más importante de todos, nace en las postrimerías de estos primeros ápices de esperanza para el arte español, concretamente en septiembre de 1948 en torno a la figura del poeta Joan Brossa y con una ideología enraizada inicialmente en el movimiento dadaísta. Los seis pintores del grupo, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç, Josep Guinovart Bertrán y Jordi Muxart, decidieron centrar todos sus esfuerzos en consolidarse proponiéndose dos objetivos: proyectar exposiciones de obra claramente anticonvencional y publicar una revista homónima.

La revista *Dau al Set*, la cual abarcó un total de cincuenta y ocho números entre 1948 y 1956<sup>3</sup>, fue un proyecto editorial a través del cual Joan Ponç, Joan Brossa, Cuixart, Tàpies, el filósofo Arnau Puig, el impresor Joan-Josep Tharrats y el tipógrafo Enric Tormo, difundieron y reivindicaron con gran sagacidad la ideología y estamentos de la vanguardia gestada en Catalunya. Es decir, entre sus páginas principalmente encontrábamos cómo el grupo estudiaba y reseñaba, con gran deleite para el pueblo, la genialidad del dadaísmo, el surrealismo, los estudios cromáticos y formales de Joan Miró, Paul Klee, Magritte o Marx Ernst, la música atonal, el simbolismo medieval, además del hiperrealismo, el existencialismo y los primeros brotes del informalismo en España.

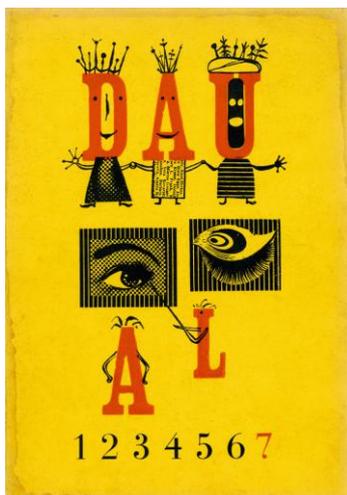
---

<sup>1</sup> El grupo *Zaragoza* (1947-1952), formado por Eloy Laguardia, Fermín Aguayo y Santiago Lagunas, presentó desde sus inicios una clara preferencia por el arte abstracto.

<sup>2</sup> El grupo Z estaba conformado por: Adolf Martínez, Begonia Villate, Carmel Castellano, Custodi Marco, Frederic Montañana, Jacinta Gil, Josep Marcelo Benedito, Josep Vento, Manolo Gil, Manuel Benet, Maria del Carme Pérez, Ricard Zamorano, Víctor Manuel Gimeno, Xavier Oriach, más Josep Ombuena -periodista del periódico de *Las Provincias*-, el librero Salvador Faus y el galerista Josep Abad. Este grupo fue la primera agrupación antiacadémica valenciana, es decir, la primera en oponerse a los postulados miméticos que ofrecían en su propia escuela de San Carles vigente desde 1947.

<sup>3</sup> Cabe puntualizar que *Dau al Set* no fue la primera revista publicada por esta agrupación, ya que apenas un año antes, sacaron a la luz: *Algol* (1946), que viene a significar "Diablo". Una revista poco nombrada, ya que sólo llegó a editarse el primer número, pero que constituye el primer manifiesto de los intereses vanguardistas del grupo.

Todo ello, acompañado de la publicación de sus poesías, dibujos, grabados y una larga lista de ensayos y escritos sobre arte contemporáneo que, en muchas ocasiones, se trataban de colaboraciones externas al grupo hechas por algunos de los más destacados críticos de arte de la época, como Juan Eduardo Cirlot, Arnau Puig y Joan Brossa, los artistas Marc Aleu, Saura, Manolo Millares o Ángel Ferrant.



“Dau al set”, Número 43. Diciembre 1952

No obstante, analizando las heteróclitas inquietudes del grupo, la estética de la obra gráfica plasmada en cada una de sus publicaciones y exposiciones, presentaba una clara tendencia surrealista con ciertos matices personales, “reuniendo una tendencia magicista de seres irreales, amorfos, deformes, incluso sangrientos al mismo tiempo que dramáticamente optimistas”<sup>4</sup>.

Por una parte, Modest Cuixart (1925-2007), se consolidó como litógrafo con una obra más expresionista y mágico realista que el resto de sus compañeros que, por aquel entonces, se inclinaban más a temáticas surrealistas.

Muxart, también dedicó gran parte de su tiempo a experimentar con la litografía a través de la mancha y el color mientras que, Tàpies se inició en el grabado, realizando algunos buriles muy oníricos de sólido carácter surrealista como en *Nou Variacions sobre tres gravats* (1947-48) editados por la Sala Gaspar en 1966.

---

<sup>4</sup> Carles Méndez, (2007) *Surrealismo en las revistas catalanas de vanguardia, (1925-1936). Estudio de los elementos surrealistas del principal foco de difusión español*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, UPV, p. 78.

Con unos procedimientos menos convencionales para la época, encontramos a Guinovart pegando sobre la estampa pedazos de cosas de cualquier índole como papeles, cuerdas o cáscaras de huevo.

Y por último Tharrats, quien trabajaba principalmente *collage*, aguafuertes, litografías policromáticas y maculaturas<sup>5</sup>, las cuales realizaba sobre hojas mal impresas que habían sido desechadas en su imprenta.

En definitiva, aunque la actividad de *Dau al Set* concluyó a la temprana fecha de 1956, a día de hoy, esta agrupación sigue siendo un punto de referencia para la historia del arte. Primero, porque sirvió como plataforma de arranque para la producción, la reflexión y el análisis de un quehacer claramente anti-oficialista para otras agrupaciones. Y segundo, porque incorporó nuevos valores en el quehacer creativo en torno a la experimentación con nuevos soportes y materiales no nobles, así como el enaltecimiento de la poesía visual y de técnicas como el *collage* o ensamblaje de materiales.

#### *La iniciativa privada de editoriales y galerías de arte desde finales de los años cuarenta*

Además de las actividades de *Dau al Set*, la vanguardia barcelonesa también encontró un punto más de apoyo en la iniciativa privada de editoriales y galerías de arte. Un sustento que, curiosamente no pareció desarrollarse con el mismo fervor en el resto de España.

Debemos remitirnos a 1888, con la *Exposición Universal de Barcelona*, para hallar el origen del gusto por la bibliofilia vanguardista por parte de la iniciativa privada. El éxito de esta exposición internacional, tuvo como consecuencia la fundación de tres iniciativas editoriales de gran relevancia:

1. El *Instituto Catalán de las Artes del Libro* (1898) con una sección dedicada al grabado calcográfico.
2. La *Polígrafa* (1914) que tenía como "misión fundamental, (...) hacer constatar la presencia española en ese mundo de la

---

<sup>5</sup> Técnica con la que el artista hacía piezas únicas combinando el concepto de mancha, a modo de monotipo, y el uso de diferentes rodillos, trepas, reservas con todo tipo de materiales –telas arpilleras, polvos de talco-, y finalmente, fondinos o papeles encolados. Un procedimiento de trabajo que podemos ver claramente en su famoso *Cuaderno de Collages y maculaturas* editado más tarde, en julio de 1954 o en sus grabados de temas cósmicos.

edición de lujo europea, tan dominada por los marchantes y las galerías”<sup>6</sup>.

3. Y por último, la editorial *Gustavo Gili*. Editorial fundada por Gustavo Gili Roig en 1902 como una especie de imprenta dedicada a actividades relacionadas con la publicación de libros de arte, obra gráfica y, una serie de colecciones como “La Cometa” (1930) y “Armiño” (1939) y, que actualmente, se ha consagrado como una de las editoriales más importantes a nivel internacional.

Después de sobrepasar los primeros años de la posguerra, la iniciativa editorial cobró mayor auge gracias a labor de estas empresas que, por ejemplo, en el caso concreto de Gustavo Gili, pasó en 1945 de empresa privada a sociedad anónima bajo la dirección de Gustavo Gili Esteve, adquiriendo así una nueva política editorial en la que alternaba las ediciones técnicas, con las de arte y la bibliofilia.

Así, prácticamente en paralelo al traslado definitivo de sus instalaciones como sociedad anónima a su actual sede barcelonesa, entre finales de los cincuenta principios de los sesenta, Gustavo Gili inicia su andadura como editora de obra gráfica, llevando a cabo proyectos como *La tauromaquia de Pepe Hillo* (1959) de Picasso, así como la colección “Las estampas de la Cometa” (1964).



Pablo Picasso, “Suerte de varas” *La tauromaquia de Pepe Hillo* (1959). Editado por Gustavo Gili. Ejemplar de la Biblioteca Nacional (Madrid).

Más tarde, en los años setenta, su política tomó un rumbo diferente con la dirección de Gustavo Gili Torra, quien decidió adaptar los próximos proyectos editoriales a las nuevas necesidades del arte español, optando así por dos nuevas vías de acción. Primero,

---

<sup>6</sup> Antonio Gallego, (1999) *Historia del grabado en España*. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, p. 463.

apoyando sin preámbulos a los artistas vanguardistas de mayor renombre dentro de la geografía española, como E. Chillida, M. Cuixart, A. Saura, M. Millares, A. Tàpies, L. Fontana y H. Hartung. Y por otra, promocionando sus obras incurriendo en la publicación de estampas sueltas, estudios visuales y libros ilustrativos de una manera más asidua.

Del mismo modo, situándonos a finales de los años cuarenta, también cabe destacar la labor, de la barcelonesa *Ediciones de la Rosa Vera* (1949) promocionada por el grabador Jaume Pla y el editor Víctor d'Imbert.

Desde sus inicios esta empresa se centró en la publicación de libros ilustrados y monografías con el fin de "propiciar un acercamiento de los artistas a las técnicas del grabado y promocionar el coleccionismo de estampas al socaire de nombres de pintores conocidos"<sup>7</sup>, además de apuntalar la continuidad de algunos grabadores a través de la concesión de premios.

Entre los primeros proyectos de *Ediciones de la Rosa Vera*, destacó la *Col.lecció de gravats contemporanis* (1949-1951). Así, como otra serie de proyectos monotemáticos posteriores con: *Dotze nus* (1954), *Dotze paisatges urbans de Barcelona* (1955), *Els mesos de l'any* (1956), *Dotze natures Mortes* (1957) y *Dotze temes de circ* (1959). Obras, en las que se combinaban textos y obras gráficas de grabadores.

Paralelamente, *Rosa de Vera* también quiso proyectar su empresa a tierras madrileñas. Para ello, contó con la colaboración de la galerista Juana Mordó para publicar la serie de *Los artistas grabadores* (1955) en la que participaron entre otros, Xavier Nogués, Josep Guinovart, José Ortega, Ángel Ferrant, Pancho Cossío, José Caballero, Benjamín Palencia y Daniel Vázquez Díaz.

Pero la perspectiva madrileña no sólo se desplegó gracias a la Galería Juana Mordó. Existieron otro conjunto de salas y editoriales que también quisieron volcar sus esfuerzos hacia el arte vanguardista aunque, eso sí, con cierto retraso respecto a la ciudad barcelonesa. Por ejemplo, dentro del campo editorial hallamos la actividad de *Tiempo para la Alegría*. Una empresa constituida por Díaz-Casariego en 1963, y que se especializó en la publicación de libros para bibliófilo como las *Rimas de Bécquer* (1977) con doce aguafuertes de Doroteo Arnaiz.

---

<sup>7</sup> Ibídem, p. 458.

Mientras que entre las salas de arte cabe estimar la implicación de *Esti-Arte*, o la *Galería-taller Sen* dirigida por Natividad Gutiérrez y Gerardo Aparicio Yagüe. Esta última, pionera vendiendo obra seriada por suscripción.

En resumen, si algo le debemos a estas editoriales y galerías fue, que gracias a sus iniciativas, el arte de la bibliofilia, el libro ilustrado y las estampas de obra gráfica vanguardista, encontraron desde los años cuarenta en adelante, una plataforma para que los artistas produjeran, divulgaran y comercializaran su obra hacia ese mercado que tanto anhelaba descubrir y gozar de la nueva cultura visual de vanguardia.

### *Los primeros indicios de apoyo al intercambio cultural internacional*

Dejando de lado las incursiones de los sectores empresariales, hemos de anotar que, mientras en los años cuarenta se registraron altos rasgos artísticos de neutralidad e introspección –pues no olvidemos el aislamiento del país respecto a los avances en el extranjero–, la década de 1950 proyecta el fin de esta situación gracias a una serie de circunstancias políticas. En primer lugar, la firma en 1953 de pactos económicos y militares con Estados Unidos, y por otra, la anulación de la resolución de la ONU contra España que, el 18 de julio de 1951, dio origen a un nuevo plan de estabilización destinado a restablecer la sociedad del bienestar en este país.

Los primeros progresos en la esfera del arte originados desde la aplicación de este plan, vinieron de la misma estrategia promocional que el gobierno hizo bajo el lema de la “apertura al exterior”<sup>8</sup>. Este lema hacía referencia a un plan de actuación basado en promocionar a los artistas vanguardistas españoles más transgresores y, en apoyarles para que participaran en las exposiciones más importantes a nivel internacional.

Aparecen así, las primeras muestras de arte vanguardista español. Primero, con la *I Bienal Hispanoamericana de Arte* (1951), donde consiguieron participar Maruja Mallo, Juan Manuel Caneja, Jorge de Oteiza, Joan Josep Tharrats y Antoni Tàpies. Y, más tarde, en la *Exposición Internacional de Arte Abstracto* de Santander (1953), *Tendencias recientes de la pintura francesa, 1945-55* (1955), *Pintura italiana contemporánea y Fondos de Arte Moderno* de Nueva York (1955). Estas últimas, de mayor relevancia, ya que facilitaron un fluido intercambio entre el arte español y el foráneo.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 466-468.

En conjunto, la tendencia estética internacional presente en estas muestras parecía seguir el mismo patrón, el cese del surrealismo al abstraccionismo; un rasgo distintivo de los años cincuenta que Moreno Galván describió de la siguiente manera:

Sabido es que en aquel tiempo - entre 1945 y 1955-, "la abstracción" - la no representación - significó algo así como el máximo signo distintivo de la vanguardia. Lo que fue hasta tal punto que todos - los vanguardistas reales y los otros - lucharon por ella en la medida que quisieron ser vanguardistas<sup>9</sup>.

Otro hecho trascendental para la reforma del arte, y más concretamente del grabado, fue que gracias a la inauguración de las exposiciones internacionales como las itinerantes *Goya y el grabado español de los siglos XVIII, XIX y XX* (1952)<sup>10</sup> y la *Exposición internacional de xilografía en color* (1955)<sup>11</sup>, la participación española vanguardista tuvo la oportunidad de ser premiada en algunas ocasiones. Un factor de motivación para que los estamentos oficiales españoles franquistas se sumaran, año tras año, a la financiación y organización internacional de todo este tipo de convocatorias de intercambio cultural<sup>12</sup>.

### *Los colectivos de pintura y grabado españoles (1939-1969)*

Tomando como referente dichas aperturas fronterizas, la inclusión de los movimientos de la segunda vanguardia en España, fue tan enérgica que no transcurrió mucho tiempo hasta la aparición de un verdadero objetivo común: normalizar los primeros avances de la renovación plástica y formalizar una clara tendencia estilística de mayor homogeneidad a nivel grupal.

---

<sup>9</sup> José María Moreno Galván, (1969) *La última Vanguardia*. Madrid: Arte Magias, p.15.

<sup>10</sup> Esta muestra colectiva organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores fue posible gracias a la labor promotora de Nespereira. En la parte correspondiente a la obra gráfica del S. XX la participación se extendió finalmente a ochenta grabadores de entre los cuales se encontraban Benet Espuny, Blanco del Puerdo, Carmen Serra, Esteve Botey, Fernando Briones, Hurtuna, J. M. Miró, Justo Villaseñor, Luis Alegre, Quetglas, Sócrates Quintana, Vila Arrufat y el mismo promotor. Esta muestra itineró a Iberoamérica, Nueva Orleans, Nueva York, Medio Oriente y Japón.

<sup>11</sup> Exposición celebrada en Barcelona que llegó a reunir la participación de 24 países.

<sup>12</sup> Consecuencia de ello fueron, por ejemplo, la *I Muestra Internacional de grabado y litografía* (1969) celebrada en Barcelona y el *XIX Salón de Grabado* (1970) en Madrid, años más tarde.

Evidentemente, este compartido objetivo -que en muchas ocasiones se presentó de manera inconsciente- provocó una sorprendente proliferación de agrupaciones artísticas dando origen a un total de sesenta y nueve colectivos de pintores y grabadores entre 1939 a 1969. Grupos, cabe anotar, reunidos en diferentes núcleos geográficos como Madrid, Barcelona, Bilbao, Sevilla, Córdoba y Valencia. Pero que, en general, tenían como meta en común, liderar una contienda contra la desinformación y el aislamiento, y así obtener un arte democrático de fácil promoción y divulgación.

Independientemente de estas premisas, la mayoría de ellos pueden disgregarse en dos vertientes según sus diferencias programáticas.

Por un lado, los más comprometidos con el realismo social, pretendían liderar un verdadero cambio sociopolítico utilizando medios como la crítica y la denuncia ante la corrupción, la injusticia y la impunidad. Otros, en cambio, insistían en recuperar el individualismo por medio del informalismo, o simplemente expresarse por medio del arte abstracto.

En lo concerniente al arte no imitativo de raíz abstracta, podemos decir que éste cobró fuerza gracias a la difusión de sus postulados por parte de Fernández del Amo en una conferencia que pronunció en la Universidad de Santander en 1953 y, más prontamente, por la exposición proyectada por el valenciano Eusebio Sempere en 1949 en su misma ciudad natal. Personaje clave de la contienda por tratarse de uno de los primeros importadores del arte de vanguardia europea.

Eusebio Sempere (1923-1985), entró en contacto con el arte abstracto en 1948 gracias a una beca a París donde pudo admirar en persona, la obra de Vasarely, Mondrian, Kandinsky y Jean Arp. Allí conoció también la técnica de la serigrafía gracias al cubano Wilfredo Arcay. Un medio que despertó en él tanto interés que acabó alquilando un taller en la periferia parisina, junto con el editor y galerista Denise Renée, para poder experimentar sus diferentes posibilidades plásticas.

De regreso a España, en 1949, Sempere mostró sus trabajos abstracto-geométricos en la Sala Mateu de Valencia, y al poco, junto con el artista Abel Martín, lideró la introducción de la técnica de la serigrafía en España.

Coincidiendo con la época en la que finalmente Sempere alcanza la fama, entre 1955 y 1956, comienzan a germinar los mayores colectivos normativistas en España como el cordobés *Equipo 57* (1957-1966).

Tal y como su nombre indica, el normativismo pretendía negar, -desde la labor colectiva-, toda diferenciación estilística individual, es decir,

todo rasgo personal. Crear en colectivo borrando cualquier ápice de individualismo era un ideal normativista que, obviamente, les obligaba a trabajar con gran autodisciplina y siempre bajo el lema de que si toda "obra posee su ecuación exacta"<sup>13</sup>, la obra gráfica normativista no buscaría transmitir, ni el más mínimo ápice de emotividad o subjetividad<sup>14</sup>. De ahí, que sus trabajos se basaran básicamente en el estudio metódico de efectos ópticos, espaciales y cromáticos.

Paralelamente, dentro de los movimientos abstractos, la corriente informalista, que tanto alababa la mancha y la libertad gestual a diferencia de la geometría abstracta, tomó especial auge entre 1945 y 1960. Sobre todo, en relación al movimiento grupal *El Paso* nacido en Madrid en 1957 como el "principal promotor de la tendencia informal en la plástica de la postguerra"<sup>15</sup>. A diferencia *Equipo 57*, su manifiesto publicado en 1959 nos remite a una ideología enrolada en el individualismo, la autocrítica y la expresividad libérrima.

El Paso luchará por superar la aguda crisis por la que atraviesa España en el campo de las artes visuales (sus causas: la falta de museos y de coleccionistas, la ausencia de una crítica responsable, la artificialidad/solución de la emigración artística, etc.)

...Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época realizando una apasionada toma de contacto con las más renovadoras corrientes artísticas. (...) Luchamos por un arte hacia la salvación de la individualidad, dentro del signo de nuestra época<sup>16</sup>.

Bajo esta proclama, el informalismo pasó a ser la tendencia que mayor acogida tuvo en España en la década de los sesenta<sup>17</sup>, como decíamos,

---

<sup>13</sup> Ricardo Marín Viadel, (1981) *El realismo social en la plástica valenciana, (1964-1975)*. Valencia: NAU llibres, pp. 71-74.

<sup>14</sup> Por ejemplo, las serigrafías de Ángel Duarte, son composiciones realizadas con elementos abstractos manipulados de tal manera que nos ofrecen efectos ópticos, formales y cromáticos que, fácilmente podrían adjudicarse a la autoría de otro artista.

<sup>15</sup> Op cit, Ricardo Marín, 1981, p. 66.

<sup>16</sup> "Declaración de 1959", citado por Vicente Aguilera Cerni, (1975) *La postguerra. Documentos y testimonios*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Tomo I. pp. 127-128.

<sup>17</sup> Cabe puntualizar, que uno de los factores que propiciaron el éxito del informalismo en España, fue la cierta "hospitalidad" que las esferas franquistas tuvieron hacia este movimiento estético. Una hospitalidad que, en cierta medida, se fundamentó en su plasticidad aparentemente apolítica, pues el gobierno requirió del Informalismo en la medida en la que quiso "lavar la cara" de su país dentro de las exposiciones internacionales, y así evitar comparativas con otros países más innovadores, progresistas y contemporáneos como Francia o Estados Unidos.

sobre todo por la profusa actividad pictórica de los miembros de *El Paso*<sup>18</sup>, más la de los críticos Manuel Conde y José Ayllón.

Por su parte, los artistas de *El Paso* que albergaron con gran maestría el arte del grabado experimentando con técnicas no tradicionales como el *collagraph*, el *carborundum* y la serigrafía fueron Millares, Tàpies, Saura y Feito años más tarde. La mayoría de sus integrantes mantenían ciertas analogías. Por ejemplo, algunos de ellos eran antiguos surrealistas que decidieron sustituir "casi en su totalidad" lo figurativo por el gesto, la mancha, las texturas y un sistema cromático restringido a la combinación de colores quebrados, el blanco y el negro.

La obra gráfica de Millares aunque no es copiosa, sí es muy significativa. Al igual que el resto de sus compañeros, Millares se inició en el arte del surrealismo bajo las faldas de Oscar Domínguez y Eduardo Westerdahl en Canarias. Su preocupación inicial por el acto subconsciente, lo primitivo, la antropología, las etnias desaparecidas y las raíces de su tierra natal, fueron muchos de los motivos que inspiraron sus primeros trabajos. Sus famosos cuadros hechos con telas arpilleras y materias cosidas, arañadas y ultrajadas se escindieron ligeramente de la estética de sus grabados, optando por lo gestual, la mancha y los trazos caligráficos, así como una reducidísima gama cromática a la que sumó el rojo como nota de identidad personal.

Sentimientos frustrados le llevaron a componer en 1965 -tras el "triunfo de la Guerra Civil" según apelaciones oficiales del régimen-, la serigrafía *Mutilados por la paz*, con la que ironizó el festejo de los de "derechas". Pero, poco a poco, su pasión por el negro se abrió camino y Millares descubrió las calidades que la punta seca podía ofrecerle.

Más tarde, realizó seis grabados con el título de *Poemas de amor*; cinco aguafuertes para la serie *Torquemada* para "Las Estampas de La Cometa", más los aguafuertes de referencias antropomórficas de *Antropofauna* en los que, por primera vez, el blanco se instauraría como el protagonista principal de su obra.

Finalmente, en 1971 Millares retomó con fuerza la serigrafía gracias a un encargo del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, el cual decidió

---

<sup>18</sup> *El Paso* estaba formado por: Pablo Serrano (1910-1985), Antonio Suárez (1923), Antonio Saura (1930), Juana Francés (1927-1990), Manolo Millares (1926-1972), Manuel Rivera (1927-1995), Luis Feito (1929), Rafael Canogar (1935), Manuel Viola (1816-1987) y el escultor Martín Chirino.

editarle una carpeta de doce serigrafías que él titularía *Descubrimiento en Millares*.



Manolo Millares, Serie Antropofauna, (1970) Aguatinta editada por Gustavo Gili.

Por otra parte, después de vivir tres años en París junto con Ayllón en busca de los últimos ápices del surrealismo, Antonio Saura regresa a España en 1955; ello con el fin de tonificar el arte de su tierra con las recién aprehendidas tendencias del informalismo parisino y el expresionismo abstracto estadounidense.

No será hasta principios de los sesenta cuando Saura, dedicado a la producción de serigrafías y aguafuertes, se centre temáticamente en el estudio de personajes de la historia española con los que a partir de entonces, manifestaría la identidad de este país. Reyes, crucificados, artistas, dictadores y simples personajes del costumbrismo español como Goya, Felipe II, Isabel la Católica, el Caudillo o San Juan de la Cruz fueron, por aquellos días, los protagonistas de sus grabados.

Sin abandonar por completo lo figurativo y con una línea gestual - diríamos que hasta violenta y desgarradora- Saura comienza a hacer su ilustre serie de *Felipe II* en 1964 con dieciséis litografías y serigrafías, más los infundados en la figura de Quevedo<sup>19</sup> desde 1963 hasta finales de los setenta. Años más tarde, realiza la serie *Le Chien de Goya* (con Jean-Clarence Lambert) inspirada en el cuadro *El perro de Goya* con cuatro serigrafías ejecutadas entre 1968 y 1972, *The King* (con Lezama Lima), y la serie *Rembrandt* (con Bert Schierbeek) compuesta por cuatro serigrafías.

Obviamente, para transmitir a la sociedad de su tiempo el estar de esa España oscura propia de la represión, Saura manipuló y deformó esperpénticamente todos y cada uno de los rostros de sus personajes

---

<sup>19</sup> Sobre esta figura, Saura también realizó algunas ilustraciones como las de la obra *Trois visions* de Francisco Quevedo con una serie de dibujos y cuarenta y dos litografías realizadas en 1971 en el *Centre genevois de Gravure Contemporaine* que, finalmente fueron editados por Yves Rivière en París un año más tarde.

hasta transformarlos en verdaderas aberraciones de la naturaleza. Pero, esta idea de monstruosidad, no sólo la aplicó a esos seres mitificados fácilmente reconocibles ya que, también la transfirió a su propia imagen para demostrar al mundo que nadie podía escapar de su historia. Así, creó *Moi* (1976), una serie de dieciocho autorretratos editados por Gustavo Gili y realizados en serigrafía. Finalmente, Saura marchó ese mismo año a los talleres parisinos de Clot y Bramsen & Georges para encauzar sus investigaciones hacia la litografía sobre zinc.



Antoni Saura, "Rembrandt 2"  
(1973) Serigrafía, Edición de 60 ejemplares + XX + 15 P.A.

Fuera de las prospecciones informalistas de *El Paso*, Antoni Tàpies se instaura como el mayor dirigente de la vertiente matérica del informalismo español<sup>20</sup>. Vertiente, que como su nombre indica, tenía una especial predilección por plasmar la belleza y la plasticidad de la materia dentro del marco pictórico.

La obra gráfica de este internacional autor mantiene todas las premisas estéticas de sus pinturas, claro está, teniendo en cuenta ciertos cambios plásticos al trasladar su lenguaje a otro medio de expresión como lo era el grabado.

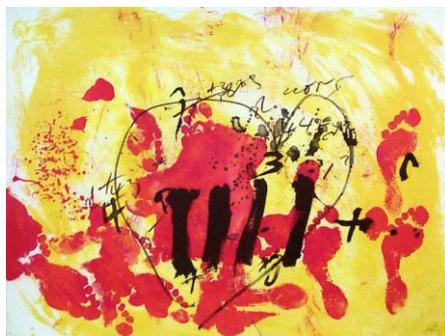
Los primeros brotes de interés por el volumen en su obra gráfica deben fecharse en 1948 cuando realiza una serie de litografías sobre piedra calcárea con tintas planas pero estampadas en relieve. Después de abordar intensamente la litografía, y a raíz de su contrato con *Maeght*, Tàpies retoma temporalmente el grabado. Y, en los sesenta, empieza a trabajar con la técnica del *collagraph* de una manera muy particular ya que, comienza a pegar directamente sobre el papel, objetos de pequeño volumen como guantes, telas, camisas o bisagras,

---

<sup>20</sup> Juan Eduardo Cirlot, (1983) *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*. Barcelona: Ed. del Hombre, Anthorpos.

además de diferentes tipos de textura como papeles de periódicos, de embalaje e incluso ajados, arrugados y perforados.

Por otra parte, en cuanto a lo que respecta a su amplio y personal repertorio iconográfico, cabe hacer mención de la cruz, motivo que aparece prácticamente en todas sus obras, la escritura automática, los signos caligráficos y antropomórficos tal y como podemos ver en su aguafuerte *Empreints de mains* de 1970 o en los grabados de la *Suite Catalana* de 1972. Mientras que, la *Suite Catalana* -proyectada para "Las Estampas de la Cometa"- y compuesta por cinco aguatinas, Tàpies nos sumerge muy elocuentemente en el universo visual e ideológico de la cultura catalana utilizando sus propias huellas de manos y pies y la quatribarrada con sus correspondientes colores rojo y amarillo.



Antoni Tàpies, "Sin Título", *Suite Catalana*, (1972). Aguatina.  
Colección: University at Buffalo Art Galleries.

En términos generales, la década de los sesenta a nivel internacional, fue comúnmente conocida como la *década prodigiosa*. Un término empleado para describir la coexistencia de multitud de estéticas como el arte conceptual, el *land art*, el arte cibernético, el postminimal, e incluso las corrientes cinéticas y ópticas entre las más importantes. Movimientos que, a diferencia de los países cuna del arte, España no llegaría a conocer en su gran mayoría hasta años después.

Mientras tanto, las dos corrientes principales del momento, el informalismo y el normativismo, empiezan a entrar en crisis y, España decide sumarse al retorno de la figuración<sup>21</sup> uniéndose al común denominador del revival apropiacionista de tendencias y corrientes de moda en occidente. Aunque eso sí, esta vez, alejado de la academia

---

<sup>21</sup> Op Cit., Ricardo Marín, p. 73.

ligada al sorollismo<sup>22</sup> para acercarse a un figurativismo fusionado con elementos plásticos de raíz informalista y más tarde, del arte pop.

Dentro de este contexto, el arte pop entra en España escindiéndose bajo dos claras tendencias, parejas ideológicamente, pero muy heterogéneas en cuanto a sus resultados plásticos. Por una parte, de la mano del madrileño Eduardo Arroyo (1937) hallamos la máxima representación del pop estadounidense al aproximarse a los lenguajes del cómic y la publicidad con un estricto sentido crítico muy personal contra el régimen de Franco al que ironizaba sin ningún tipo de pudor.



Eduardo Arroyo, "Entre pintores", (1982), Litografía.  
Estampado por Litografías Artísticas, Barcelona

Mientras que por la otra parte, hallamos al grupo de *Estampa Popular* (1960). Grupo que, a través de sus diferentes sedes por la geografía española, lideró el mayor frente artístico volcado a la denuncia socio-política franquista<sup>23</sup>. Y que, básicamente tenía como objetivo, difundir con sus mensajes gráficos, la necesidad de liberar a la sociedad de la sumisión y la ignorancia.

Teniendo en cuenta la "escasa repercusión social de lo pictórico" llevada a cabo por los normativistas<sup>24</sup>, los integrantes de *Estampa Popular* decidieron utilizar al grabado como una "arma", es decir, concibiéndola como "un instrumento de transformación de la realidad social, cultural e incluso política"<sup>25</sup>. Para ello, recurrieron a técnicas como el linóleo, y en algún momento determinado, a la xilografía a madera, el aguafuerte, la punta seca y el buril.

---

<sup>22</sup> El sorollismo, es un término que explica el movimiento copista de muchos artistas en relación a la estética de la obra del valenciano Joaquín Sorolla y Bastida (1863 - 1923). Famoso pintor y artista gráfico que difundió la estética impresionista.

<sup>23</sup> Véase al respecto, José Gandía Casimiro y Juan Manuel Bonet, (1996) *Estampa Popular*. Catálogo de la exposición colectiva en el IVAM, Centre Julio González. Valencia: Generalitat Valenciana.

<sup>24</sup> Op Cit., Ricardo Marín, p. 75.

<sup>25</sup> Valeriano Bozal y Juan Carrete Parrondo, (2000) *El Grabado en España*, vol. XXXII (siglos XIX y XX) Madrid: Espasa Calpe, Col. Summa Artis, pp. 752-753.

El motivo principal de la elección de estas toscas técnicas fue por la necesidad de albergar una amplia difusión de sus obras y, sobre todo por su cómoda reproducción, bajo coste de ejecución, venta y distribución. A ello se sumó, evidentemente, el arraigue popular de su plasticidad, es decir, con el linóleo conseguían imágenes de marcado expresionismo y un dibujo sencillo, de matices contrastados, directo y "(...) de fácil comprensión por todos, incluso por un público no preparado, no habitual del mundo del arte"<sup>26</sup>. Ideas, con las que querían alejarse de los informalistas y normativistas que, en cierto modo, no llegaron a nutrir los círculos populares desde un punto de vista pedagógico del arte.

Evidentemente, la temática de los grabados de *Estampa Popular* nació de la propia iconografía del pueblo con personajes como el emigrante, el jornalero o el campesino, a los cuales mostraban con una actitud abatida por la opresión de sus mandatarios y la escasa recompensa económica de sus laborales cotidianas<sup>27</sup>.



José Ortega, "Campesino", (1959-62), Xilografía. (Sede Madrid)

La mayor actividad del grupo a nivel nacional se concentró entre 1959 a 1963, especialmente en torno a las sedes de Madrid, Barcelona y Valencia.

---

<sup>26</sup> Ibídem, p. 756.

<sup>27</sup> No obstante, su programática no decayó en una homogeneidad estilística ya que, existió una cierta distinción idiomática entre sus mismos integrantes. Para ser más exactos, según Valeriano Bozal (2000), *Estampa Popular* albergó tres vertientes estilísticas: en primer lugar el *expresionismo social* en el que podríamos encerrar a autores como Francisco Aguilera Amate (1928-1989), Francisco Cuadrado (1939), José García Ortega (1921) o Ricardo Zamorano (1923); en segunda instancia los *expresionistas épico sociales* como Agustín Ibarrola (1930) y María Dapena (1924-1995), mientras que en tercer lugar, hablaríamos de *ingenuismo social* con obras de Dimitri Papagueorguiu (1928) o Palacios Tardez (1920-1994), entre otros.

No obstante, el declive de la agrupación comenzó cuando los artistas valencianos presentaron al resto de sedes de *Estampa Popular*, su inconformismo respecto a la idea de utilizar una estética de raíz expresionista, tildándolos de caducos y de escasa solvencia comunicativa.

En el texto inaugural de su primera exposición el grupo valenciano exponía:

(...) Que para hacer más directa e inmediata la referencia a la realidad vivida por el pueblo, el artista plástico debe acercarse a estudiar y tratar de aprovechar los mecanismos de comunicación social a niveles no artísticos por medio de imágenes visuales (publicidad, cine, TV, prensa gráfica), de los que nuestra sociedad es productora o difusora en gran escala.<sup>28</sup>

Así que, a diferencia de las imágenes estereotipadas de campesinos y jornaleros a las que recurrían las diferentes sedes, los artistas valencianos de *Estampa Popular*, decidieron recurrir a imágenes más significativas de su cultura tradicional como las barracas, los falleros y su gastronomía, con el objetivo de acercarse al pueblo con un tono, en ocasiones, irónico y hasta irascible para algunos sectores sociales, devotos o esferas de cierto nivel económico.

A partir de 1966, Valencia fue dejando de utilizar el linóleo para acercarse a la serigrafía y al *offset*, ya que éstas eran, según su opinión, técnicas que ofrecían una plasticidad más contemporánea y, por lo tanto, más afín, al gusto de la sociedad en general. Obviamente, estas técnicas les permitieron introducir en sus obras, tipografía, imágenes fotográficas, efectos tramados y fotomontajes.

Esta escisión ideológica del colectivo valenciano pronto cristalizó en la disolución definitiva de todo el colectivo y en 1972 tras la exposición en Madrid en la Galería Antonio Machado, *Estampa Popular* desaparece por completo.

Sin embargo, la actividad del colectivo valenciano no menguó como en el resto de sedes de *Estampa Popular* ya que, decidieron reagruparse para crear nuevos núcleos activistas con una estética más afín al arte pop. Estos nuevos colectivos fueron: *Crónica de la Realidad* en el que destacan las serigrafías y aguatinas de Juan Genovés (1930) y el *Equipo Crónica*, el cual tuvo desde sus orígenes una mayor influencia de la obra de Warhol o Lichtenstein<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Op. Cit., Valeriano Bozal, p. 766.

<sup>29</sup> Op. Cit., Valeriano Bozal, p. 820 y 827; y Op Cit. Ricardo Marín, pp. 205-302.

El *Equipo Crónica* es quizás, el que más nos interesa, dada su abundante producción gráfica. Este colectivo comenzó en 1964 con la participación de siete artistas: F. Jarque, R. Martí, C. Mensa, A. Peters, R. Solbes, J.A. Toledo y M. Valdés; aunque finalmente el grupo se consolidó pocos años después, únicamente con la participación de los artistas Solbes y Valdés. Diluyéndose, finalmente en 1981, tras la muerte de Solbes.

Desde sus inicios, el *Equipo Crónica* trabajó todas sus obras en equipo mediante exhaustivos estudios previos y, sobre todo, intentando generar una estética colectiva fácil de identificar por el pueblo pero, con una factura a la altura de la modernidad de su tiempo.

Así, Solbes y Valdés buscaron fuentes de inspiración como pinturas famosas del arte español como el *Guernica* de Picasso o *Las Meninas* de Velázquez y, otra serie de referentes iconográficos propios del cine, el cómic, imágenes publicitarias o de la propaganda comercial o política. Imágenes, todas ellas que, posteriormente manipulaban a su gusto para obtener nuevos referentes visuales desde la experiencia alegórica.

Dentro del campo gráfico sus series más conocidas son *La Recuperación* (1967-69), la *Serie Negra* (1972) y *La partida de billar* (1976-1977).

Por ejemplo, la serie de *La Recuperación*, compuesta tanto por pinturas como serigrafías, está inspirada en la misma historia de arte. En consecuencia, cada obra de esta serie nace de la interpretación de alguna de las obras más importantes para la masa popular por su indiscutible genialidad y mítica posición clave en la historia española. En tal sentido, el *Equipo Crónica* empleó cuadros famosos del Siglo de Oro español de El Greco, Velázquez o Goya, descontextualizando a cada uno de sus personajes con gran ironía.

En cuanto a los recursos plásticos básicos y más utilizados por el *Equipo Crónica*, tanto en su obra gráfica como en su pictórica, cabe enumerar los montajes fotográficos, el retrato, las tintas planas, las formas tramadas, un dibujo nítido con preponderancia del contorno de las masas y otra serie de recursos como la reiteración y la distorsión de elementos, la yuxtaposición de masas y el contraste lumínico entre figura y fondo.



Equipo Crónica  
"Guernica", (1971), Serigrafía. Colección del IVAM

Por último, analizando las postrimerías de la época postfranquista española, cabría hacer hincapié en que no toda la actividad se rigió bajo los estándares de la actividad grupal, ya que de manera individual, fueron muchos los artistas que incursionaron en la generación de una poética propia con aportes estéticos, técnicos y conceptuales dignos de conseguir la internacionalización de su arte. Pongamos por caso, la labor de Eduardo Chillida (1924-2003) quien, a través de la interrelación del blanco del papel y el negro intenso de sus manchas consiguió generar una simbiosis espacial entre el lleno y el vacío.

No obstante, si de patrones se trata, a lo largo de los años setenta la preocupación inicial del arte realista por denunciar las deficiencias sociopolíticas de su tiempo se desvanecieron con el fenómeno de la "movida madrileña" dando origen a una nueva generación inspirada en la obra del artista pop David Hockney con su particular concepción del arte hedonista en el que por encima de todo estaba la libertad de expresión y el individualismo.

En dicho sentido, el sevillano Luis Gordillo (1934) y Miquel Barceló (1957) fueron los mayores dirigentes de este cometido neofigurativista a lo largo de las dos próximas décadas. Luis Gordillo, entre la ambivalencia de lo figurativo y lo abstracto, con dibujo espontáneo y automático y, Barceló, en analogía a un neoexpresionismo de raíces primitivistas análogas a las obras del alemán Anselm Kiefer.

### *Conclusiones*

En retrospectiva, a colación de esta panorámica sobre el desarrollo del arte gráfico vanguardista en España durante la época franquista (1939-1975), advertimos la existencia de tres etapas:

En primer lugar, una época de carácter introductorio y propagativo en donde, paso a paso, el arte de vanguardia fue implantándose desde 1939 a 1950 gracias a la iniciativa de las primeras agrupaciones contra el arte academicista oficializado por el Estado. Iniciativas tales como las del grupo barcelonés *Dau al Set* que, con sólidas estrategias de actuación (exposiciones itinerantes, publicaciones e intercambios culturales), consiguieron introducir a la sociedad, a los galeristas, coleccionistas y editores, en el gusto por la estética surrealista y el arte abstracto en general.

La segunda época – nacida casi en paralelo con la anterior pero extensible hasta mediados de la década de los sesenta –, viene a condenser el nacimiento de una gran cantidad de agrupaciones artísticas divididas, a su vez, en dos movimientos muy diferentes: el abstracto y el realista. Dos visiones, estéticas e ideologías muy diferentes, pero que confluían hacia un mismo objetivo: el de llevar a cabo una contienda contra la desinformación y del aislamiento del país durante la época franquista.

Por último, la época postrema del franquismo, se caracterizó por el rescate de los movimientos anteriores pero con una visión más individualista. Relecturas postmodernas a modo de micromovimientos (neofigurativismo, neoabstraccionismo, neoexpresionismo) que, básicamente delatan la misma programática desdibujada de profunda heterogeneidad estilística que seguimos compartiendo en la actualidad.

En definitiva, a pesar de los impedimentos que podrían haber causado las imposiciones franquistas en las instituciones educativas y otra serie de estamentos y organismos públicos dominados por el gobierno, la sociedad artística española, supo unirse estratégicamente en pro de una renovación cultural sin precedente; consiguiendo con ello, aunarse en paralelo a los avances del resto de países durante las primeras y segundas vanguardias, así como en el nacimiento del arte postmoderno.

## Bibliografía

- Agramunt Lacruz, Francisco, (2005) *Arte y represión en la guerra civil española*. Valencia: Mueseum Line.
- Aguilera Cerni, Vicente, (1970) *Iniciación al Nuevo Arte Español de la Postguerra*. Barcelona: Península.
- \_\_\_\_\_ (1975) *La postguerra. Documentos y testimonios*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Tomo I.
- Areán, Carlos, (1972) *30 Años de Arte Español (1943-1972)*. Madrid: Guadarrama.

- \_\_\_\_\_ (1961) *Veinte Años de Pintura de Vanguardia en España*. Madrid: Nacional.
- Barroso Villar, Julia, (1979) *Grupos de pintura y grabado en España, 1939-1969*. Oviedo: Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo.
- Bozal, Valeriano y Carrete Parrondo, Juan, (2000) *El Grabado en España*, vol. XXXII (siglos XIX y XX) Madrid: Espasa Calpe, Col. Summa Artis.
- Brihuela, Jaime, (1981) *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo.
- \_\_\_\_\_ (1982) *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Madrid: Cátedra.
- Calvo Serraller, Francisco et al, (1969) *Enciclopedia del arte español del S. XX*. (vol. I y II) Madrid: Mondadori.
- Calvo Serraller, Francisco, (1986) *España, Medio Siglo de Arte de Vanguardia 1937-1985*. (vol. I y II). Valencia: Promociones Culturales del País Valenciano y Fundación Santillana. Ministerio de Cultura.
- Catalá Gorges, Miguel Ángel, (1978) *Cien Años de Pintura, Escultura y Grabados Valencianos 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia.
- Cirici i Pellicer, Alexandre, (1970) *L'Art Català Contemporani*. Barcelona: Edicions 62.
- Cirlot, Juan Eduardo, (1983) *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*. Barcelona: Ed. del Hombre, Anthoropos.
- Cirlot, Lourdes, (1990) *Las últimas tendencias pictóricas*. Barcelona: Vicens-Vives.
- Corredor Matheos, José (coord.), (1996) *Història de l'Art Català*. Vol. IX. *La segona meitat del S. XX*. Barcelona: Edicions 62, Col. Història de l'Art Català.
- De la Calle, Román et al, (1996) *La pintura valenciana desde la posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939- 1956)*: Febrero- mayo 1996, Sala Parpalló, Centre Cultural de la beneficencia. Valencia: Diputación Provincial. Colección Imagen nº 37.
- Gallego, Antonio, (1999) *Historia del grabado en España*. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra.
- Gandía Casimiro, José y Manuel Bonet, Juan, (1996) *Estampa Popular*. Catálogo de la exposición colectiva en el IVAM, Centre Julio González. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Madrigal Pascual, Antonio Ángel, (2002) *Arte y Compromiso. España 1917-1936*. Madrid: Anselmo Lorenzo, Fundación de Estudios Libertarios.
- Marín Viadel, Ricardo, (1981) *El realismo social en la plástica valenciana, (1964-1975)*. Valencia: NAU llibres.
- Méndez Llopis, Carles, (2007) *Surrealismo en las revistas catalanas de vanguardia, (1925-1936). Estudio de los elementos surrealistas del principal foco de difusión español*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, UPV.
- Moreno Galván, José María, (1969) *La última Vanguardia*. Madrid: Arte Magias.
- Patuel Chust, Pascual, (1998) *El Movimiento Artístico del Mediterráneo (1956-1961)*. Valencia: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura.
- Pérez Contel, Rafael, (1986) *Artistas en Valencia, 1936-1939. Vol. I-II*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana.
- Ramírez, Pablo, (2000) *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*. Col. Formas Plásticas. Valencia: Diputació de València Institució Alfons el Magnànim.
- Tharrats, Joan Josep, (1999) *Dau al Set i la seva època*. Barcelona: Parsifal.
- Ureña, Gabriel, (1982) *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*. Madrid: Istmo. Colección Fundamentos 73.

**Hortensia Mínguez García, ([hortemiguez@gmail.com](mailto:hortemiguez@gmail.com))**

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, (México).  
[www.hortemiguez.com](http://www.hortemiguez.com)

Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, (España).  
Especialista en Grabado y Sistemas de Estampación. Actualmente docente e investigadora como Profesora de Tiempo Completo (PTC-1) en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, (UACJ), tanto en el Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, (IADA) como en la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño, (MEPCAD). Asimismo, es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) desde el 2008 y, la responsable del Grupo de Investigación "Gráfica Contemporánea" del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte (UACJ)

Nº pasaporte: BE729275