



# Gráfica e ideología en la definición del nacionalismo gallego: 1850-1950

## Graphics and ideology in the definition of Galician nationalism: 1850–1950

 **Antonio Doñate-Mañeru**  
Universidad de Vigo  
dongrafica@gmail.com

Artículo original  
Original Article

Correspondencia  
Correspondence  
dongrafica@gmail.com

### Resumen

El presente estudio tiene como objetivo examinar, desde una perspectiva histórico-artística, el papel desempeñado por el arte gráfico en los procesos de construcción y consolidación del nacionalismo gallego entre 1850 y 1950. Se pretende establecer cómo la producción visual contribuyó a la configuración de un imaginario colectivo y a la articulación de un discurso identitario. La metodología aplicada combina la revisión sistemática de fuentes hemerográficas y bibliográficas con el análisis iconográfico de materiales gráficos —carteles, ilustraciones, tipografía y símbolos— y la contextualización histórico-cultural de las obras y sus autores. El corpus analizado incluye publicaciones periódicas, campañas de difusión y proyectos editoriales vinculados a las Irmandades da Fala, la revista *Nós*, la figura de Castelao, la generación de *Os Novos* y la obra en el exilio de Luís Seoane. Los resultados indican que el arte gráfico constituyó un recurso esencial para la proyección ideológica, la cohesión identitaria y la resistencia cultural, manteniendo su vigencia incluso en contextos de represión y diáspora.

**Palabras clave:** nacionalismo gallego, arte gráfico, diseño editorial, identidad cultural, exilio.

### Abstract

*This study aims to examine, from an art-historical perspective, the role of graphic art in the processes of construction and consolidation of Galician nationalism between 1850 and 1950. It seeks to determine how visual production contributed to shaping a collective imagination and articulating an identity discourse. The methodology combines a systematic review of press and bibliographic sources with the iconographic analysis of graphic materials —posters, illustrations, typography, and symbols— and the historical-cultural contextualization of the works and their creators. The analyzed corpus includes periodicals, dissemination campaigns, and editorial projects linked to the Irmandades da Fala, the magazine *Nós*, the figure of Castelao, the generation of *Os Novos*, and the exile work of Luís Seoane. The*

Financiación  
Funding  
Sin financiación

Recibido  
Received  
12/08/2025  
Aceptado  
Accepted  
10/12/2025  
Publicado  
Published  
30/12/2025

Cómo citar este trabajo.  
How to cite this paper:  
Doñate Mañeru, A. (2025). Gráfica e ideología en la definición del nacionalismo gallego: 1850-1950. *I+Diseño. Revista de Investigación y Desarrollo en Diseño*. 20.

DOI: <https://doi.org/10.24310/idiseo.20.2025.22227>

results indicate that graphic art was a crucial resource for ideological projection, identity cohesion, and cultural resistance, retaining its relevance even in contexts of repression and diaspora.

Keywords: Galician nationalism, graphic art, editorial design, cultural identity, exile.

## Introducción

El Gobierno gallego acordó declarar este 2025 como Año Castelao<sup>1</sup> (Figura 1), con motivo de la celebración del 75 aniversario de su muerte y como «muestra de gratitud del pueblo gallego» a esta figura singular de la cultura y política gallegas. Así, la Xunta de Galicia erige a Alfonso Daniel Rodríguez Castelao como «una de las figuras más conocidas y reconocidos por todos los gallegos y gallegas» que es capaz de «convocar siempre y unir a todos». Por eso, se pone en valor que el pueblo gallego le haya otorgado «la máxima estima y lo haya escogido como uno de sus símbolos».

El Partido Popular, en las antípodas ideológicas de su figura, acierta estratégicamente concediéndole este honor, dada su condición de símbolo pangalaico. Es difícil transmitir la celebridad de Castelao para los no oriundos de Galicia, pero es tal su influjo que en este artículo nos serviremos de su figura —en cuanto agente cultural y político fundamental—, para vertebrar el marco histórico escogido. Un período que, no por casualidad, finalizamos en la fecha de su deceso, 1950.



Figura 1.

Ano Castelao  
[anuncio digital].  
Recuperado de  
<https://www.cultura.gal/es/nova/116319>.

Seis años antes, en el exilio argentino y durante la presentación de su ensayo *Sempre en Galiza* (Figura 2), la considerada obra canónica del nacionalismo gallego, Castelao se expresaba así:

La política no fue nunca mi profesión, pero sí mi vocación, la vocación de toda mi vida. Comparad el sentimiento gallego de mis primeros dibujos con la idea galleguista de mi reciente libro y veréis que son una misma cosa, y veréis que yo supe conservarme idéntico a mí mismo y que mi vida moral y política es una línea recta como la franja azul de nuestra bandera. Yo no cultivo jamás el arte por el arte. El arte para mí no fue más que un elemento, un recurso, un medio de expresión, y con el lápiz o la pluma sólo

quise ser un intérprete fiel de mi pueblo, de sus dolores y de sus esperanzas. Dibujé siempre en gallego, escribí siempre en gallego y si tiráis lo que hay de gallego y de humano en mi obra, no restaría nada de ella. (Castelao, 1944)<sup>2</sup>.

## El surgimiento del nacionalismo gallego

Los especialistas coinciden en situar los inicios del nacionalismo gallego en la mitad del siglo XIX. Éste atravesaría varias fases en su evolución: el provincialismo, desde 1840 hasta, aproximadamente, 1885; el regionalismo, desde 1885 hasta 1915; y el nacionalismo, desde 1916/18 en adelante. (Beramendi y Seixas, 1995, p.17)

Estos mismos autores nos trasladan que el término 'nacionalismo gallego' denominaría «el movimiento que encarna el largo y complejo proceso de reivindicación política de Galicia como ente nacional diferenciado y la génesis paralela de un cuerpo de ideas que justifiquen esa reivindicación». (Beramendi y Seixas, op. cit., p. 17). Un movimiento que se inscribe en



Figura 2.

Castelao, A. (1944). *Sempre en Galiza* [22 x 15 cm.]. Publicado en primera edición por Ediciones Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires, Instituto Argentino de Cultura Gallega en Buenos Aires. Imagen de dominio público.

1. <https://www.cultura.gal/es/nova/116319>.

2. En galego en la cita original, recogida en <https://academia.gal/-/no-setenta-aniversario-do-sempre-en-galiza>. La traducción al castellano es nuestra, como en la práctica totalidad de los fragmentos citados.

Esta revolución se convierte, por su potencia simbólica, en el hito fundacional del galleguismo.

la ola romántica europea de interés por la singularidad de los pueblos, por su historia, lengua y folclore diferenciados.

En 1846 se produce en Galicia un levantamiento militar contra el gobierno conservador español que terminó con la derrota y fusilamiento de los rebeldes en Carral. Esta revolución se convierte, por su potencia simbólica, en el hito fundacional del galleguismo. Estos insurrectos aún no concebían Galicia como una nación sino más bien como una provincia con características diferenciadas. Pero de aquellos años son las primeras representaciones gráficas en clave indudablemente gallega que encontramos en nuestra investigación. En concreto esta ilustración, atribuida al grabador Francisco Cousiño<sup>3</sup> y aparecida en las páginas del diario pontevedrés *El País* (Figura 3). La ilustración era muy escasa en los periódicos de aquel tiempo, siendo reservada para fines comerciales. Pero vemos aquí un anuncio —de un almanaque— con clara significación ideológica. En concreto, llama la atención —por encima de otros elementos reconocibles como la indumentaria, el puente de piedra y el *cruceiro* medieval— que el personaje protagonista porte una bandera donde reza, en letras mayúsculas, 'Galicia'. Y llama la atención porque no era esa la bandera de Galicia: ni esa ni ninguna otra ya que, según los especialistas, no existía a tal altura. Con lo cual parece claro que esa bandera inventada del grabado pretendía funcionar como un reclamo semiótico, en primer plano e ineludible a la mirada, para transmitir un mensaje identitario mucho más rotundo y connotado de lo que se estilaba hasta entonces.

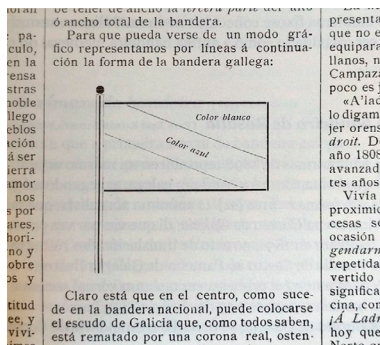
Y es que los primeros intentos de establecer una bandera gallega determinada datan de algunas décadas más tarde. Los investigadores (Barreiro y Villares, 2007; Barro, 2018) nos acercan los procelosos debates surgidos en ese fin de siglo para acuñar el modelo que hoy conocemos. El clásico *La invención de la tradición* (Hobsbawm y Ranger, 2002) sostiene que el período finisecular se caracterizó por la producción masiva de tradiciones y símbolos de carácter nacional, como una forma de construir nuevas creencias civiles que sustituyeran al papel que ejercían la iglesia o las monarquías tradicionales en el Antiguo Régimen. Así, el tratado recopila evidencias de que muchos de los signos e iconos de culturas autóctonas que hoy consideramos tradicionales, que pensamos que

siempre estuvieron allí, contarían con poco más de un siglo. Mas, como bien advierte el escritor y periodista Miguel Ángel Murado:

Esa obsesión prendió, por supuesto, también en Galicia. Mientras que en España se construía una identidad basada en los godos y en los iberos, el galleguismo buscó un referente diferenciado y, como es sabido, lo encontró en los celtas. Mas hace falta aclarar un punto que suele ser mal comprendido, porque desde que el historiador británico Eric Hobsbawm publicó su libro *La invención de la tradición*, todos nos lanzamos a una saludable caza revisionista de mitos fundacionales, olvidando a veces que «invención» no equivale necesariamente a «fraude». (Murado, 2009, p.86).

Figura 4.

Gaceta de Galicia, septiembre de 1897. Reproducida en (Barro, 2018).



3. Debemos la completa identificación de esta pieza gráfica a los investigadores Emilio Ínsua y Xurxo Martínez González.



Figura 3.

Cousiño, F. (1857). *El País: periódico semanal*. Nº 15, 6 de diciembre. Recuperado de [https://biblioteca.galiciana.gal/gl/publicaciones/numeros\\_por\\_mes](https://biblioteca.galiciana.gal/gl/publicaciones/numeros_por_mes).



Al final, se llegó a la configuración que hoy conocemos, de fondo blanco y franja diagonal azul. Este modelo, como relata el diseñador e investigador Pepe Barro<sup>4</sup>, tuvo su primera aparición pública en el traslado de los restos mortales de Rosalía de Castro en 1891, siendo esta una iniciativa que emanó de la sociedad civil, no institucional. Y ya en 1897 apareció (Figura 4), dibujada y explicada, por primera vez en un medio impreso. (Barro, 2018, p.131)

Rosalía se estableció desde entonces como la principal figura de la cultura gallega. Representante del llamado *Rexurdimento*, denominación que describe la trayectoria de recuperación cultural, política y histórica con la que se conoce la segunda mitad del siglo XIX en Galicia. La publicación en 1863 de *Cantares gallegos* (Figura 5), obra escrita íntegramente en galego, recupera para la cultura impresa una lengua proscrita desde el siglo XVI, en los llamados *Séculos escuros*, donde se impuso el castellano en todos los usos menos en el popular, que consiguió pervivir. Sobre ese legado se erige el *Rexurdimento* de Manuel Murguía, Eduardo Pondal, Valentín Lamas Carvajal, Manuel Curros Enríquez o la propia Rosalía de Castro, los considerados agentes pioneros en abordar la cuestión nacional desde todos los órdenes, del étnico al político pasando por el lingüístico.

Descendiendo al marco de la cultura visual, que es el que nos ocupa, surgen ya en este momento dos corrientes generales, frecuentemente intercomunicadas. Como señala Fernando M. Vilanova:

El carácter decorativo del modernismo, su efectismo cosmopolita, contradice las aspiraciones del espíritu del *Rexurdimento* de contextualizar el arte gallego. [...] Aparecerá, pues, en el marco creativo un divorcio de intereses: por una parte una intención plástica abierta, internacional y aplaudida; y una causa, la del *Rexurdimento*, que es la de integrar, reivindicar, sentir Galicia como razón primera que permita su modernización. (Vilanova, 1998, p.93).

Es un tiempo en el que aún no se han desarrollado las llamadas artes aplicadas, al carecer Galicia de industria consolidada. Así, las artes superiores siguen desarrollándose en las capas sociales más elevadas. La pintura aún no ha dado el paso, que se empieza a producir en Eu-

Figura 6 (izquierda).

Fierros, D. (1864). La fuente [130 x 177 cm.]. Academia de Bellas Artes Santa Cecilia (Cádiz), depositado por el Museo del Prado. Imagen de dominio público.

Figura 7 (derecha).

Murguía, O. (1896). Paisaje de invierno [22 x 27 cm.]. Colección de Arte ABANCA. Recuperado de <https://coleccion.abanca.com/collection/paisaje-de-invierno/> Imagen de dominio público.

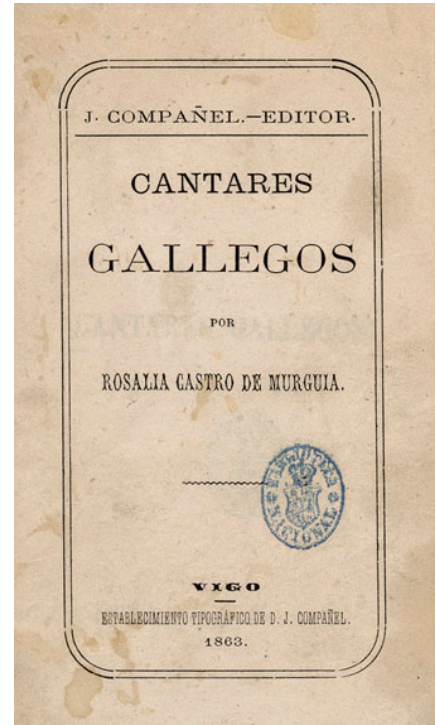


Figura 5.

Castro, R. (1863). Cantares Gallegos. Publicado en primera edición por Imprenta Juan Compañel, Vigo. Imagen de dominio público.



4. *Gaceta de Galicia*, septiembre de 1898. Reproducimos la imagen directamente de las páginas de Barro.



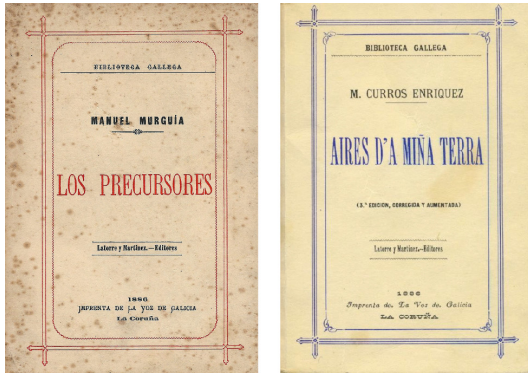


Figura 8.

Murguía, M. (1886).  
Los precusores.  
Curros, E. (1886).  
[12 x 17 cm.]  
Publicados en  
primera edición  
por Imprenta de La  
Voz de Galicia, A  
Coruña. Imágenes de  
dominio público.

Figura 9.

Ferrer, P. (1916). A  
Nosa Terra. Nº 1,  
14 de noviembre.  
Recuperado de  
[https://biblioteca.galiciana.gal/es/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.do?idPublicacion=7502](https://biblioteca.galiciana.gal/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=7502).



toria de Modesto Brocos; el populismo de Dionisio Fierros (Figura 6) o la ulterior *Xeración Doente* de Ovidio Murguía (Figura 7), de tímida autoconsciencia social.

Entre 1885 y 1903 sale de las prensas la considerada primera colección seriada de la literatura gallega, la *Biblioteca Gallega* de Andrés Martínez Salazar (Figura 8), iniciativa coruñesa donde se publican los textos clave del *Rexurdimento*. Sin embargo, la gráfica aún no acompaña a esos contenidos disidentes, que alumbran una nueva era. Son aún cubiertas y tripas propias de las artes gráficas pretéritas, con decoraciones decimonónicas e intercambiables.

### Construyendo una posible gráfica nacional

Sesenta años después de los mártires de Carral queda instituido finalmente el nacionalismo gallego. En 1916 se constituyen en A Coruña las «Irmandades da fala», organización que deja atrás el regionalismo anterior, asumiendo por primera vez una militancia mono lingüista galega. A uno de sus fundadores, Antón Villar Ponte, se debe además el primer manifiesto impreso del movimiento (Villar Ponte, 1916). Pero más crucial para lo que nos ocupa resulta ser el medio de comunicación auspiciado por el colectivo, *A nosa terra*, que se estrena el 14 de noviembre de 1916 con esta cabecera modernista (Figura 9), de detallada ilustración y tipografía *art nouveau*, que transmite un mensaje ideológico inequívoco: Galicia, sintetizada en la figura de una mujer labriega, debe liberarse del yugo de sus opresores cortando con la hoz<sup>6</sup> la cuerda que la maniatada.

Para el número 25, de julio de 1917, Castelao rediseña su cabecera (Figura 10), utilizando para ella la «tipografía gallega». No es ésta su primera aparición impresa, honor que le corresponde a la cabecera de la revista Galicia

Castelao, A. (1917).  
A Nosa Terra. Nº  
25, 19 de julio.  
Recuperado de [https://biblioteca.galiciana.gal/es/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.do?idPublicacion=7502&anyo=1917](https://biblioteca.galiciana.gal/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=7502&anyo=1917).

A·N·O·S·A·T·E·R·R·A

Figura 10.

Castelao, A. (1917).  
A Nosa Terra. Nº  
25, 19 de julio.  
Recuperado de [https://biblioteca.galiciana.gal/es/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.do?idPublicacion=7502&anyo=1917](https://biblioteca.galiciana.gal/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=7502&anyo=1917).

5. Se considera que este nuevo lenguaje, donde se integran el plano escrito y el ilustrativo en pos de una finalidad explícita, queda definido en las dos últimas décadas del siglo XIX con las aportaciones de Jules Chéret, Alphonse Mucha o Henri Toulouse-Lautrec.

6. Recordemos que estamos a escasos meses del inicio de la Revolución Rusa de 1917, que acuñaría definitivamente la hoz y el martillo como distintivo socialista. Las dos herramientas simbolizan el campesinado y el proletariado industrial, pero no es casual que las Irmandades da Fala acabaran adoptando la hoz y no el martillo como cuño corporativo para sus asociados. El trabajo en Galicia, a esa altura, era mayoritariamente agrícola y ganadero; apenas existía labor industrial. Así, en 1930 el número de asalariados industriales en Galicia aún no superaba el 20 por ciento de la población activa (Villares, 2004, p.325).

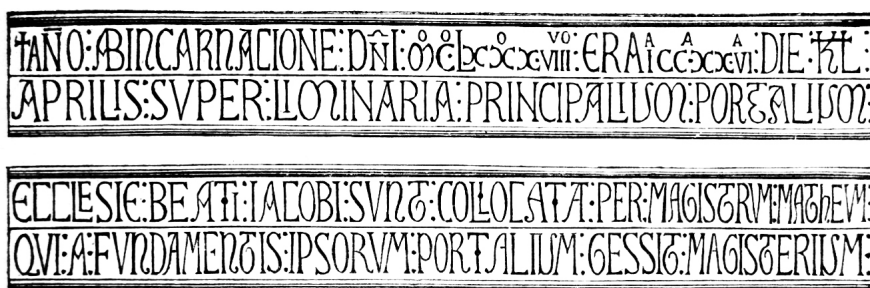


Figura 11.

Mayer, E. (1893).  
Recuperado de  
<https://academia.gal/-/ano-castelao/biblioteca/a-tipografia-de-castelao>

Diplomática, con un diseño del grabador compostelano Enrique Mayer de 1882. Pero el de A nosa terra es sin duda el primer diseño de «tipografía gallega» con intención política, colocando así la piedra angular de toda la gráfica autóctona en cuanto a práctica identitaria: su tipo de letra propia. Estos caracteres provienen de la tradición medieval, del gremio de la cantería y los signos lapidarios. El propio Mayer copiaría las epigrafías del Pórtico da Gloria de Santiago de Compostela para reproducirlas en un estudio impreso en 1893 (Figura 11), un título que Castelao tenía en su biblioteca particular. Como se asevera en un reciente estudio pero ya de referencia:

La ausencia de una tradición de imprenta e impresión de libros en Galicia, como aconteció en otros países de Europa, sumada a la singularidad geográfica y lingüística, y más a la tradición artesanal, provocó que la creación tipográfica no surgiera del mundo de la imprenta, sino desde otros oficios. Estos registros presentan una base de escritura reconocible, definida por los distintos condicionantes que intervienen en su señal: la escritura o tallado realizado por la mano del artesano, la piedra como soporte sobre lo que se trazan los signos gráficos, la herramienta con que se traza, la señal del útil trazador del cincel que determina su ductus y forma, su modulación y su peso. [...] La «tipografía gallega» de Castelao se coloca en el mismo plano de intencionalidad y acción política que otras obras y manifestaciones del intelectual de Rianxo. Castelao inicia un camino de canonización de esta tipografía como vehículo de reivindicación identitaria con un fuerte componente político. (Dopico, Rico y Vázquez, 2024, p.63)



Figura 12.

Castelao, A. (1913).  
O cego. [70 x 100  
cm.] Colección  
Recreo Cultural da

o formato Castelao persigue retratar la realidad gallega, pero sin ánimo costumbrista ni embellecedor: su visión es siempre política, apuntando no a la anécdota sino a lo estructural. A partir de la segunda década del siglo abandona la pintura y los grandes formatos, desembarcando ya de lleno en el dibujo humorístico y la caricatura. Sobre ésta teorizó en numerosas ocasiones, ya que la consideraba el arte capaz de representar mejor el nuevo mundo. Así:

La caricatura escoge los rasgos esencialmente expresivos y huye de todo lo que sea auxiliar o accesorio, en lo que se diferencia este Arte de todos los demás. ¿Podrá decirse que esta sequedad esquemática discute con todos los credos artísticos? Demonios... ¿quién piensa hoy en los credos artísticos? La caricatura no huye de la realidad; quien huye de la realidad son las artes que tienen la Belleza por única norma; mas con todo debo repetir que el nuevo Arte no deja de ser estético, lo que pasa es que identifica la Belleza con la Verdad (Castelao, 1920, p.170)

En cuanto a sus  
motivos, su  
mirada no se  
desvía nunca de  
su intención.

Un año antes de esta conferencia resumía en otra, con el esclarecedor título de «Arte e galeguismo» (Figura 13), gran parte de su ideario. O texto está repleto de prescripciones que tendrían un gran predicamento posterior, y que generarían también desavenencias que detallaremos más tarde.

En ella Castelao empieza diciendo que «El arte gallego no es, no, hacer cosas de asunto gallego», con lo que marca un claro distanciamiento con la pintura costumbrista anterior. Para él, no basta con representar elementos de la vida en Galicia; no basta con el realismo —con la técnica, podríamos aventurar—, hay que hablar desde algo anterior, desde el propio lenguaje.

Para que haya pintura gallega —que aún no la hay— es preciso pintar en gallego, de la misma manera que para ser dueños de una literatura gallega, genios de nuestra raza escribieron en gallego. El Arte es uno, y la literatura, como la música y la pintura gallega, no pueden ser más que maneras de expresión de una misma belleza: la de nuestra tierra. Y siendo yo uno de los que trabajan por la conquista de un Arte gallego, tengo que defender el habla de nuestros abuelos. (Castelao, 1919, p.18)

Muchas veces hombres de buen gusto robando trocito aquí y trocito allá llegan a hacer o adecentar un estilo que por ser hijo de muchos padres, parece que no tiene padre. Por eso hay que decir que siendo el estilo la expresión de la personalidad no son la misma cosa, aunque Buffon dijo que “el estilo es el hombre”. La personalidad es cosa más honda que el estilo; la personalidad no se hace ni se adecenta con trozos ajenos; la personalidad nace y crece en su ambiente. (Castelao, 1919, p.32)

Los artistas que quieren hacer arte universal piensan siempre en Madrid como si fueran amas de cría que dejan los hijos propios para mantener hijos ajenos. Mucho se habla de el arte universal; mas todo Arte tiene su patria, todo Arte es el fruto de alguna tierra. (Castelao, 1919, p.52)

Risco es el autor de su tratado teórico inaugural, un compendio no separatista pero sí ya profundamente diferencialista [...]

Todas estas premisas cuajarían en la revista *Nós*. Editada entre 1920 y 1936, la cabecera ourensana se convirtió en el órgano militante de referencia de esos años hasta el punto de bautizar como *Xeración Nós* a la cohorte que la auspició<sup>7</sup>, fijando las bases políticas, etnográficas, lingüísticas y culturales del nacionalismo clásico gallego, aquel que llegaría hasta los años sesenta, donde los historiadores (Beramendi y Seixas, 1995, p.210) sitúan —con la fundación en 1963 del Partido Socialista Galego (PSG) y la Unión do Povo Galego (UPG)— la siguiente mutación que llega hasta nuestros días.

*Nós* fue impulsada y dirigida por el intelectual Vicente Risco, una de las figuras más importantes y controvertidas de la política y cultura nacionalista gallega. Risco es el autor de su tratado teórico inaugural, un compendio no separatista pero sí ya profundamente diferencialista, basado en la especificidad atlántica —el atlantismo frente al mediterraneísmo imperante en la península ibérica— del territorio, fisonomía y carácter gallego (Risco, 1920).

El propio Risco era aficionado al dibujo, sobre todo a la ilustración etnográfica, pero quien llevó el peso artístico de la revista *Nós* fue Castelao, dotando a su gráfica de una gran potencia icónica (Figura 14). Sus cubiertas, hitos indiscutibles del imaginario cultural gallego desde entonces, recorren con inusitada soltura el camino entre las iluminaciones manuales de los códices medievales y el simbolismo abigarrado de las publicaciones de la Kelmscott Press<sup>8</sup> de William Morris, que comparten la misma querencia compacta, el mismo miedo al



Figura 13.

Castelao, A. (1919). *Arte e galeguismo*. Recuperado de <https://academia.gal/-ano-castelao/biblioteca/a-tipografia-de-castelao>.

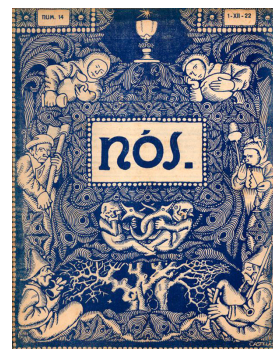


Figura 14.

Castelao, A. (1922). *Nós*. Nº 14, 1 de diciembre. Recuperado de <http://galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/glpublicaciones/verNumero.do?idNumero=147619>.

7. La revista estaba conformada en su inicio por los integrantes del cenáculo ourensano (Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo y Florentino López Cuevillas) y Alfonso Daniel Rodríguez Castelao. Posteriormente, se abrió a nuevas colaboraciones.

8. La imprenta de Morris y Walker sacó de sus tórculos entre 1891 y 1898 elaboradas ediciones limitadas que buscaban replicar el estilo de la imprenta del siglo XV, en una estrategia de reacción contra la fealdad de





Figura 15.

Morris, W. (1890). *The Nature of Gothic* by John Ruskin. Kelmscott Press, Londres.  
Cambellotti, D. (1908). *La nave*. Tragedia di D'Annunzio Gabriele. Fratelli Treves, Milano.  
Moya, J. (1916). *La lámpara maravillosa*. Ejercicios espirituales. Ramón del Valle Inclán. Sociedad Española General de Librería, Madrid. Imágenes de dominio público.

vacío que otras ediciones de principios de siglo XX como las obras de Gabriele D'Annunzio<sup>9</sup> o Ramón María del Valle-Inclán<sup>10</sup> (Figura 15), influencia ésta directa, por proximidad, para Castela. El autor pontevedrés teorizó sobre la distorsión estética que sobre la realidad ejercita el arte con su celebrada estética del recuerdo, resumida en el mantra «Para la obra de arte nada es como es, sino como la memoria lo evoca» (Drumm, 2012, p.306).

Pero la aportación de Castela, dentro de esta sugestiva red de influencias formales, reside en el ideario. Para el intelectual de Rianxo y sus compañeros de viaje de Nós —como ya quedó apuntado— todas las decisiones estéticas, todos los estilos, debían tener justificación interna, debían remitir a un proyecto ideológico superior a ellas. A la reivindicación de la cuestión nacional, al reconocimiento del pueblo gallego como entidad diferenciada. Esta sujeción conceptual aleja con determinación sus propuestas gráficas de la sofisticación más ludita o decadente, de la sospecha de esteticismo en la que podían caer los referentes mostrados. Es esta una apuesta contraria a la del arte por el arte, un decantamiento por la heteronomía, por lo no autónomo —en el sentido formulado por Antón Figueroa<sup>11</sup> para la literatura gallega:

Las literaturas pequeñas, como las demás después de la época moderna, en que la literatura y el arte se van asociando a la idea de nación o de Estado, nacen ciertamente bajo el signo de la intención política. Esta politización inicial no es pues en absoluto una característica de la

los volúmenes serializados y la obsolescencia de los objetos que producía la naciente industria editorial británica. La Kelmscott capitaneó el movimiento de las *Private Press*, un lapso artesanal retrofuturista en el vertiginoso progreso mecánico de la imprenta en el siglo XX.

9. Duilio Cambellotti está detrás de la gráfica de los influyentes trabajos del escritor de Pescara. Cambellotti, como William Morris, fue un artista artesano comprometido con la utopía socialista del arte social, didáctico, accesible a todos.
10. Valle-Inclán fue de los primeros literatos en concebir el libro de manera integral, como objeto artístico, convirtiéndose así en «un innovador del diseño editorial en un periodo, el primer tercio del siglo XX, en el que las artes del libro alcanzan su máximo esplendor, tras el impacto del Art Nouveau sobre las artes decorativas catalanas a finales del XIX. Los nuevos imperativos estéticos de signo espiritualista, anti-materialista y anti-realista que trajo consigo el Modernismo, supusieron una total revolución en la literatura y el resto de las manifestaciones artísticas finiseculares, entre ellas, también las artes tipográficas, renovación a la que el esteta Valle-Inclán no pudo mostrarse ajeno. [...] Este cuidado por el aspecto formal del libro le condujo a editar su propia obra, constituyendo un buen ejemplo del autor-editor, que contrata la imprenta, compra el papel, diseña el libro y distribuye la producción a través de sellos editoriales y librerías». (Vílchez, 2012, p.379) Para tal fin se asocia con el artista José Moya del Pino, quien confeccionará esos tipos orlados con que ilumina cubiertas y capitulares internas, y el resto de ornato orgánico —amorillos, serafines, grímpolas—, de reminiscencias arcaicas pero aliento modernista, al servicio del esperpento de Valle, mezcla grotesca de la iconografía monstruosa del románico y las contemporáneas corrientes gnósticas y ocultistas. Un bestiario, símbolo e imagen de los vicios y pecados mundanos sobre las que el autor no efectúa juicios valorativos, mostrando a sus personajes tal cual son, entre las bajas pasiones y la inconsciencia.
11. Teórico de referencia en los estudios literarios gallegos de los últimos cuarenta años, su enfoque parte de la noción de campo literario del sociólogo Pierre Bourdieu.

historia de las denominadas literaturas minoritarias. Lo que caracteriza a estas es una cierta «asincronía»: el hecho de que, al contrario de lo que sucede con las grandes literaturas o culturas, aun hoy están bajo ese signo de alguna manera, aun hoy en todo caso la «política» literaria es muy observable bien desde dentro o bien desde fuera. (Figueroa, 2010, p.13).



Figura 16.

Sobrino, C. (1920).  
Mujer gallega.  
*Blanco y Negro*,  
ABC. Colección  
Museo ABC. Ribas,  
F. (1930). Rías  
Gallegas. Lugares de  
Ensueño. Patronato  
Nacional de

na, impulsora de un modelo consumista precisará, llegado el momento, de recursos de comunicación nuevos: carteles, periódicos, libros, revistas ilustradas con publicidad, anuncios y rótulos que se convertirán en nuevos vehículos comerciales. Habrá que esperar el momento en que diseño y producción, o lo que es lo mismo, arte e industria se alíen, para que algunos pintores opten naturalmente por su incorporación al mundo del diseño gráfico y la publicidad. A medida que la sociedad demanda un mayor número de imágenes, la figura del pintor, del ilustrador o del diseñador gráfico, se irá haciendo imprescindible y la publicidad, que hasta entonces había gozado de escasa presencia en la sociedad urbana gallega, se convierte en elemento indispensable para la divulgación de cualquier acontecimiento cultural o deportivo. (Carballo-Calero, 2011, p.15).

Entramos así de pleno en la Galicia moderna, como tan atinadamente titularía una exposición, aunque más esclarecedor aún es el marco que traza su subtítulo<sup>12</sup>, que nos avisa de que, en Galicia, por mor del atraso económico, la modernidad duró sólo dos décadas.

La vida cultural fue uno de los ámbitos donde los cambios fueron más amplios y profundos. Como apuntábamos, la Xeración Nós acuñó el paradigma cultural nacionalista, que marcó la pauta hasta la guerra civil. La palabra «Nós» —nosotros— aglutina, desde entonces, toda esta tendencia (Figura 17). Bajo el paraguas de ese término se cobija «la voluntad de ser, de un modo vagamente «feniano», una nación-cultura» (Villares, 2005, p.50), pero también pasó a denominar una secuencia de iniciativas concretas, que comenzaron en la revista antes analizada, continuaron con la imprenta y editorial de Ánxel Casal (la primera industria cultural gallega de coordenadas nacionalistas) y llega hasta nuestros días, donde nombra a un periódico y un canal de televisión, entre otras actividades.

Este propósito tan determinado generó no pocas tensiones y divergencias. El especialista Antón Castro, inserto ya en otra tradición crí-

Castelao abrió una senda que ejerció desde entonces gran influencia sobre las artes plásticas y gráficas. Pero esta postura aún tardaría en ser hegemónica. Las primeras décadas del siglo XX son un período convulso en el que se mantienen con vigencia posiciones ligadas a la historia y a la tradición —como el eclecticismo, regionalismo o modernismo— que conviven con las vanguardias europeas nacientes —como el cubismo, expresionismo, dadaísmo o surrealismo. Además, y no menos importante, en los años veinte las artes gráficas consolidan su uso ordinario en Galicia (Figura 16), como nos advierte la especialista Carballo-Calero:

El advenimiento de una sociedad más urba-

Figura 17.

Castelao, A. (1931).  
Nós [34,5 x 24,5  
cm.]. Publicado en  
primera edición  
por Casa de Hauser  
y Menet, Madrid.  
Imagen de dominio



12. A Galicia moderna. 1916-1936. Xunta de Galicia, 2005.

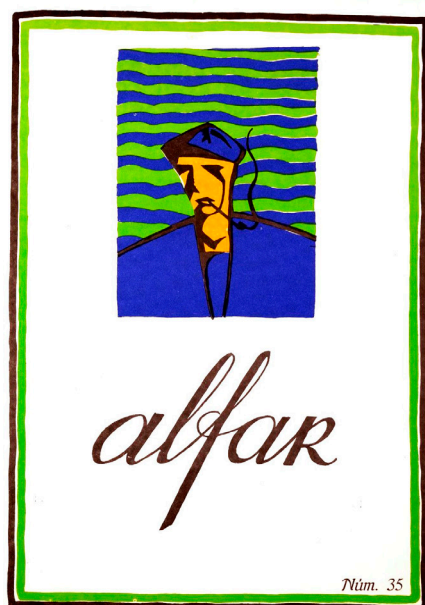


Figura 18.

Fernández, C. (1923). *Alfar*. N° 35, diciembre. Recuperado de <https://biblioteca.galiciana.gal/gl/publicaciones/verNumero.do?idNumero=274230>. Johán, A. (1924) *Ronsel*. N° 2, junio. Recuperado de [https://biblioteca.galiciana.gal/es/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.do?idPublicacion=4844](https://biblioteca.galiciana.gal/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=4844).

18). Ambas, en lengua castellana. *Alfar*, para Castro, representa a la Galicia abierta y plural: aquella cosmopolita, conectada con la crítica parisina y la Generación del 27 del estado español. Otras voces inciden en esta misma brecha estética:

[...] Poco tiene que ver el cosmopolitismo de *Ronsel* con el espíritu de *Nós*, más preocupada por profundizar en la realidad gallega: mientras la revista lucense se mueve en un entorno

tica (la de la posmodernidad de los años ochenta) dedica algunos de sus estudios a desentrañarlas. En su opinión, la vía emprendida por la *Xeración Nós* distaba de ser emancipadora:

Al margen de ese propósito, muchos de los teóricos del momento e incluso artistas —pensemos en los casos ejemplares de Castelao o Luis Seoane, a los que luego nos referiremos— no comprendían el rol independiente y «liberador» del arte. Esta casi obligatoriedad de «militancia» o cooperación nunca fue rechazada, de pleno, por los artistas más representativos. Ello explicará, en parte, el tipo de lenguaje utilizado y la huída de las experiencias radicales en el terreno formal, lo mismo que su centralidad en torno a la imagen y a una cierta manera de narrar desde un eje constante que será siempre o la Galicia mítica o la más real. (Castro, 1992, p.66)

Castro describe la escena nacionalista con la contundente dicotomía «política versus estética» que resulta, como suele pasar en estos casos, igualmente ideológica. Él plantea el interrogante de si el nacionalismo propulsó el despegue del arte gallego o, en cambio, supuso su estancamiento en el contexto del vanguardismo internacional del momento. Así:

[...] el modelo teórico de la considerada vanguardia histórica gallega —ligada a los Novos—, fue inexistente como tal y careció de una reflexión sólida alrededor de los principios que lo generaron y sostuvieron en los niveles conceptual y formal. El ejemplo más ilustrativo es el de Alfonso R. Castelao, cuyo mesianismo, «para liberar el arte gallego del sueño de la muerte», como él decía, ilustró una voluntad muy poco libre en los artistas del momento, a los que se incentivó tan sólo en una dirección testimonial e ideologizada. Si su peso como teórico fue aplastante en los ensayos, en los diarios, en las revistas periódicas gallegas o en sus conferencias multitudinarias, de igual manera lo fue en el terreno de la praxis, a través de sus dibujos, viñetas y pinturas, que se expusieron en las ciudades más importantes de Galicia. Eso marcará, sin duda, la existencia de dos Galicias estéticas, que son las que definen el primer tercio del siglo veinte en este país del noroeste peninsular. (Castro, 2005, p.70)

Estas dos Galicias estéticas, bajando ya al terreno plástico-gráfico, estarían ejemplificadas en, por una parte, la revista *Nós* ya analizada y, por otra, las publicaciones coetáneas *Alfar*<sup>13</sup> y *Ronsel*<sup>14</sup> (Figura

13. *Alfar* fue una revista literaria editada en A Coruña entre 1923 y 1954. Supuso al mismo tiempo un reflejo de la gráfica internacional más avanzada del momento, tanto por su diagramación como por el valor de sus reconocidas colaboraciones, desde Pablo Picasso, Salvador Dalí, Juan Gris, André Breton, Sonia Delaunay o Norah Borges hasta Maruxa Mallo y Cándido Fernández Mazas. Su núcleo vertebrador lo constituían intelectuales gallegos (especialmente coruñeses) que defendían el sentido del europeísmo artístico y literario sin olvidar el enraizamiento gallego.

14. *Ronsel*, revista mensual de literatura y arte editada en Lugo que publicó únicamente seis números, en 1924, pero con una trayectoria muy influyente posteriormente. De carácter ecléctico, integró las corrientes más abiertas y vanguardistas en materia de creación literaria del momento. En el aspecto plástico colaboraron Álvaro Cebreiro, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, Ánxel Xohán, Carlos Sobrino Buhigas y Amando Suárez Couto.

[...] muchos de los teóricos del momento e incluso artistas —pensemos en los casos ejemplares de Castelao o Luís Seoane, a los que luego nos referiremos— no comprendían el rol independiente y «liberador» del arte.



configurado por la experiencia lineal del cubismo, o el espectro de Alfar abarca desde el ultraísmo al surrealismo pasando por un clasicismo moderado de retorno al orden o adoptando aires d'écós ocasionalmente, la opción del diseño gráfico de Nós es claramente modernista y el horizonte estético novecentista, tradicional y barroquizante. (Carballo-Calero, 2006-2007, p.35)

Las páginas de Alfar acogerían, en 1923, lo que podríamos considerar el reverso, el contra-manifiesto de aquel *Arte e galeguismo* de Castelao antes apuntado. En El regionalismo en el arte, como vemos, se apuesta con firmeza por la autonomía del arte:

Así, pues, ¿qué finalidad se persigue al amurallar premeditadamente nuestras fronteras en ese ciego amor propio de acentuar nuestro perfil? ¿Cerrar las puertas a tradiciones ajenas? ¿Impedir la expansión de las nuestras? ¿No late dentro de vosotros, los que tal intentáis, la fatalidad, que pulsa por buscar su cauce natura? Pensáis que, canalizando el arte, conseguiréis lo que con otras manifestaciones del vivir. Educados en medio de tanta simonía, aspiráis, como buenos mercaderes, a un éxito de propaganda. Preferís gozar de sí mismos, cuando se os ofrece un goce superior por ley natural. Amigos de la Tradición, os propusisteis imitar a Narciso, sin advertir que, después de tanto tiempo se secó el charco. (Ferrant<sup>15</sup>, 1923, pp.2-4)

Pero la siguiente generación se creyó capaz de no renunciar a nada, ni a la pertenencia ni a la autonomía. Os Novos renovaron las propuestas del arte gallego en la primera mitad del siglo XX al amalgamar las vanguardias europeas con la tradición e identidad propias. Pertenecieron a esa escena Carlos Maside, Luís Seoane, Arturo Souto, Manuel Colmeiro, Xosé Eiroa, Fernández Mazas, Manuel Torres o Xosé Otero Abeledo «Laxeiro», entre otros, sin duda la cohorte más celebrada de las artes gallegas. Os Novos constituyeron una corriente fundamentalmente pictórica y escultórica, pero muchos de ellos se aventuraron —como afirmaba Carballo-Calero en el fragmento más arriba citado— en el terreno de la ilustración, sobre todo vinculada al sector editorial, en lo que fueron los preámbulos del diseño gráfico. Esta generación continuó los preceptos plásticos marcados por Castelao dentro de la *Xeración Nós*, incorporando con mayor decisión elementos de las corrientes estéticas externas.

Os Novos  
constituyeron  
una corriente  
fundamental-  
mente  
pictórica y  
escultórica [...].

Figura 19.

Maside, C. (1931)  
Ha pasado el Orden.  
«Nueva España»,  
junio. Maside, C.  
(1936). «El Pueblo  
Gallego», junio.  
Reproducidos en  
(Rodríguez, 1989).

Carlos Maside es el heredero directo de Castelao en lo que concierne al dibujo, ejerciendo la viñeta periodística al igual que su maestro. En ese tiempo Maside, al igual que otros grandes expresionistas de la época como Dix, Grosz, Arnold o Gulbransson, practica el grabado con fines políticos y perspectiva de clase (Figura 19). «Normalmente en ellos late un enfrentamiento de fuerzas: por una parte la fuerza del poder constituido, por la otra la del pueblo que sufre la agresión» (Rodríguez, 1989, p.12). Maside da cuenta del tiempo histórico que abarca desde la Dictadura de Primo de Rivera hasta el triunfo y caída de la Segunda República.



Pero, como apuntábamos, los años veinte traen consigo las primeras iniciativas editoriales en las que contenidos y presentaciones gráficas tienen las mismas prerrogativas. Así, «Céltiga», que entre 1921 y 1923 sacó una colección muy popular de concepción gráfica ya contemporánea (Figura 20). Con su icónica cabecera manuscrita y un formato reducido que recuerda a las publicaciones de quiosco o folletines, sus cubiertas son ilustradas por los artistas más referenciales del momento, como Castelao, Álvaro Cebreiro o Cándido Fernández Mazas. Respeto a la «Biblioteca Gallega» el salto en las cubiertas

15. Ángel Ferrant fue un afamado escultor madrileño de vanguardia relacionado con el surrealismo y el arte cinético. Residió en A Coruña unos años, en los que conformó el núcleo inicial de *Alfar*.



Figura 20.

Castelao, A. (1922). Un olho de vidro. Memorias dun esqueleto. Cebreiro, A. (1922). Axúdate e O menciñeiro, parrafeos orixinaes de Charlón y Hermida. Fernández, C. (1922) O vello mariñeiro toma o sol, e outros contos, por Euxenio Montes. Editorial Céltiga,

salta a la vista. Aquí ya hay un sentido contemporáneo de la cubierta, donde la gráfica tiñe, como una piel, toda la plana.

«Lar» (1924-1928), prolífica editorial conocida por sus novelas cortas y precios populares (Figura 21). La maqueta de la colección estaba elaborada por Camilo Díaz Baliño<sup>16</sup> y sus cubiertas, invariables en toda la colección, son un modelo programático de Os Novos, ya que combinan en el mismo plano con desparramo elementos identitarios (el bestiario del Pórtico de la Gloria, una anta megalítica) con estilemas del Jugendstil alemán o del Arts&Crafts de William Morris y el carácter seriado de los modernos medios de reproducción.



Figura 21.

Fernández, F. (1926) Xelo, o salvaxe. Fernández, R. (1927) Loita. Editorial Lar, A Coruña. Editorial Céltiga, Ferrol.

Y, por supuesto, «Nós» (1927-1936) que se convirtió en el principal canal editorial gallego hasta su trágico cierre, a causa del asesinato fascista en el 36 de su promotor —y alcalde de Compostela— y el saqueo de su archivo e instalaciones. Ánxel Casal está considerado el padre de la edición e impresión gallega moderna, ya que su taller supuso uno de los principales contubernios socioculturales y políticos de la época y su catálogo asombra por la cantidad y calidad de volúmenes tirados de sus modestas prensas (Figura 22). Desde la revista Nós, cuya impresión asumió, pasando por sus ediciones más sobrias y corporativas, apenas separatas grapadas, hasta los pequeños volúmenes con intervención de artistas e ilustradores, coincidiendo con la llegada de Seoane al taller, que trajo consigo el conocimiento de la vanguardia europea. Como se atisba en esta pequeña muestra, los años republicanos gallegos supusieron, al igual que en el resto del estado español<sup>17</sup>, una edad de oro gráfica.

16. Dibujante y escenógrafo fusilado por la sublevación franquista, fue además padre de Isaac Díaz Castro, promotor del grupo empresarial Sargadelos que acabaría por definir las formas y grafías propias de Galicia a partir de los años 60.

17. Como asegura el investigador Enric Satué: «Quizá sea la española la única vanguardia artística en el mundo que enseguida fue del dominio público. Dejando al margen la soviética, implantada como terapia regeneradora tras una sangrienta revolución, el resto de las vanguardias artísticas europeas tuvo ecos populares minoritarios y elitistas, como corresponde a los movimientos iniciáticos. [...] el diseño gráfico español de los años treinta se limitó a acompañar la formidable ruptura social que se produjo en España y, con su impertinente experimentalismo, fue a un tiempo vanguardista y popular, desempeñando una función estética tan benéfica como insólita. (Satué, 1993, p.15)





Figura 22.

Méndez, M. (1927) Proel, Amado Carballo. Maside, C. (1928) De catro a catro, Manuel Antonio. Méndez, M. (1928) O Galo, Amado Carballo. Pubul, J. (1931). Blancas, José Pubul Cartelle. Seoane, L. (1932) Mar ao norte, Álvaro Cunqueiro. Lorenzo, X. (1933) Breviario da autonomía, Ramón Villar Ponte. Nós, Publicacións Galegas e Imprenta, Santiago. Recuperado de <https://oslibrosdeanxelcasal.blogspot.com/>

La campaña del Sí tuvo una alta participación y cantidad de medios empleados [...].

En las elecciones generales de febrero de 1936, el Partido Galleguista, integrado en el Frente Popular, consigue tres diputados (entre ellos Castelao, electo por Pontevedra). Esta victoria reactivó el compromiso de aprobar enseguida el Estatuto de autonomía. La campaña por el Sí tuvo una alta participación y cantidad de medios empleados: se editaron un millón de ejemplares del Estatuto y se recurrió a los nuevos medios de comunicación, como el cartelismo.

La campaña gráfica constó de once carteles (Figura 23) a cargo de Castelao, Maside, Díaz Baliño, López Bouza, Luís Seoane o un Isaac Díaz Pardo que, con apenas 15 años, se involucró o elaboró varios de ellos, ya que el taller de su padre funcionó como centro de operaciones. En estas piezas, hitos indiscutibles de la gráfica gallega, la épica *agitprop* se alía con la síntesis del *plakatstil* y los modos expresionistas, postcubistas, constructivistas o Art Déco del momento.

El golpe de estado de julio de 1936 impidió la entrada en vigor del Estatuto de autonomía de Galicia de 1936, aprobado apenas unas semanas antes. Galicia fue casi inmediatamente tomada y el fascismo desató una dura persecución contra algunos de los principales protagonistas de aquella victoria administrativa, asesinando a sus promotores esenciales, como Alexandre Bóveda o Ánxel Casal, o enviando al exilio a otros de ellos, como el propio Daniel Castelao.

### Epílogo: el exilio, la Galicia exterior

Aún no hablamos de Luís Seoane, a pesar de ser el primer diseñador gráfico gallego<sup>18</sup> considerado como tal, ya que a Castelao le correspondería más el calificativo de «artista gráfico» o, con lo que él seguramente estaría más de acuerdo, «dibujante». Seoane ejerció además la pintura, y con no poca relevancia o trayectoria, pero aterrizó con determinación en la

18. Nestes mesmos termos: (García, 2020, p.16)



práctica profesional del diseño gráfico, tal y como se acuñó en la segunda década del pasado siglo<sup>19</sup>.

Seoane, una de las figuras clave de la cultura republicana<sup>20</sup> ya en la década de los 30 como integrante de la generación de Os Novos, tuvo que huir a Buenos Aires tras el golpe de estado del 18 de julio de 1936, después de permanecer escondido unos meses en Lisboa. Regresaría a Galicia en 1960, si bien siguió alternando la residencia entre Buenos Aires y A Coruña hasta su muerte ya en democracia, en 1979. En América desarrollaría una trayectoria cultural poliédrica que abarcó, además de las artes plásticas, la escritura, la gestión y la edición. Desde el punto de vista del especialista Arturo Casas su recorrido constituye, sin lugar a dudas:

El mayor y más constante fabricante de repertorios durante la etapa de cuarenta años que abarca de 1936 a los inicios de la transición democrática tras la muerte del dictador. Y por lo tanto fue también el referente máximo de la energía sociocultural del país. [Seoane mantiene una vocación] pluridireccional y mismo promiscua en sus referentes artísticos, en la integración de las artes y en la convergencia arte-industria y otra deudora aún de las reservas sobre



Figura 23.

Campaña por el Estatuto de autonomía de Galicia de 1936. (1936). De izquierda a derecha y de arriba a abajo, carteles de Castelao, Díaz Baliño, Díaz Pardo, Seoane, Díaz Pardo y Maside. Imágenes de dominio público.

19. Como es bien conocido, los que ejercían esa profesión hasta ese momento eran conocidos como «artistas comerciales». En 1922 surgió por primera vez el término «diseñador gráfico» de la mano del diseñador, tipógrafo y calígrafo William Addison Dwiggins, quien lo empleó para definir su práctica profesional de organizador visual de piezas impresas. Veinte años después su uso nominal ya era generalizado.

20. «Ya hemos señalado que la revolución del diseño la llevó a cabo gente muy joven: cuando la proclamación de la República, el catorce de abril de 1931, Fontseré tenía quince años; Clavé, dieciocho; Giralt Miracle, Ortiga y Seoane, veintiuno; Amster, veintidós; Rawicz, veintitrés; Puyol y Renau, veinticuatro; Crous-Vidal, veintiocho; Sala, veintinueve; y los más crecidos, como Català Pic, treinta y dos; Tono, treinta y cinco; y Marco, cuarenta y seis». (Satué, 2003, p.27).

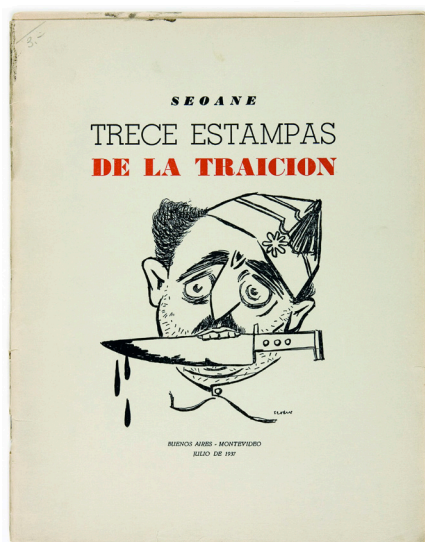


Figura 24.

Seoane, L. (1937).  
Trece estampas de la  
traición, *Luis Seoane*.  
Talleres gráficos  
Poter Hermanos,  
Buenos Aires.

toda vanguardia artística que habían brotado en el pensamiento estético del sector más tradicionalista de *Nós* y el *Seminario de Estudios Gallegos*, incluido desde luego el propio Castelao; [...] una abierta a la hibridación cultural e incluso a la negociación de los referentes simbólicos de la cultura nacional y otra ubicada a la defensiva en la ortodoxia identitaria y en la axialidad estática de la lengua; una propiciadora de un arte y una literatura populares como soporte efectivo de la memoria histórica y otra favorecedora de prácticas artísticas de marca formalista. (Casas, 2011, p.334)

Tras su primera publicación bonaerense (Figura 24) —*Trece estampas de la traición* (1937), denuncia de la inmoralidad del conflicto y los horrores de la represión franquista—, en 1940 crea en Emecé Editores, junto a otro exiliado gallego, Arturo Cuadrado, las colecciones *Dorna* u *Hórreo*, donde asume la gráfica de casi todos sus números. En 1942 crea también con *Cuadrado* la Editorial Nova, desde la que continuaría su actividad de diseño editorial incesante con las colecciones *Pomba* o *Mar Dulce* o la auto publicación de *Homenaje a la Torre de Hércules* (1944), uno de los mejores libros de la década para la crítica neoyorquina. Ya en 1947 funda

Ediciones Botella al Mar, donde se convierte en el diseñador gráfico de concepción integral, expandida, que conocemos (Figura 25).

Abandonamos aquí la proteica trayectoria de Seoane, que se extendería tres décadas más, ya que llegamos al final del marco temporal de este artículo, 1950. Marco autoimpuesto para hacerlo coincidir con el deceso de Castelao, también en el exilio argentino como apuntábamos en nuestro inicio, y con el que Seoane, junto a otros exiliados, constituiría el ala más extrema del nacionalismo en una Galicia exterior —la del exilio político— que atravesó en solitario el desierto cultural de la interior —la de la dictadura franquista— que se aplicó en desbaratar los avances políticos y culturales de las décadas anteriores. Castelao presidió el *Consello de Galicia*, creado en 1944, que pretendía actuar como un gobierno gallego en el exilio, legitimado por el Estatuto de autonomía aprobado en 1936, pero sin obtener, más allá del capital simbólico, gran seguimiento. Hasta avanzados los años 50, y bajo otra estrategia más posibilitista —la del culturalismo de la editorial Galaxia, que pasaría a ocupar de facto el frente ideológico del disuelto Partido Galleguista—, no se volvería a recuperar el pulso político y cultural.

## Conclusiones

El recorrido entre 1850 y 1950 evidencia que el nacionalismo gallego se configuró no sólo como un proyecto político, sino también como un imaginario cultural y visual. La producción gráfica de dicho periodo —iconos, tipografía, ilustración y diseño editorial— se consolidó como un instrumento decisivo para expresar y difundir una identidad propia.

En el provincialismo y regionalismo decimonónicos ya se detecta una temprana voluntad simbólica, como los intentos de conformar la bandera gallega. Este impulso, ligado al *Rexurdimento* de Rosalía de Castro, Murguía y Pondal, proporcionó las bases ideológicas y emocionales para posteriores desarrollos estéticos de signo nacionalista. A partir de las Irmandades da Fala y su medio de comunicación *A Nosa Terra*, la producción gráfica se convirtió en herramienta militante. Castelao, figura central de este periodo, defendió desde entonces la necesidad estratégica de un lenguaje artístico propio que se vinculara a la lengua y cultura gallegas.

La revista *Nós*, ya en la década de los 20, sintetizó tradición e innovación, rescatando motivos identitarios medievales y celtas, integrados con influencias europeas. Este proyecto, sin embargo, coexistió con debates sobre el papel del arte: mientras algunos defendían su

Este impulso,  
ligado al  
*Rexurdimento*  
de Rosalía de  
Castro,  
Murguía y  
Pondal,  
proporcionó las  
bases  
ideológicas y  
emocionales  
para  
posteriores  
desarrollos es-  
téticos de  
signo  
nacionalista.



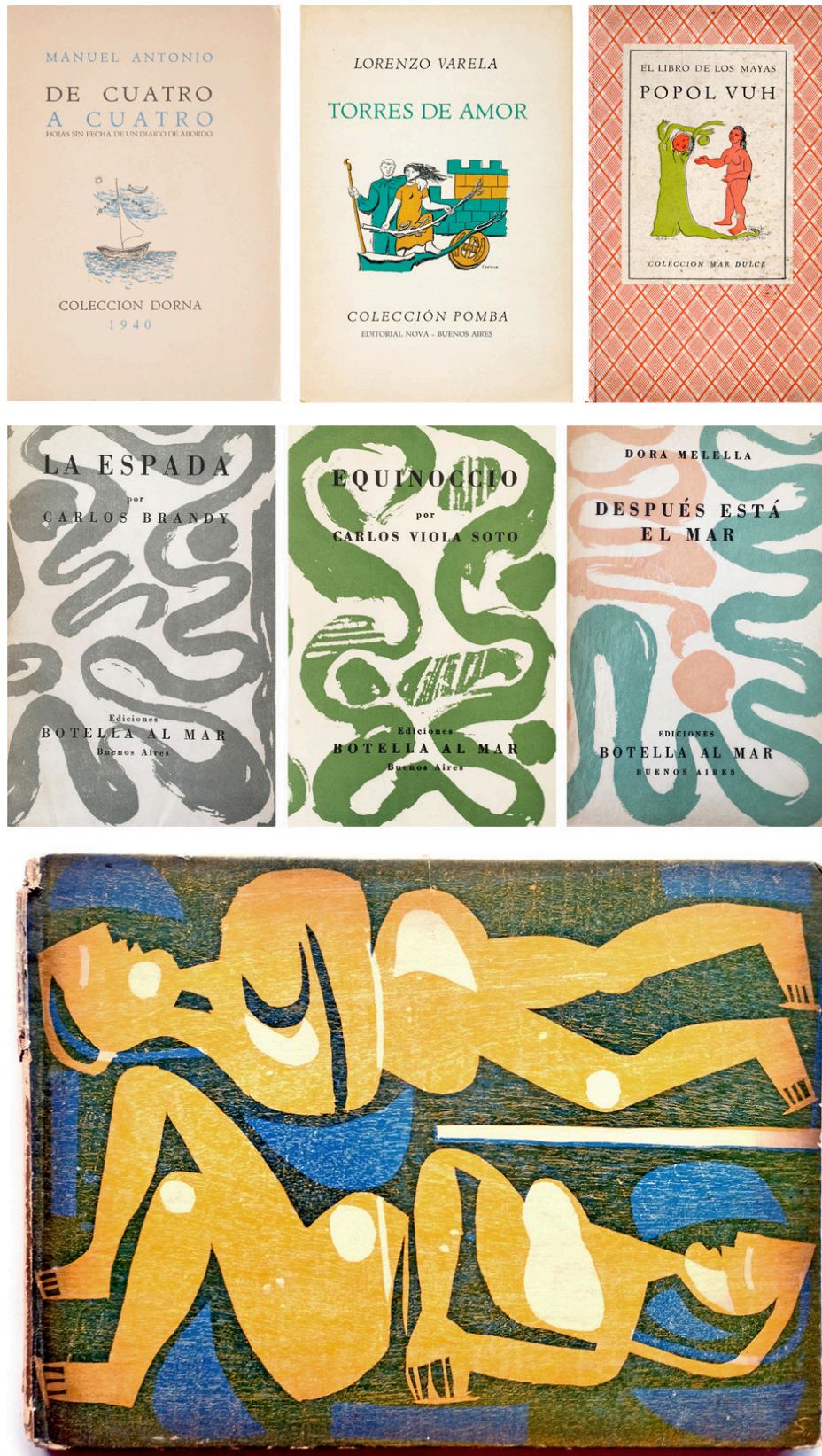


Figura 24.

Seoane, L. (1940-1957). De arriba a abajo, cubiertas para las colecciones Dorna, Pomba, Mar Dulce o Botella al Viento y para su recopilación de trabajos Segundo libro de tapas.



adscripción política, otras publicaciones —como *Alfar* o *Ronsel*— reivindicaban mayor autonomía estética y diálogo con las vanguardias. La generación de *Os Novos* buscó conciliar ambas posturas, integrando modernidad y referentes identitarios en proyectos editoriales como *Céltiga*, *Lar* o la editorial *Nós* de Ánxel Casal. La campaña del Estatuto de 1936 fue el punto culminante de esta convergencia, desplegando una propaganda visual de gran eficacia. La Guerra Civil y la dictadura franquista interrumpieron abruptamente este proceso. La represión y el exilio desplazaron la actividad creativa al exterior, especialmente a Buenos Aires, donde Luís Seoane consolidó la práctica del diseño gráfico gallego y le dio proyección internacional, preservando la memoria cultural y prolongando el ideario nacionalista desde la diáspora.

En definitiva, el presente análisis nos aproxima al campo de tensiones de la construcción de la identidad nacional gallega en el periodo estudiado. Desde los primeros símbolos decimonónicos hasta las ediciones del exilio, el arte visual actuó como medio de cohesión, resistencia y proyección, incluso en los contextos más adversos. Y también suscitó las posiciones equidistantes o manifiestamente contrarias lógicas. A partir de los años 50, el nacionalismo gallego y, con él, su imaginario visual, se adentraría en otras circunstancias que lo conducirían al presente que hoy transitamos.

## Listado de referencias

- Barreiro, X. R. (1982). *Historia contemporánea (ss. XIX–XX): Historia de la cultura gallega*. A Coruña: Ediciones Gamma.
- Barreiro, X. R., & Villares, R. (2007). *Os símbolos de Galicia*. Vigo: Consello da Cultura Galega.
- Barro, X. (2018). *Máis que ver*. Vigo: Edicións Xerais.
- Beramendi, J. G., & Núñez Seixas, X. M. (1995). *O nacionalismo galego*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.
- Bernárdez, C. (2023). *Unha historia da arte galega*. Vigo: Edicións Laiovento.
- Carballo-Calero, M. V. (2011). Las artes gráficas en la Galicia moderna. En M. V. Carballo-Calero & J. Varela Barrio (Coords.), *La ilustración gráfica en Galicia: 1880-1936*. Ourense: Duen de Bux.
- Carballo-Calero, M. V. (2005). Obra gráfica na Galicia moderna. Anos vinte e trinta. En *A Galicia moderna. 1916-1936*. Santiago de Compostela: CGAC. Xunta de Galicia.
- Casas, A. (2011). O compromiso como posición no campo cultural. Luís Seoane no campo cultural galego. En R. Villares (Ed.), *Emigrante en un país soñado. Luís Seoane entre Galicia e Arxentina. Actas do Congreso Internacional Luís Seoane: Galicia - Arxentina, unha dobre cidadanía (pp. 311-337)*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Castelao, A. (1919/2014). *Arte e galeguismo*. A Coruña: Real Academia Galega.
- Castelao, A. (1920). *Humorismo, debuxo humorístico, caricatura: conferencia*. A Coruña: Real Academia Galega.
- Castro, A. (2005). Rexionalismo versus nacionalismo. Política versus estética. En *A Galicia moderna. 1916-1936*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. CGAC. Xunta de Galicia.
- Castro, A. (1992). *Arte y nacionalismo: la vanguardia histórica gallega (1925-1936)*. Sada: Edicións do Castro.
- Concello de Lugo. (2009). *Ronsel. Revista de arte* (Lugo, 1924). (L. A. Girgado, E. Abal Santorum & A. Cillero Prieto, Eds.) Lugo: Concello de Lugo.
- Dopico, M., Rico, C., & Vázquez, S. (2024). *A Galicia deseñada*. A Coruña: Fabulatorio.

- Drumm, E. (2012). La estética del recuerdo en La lámpara maravillosa: el proceso de pensar el tiempo. En M. Santos Zas, J. Serrano Alonso, & A. de Juan Bolufer (Eds.), *Valle-Inclán y las artes. Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 25-28 de octubre de 2011*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Ferrant, Á. (1923). «El regionalismo en el arte». *Alfar*, 32, [pp. 2-4].
- Figueroa, A. (2010). *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- García, S. (2020). El diseño gráfico y la identidad gallega desde el exilio. Los viajes de ida y vuelta de Luis Seoane. En *Simposio FHD. To be or not to be: El papel del diseño en la construcción de identidades*. Barcelona: Fundación Historia del Diseño.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Murado, M. (2012). *Outra idea de Galicia*. Madrid: Debate.
- Real Academia Galega. (2014, 28 de xullo). *No setenta aniversario do Sempre en Galiza*. Recuperado de <https://academia.gal/-/no-setenta-aniversario-do-sempre-en-galiza>
- Risco, V. (2000). *Teoría do nacionalismo galego* (J. G. Beramendi, Ed. crítica). Santiago de Compostela: Sotelo Blanco / Fundación Vicente Risco.
- Rodríguez Losada, M. E. (1989). *A época da II República vista por Carlos Maside*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Satué, E. (2003). *Los años del diseño. La década republicana (1931-1939)*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Vilanova, F. M. (1998). *A pintura galega (1850-1950). Escola, contextualización e modernidade*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Vílchez Ruiz, C. E. (2012). La lámpara maravillosa: el libro como obra de arte en Valle-Inclán. En M. Santos Zas, J. Serrano Alonso, & A. de Juan Bolufer (Eds.), *Valle-Inclán y las artes. Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 25-28 de octubre de 2011*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Villar, A. (1916/2006). *Nacionalismo gallego. Nuestra "afirmación" regional. Apuntes para un libro*. A Coruña: Librería Couceiro.
- Villares, R. (2004). *Historia de Galicia*. Vigo: Editorial Galaxia.