

INTRODUCCIÓN

Y es a esta dolencia de la naturaleza que se dirige la pintura sombreada —a la que no le falta nada para el embrujamiento—, la prestidigitación y todos los demás artificios de esa índole.¹

El poder del arte ya fue advertido por Platón, que tuvo mucho cuidado en controlar esta labor dentro de su República ideal. Desde entonces, éste se ha empleado, en todas sus variantes, como vehículo de gran variedad de discursos. La búsqueda de una estética vinculada al pasado imperial de Italia, con Mussolini, las consignas estéticas, las persecuciones y presiones sobre los artistas bajo Stalin, y las purgas artísticas de Hitler (exposiciones de arte degenerado incluidas) para crear un arte genuinamente germano..., son sólo algunos ejemplos representativos del siglo pasado de cómo, cada vez que se ha pretendido crear un mundo nuevo (del tipo que fuese), se han tenido en cuenta las enormes posibilidades del arte para influir en la sociedad y, así, sobre su realidad.

Y esto no sólo se ha hecho (y se hace) para apoyar al poder triunfante, sino también para reclamar alternativas. Tras la II Guerra Mundial, esta vez con el mundo dividido entre comunistas y capitalistas, el arte también reflexionaba acerca del momento que se vivía y proponía nuevas maneras de mirar. Este libro se ocupa de una de esas miradas: la de las agrupaciones de Estampa Popular, que estaba teñida por el antifranquismo que la motivaba.

El nombre genérico de «Estampa Popular» se refiere a varios grupos de grabadores² surgidos en España en la década de los años sesenta. Sus componentes no coincidían en edad, formación, evolución o presupuestos estéticos, pero compartían el sentimiento de compromiso con la sociedad y el convencimiento de que sus obras habían de hacerse cargo de ello. Así, fueron las primeras agrupaciones artísticas que desarrollaron una actividad de crítica clara y directa a la dictadura desde las artes plásticas. Lo hicieron, no ya desde el exilio, como había sucedido hasta entonces, sino desde el interior del país. Madrid, Andalucía, Vizcaya, Valencia, Cataluña y Galicia, fueron los escenarios de su nacimiento y también de su desaparición.

¹ PLATÓN, trad. de Conrado Eggers Lan, *República*, libro X, 602 c y d, Madrid, Gredos, 1998, p. 469.

² La mayoría de las obras expuestas por las agrupaciones de Estampa Popular eran estampas, de ahí que se les identifique con el trabajo de dicha técnica artística tal y como queda reflejado en el título de este trabajo. No obstante, como se irá viendo a lo largo de estas páginas, Estampa Popular era una entidad cuyas estrategias de actuación iban más allá del empleo del grabado como medio de comunicación.

¿Por qué Estampa Popular?

Sería un error afirmar que Estampa Popular ha sido olvidada en los estudios del arte español del siglo xx. Desde el principio, los grabadores llamaron la atención de una parte importante de los especialistas más progresistas. En 1966, sólo seis años después de iniciadas las actividades de la primera agrupación, ya se les había consagrado, además de variados artículos, una parte importante de las últimas páginas de *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*, escrito por Valeriano Bozal.³

En los estudios sobre el tema publicados con posterioridad, los grupos eran siempre mencionados aunque sin ser objeto de un estudio más profundo que el llevado a cabo con anterioridad. Como se irá viendo, se trataba de trabajos realizados por personas que se encontraban muy próximas a los grabadores, en lo espacial y en lo temporal. De una manera o de otra, todas ellas «habían estado allí» cuando los grabadores estaban en activo. Por eso, al referirse a Estampa Popular combinaban en sus afirmaciones la condición de analista, crítico e historiador con la de testigo. Los recuerdos, las impresiones y también los documentos eran, casi siempre, los del autor. De hecho, al margen de la erudición, la brillantez de análisis y la experiencia de los historiadores en cuestión, como indica Paul Ricoeur es esta condición de testigos la que posibilita y avala su relato,⁴ aunque habitualmente no se explicita.

Por otra parte, las primeras tesis, tesinas y otros trabajos de investigación académicos sobre los grabadores se elaboraron cuando Estampa Popular aún seguía en activo, poco después de la muerte de Franco.⁵ Éstos, y los que se realizaron a continuación,⁶ se centraban siempre en alguna de las agrupaciones, habitualmente en aquella que resultaba más cercana a los investigadores. No hubo pues ningún estudio general que se ocupara de todas ellas. Sin embargo, gracias a estos trabajos quedaron recogidos datos, hechos y experiencias que, de otro modo, poco habrían tardado en perderse. Desgraciadamente, salvo en contadas ocasiones,⁷ los resultados no alcanzaron demasiada difusión puesto que no llegaron a publicarse.

De esta manera, a pesar de que el tiempo haya pasado, las obras más accesibles para encontrar información sobre los grabadores siguen siendo los textos de los críticos e historiadores mencionados en primer lugar. El principal problema que ha supuesto esta situación, unida a la dificultad para estudiar las fuentes primarias, es que ha acabado por convertirse en origen de paráfrasis.⁸ Prácticamente había sólo una voz, un testimonio, un recuerdo, un análisis, y eso dejaba muchas regiones en la sombra. Había demasiados sobreentendidos y omisiones como para que una persona desvinculada de ese momento histórico pudiera hacerse cargo del mismo.

³ BOZAL, Valeriano, *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, pp. 193-198.

⁴ «La especificidad del testimonio consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua. De este acoplamiento procede la fórmula tipo del testimonio: yo estaba allí». Cfr. RICOEUR, Paul, *La historia, la memoria, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, p. 213.

⁵ MARQUÉS FERRER, Virginia, «Estampa Popular, el Grupo Sevilla», memoria de licenciatura, Universidad de Sevilla, 1978; RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, «Aproximación a la pintura realista de la posguerra, la Estampa Popular», memoria de licenciatura, Universidad Complutense de Madrid, 1976.

⁶ Así, con distintos grados de interés y profundidad, han sido tratados desde los años ochenta los grupos de Sevilla, Madrid, Valencia y Vizcaya, siempre por separado. Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*, Valencia, Nau Llibres, 1981; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, «Aspectos estéticos y sociales del grupo «Estampa Popular de Madrid», tesis doctoral dirigida por el Dr. Lorenzo González Sánchez, Universidad de Salamanca, 1992; GARCÍA-LANDARTE PUERTAS, Valeria, «Estampa Popular de Vizcaya. El realismo social de los años 60 del País Vasco», en *Ondare. Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975*, n°25, Bilbao, 2006, pp. 393-401.

⁷ Nos referimos al libro de Ricardo Marín Viadel. Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social en la plástica...*, op. cit., 1981.

⁸ Así, no es extraño encontrar artículos recientes de investigación que, aportando algún dato más, no hacen más que reproducir esquemas y clasificaciones anteriores, como son los expuestos por Valeriano Bozal en *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, en 1966. Cfr. GARCÍA-LANDARTE PUERTAS, Valeria, «Estampa Popular de Vizcaya...», op. cit., 2006, p. 399.

En las últimas décadas han tenido lugar varias exposiciones sobre los grupos que han favorecido la difusión de su obra. Anteriormente, ésta sólo podía conocerse si se había visto en las muestras de algunas de las agrupaciones (es decir, entre los años sesenta y los primeros momentos de los ochenta), o si, por suerte, en las publicaciones había alguna reproducción. La mayoría de las veces, la organización de las exhibiciones más recientes ha llevado a ponerse en contacto con los artistas y con personas cercanas a ellos, gracias a esto en las últimas décadas han entrado en escena personas que, hasta esa fecha, habían tenido pocas oportunidades de ofrecer su versión de lo sucedido.

Una de las principales virtudes de estas exposiciones ha sido, además, la de ejercer de detonante para que quien nunca se había encontrado ante estas obras, pudiera formularse algunas preguntas propias. Ciertas cuestiones han sido resueltas por las mismas necesidades de estas muestras retrospectivas, pero muchas otras han salido a la luz gracias a ellas. Por ejemplo, de no haber sido por la exposición *Andalucía y la Modernidad*⁹ y su sala dedicada a los grupos andaluces de Estampa Popular, difícilmente habría nacido el interés que motivó que se emprendiera esta investigación.

Por ser la primera en mucho tiempo (y la única) que intentaba hacerse cargo de todas sus agrupaciones,¹⁰ la exposición *Estampa Popular* celebrada en 1996 en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), así como su catálogo de igual título,¹¹ se han convertido en la referencia en relación con los grabadores. Además del gran interés de los testimonios de los artistas y de las reproducciones de las estampas contenidos en esta publicación, en esta muestra se cruzó la información procedente de varios trabajos de investigación anteriores.¹²

Junto con eso, los estudios monográficos que se han llevado a cabo acerca de algunos de los componentes de Estampa Popular han permitido arrojar algo de luz en un panorama que era sólo patrimonio de la memoria de un número contado, y cada vez más reducido, de personas¹³. Todo esto ha permitido que ahora se pueda llevar a cabo un estudio que intente situarse «más allá» de la experiencia. Es hora, quizá, no de fijar imágenes, sino de señalarlas y ponerlas de relieve antes de que se evaporen.¹⁴

⁹ *Andalucía y la Modernidad* se celebró en Sevilla, en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), entre el 16 de enero y el 7 de abril de 2002.

¹⁰ Aunque se han celebrado otras exposiciones además de ésta, todas se han centrado en algunos grupos concretos, obviando así la masa coral que suponía la existencia de distintas agrupaciones. Entre otras cosas esto venía motivado por el hecho de que se trataba de exhibiciones dependientes de comunidades autónomas o municipios, lo cual debió de favorecer la orientación de las muestras.

¹¹ GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular* (catálogo de la exposición), Valencia, IVAM, 1996.

¹² Fundamentalmente la información manejada procede de las investigaciones de Ricardo Marín Viadel y Arturo Martínez. Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social...*, op. cit., 1981; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales...*, op. cit., 1992.

¹³ Mencionemos tan sólo el ejemplo de la tesis doctoral de Francisco Javier Álvaro Oña sobre José García Ortega. ÁLVARO OÑA, Francisco Javier, *El realismo social en la obra de José García Ortega. Una visión crítica en el arte del franquismo*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Alicia Díez de Baldeón, Universidad de Castilla-la-Mancha, 2007.

¹⁴ «La memoria colectiva se remonta en el pasado hasta un límite determinado, más o menos alejado según se trate de un grupo u otro. Más allá no llega ya a los acontecimientos y las personas en estrecha relación. Ahora bien, es precisamente lo que se encuentra más allá de este límite lo que retiene la atención de la historia. A veces se decía que la historia se interesa por el pasado y no por el presente. Pero lo que es realmente el pasado para ella, es lo que ya no se incluye en el ámbito en que se extiende aún al pensamiento de los grupos actuales. Parece que tenga que esperar a que desaparezcan los grupos antiguos, que sus pensamientos y su memoria se evaporen, para que se preocupe por fijar la imagen y el orden de la sucesión de los hechos que es ya la única capaz de conservar.» HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 108.

Objetivos y estructura

Nuestro trabajo ha partido de una hipótesis inicial, que hemos tratado de resolver abordando el estudio de Estampa Popular desde distintas perspectivas. En este trayecto nos ha guiado la hipótesis de que en Estampa Popular, había una realidad mucho más compleja de lo que se había mostrado hasta el momento. En otras palabras, hemos partido de la idea de que se trataba de unos grupos que iban más allá de la estética realista, de la consigna política o de los juicios acerca de una calidad, un éxito o un fracaso basados en parámetros que, a nuestro juicio, eran básicamente inadecuados. Los aspectos desde los que he querido poner de manifiesto todo esto han sido los siguientes:

- El carácter de las agrupaciones. Éste es indisociable de la extensa red de amistades, contactos y afinidades políticas que permitieron la aparición, crecimiento y actividad de los grupos. Esta red no sólo tenía que ver con los artistas sino también con escritores, críticos de arte, galeristas e, incluso, con algunos partidos políticos clandestinos.
- La materialización de la crítica. El interés por este aspecto obligaba a analizar las obras, a estudiar los aspectos teóricos (mucho menos evidentes de lo que el término «realismo social» podría indicar) y el contexto en el marco del cual se entendía el trabajo de Estampa Popular.
- La recepción del trabajo de Estampa Popular. Y esto atendiendo a la crítica de arte, a los registros que habían recogido algunas reacciones del público y a la manera en la que el régimen y el Partido Comunista de España (PCE), las dos fuerzas enfrentadas más importantes del momento, consideraron la labor de los grabadores. Finalmente, se ha analizado cómo se ha contado la historia de Estampa Popular, tanto cuando se encontraba en activo, como cuando se la empezó a considerar una iniciativa artística del pasado.¹⁵

Estos tres puntos de vista han configurado el contenido de los capítulos de este libro. Los dos primeros proporcionan un primer acercamiento a Estampa Popular. En ellos se da cuenta del contexto social, político, cultural y económico en que apareció (de ello se ocupa el capítulo *España era diferente*) así como de las agrupaciones de artistas y los eventos que los artistas reclamaron como fuente de inspiración directa de su trabajo (en *Referentes*).

A continuación se van engarzando los distintos focos de interés de este trabajo en un relato cronológico. A partir de aquí, pues, los capítulos se han distribuido en función de algunas fechas destacadas en la historia de los grupos. El capítulo 3, *Empuñar la gubia*, se ocupa del periodo comprendido entre finales de 1959 y 1961. En él se da cuenta de cómo se fue gestando Estampa Popular, prestando especial atención al papel que tuvieron algunos grabadores para que, en esta ocasión, acabara fraguando y extendiéndose una iniciativa que había tratado de llevarse a cabo con anterioridad.

Seguidamente, *Norte-Sur*, se ocupa de la aparición de agrupaciones de grabado en el norte y el sur del país entre 1962 y 1964. En él se ponen de manifiesto las relaciones entre estos grupos, que dieron lugar a exposiciones conjuntas (en honor de la primera de las cuales recibe el título el capítulo), ampliaciones y también disputas. Este periodo se corresponde igualmente con el momento en que una parte significativa de la crítica y el régimen se posicionaron (lógicamente, cada uno de un modo totalmente diferente) ante las actividades de los artistas. El capítulo se cierra precisamente con la celebración de una muestra en la galería Quixote que resume bien esta situación. En ella

¹⁵ La consideración de Estampa Popular como un conjunto de agrupaciones pertenecientes al pasado se dio antes de que éstas desaparecieran. Es un buen ejemplo el programa de mano de la exposición de 1976 en la galería Ramón. Cfr. NIETO, Ramón, *Estampa Popular* (programa de mano de la exposición), Madrid, 1976, s/p.

participaron la práctica totalidad de las agrupaciones existentes y se contó con la colaboración de escritores y críticos comprometidos. Puesto que la lectura poética programada en el marco de esa exposición fue prohibida por orden gubernativa, se puede considerar que todo lo sucedido en torno a la muestra en Quixote constituye un cierre simbólico, aunque parcial, de estos primeros años. La participación de los grabadores en la exposición *España Libre*, que itineró por distintas ciudades de Italia entre 1964 y 1965, iba a suponer la incorporación de nuevos artistas coincidiendo con la introducción y difusión de nuevas cuestiones estéticas y teóricas en el ámbito de la creación contemporánea.

A mediados de los años sesenta, la iniciativa de los artistas encontró eco en Valencia y Cataluña. Las características de estas nuevas agrupaciones, en su configuración y organización, así como en sus aportaciones a la estética realista que reclamaba Estampa Popular, se estudian en *Ampliación de propuestas*. Esto se correspondía con una situación en que la crítica de arte progresista iba cambiando su actitud con respecto a estos grupos de creadores, al mismo tiempo los propios artistas sometían su trabajo a una autocrítica.

En *Años de cambio* se aborda el modo en que Estampa Popular reaccionó a situaciones claramente distintas a las que habían motivado su aparición. Los artistas tuvieron que enfrentarse, por un lado, al citado cambio de actitud de los críticos, y, por otro, a la desaparición del régimen contra el que se habían unido. La disolución de la práctica totalidad de grupos, la reducción de la agrupación madrileña o el nacimiento del núcleo gallego serían un reflejo de lo primero. Las características de las últimas muestras de los grabadores (poco frecuentes, vinculadas a lo político, con obras de una estética muy diferente entre sí...) y la difusión de la idea de que la iniciativa de los grabadores era ya algo histórico responderían a lo segundo. Para terminar, *A modo de epílogo* cierra el relato abierto de la recepción de Estampa Popular, de su tratamiento en la investigación y en la historia del arte.

Metodología

Con este trabajo la intención no era simplemente rescatar a un conjunto de artistas, sino replantear, gracias a un conocimiento más profundo, el modo en que se les había visto hasta el momento. La forma de abordarlo está ligada a una concepción de la historia del arte y el estudio de las imágenes, ésta es fruto de la formación recibida en la Universidad de Córdoba, primero, y en el Instituto de Historia del CSIC, con Miguel Cabañas Bravo y el departamento de Historia del Arte del Instituto de Historia (hoy grupo de investigación de *Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico*), después.

Debido al carácter de los grupos de grabado y a los objetivos propuestos, hemos juzgado necesario realizar un estudio histórico-artístico atendiendo especialmente a las perspectivas socio-política y artístico-cultural. No nos parecía que se adecuaran al análisis y exposición de este tema ni la homogeneidad, ni la univocidad, sino la polifonía que, en nuestra opinión, caracterizaba a Estampa Popular.

Dado lo escaso de las fuentes publicadas o públicas había que realizar una importante labor de acopio de material e información. Así, aparte de las obras, de las fuentes bibliográficas y documentales recogidas, hay que destacar la recopilación de fuentes orales realizada mediante las entrevistas con los artistas y otros intelectuales que se prestaron a colaborar en la elaboración de esta investigación tanto en España como en el extranjero. Los testimonios de todas estas personas han actuado como contrapunto y complemento esenciales al material gráfico, bibliográfico, hemerográfico y documental recopilado. Además gracias a la colaboración y participación de las personas entrevistadas se ha podido acceder a fuentes que, de otra manera, habría sido imposible

encontrar. Con esto último nos referimos tanto a las estampas como a las cartas entre los artistas, carteles, catálogos, programas de mano y folletos de las exposiciones.

Dados los objetivos de este trabajo las fuentes que se ha tenido que analizar han sido diversas. Además, aquí se caracterizan por ser, al mismo tiempo, fuente y objeto de estudio ya que, incluso las publicaciones más recientes, han sido consideradas una muestra más de la recepción de Estampa Popular. Para obtener una primera orientación que permitiera el análisis crítico de todo ello, resultaron de gran utilidad obras en torno a la construcción de la memoria, del relato y de la historia de autores como Paul Ricoeur¹⁶ o Halbwachs.¹⁷ También fueron reveladores estudios que tenían que ver con las relaciones entre arte y política como los de Jacques Rancière¹⁸, Laurence Bertrand D'Orléac¹⁹ o Thomas Crow.²⁰

Por otra parte, y al margen de análisis centrados en un marco más amplio del arte vinculado a movimientos de izquierda, como el de Donald Drew Egbert²¹, resultaron de gran utilidad las publicaciones sobre literatura española comprometida, especialmente el trabajo de Óscar Cornago²² sobre teatro realista español de los sesenta. Asimismo, el estudio acerca de las teorías del realismo de Boris Röhl²³ y algunos trabajos sobre la estética de la recepción en literatura²⁴ nos orientaron para poder llevar a cabo los análisis del marco teórico y la recepción de las actividades de Estampa Popular.

En cuanto a la reconstrucción de esta historia de los grupos se ha establecido una cronología más completa de su actividad y una nómina de componentes. En este sentido, el caso más llamativo es el de un núcleo que había sido obviado en los estudios anteriores: Estampa Popular Galega. Pero sobre todo, nos ha parecido fundamental poner de manifiesto los vínculos personales entre los artistas pues, sin ellos, habría sido imposible la existencia de Estampa Popular. Por otra parte, al margen de la documentación inédita aportada, este trabajo pone en cuestión algunos de los lugares comunes más difundidos en relación con Estampa Popular.

En relación con el estudio del modo en que se materializó el mensaje crítico de Estampa Popular era obvio que las estampas eran uno de los objetos que había que analizar, pero no el único. Algunos de los elementos que podían conformar los prejuicios (entendidos en el sentido de «juicios previos») de los espectadores nos han parecido igualmente importantes a la hora de dilucidar la crítica que Estampa Popular representaba. La orientación ideológica de los colaboradores, avalistas, galeristas y artistas, la de las revistas en que aparecían sus imágenes, el

¹⁶ RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia...*, op. cit., 2003.

¹⁷ HALBWACHS, Maurice, *La memoria...*, op. cit., 2004.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques, «Politics, Identification, and Subjectivization», en *October*, Vol. 61, The Identity in Question, verano 1992, pp. 58-64; *La mésentente, politique et philosophie*, París, Galilée, 1995 ; *Le partage du sensible, esthétique et politique*, París, La Fabrique, 2000 ; *Le destin des images*, París, La Fabrique, 2003 ; *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

¹⁹ BERTRAND D'ORLÉAC, Laurence, *L'Ordre Sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, París, Gallimard, 2004.

²⁰ CROW, Thomas, *El esplendor de los sesenta*, Madrid, Akal, 2001; *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002.

²¹ EGBERT, Donald Drew, *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo del '68*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

²² CORNAGO BERNAL, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta, la encrucijada de los «realismos»*, Madrid, CSIC, 2001.

²³ RÖHL, Boris, *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus. Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen*, Hildesheim, Zurich, Nueva York, Gorg Olms Verlag, 2003.

²⁴ WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989; ACOSTA GÓMEZ, Luis A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989; VILLANUEVA, Darío (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994.

carácter de los referentes que se reconocían en su trabajo, etc., formaban parte de dicha crítica. Una crítica que, pese a lo que se ha dicho muchas veces en contra (en ocasiones, los mismos artistas así lo afirmaban), no habría sido la misma de no haber contado con cierto soporte por parte del Partido Comunista.

Volviendo a las obras, parecía fundamental determinar qué tipo de teorización plástica las sustentaba. Para ello nos acercamos al mundo de las teorías del realismo, especialmente en el caso del realismo pictórico y literario, para acabar descubriendo un panorama mucho más abierto, difuso y flexible. Se trataba, pues, de algo que iba más allá de la simple y manida oposición de Estampa Popular de Madrid (que respondería, según este tópico, a un «realismo social» o, incluso, «socialista») y Estampa Popular de Valencia (identificada con una estética renovadora, avanzada, de Pop crítico).

El estudio de las obras ha sido una tarea complicada. Lo cierto es que las estampas se acabaron dispersando, sólo algunos museos las incluyen en su colección y la mayoría se encuentra en manos de particulares. Esto se complicaba algo más cuando se trataba de ilustraciones de postales o calendarios puesto que éstos no tuvieron el mismo trato que una estampa individual. Para poder analizar este material, ha sido imprescindible la colaboración de historiadores y conservadores de museos, así como la de los artistas e intelectuales entrevistados.

Al adentrarnos en el análisis de la recepción del trabajo de Estampa Popular no hemos pretendido conocer con precisión la opinión de un público que, aparte de ser indefinido y desconocido, no dejó consignado su parecer en cada una de las exposiciones. A pesar de ello, hemos tratado de dar una serie de pinceladas sobre esta cuestión basándonos en las fuentes consultadas (entrevistas, informes de ventas e impresiones de los testigos). La opinión de la crítica de arte se ha buscado en periódicos y publicaciones especializadas. En este caso la selección fue forzosa, el interés y la accesibilidad del material fueron determinantes a la hora de llevar a cabo la criba. Al abultado volumen de estas publicaciones, se contraponía lo reducido de la documentación de archivo sobre los grupos o sus miembros accesible para el investigador. Han sido fundamentales para el desarrollo de esta investigación el Archivo General de la Administración (AGA) y varios archivos del Partido Comunista, sobre todo en España y Francia. Sus fondos nos han permitido estudiar y fundamentar documentalmente hasta qué punto las actividades de los grabadores eran consideradas amenazantes (para el régimen) o un apoyo (para el PCE). A la vista de todo lo anterior, hemos podido concretar la debatida cuestión de la relación entre Estampa Popular y el PCE.

Por otra parte, consideramos que, el modo mismo en que los grupos fueron modificando la nómina de sus componentes, fue fruto de la recepción de sus actividades entre los creadores. Es decir, aquí se sostiene que los incrementos y reducciones en el número de artistas participantes en los grupos era, de hecho, el resultado, positivo o negativo, de esta recepción. Para completar este estudio, nos hemos acercado también al modo en que su trabajo se ha estudiado y se ha expuesto a lo largo del tiempo. De esta manera, hemos rastreado el origen de los tópicos más comunes sobre los grupos, así como el de algunos olvidos, igualmente significativos.

A diferencia de lo sucedido en el caso de la mayoría de los estudios anteriores, no puedo justificar mis afirmaciones con una memoria propia. Eso no me hace más objetiva, sólo me ha llevado a abordar las cuestiones de una manera diferente. He intentado de forma consciente elaborar un relato que pueda servir de puente, de manera que los grabados de Estampa Popular no sean algo totalmente ajeno a quienes no fuimos testigos de una época. En otras palabras, no he buscado otra cosa que poner las condiciones necesarias para que, como anotara Walter Benjamin, estas imágenes del pasado se unan al presente a la luz del relámpago.

Agradecimientos

Se dice que la del investigador es una labor solitaria. Esto es cierto, pero incompleto. Por eso me gustaría dar las gracias a todos aquellos que, de una manera u otra, me han acompañado cuando realizaba la investigación que ha dado lugar a este libro.

Para empezar, y porque tengo la suerte (la desgracia, también) de pertenecer al conjunto de seres vivos heterótrofos, nada de esto habría sido posible sin las becas de FPU y del Ayuntamiento de Madrid en la Residencia de Estudiantes, de las que disfruté entre 2005 y 2008. Tampoco lo habría sido sin los proyectos de la Fundación Carolina *Arte y exilio entre España e Iberoamérica* (FC 03/05) y del Ministerio de Ciencia e Innovación *Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista* (HAR 2008-00744).

Una figura fundamental en todo este proceso ha sido mi director de tesis, Miguel Cabañas Bravo, su orientación, paciencia y dedicación me hicieron el camino menos complicado. He de añadir a los integrantes del grupo de investigación de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico del CSIC, Wifredo Rincón, Amelia López-Yarto, Enrique Arias, M^a Paz Aguiló y M^a Luisa Tárraga, que me han ofrecido su cariño y ayuda a lo largo de estos años.

Además de eso he de agradecer a los miembros de mi tribunal de tesis, Carmen Bernárdez, Jaime Brihuega, Julián Díaz Sánchez, Françoise Levaillant y Juan Antonio Ramírez, la atención y los comentarios que dedicaron a mi trabajo. Gracias a ellos, se han mejorado algunos aspectos del texto inicial y se me han abierto nuevos campos de interés. A ellos he de sumar el apoyo que encontré igualmente en la profesora María Dolores Jiménez-Blanco del Departamento de Arte III de la Universidad Complutense de Madrid. En distintos momentos del desarrollo de esta investigación fueron de gran ayuda las conversaciones con los investigadores Ángel Llorente, Juan Carrete, Clemente Barrena, Juan Pimentel y Manuel Pérez Lozano. Resultaron fundamentales igualmente las ideas, las preguntas y los debates que suscitaron presentaciones propias y ajenas en los encuentros de la red *European Protest Movements since the Cold War*.

Cuatro meses pasan volando y aprovecharlos disfrutándolos en un sitio nuevo no es tarea sencilla, por eso me gustaría dar las gracias a aquellos profesores e investigadores que hicieron mucho más que firmar un papel durante mis estancias en París, Múnich y Nueva York. No puedo olvidar tampoco al personal de los archivos, bibliotecas y museos en los que he trabajado, especialmente a aquellos de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC. Sin su ayuda, me habría resultado mucho más complicado moverme entre los libros, cajas, carpetas y dossiers que he consultado en mi investigación.

Corresponde un lugar muy especial en estos agradecimientos a todas aquellas personas que me prestaron su tiempo y sus recuerdos con amabilidad e ilusión en las entrevistas. Sin ellos el contenido de estas páginas sería mucho más pobre y menos humano.

Dedico un cariñoso recuerdo a mis compañeros Idoia, Junko, Milena, Borja, Saleta, Fran, Paula, Mario, Joan, Ana y Fernando, así como a todos mis colegas del Instituto de Historia. A estos amigos he de sumar a mis queridos Sara, Raquel, Elena, Ronit, Víctor, Teresa, Juan, Nani, Isaac y María. Sin ellos Madrid habría sido para mí una ciudad distinta y mi investigación habría sido también otra.

Finalmente, quiero terminar dando las gracias a mi familia. De ellos han venido siempre los mejores consejos y el principal apoyo que he recibido a lo largo de toda mi vida.