

ESTRATEGIAS CRÍTICAS Y FUENTES DE ESTAMPA POPULAR DE BARCELONA (1965-1967)

SOURCES AND GRAPHICS STRATEGIES OF ESTAMPA POPULAR DE BARCELONA (1965-1967).

ALEX MITRANI

ESCOLA DE DISSENY I ART EINA

AMITRANI@EINA.EDU

ABSTRACT

Estampa Popular de Barcelona, the prints for the people project was developed in Barcelona between 1965 and 1967, with the aim of bringing together avant-garde artists to publish and promote a portfolio of economical prints with an overt political agenda, taking advantage of the first signs of cracks in the Franco regime. The artists involved abandoned their habitual artistic practices to adopt models and strategies that were closer to graphic design. Their motive was to ensure the most effective transmission of their critical and insurgent ideology. At a time when Spain was still firmly within the grip of the censors, it was one of the first attempts at a graphic critique that played with both the explicit and

the subtle, in a hybrid proposal that interwove art and design. Significantly the theme of many of these prints did not allude to the reality of Spain but were more of a critique of the international situation, in particular of the United States. The modern and critical graphic design explored by the Estampa Popular paved the way for the apparition of satirical magazines such as *Hermano Lobo* (Brother Wolf) in the seventies. In the Spain of the late Franco years, Estampa Popular was revelatory, as much for what it achieved as for its relative failure

MAIN TEXT

Estampa Popular de Barcelona fue un proyecto iniciado por artistas plásticos y desarrollado entre 1965 y 1967 con el objetivo

de reunir a artistas de vanguardia para la edición y difusión de una colección de obra gráfica de coste económico reducido y de explícito sentido político crítico, aprovechando las primeras flaquezas del franquismo. Entre los miembros más destacados se encuentran algunos de los protagonistas de la vanguardia artística del momento, algunos de ellos vinculados directamente con la escuela de Arte y Diseño Eina, como su director Albert Ràfols Casamada. Merecen ser estudiado cómo llegaron a apartarse de sus trabajos artísticos para adoptar modelos y recursos propios del diseño gráfico, en pos de objetivos de eficacia comunicativa y de militancia ideológica. En el contexto de una España aún atenazada por la censura se trataba de un primer ensayo de gráfica crítica que jugaba con lo explícito y lo sutil en una propuesta híbrida entre lo artístico y el diseño. Estampa Popular se dedicaba al grabado artístico, no al diseño gráfico. Sus deficiencias o limitaciones a nivel de praxis son tan reveladoras de sus virtudes. Estampa Popular preparó la llegada de una gráfica activista con sus propios canales más coherente y eficaz, como el cartel o la ilustración satírica, que se darían justo después, tomando el relevo.

Estampa Popular nació primero en Madrid, de la iniciativa de José Ortega, en 1959. Posteriormente fueron apareciendo otras iniciativas paralelas y conectadas entre ellas, pero independientes, en diferentes ciudades y regiones del estado español. La más conocida e influyente fue, tras la

madrileña, la valenciana, por su inquietud y por el impulso que le dieron los jóvenes miembros del Equipo Crónica, artistas introductores en España del Pop Art, al que cargaron de contenidos críticos y políticos. Curiosamente, a diferencia de lo que ocurrió en otras ocasiones para el desarrollo de la modernidad en España, Estampa Popular de Barcelona o Catalana fue prácticamente la última en constituirse. Acaso fuera porque los artistas catalanes de vanguardia habían empezado su andadura en la vanguardia con cierta precocidad y se encontraban en esos momentos iniciando la madurez y plenamente ocupados por su carrera personal. También es probable que el realismo agrario de la estampa madrileña no fuera atractivo para los artistas catalanes que estaban ya en miras de la superación del informalismo y aspiraban a lo cosmopolita. Sea cual fuere la razón, sabemos que hubo una primera propuesta de sumarse al movimiento desde Madrid realizada hacia Esther Boix y que fue finalmente uno de los representantes de la generación más joven, Carlos Mensa, quién a través de sus contactos con la valenciana (y la proximidad que podían sentir otros jóvenes como Francesc Artigau o Robert Llimós) hizo el esfuerzo definitivo y exitoso para reunir voluntades y esfuerzos. Estampa Popular de Barcelona llevó a cabo diversas exposiciones entre 1965 y 1967, bajo el nombre de Estampa Popular de Barcelona o Estampa Popular Catalana cuando esta reunía otros grupos como el de Tortosa, que fue muy influyente. En 1968 nacería Estampa Popular de Girona, que prolongaría las actividades en

Cataluña.

Es notable la flexibilidad e inestabilidad cambiante de los diferentes grupos así como la voluntad de colaborar entre ellos y la fluidez con la que los apoyos y acciones conjuntas se llevaban a cabo. Debe señalarse que no había estatutos escritos con listados de pertenencia de sus miembros, clandestinidad obliga. Se visibilizaban los resultados en las exposiciones y en la venta de estampas, pero la organización y la gestión de los beneficios, que era el elemento de repercusión política concreta e inmediata debían ser disimulados. Los beneficios obtenidos por la venta de los grabados se destinaban a sufragar el pago de multas políticas o bien a dar apoyo y adquirir material para artistas presos, como fue el caso de Agustín Ibarrola.

Estampa Popular se proponía la producción y distribución de una serie de productos gráficos —estampas producida con técnicas simples y artesanales— que pudieran vehicular contenidos de crítica política y acercar esta vanguardia crítica al pueblo. El proyecto se argumentaba en unos términos que se manejan entre la fidelidad y la adaptación, ingenua y militante a la vez, de ciertos postulados del comunismo radical, con preferencia de los preceptos maoístas según los cuales el trabajador cultural debe ponerse al servicio del pueblo. Por una cuestión económica y práctica, teniendo en cuenta el control que ejercía el Estado de toda producción de imprenta, la técnica preferida fue el linóleo. Se podía estampar

discretamente en casa o en el estudio, con unos medios mínimos utilizando cualquier elemento de presión, como una simple botella. Esta precariedad y pobreza de medios que respondían a una situación política muy concreta se convirtieron también, a la fuerza, en uno de los fundamentos conceptuales y estéticos del proyecto.

El mismo nombre de Estampa Popular remite a una tradición histórica, humilde y artesanal e implica un deliberado —o adaptativo— arcaísmo que tenía un origen en los primitivismos del arte de postguerra en España. El folleto de la exposición de Estampa Popular de Barcelona en 1967 en la galería Barandiarán [1], muestra un grabado de origen popular y anónimo con una figura con el escudo de Barcelona en una mano y un mazo en la otra. Escogido por Esther Boix, servía de manifiesto de la militancia del proyecto, tras una fachada de pintoresca arqueología de la imagen. Estampa Popular pretendía seguir el modelo de formatos históricos como la llamada “literatura de cordel”, forma precaria de una prensa popular que tuvo una gran expansión en Hispanoamérica, pero también en los grabados populares o en los cartelones de feria que pregoneros y rapsodas trajinaban de pueblo en pueblo relatando noticias y asuntos de interés para las clases más humildes e incluso iletradas. En el caso catalán, debe tomarse en cuenta la tradición de las aucas, estampaciones de una hoja en la que se trataban asuntos de cualquier índole, a menudo con un tono de velada irreverencia, a

través de una serie de viñetas acompañadas de un comentario en verso. Tanto las imágenes de la primera Estampa Popular, con pervivencia en Estampa Popular de Barcelona, como el formato técnico del proyecto y los términos en los que se hace referencia a su público potencial mostraban la permanencia de una imagen idealizada y romántica de la sociedad como pueblo, e incluso literalmente: la ruralidad era aún vigente como modelo de lo popular a finales de los cincuenta y principios de los sesenta de los 60 antes de que estallase el proceso del desarrollismo económico y mientras no fuera prudente referirse al concepto y la iconografía del proletariado industrial.

El otro referente que podría haber tenido esta gráfica política, podría haber sido la gráfica de la época de la República. Pero hay que ser conscientes que, mientras en Valencia la figura de un Renau servía de enlace, en Cataluña y para las nuevas generaciones de artistas era prácticamente desconocida la obra de un Fontseré, por ejemplo, destruída o confiscada. Apenas quedaba algún vestigio del noucentisme cívico, mucho más moderado, como la obra de Obiols en alguno de los libros editados durante la República. De los años treinta también podría haberse tomado el ejemplo picasiano y este fue seguramente conocido, aunque el Guernica fuera un cuadro incómodo para el franquismo y Picasso un artista sutilmente anatemizado. El famoso grabado “Sueño y mentira de Franco”, de 1938, sería una obra modélica en la

combinación de grabado, lenguaje de vanguardia, caricatura y función política. Pero no era una obra bien conocida ni que pudiera ser invocada explícitamente bajo el régimen franquista.

Finalmente, otra de las fuentes posibles para Estampa Popular sería el grabado hispanoamericano. En este sentido, el muralismo mexicano era conocido de manera muy secundaria, de modo que se pudo tomar como ejemplo genérico pero no como modelo directo. El cartel político chileno es posterior (tiene su desarrollo durante el gobierno de Allende entre 1970 y 1973) y lo mismo sucede con el influyente cartel cubano que se apropia de la psicodelia con fines políticos, pero que tiene su origen hacia 1968. No obstante, el referente hispanoamericano, aunque difuso, debe tomarse en cuenta, a pesar de la precariedad del conocimiento y contactos que se podía tener con el extranjero y con los grupos artísticos más politizados. En este sentido, en el caso barcelonés, debe reseñarse la fama y repercusión que había tenido el pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, quien había ganado el gran premio de pintura de la III Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en Barcelona, evento esencial para la evolución de la vanguardia en España que fue hábilmente promovido y utilizado por el gobierno, a través del Instituto de Estudios Hispánicos, para dar una imagen de apertura y modernidad. Guayasamín pudo ser premiado al representar una vanguardia de corte primitivista y exótico, que parecía ajena

a la coyuntura española. Pero se trataba de un artista fuertemente ideologizado, que llevó a cabo una obra caracterizada por un rudo expresionismo indigenista con vocación de denuncia. En su obra encontramos tanto el tema de la caricatura y la crítica a los gobernantes como la descripción estilizada del sufrimiento y la injusticia inflingida a las clases más modestas e indígenas.

En algunos grabados Estampa Popular de Barcelona se mantiene deliberadamente la retórica del realismo popular, no a la manera del realismo socialista de tipo decimonónico, sino siguiendo un arcaísmo de lo rural y una lenguaje muy simple y directo, de una figuración básica y con unos recursos dramáticos elementales y explícitos. Los rostros indignados y vociferantes de Anna Mauri [2] llaman a la rebelión. Los muros marcados con inscripciones y humildes grietas, descritos con cierta simplicidad figurativa, de Ferran Cartes [3] responden a esta falta de refinamiento que se considera aliada de la eficacia comunicativa y la empatía con las clases oprimidas. Es interesante que, en Estampa Popular de Barcelona, algunos de los grabados que hoy nos parecen más obvios y convencionales fueran realizados por las figuras jóvenes menos consolidadas en el mundo artístico o bien por aquellos que luego se dedicarían no hacia el arte sino hacia el diseño gráfico propiamente dicho, lo cual sería sintomático de las prioridades de cada uno y de la situación latente de relevo generacional y

profesional en cuanto a responde al nacimiento de un nuevo terreno comunicativo, el del diseño gráfico crítico. Es justamente Ferrand Cartes, que venía del grupo de Tortosa, el mejor ejemplo de ello, pues orientó su carrera profesional hacia el diseño al servicio de un partido político, en concreto el PSUC, y a la divulgación de las corrientes innovadoras del diseño a través de sus contribuciones en la influyente y renovadora revista CAU, a partir de 1968.

En el núcleo de Estampa catalana estaban los artistas ya consolidados que venían de la recuperación de la vanguardia en la postguerra. Entre ellos hay una figura de transición entre la modernidad formalista, el realismo crítico y la sensibilidad pop: Francesc Todó. A Todó se le otorgó el papel de modelo para un nuevo realismo social a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, de la mano de Josep Maria Castellet, líder de la apuesta literaria, teórica y editora por el realismo social, y protector también de Estampa Popular de Barcelona para quien realizó el texto de presentación de uno de sus catálogos. La obra de Todó tenía como tema el mundo del trabajo y de los trabajadores, rurales e industriales, susceptible de una lectura reivindicativa. Llegó a exponer una arado mecánico en los escaparates de la Galería Gaspar. Todó representaba la alternativa figurativa moderna a lo que se consideraba la deriva esteticista de la abstracción, que había sido capitalizada por la propaganda del gobierno franquista como símbolo de una modernidad española

integrada en las tendencias occidentales. Sobre Todó, a iniciativa de Castellet, ya se publicó en 1961 un libro de homenaje con texto de los principales poetas del momento (entre ellos Jaime Gil de Biedma) con linóleos del artista y editado por Joaquim Horta, que será también quién lhará posible la estampación de parte de los grabados de Estampa Popular unos años más tarde.

Por otra parte, apreciamos una adopción de recursos provenientes del primer arte pop todavía más expresionista que mediático, como en el caso de Carlos Mensa que utiliza caracteres de imprenta, una estampación sucia que remite al collage y las referencias al mundo de la información tal como Robert Rauschenberg las puso de moda desde que en 1964 ganara el gran premio de la Bienal de Venecia. Otros grabados, por su simplicidad y carácter grotesco recuerdan a los muy famosos del Atelier Populaire de París, durante el mayo del 68, de los que podrían ser un antecedente involuntario y explotado de una manera mucho más discreta.

Hoy llama la atención que a pesar de la virulencia de las críticas al poder estas se hacieran siempre a través de figuras muy genéricas, como el personaje napoleónico de Olivares o bien se dirigieran a un solo objetivo explícito: los Estados-unidos de América. Efectivamente, hubiese sido un atrevimiento excesivo caricaturizar a Franco. Para encontrar esos ataques directos debemos remitirnos a las Publicaciones del Ruedo Ibérico, editorial fundada y gestionada desde

Paris, en el exilio. Aunque el estado español necesitaba de la complicidad de los EUA para su legitimación internacional, anidaba también en las filas del españolismo reaccionario y franquista un antiamericanismo que venía de la guerra de Cuba y que se prolongaba con la consideración del capitalismo anglosajón como un sistema inmoral y materialista frente a los supuestos valores espirituales de la hispanidad. Por ello, las críticas desde la izquierda a su política imperialista y atómica, así como la actualidad de la guerra del Vietnam, podían ser tolerables desde la derecha. Solo un grabado de Estampa Popular de Barcelona implica, bajo el cubierto de la crítica a los americanos, una referencia explícita a la política española. Es el dedicado por Josep Guinovart al incidente de la llamada "bomba de Palomares" (un accidente aéreo entre aviones de los EUA provocó a caída de cuatro bombas atómica en Almería, siendo rescatada la última tras varios días de búsqueda en el mar, delante de la playa de Palomares).

Aquí Guinovart [4] compone un relato a base de diferentes viñetas, que pueden recordar a la aucas catalanas o a otras forma de grabado popular, pero también al comic. Hace una referencia a la bomba yeyé que remite a un episodio real, a un grupo de adolescentes que realizó esta canción ligera, en un incipiente ejercicio de frivolidad pop. Guinovart venía del realismo popular injertado de expresionismo picasiano (la calavera, heredada del drama existencialista, es uno de sus motivos recurrentes que aquí reaparece).

El valor de este grabado está en esa amalgama de recursos heredados junto a nuevos métodos que apuntan a la cultura de los medios de masas. Pero más allá de ese valor histórico, de las cualidades artísticas y del atrevimiento cívico, siempre mantenido con coherencia a lo largo de su carrera por parte de Guinovart, nos preguntamos cual es la eficacia real de este tipo de obra. Frente a la difusión potencial de un cartel o de una ilustración en una publicación de tirada estándar, la fuerza de un grabado artístico era muy limitada. Pero la desproporción se hace más evidente cuando nos percatamos de contra qué competía el mensaje de Guinovart. El más sonado –y hoy jocoso- acto de propaganda estatal fue un documental del No-Do, el boletín cinematográfico oficial del régimen, en el que se mostraba, como “elocuente demostración” acompañados de una jovial música, al ministro de Información y Turismo (ejerciendo aquí ambas funciones en reveladora osmosis), Manuel Fraga Iribarne, junto al embajador de los EUA en España tomando un baño en la playa de Palomares. Ambos, “para demostrar con el ejemplo que no hay peligro se dan un baño” y “el embajador demuestra alzando los brazos que no existe peligro en esta agua inofensivas”.

Guinovart, con sus frágiles medios (y por eso tolerados) desafiaba esa versión oficial que disponía de medios realmente populares y masivos, además de una retórica acorde, para manipular a la opinión pública. Además, los artistas debían lidiar con las presiones y las renunciaciones que el entorno

franquista imponía. Al propio Guinovart, quién nunca fue sospecho de colaboracionismo, bien al contrario, se le puede encontrar en proyectos sibilamente manipuladores. En 1963 hace unas ilustraciones para un artículo de *La estafeta literaria* sobre la poesía dedicada a El Escorial. *La Estafeta literaria* era una revista de divulgación cultural nacida en 1943 y ligada estrechamente al régimen pero que trataba de adaptarse a los aires de renovación que iban imponiendo entre los sectores intelectuales. Las ilustraciones de Guinovart tienen un carácter informalista, estilo asimilado por el régimen, e ilustran unos textos que en su conjunto suponen la reivindicación de una españolidad tradicionalista. *La Estafeta Literaria* tuvo el cinismo de utilizar ilustraciones de Picasso, sus dibujos más simbólicos y divulgativos (en este caso una corona de laurel junto a una espiga), para un homenaje a Antonio Machado en el que se reivindica su españolidad y se niegan sus afinidades socialistas.

Los contenidos críticos de Estampa Popular se toleraban en la medida que pudieran ser interpretadas de manera vaga y, por ello, desactivadas. El crítico Rafael Santos Torroella que no participaba en Estampa pero sí apoyaba a la generación de artistas jóvenes como Mensa o Artigau, suavizaba con este eufemismo el significado de los grabados, que irían “desde la sátira despiadada hasta la nota de un costumbrismo que, en cualquier caso, apunta a intencionadas significaciones.” (El Correo

Catalán, 14-4-1965). El famoso *No-Do* de Palomares señala como el régimen franquista podía permitirse ser mucho más explícito. Aún así, el propio Fraga sería el impulsor de la Ley 14/1966, de 18 de marzo, de prensa e imprenta, conocida como “Ley Fraga” que introducía un camino para la adaptación del país a los criterios democráticos con la supresión de la censura previa, pero que establecía otros mecanismos de control compensadores (dureza de las sanciones, exigencia de respeto a la Ley de Principios del movimiento Nacional y del “mantenimiento del orden público interior”). Unas nuevas reglas de juego se marcaban en un contexto interior y exterior que cambiaba muy rápidamente.

Al lado del voluntarismo de los más jóvenes y politizados y de la valentía de un Guinovart, destaca como aportación gráfica el esfuerzo que hicieron algunos artistas para modificar su lenguaje habitual y adaptarlo a nuevos criterios comunicativos. Francesc Artigau, que había tratado temas sociales anteriormente con un tono sombrío, como con su cuadro de 1962 en el que representaba a los emigrantes llegando a la barcelonesa Estación de Francia, proponía en sus estampas una crítica a la burguesía catalana a través de grabados que caricaturizaban sutilmente el exhibicionismo y la doble moral de los asistentes a la Ópera del Liceo. Aquí sería la adaptación al lenguaje y objetivos de la gráfica la que haría evolucionar al artista hacia la figuración crítica de aire pop y

perversamente hedonista. También se atreve a ensayar este paso el líder los artistas veteranos, Albert Ràfols-Casamada, pintor, poeta, pedagogo e impulsor de la renovación del diseño a través de la escuela EINA. Ràfols Casamada [5] abandona su lenguaje abstracto habitual para ensayar una figuración que renuncia a la tentación rural o expresionista y apuesta por una fórmula muy próxima al mundo del cómic.

Finalmente, una aportación singular pero muy avanzada para su época en el contexto español, tanto en el pictórico como en el del diseño, son los grabados de Esther Boix [6] en los que adopta una postura de militancia feminista, denunciando la sumisión de la mujer en las tareas del hogar, en lo que podemos considerar uno de los primeros ejemplos de gráfica feminista en España. Anteriormente había pintado mujeres trabajando, pero ahora, con los requerimientos activistas y sociales de Estampa, adquiría una dimensión más vehemente y comprometida. En esto, la técnica del grabado le sirvió para adoptar un nuevo lenguaje. Como decía Esther Boix en aquel tiempo: “Si la función del contexto es el contraste, la violencia, entonces prefiero el blanco y negro.”

El proyecto de Estampa Popular se ve superado por diversos factores, entre los cuales nos parecen esenciales el abandono de la tendencia al realismo social por partes de artistas, escritores e intelectuales, la progresiva aparición de medios de prensa con

relativa autonomía crítica en España y el desarrollo de una cultura gráfica Pop internacional.

Cuando se les preguntaba al poeta Jaime Gil de Biedma sobre el surgimiento de la *Gauche Divine*, este detectaba un cambio que se fue produciendo a lo largo de los sesenta:

“Creo que el giro se produjo entre el 64 y el 65, que fue cuando nos dimos cuenta de lo que había ocurrido. Las bases las puso el programa de estabilización financiera del año 59, y el éxito que alcanzó. Después de 1961, cuando la economía del país se disparó hacia arriba, empezó a resultar cada vez más difícil para el escritor español, o para cualquier persona de izquierdas con intereses intelectuales, contemplar su propia frustración como una imagen, como un símbolo, de la general frustración de país. El *quid pro quo* resultaba cada vez menos espontáneo, cada vez más forzado. Creo que eso fue lo que hirió de muerte a la literatura social. La estabilización y el desarrollo, que fueron costeados por los trabajadores y que obligaron a tantos de ellos a emigrar a otros países, nos obligaron a los escritores a emigrar a otros temas.” (Moix, 1971:100)

La aparición de un movimiento de izquierdas, militante pero elitista, que descubría el hedonismo como estrategia fue clave en el desarrollo no ya del arte sino ahora del diseño y el gusto a finales de los sesenta y principios

de los setenta en Barcelona. Se lo denominó “*Gauche divine*” y tuvo el local y la marca de la discoteca Bocaccio como emblema, dejando momentáneamente apartadas las opciones estéticas de carácter más humilde. Es interesante comprobar la propia imagen de auto-complacencia pero también de auto-crítica que realiza el dibujante y caricaturista Perich sobre Bocaccio (para una publicación conmemorativa del local en 1971), en la que el símbolo de la discoteca es empleado como substitutivo de la reivindicación política de libertad [7], aplicándose más bien al ámbito de los gustos y las costumbres, es decir, hibridándose con la sociedad del consumo, de la imagen, del individualismo y de cierto cinismo que en la España de entonces era potencialmente, a la vez, reaccionario y progresista.

Otro fenómeno que proporcionó un espacio alternativo, más eficaz y bien encaminado, para la renovación de la gráfica crítica fue el desarrollo de una prensa con cada vez mayor atrevimiento político a partir de 1966. Es el caso del semanario *Triunfo*, que pasa de revista de espectáculos a revista de cultura y pensamiento. Aquí aparecen figuras mayores de la ilustración creativa y activista, como la de Andrés Rábago, que firmaba entonces como Ops. Ops fue también uno de los pilares de la publicación satírica *Hermano Lobo* (1972-1976) en la que, junto a otros humoristas, practicó un dibujo cáustico, renovador en lo formal y atrevido en lo ideológico, logrando una difusión y una innovación comunicativa que no estuvo al

alcance de Estampa Popular. Es interesante comprobar que, actualmente, Andrés Rábago, ahora firmando como El Roto, ha alcanzado una renovada popularidad con sus dibujos muy críticos con la actualidad y que utilizan recursos estilísticos muy cercanos a los de Estampa: el binomio blanco y negro, la simplicidad, la contundencia, la estética arcaica de lo popular [8].

Llegada la Transición, es revelador el tipo de pintadas que encontraríamos en los muros alrededor de 1975. No eran las calles españolas, aún muy controladas, el lugar para explayarse en creaciones gráficas complejas o en imágenes muy elaboradas, sino el lugar de la palabra inmediata. Por eso el graffiti es esencialmente textual e incluso se producen constantes intervenciones de signo contrario en los grafitis, convirtiéndose el muro en improvisada palestra política. Merece la pena señalar, aunque se brevemente apuntados para ulterior estudio, las diversas, dispersas y heterogéneas manifestaciones de una gráfica política en los años que sucedieron al episodio de Estampa Popular, pues remarcan la peculiaridad y complejidad de la situación española. Estampa Popular abrió el camino para las soluciones que, con ingenio y dificultad, se generaron en respuesta al

ILLUSTRATIONS

- 1- Folleto de Estampa Popular de Barcelona, 1967.
- 2- Anna Mauri, Sin título, linóleo, 1966.
- 3- Ferran Cartes, Sin título, linóleo, 1966.
- 4- Josep Guinovart, La bomba Ye-yé, linóleo, 1966.
- 5- Albert Ràfols Casamada, *Monumento al diàlogo*, linóleo, 1966.
- 6- Esther Boix, *Dona que frega*, linóleo, 1966.

franquismo y que fueron esencialmente las de la resistencia, es decir las de la actividad subterránea, de la estrategia sutil, camuflada, limitada por la presión y el control del orden totalitario pero obligada, también, a la inteligencia y la guerrilla.

REFERENCING

- S.a. "Sufre el dolor sin exhalar un grito. La poesía del siglo XX ante El Escorial", *La Estafeta literaria*, nº 266, 25 mayo 1963, pp. 10-11.
- S.a. "Un poeta de España: Don Antonio Machado", *La estafeta literaria*, nº 303, 24 octubre, 1964, p. 6
- S.a. (1977) *Les parets en llibertat*, Barcelona: Impressions.
- A.A.V.V. (1996) *Estampa Popular*, Valencia: IVAM.
- A.A.V.V. (2006) *Estampa Popular de Barcelona. Fons d'art de L'Hospitalet*, Museu Enric Monjo y Museu d'Història de L'Hospitalet.
- A.A.V.V. (2006) *Estampa Popular de Madrid : arte y política (1959-1976)*, Madrid: Museo Municipal de Arte Contemporáneo.
- MITRANI, Alex (ed.) (2000) *Francesc Todó. La modernitat tranquil·la*, Barcelona: Eina.
- MOIX, Ana María (2001) [1971] *24 horas con la Gauche divine*, Barcelona: Lumen.
- PUIG, Arnau (2005) *Cap una altra realitat : el context d'estampa popular*, Girona, Museu d'Art de Girona.

- 7- Jaume Perich, ilustración para un libro promocional de la discoteca Bocaccio, 1971.
- 8- El Roto, c. 2010 to them, and they may be referenced in within the text.

ACKNOWLEDGMENTS

Francesc Artigau
Esther Boix

Francesc Todó