



**VIÑETAS EN
EL FRENTE**



- © de la edición en castellano y en catalán: Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2011
- © de los textos: los autores
- © de las traducciones: los traductores
- © de las reproducciones de las obras de Pablo Picasso: Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2011
- © The Heartfield Community of Heirs/VEGAP, Barcelona, 2011
- © André Fougeron, Agustí Centelles, Alfonso, Dora Maar, Helios Gómez, George Grosz, André Masson, VEGAP, Barcelona, 2011

ISBN 978-84-9850-302-9

ISBN de la edición en catalán 978-84-9850-301-2

Depósito Legal: B-10113-2011

Imágenes de la cubierta

Viñeta 1 de *Sueño y Mentira de Franco* [plancha 1, I estado] (p. 30)

Autor no identificado, *Retrato ecuestre de Franco* (p. 109)

Imagen de la cubierta posterior

Viñeta 8 de *Sueño y Mentira de Franco* [plancha 1, II estado] (p. 30)

Imágenes de las páginas interiores (detalles)

(14, 40-41, 82, 102, 112, 132)

Francisco de Goya, *Sueño de la Mentira y la Inconstancia* (p. 24)

Josep Renau Berenguer, *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis* (p. 59)

Helios Gómez, «López Ochoa: cinq mille ouvriers asturiens immolés [sic] au capital» [López Ochoa: cinco mil obreros asturianos inmolados al capital] (p. 91)

Autor no identificado, *Retrato ecuestre de Franco* (p. 109)

Autor no identificado, Reproducción de una página del diario francés *Ce Soir* del 9 de noviembre de 1937 (p. 114)

Mecachis, «Método para cazar panteras» (p. 134)

Las imágenes identificadas con el símbolo [*] no han sido presentadas en la exposición

Sumario

- 13 Prefacio
- 14 El sueño del compromiso
Salvador Haro e Inocente Soto
- 40 Viñetas en el frente
Salvador Haro e Inocente Soto
- 82 Imágenes de la guerra (Las del brutal y lamentable drama
perpetrado por el Caudillo-Ubú)
Carlos Pérez
- 102 «Efectos seriales». La respuesta de Picasso a la propaganda
y las atrocidades de la guerra
Miriam Margarita Basilio
- 112 Picasso en la encrucijada
Claustre Rafart i Planas
- 132 Plásticas de la narración
Salvador Haro e Inocente Soto
- 151 Bibliografía
- 155 Cartoons on the Front Line (English translation)

Salvador Haro e Inocente Soto

Picasso y el lenguaje de los cómics

La historiografía picassiana está salpicada de citas relativas a las relaciones de Picasso con «las tradicionales historias xilografiadas, las contemporáneas tiras de cómic americanas»¹ o su inspiración puntual en alguna narración «que por aquel entonces aparecía en un diario parisino como historieta».² A medio camino entre la realidad y el deseo, los especialistas han hablado poco de los puntos de confluencia entre la historieta y la obra del artista a lo largo de su etapa de formación y desarrollo, y tampoco han ofrecido una visión certera de la cultura gráfica coetánea, tanto de su propio país de nacimiento como del de acogida.

Las referencias gráficas

El desarrollo de la historieta en España va ligado, como en Europa, a la difusión creciente desde la segunda mitad del siglo XIX de revistas satíricas y semanarios familiares de información, que potenciaron la imagen y el desarrollo de los chistes gráficos y de las narraciones secuenciadas (que pasarían a ser también recursos principales de los semanarios infantiles). En estos rudimentarios comienzos apenas aparecía el bocadillo o globo de diálogo, y las alocuciones de los personajes se colocaban normalmente como simple texto a pie de imagen o simplemente se prescindía de toda expresión escrita, como en las historietas mudas; el nexo común en estas obras era el humor, catalizador de la expresión gráfica nacional,³ aunque diversos fuesen los

asuntos tratados. María Teresa León evocaba la libertad de esas publicaciones de su primera infancia: «Hoy pienso con ternura en una época en que se voceaban a gritos cosas que hoy no podrían vocearse en España: “¡Ha salido *El Motín!* ¡Ha salido *El Cenarro!*”»⁴

La sociedad malagueña de la que comenzó a formar parte Picasso cuando nació vivía inmersa en varias crisis y se preparaba para algunas otras más.⁵ A pesar de la paupérrima situación, hay que hablar de una intensa vida cultural, en torno a la política y a la crítica de ésta en la prensa, siendo asombrosa la cantidad apabullante de periódicos políticos del momento. A la zaga de estos se encontraban las revistas satíricas, que apoyadas en la caricatura y la complementariedad de imagen y texto crearon una nueva iconografía absolutamente pintoresca, utilizando el humor frente a los desastres y problemas, como atestiguan las publicaciones *iBoquerones!* (con el lema de «periódico de primera necesidad»), o *El Florete* (editaba «estocadas» en lugar de números).⁶ El dibujante de prensa era la nueva profesión que requerían unos medios en constante competencia comercial y que ofrecían en el paroxismo de esa carrera hacia el éxito cada vez más imágenes, apoyados por el auge del fotograbado a finales de la década de 1880.⁷ La imagen se multiplicaba horizontal y verticalmente en la era de la reproductibilidad técnica, y esto hacía que aumentaran su público y sus posibilidades artísticas.

Pablo, el niño precoz de doce años comenzó, aleccionado por su padre, a realizar una serie de periódicos manuscritos que nos lo muestran como atento lector. Aunque se pueda aceptar que son ejercicios de caligrafía impuestos (especie de cartas ilustradas dedicadas a sus familiares malagueños),⁸ se observa la fascinación por las imágenes, propias y ajenas, que tuvo, en ese primer período de su encuentro con las revistas ilustradas, la virtud de multiplicar su conocimiento y su diversidad de modos. Una prueba de la relevancia de esta primigenia experiencia es la extrema atención que Picasso dedicó a la prensa escrita a lo largo de toda su vida,⁹ así como su estima por estas obras: «Cuando no dibuja o pinta, Pablo escribe. Dibujar y escribir serán para él una sola y única actividad.»¹⁰ El 8 de octubre de 1893 dibujó su primer número de *Asul y Blanco*. El 24 de septiembre de 1894 aprovechó el dorso de esa misma hoja para realizar el segundo número de *Azul y Blanco*, con la corrección ortográfica en el título. Estas creaciones estuvieron inspiradas por *Blanco y Negro*, una revista ilustrada fundada en 1891 por Torcuato Luca de Tena y Álvarez Ossorio, base de la editorial Prensa Española (2). Semanario independiente, *Blanco y Negro* publicó la primera foto-

grafía en color de la prensa del país.¹¹ Luca de Tena, que había tenido la oportunidad gracias a sus viajes de comprobar el adelanto del periodismo europeo respecto al patrio, había considerado desde el principio que sus publicaciones debían de estar fuertemente respaldadas por los últimos adelantos tecnológicos, que a su vez permitirían la máxima calidad de fotografías y dibujos, dedicados a resaltar la información textual: «la letra con monos entra».¹² Desde 1892 publicó fotografías con frecuencia, en fotograbado, y a partir de 1895 inició una imparable carrera hacia la cuatricromía. En *Azul y Blanco* el joven Picasso siguió la estructura de la revista profesional, copió sus secciones y las personalizó, haciendo continuas citas personales y familiares, todo adobado con un personal humor. La primera narración gráfica que se conserva de Picasso aparece en el dorso fechado el 24 de septiembre, bajo el título de *La canícula de los perros* [sic] (1). Formalmente la narración sigue los cánones de los autores de la época, con imágenes que desarrollan la historia y que mantienen siempre el mismo encuadre. Unos días antes, el 16 de septiembre de 1894,¹³ Picasso ilustró otro periódico denominado *La Coruña* sobre la ciudad y sus costumbres, entroncando con la

tradición española, pintoresca y exótica, explotada por los ilustradores foráneos románticos y motor de ediciones como *Los españoles pintados por sí mismos*, típicas del costumbrismo romántico,¹⁴ las cuales tenían su versión jocosa. El 28 de octubre de 1894 ilustró otros dos números, sobre una misma hoja.¹⁵ Hay referencias a otro periódico manuscrito, *La Torre de Hércules*, pero de éste no se conserva ningún ejemplar.

El último número conocido de su *Azul y Blanco* sería el de Navidad de 1895; en estas últimas hojas, como en alguna de las anteriores, encontramos bocetos de militares, tema propio de la época y constante en la prensa, debido a los frentes de batalla abiertos en África y América. El joven Picasso pudo contemplar en *Blanco y Negro* y en otras publicaciones la obra de Eduardo Sáenz Hermúa, un genial dibujante conocido popularmente como Mecachis, colaborador de la mayoría de publicaciones periódicas y fundador y director de *La caricatura*.¹⁶ Mecachis y Ramón Cilla fueron los autores de *La España cómica. Apuntes de viaje*, editado en 1888, en la que cada provincia española contaba con un texto de Sinesio Delgado y una representación gráfica de tipos y cos-

tumbres. Cuando Picasso realizó el dibujo conocido como *El Parloteo* (1899-1900), donde incluía globos de diálogo (20), en la parte inferior derecha se lee: «Por no saber firmar toda / vía P. Ruiz Picasso» (emborronado), cuestión que nos recuerda mucho la viñeta que cierra la historieta aparecida en *Blanco y Negro*, donde Mecachis escribe: «por no saber firmar el autor Mecachis» (3). Las relaciones entre *Blanco y Negro* y Picasso cambiaron de sentido conforme evolucionaron uno y otro, con las críticas a determinados artistas especializados en el costumbrismo, aparecidas en la revista de la que fue director artístico Picasso, *Arte Joven*, sobre todo al habitual Narciso Méndez Bringa, colaborador de *Blanco y Negro* y de *La Ilustración Española y Americana*: «Participamos a nuestros lectores que Méndez Bringa, el genial dibujante de *Blanco y Negro*, no colabora en *Arte Joven*».¹⁷ Esta guerra dialéctica no era un episodio aislado: «No podemos ser simpáticos, de ninguna manera, a los lectores asiduos de *Blanco y Negro* y a los coleccionistas de cromos de las cajas de cerillas.»¹⁸

El proyecto artístico de *Arte Joven*, junto a Francisco de Asís Soler, tuvo cinco números.¹⁹ En las páginas de la revista se anunciaba *Ma-*

2
Cubierta de *Blanco y Negro*, Madrid nº 186,
(24 de noviembre de 1894)
28,5 x 20,5cm
Biblioteca de Catalunya, Barcelona

3
Mecachis
«Método para cazar panteras»
Reproducido en *Blanco y Negro*, Madrid nº 186
(24 de noviembre de 1897)
28,5 x 20,5 cm
Biblioteca de Catalunya, Barcelona

1
La canícula de los perros y Entre aguadores
Cubierta de *Azul y blanco*, revista manuscrita (La Coruña, septiembre de 1894)
Tinta sepia a pluma sobre papel
20,2 x 26,3 cm
Biblioteca Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.863

20
El parloteo
Barcelona, 1899-1900
Tinta negra a pluma sobre papel con filigrana
23,1 x 21,9 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.337 v

drid. Notas de Arte, también con Soler, que no llegó a ver la luz. El Madrid artístico que se encontró Picasso, bastante atrasado respecto al ambiente barcelonés, se dividía entre revistas ilustradas con las que ya no simpatizaban, como *Blanco y Negro*, *Madrid Cómica* o *La Ilustración Española e Iberoamericana*, y revistas literarias o periódicos donde la parte gráfica era prácticamente nula (*España Moderna*, *La Lectura*, *Nuestro tiempo*, *El Resumen*, *La Justicia*, *El Globo*, *El País* o *El Progreso*).²⁰ Picasso fue prácticamente el ilustrador en solitario de *Arte Joven*. Sus dibujos se movían entre el simbolismo modernista barcelonés y el casticismo historicista madrileño, e incluyen también algunas muestras de su primera toma de contacto parisina y sobre todo de sus múltiples estilos y de su método heterodoxo, pues sólo dos estaban hechos expresamente para la revista (7). Aunque dentro de la biografía picassiana el episodio de *Arte Joven* ocupa apenas cuatro meses madrileños del año 1901, una fotografía parisina del estudio del bulevar de Clichy nos muestra dibujos de la revista colgados en diversos lugares.

La primera colaboración de Picasso en la prensa barcelonesa que se conoce data de 1899, pero ya en una carta a su amigo Joa-

quim Bas, fechada el 3 de noviembre de 1897 en Madrid, el pintor hacía una referencia un tanto burlesca a la revista de moda: «Te voy a hacer un apunte para que lo lleves a la *Barcelona cómica*, a ver si lo compran, que ya reirás. Modernista tiene que ser, como para el periódico que es. Ni Nonell y el Joven místico, ni Pichot ni nadie ha llegado a lo extravagante que va a ser mi dibujo. Ya verás.»²¹ La prensa de Barcelona daba por aquel entonces respuesta a las inquietudes de un público urbano y diverso (clase obrera, media y burguesa) en franca expansión.²² Esa primera colaboración fue con *L'Esquella de la Torratxa*, de clara filiación republicana y federalista (sustituyó la campana de su anterior nombre por el cencerro),²³ que publicó un dibujo del joven artista Ruiz Picassó [sic].²⁴ Con anterioridad, Picasso ya había sufrido el rechazo de su obra por parte de varias redacciones, como las de la propia *L'Esquella* y *La Campana de Gracia*: «Cuando adquirió *L'Esquella*, el nuevo director, Alberto Maluquer, encontró entre un lote de dibujos no publicados, un sobre conteniendo un autorretrato de Pablo y dos ilustraciones, en el que alguien había puesto esta indicación: "No publicar, demasiado malo".»²⁵ A partir de 1899 y hasta 1904, Picasso publicó en Jo-

ventut,²⁶ *Catalunya Artística*,²⁷ *Auba*²⁸ y *La Tribuna*.²⁹ Sus trabajos editados no presentaban, sin embargo, la libertad formal y de contenidos que nos sorprenden en sus apuntes.

*El Liberal*³⁰ vio la firma de Picasso en su portada el 5 de octubre de 1902 con motivo de la festividad de la Merced (8); en la ilustración parece que la madre y la hija que Picasso pintó en una pequeña tablilla³¹ siguen su camino por la ciudad, y las fiestas muestran a la niña por fin la alegría. En *El hambre* (15), un dibujo de septiembre de 1902, claramente en la estética de la época azul y que nos presenta el mismo conjunto de mujer-madre con niños, en esta ocasión acompañada de un hombre, encontramos no la fiesta, sino, como refiere el texto, la diferencia entre arte y hambre. Picasso colaboró también con *Pèl & Ploma* heredera de *Quatre Gats*³² y mantuvo relaciones de amistad con sus fundadores (Ramón Casas y Miquel Utrillo).³³ Recordemos que la revista incorporó las últimas tecnologías gráficas, con papel grueso de alta calidad, reproducciones en bicromía, tipografía cuidada y estética modernista depurada³⁴ (6).

La primera revista parisina en la que Picasso publicó sus dibujos fue *Frou-Frou*, dedicada a ilustrar la vida de los cabarets y cafés cantantes.³⁵ Asimismo, publicó en el suplemento del diario *Le Journal*, denominado *Journal pour Tous*, cuatro ilustraciones entre el 10 y el 24 de julio de 1902, todas con títulos y los diálogos al pie. El mismo año le reprodujeron en el *Gil Blas Illustré* una escena de music hall a carboncillo y ténpera con un texto con diálogo.³⁶ Existe un dibujo de 1902, titulado *Caridad* (9) que es conceptualmente una ilustración tal y como se entendía en la época. En la parte superior del dibujo hay una anotación: «Dans le gout de L'asiete au beure» [sic], es decir, a la manera de *L'Assiete au beurre*, la revista que desde principios de siglo dio cabida a los mejores artistas para ilustrar números monográficos con una honda preocupación social (10).

Críticos y biógrafos hablan de las influencias, en distintos grados, que el ilustrador francosuizo Théophile Alexandre Steinlen tuvo sobre Picasso, desde Brigitte Léal en referencia a los años barceloneses antes de su primer viaje parisino e incluso en obras de 1970-1972,³⁷ hasta Richardson, respecto a la serie de abrazos

7
Campesinos toledanos
Cubierta de *Arte Joven*, Madrid, nº preliminar
(10 de marzo de 1901)
Biblioteca Museu Picasso, Barcelona

7a
Mujer leyendo *Arte Joven* y *Mujer con sombrero*
Cubierta de *Arte Joven*, Madrid, nº 1 (31 de
marzo de 1901)
Biblioteca Museu Picasso, Barcelona

7b
Mujer leyendo *Arte Joven* y *La mujer del
manguito*
Cubierta de *Arte Joven*, Madrid, nº 2 (15 de
marzo de 1901)
Biblioteca Museu Picasso, Barcelona

8
Cubierta de *El Liberal* (5 de octubre de 1902)
58 x 24,4 cm
Biblioteca Museu Picasso, Barcelona

15
Hambre
Barcelona, septiembre de 1902
Tinta sepia a pluma sobre papel
13,5 x 21,1 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.472

y besos entre hombre y mujer, datados en el año de la primera estancia parisina: «En este viaje a París, Picasso caería absolutamente bajo la influencia de sus radicales imágenes.»³⁸ En cambio, para Cabanne el Picasso de diecinueve años mostraba por encima de las influencias su individualidad y su personalidad.³⁹ El nombre de Steinlen aparece repetido varias veces, junto al de Forain, en una hoja con diversos croquis.⁴⁰ También puede verse, en el retrato del padre del artista (MPB 110.032), en el bolsillo izquierdo del gabán, la revista francesa *Gil Blas*, donde aparecieron la mayoría de los trabajos de Steinlen (5). De la importancia y fama de la revista son testimonio unas palabras de Fernand Olivier datadas en 1898: «He encontrado un paquete de *Gil Blas* ilustrados que devoro sin acordarme de alimentarme físicamente. Cuando cae la tarde, me coge ahí, en el sofá, hecha un ovillo, rodeada de cuadernillos desparramados por el suelo. He perdido la noción del tiempo, de la vida. Versos, cuentos, canciones, dibujos, ¡qué talento tiene ese tal Steinlen!»⁴¹

Otros artistas que rodeaban al malagueño pudieron influir en él: Carles Casagemas, con su sensibilidad para la caricatura y su

seguimiento y estudio de la obra de Steinlen y Caran d'Ache y de revistas como *Jugend* y *Simplicissimus*; Miquel Utrillo, que se mantuvo gracias a sus ilustraciones a la manera de Toulouse-Lautrec, o Isidro Nonell, que con sus éxitos de 1896 demostró que la ilustración podía ser prestigiosa y lucrativa (desde 1894 era colaborador habitual de *La Vanguardia*), y fue uno de los pocos dibujantes que trabajó para *Arte Joven* con Picasso como director artístico.⁴²

Las colaboraciones francesas de Picasso se interrumpieron en 1902. Este hecho a veces se explica por las dificultades idiomáticas de Picasso en el nuevo país y la relación texto-imagen típica de la época.⁴³ Fernand Olivier habla de un encargo para *L'Assiette au Beurre* en 1905, por el que pagarían al pintor 800 francos, cantidad sugerida por Kees van Dongen a la revista,⁴⁴ aunque parece que la idea fue desechada a pesar de la precariedad económica del artista.⁴⁵ No hay duda de que en el segundo viaje a París, especialmente tras la exposición con Vollard, Picasso vislumbró claramente el camino que debía seguir su arte si quería alcanzar las cotas que se había marcado como artista

en la vanguardia, y todo ello pasaba por una concentración en su producción artística y no por una diversificación.⁴⁶ La cultura gráfica a partir de entonces dejó de ser un capítulo separado de su producción y se insertó en su obra pictórica crípticamente, como ocurre con algunas de las obras cubistas. Sus colaboraciones posteriores para la prensa para *L'Humanité*, por ejemplo, perdieron por completo la relación texto-imagen que hizo tan cercanos al lenguaje del cómic estos primeros trabajos.

Los recursos narrativos

Los historiadores sitúan en 1873 la aparición de las primeras muestras de la historieta gráfica en España,⁴⁷ de la mano de dibujantes como José Luis Pellicer y Francisco Cubas en *El Mundo Cómico* (semanario humorístico ilustrado editado en Madrid desde 1872).⁴⁸ Este tipo de publicaciones continuaba la gran tradición cultural europea de la estampería popular del siglo XVI, como aleluyas, estampas de santos, pliegos de soldados, gozos o pliegos de cordel. El antecedente más próximo y beligerante en España eran las hojas sueltas, xilografías impresas entre 1808

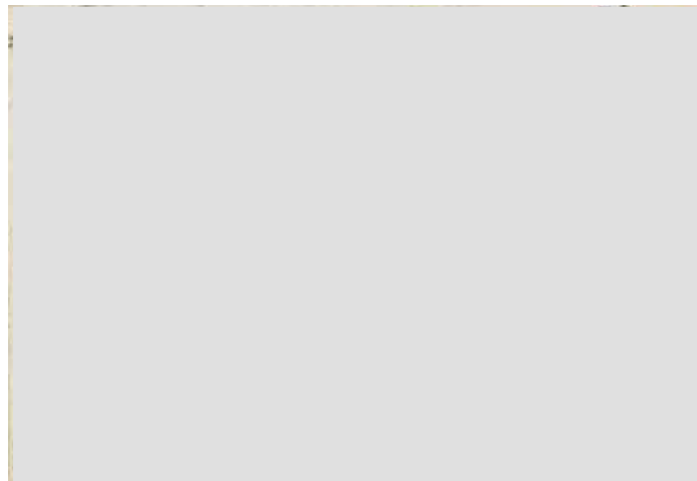
y 1812 como forma de resistencia ante la invasión napoleónica.⁴⁹ La misma pionera historieta de dos páginas dibujada por José Luis Pellicer, *Por un coracero*, fue después convertida en un pliego de aleluyas con nuevo título (*Historia de un cigarro*), lo cual nos muestra la profunda interrelación entre las diversas formas primigenias de narración secuenciada. A pesar de las dificultades de fijar una fecha concreta, ya existía en España esa imagen escrita o palabra dibujada antes de 1895, año tomado históricamente como el del nacimiento del cómic en Estados Unidos con el personaje de Richard Felton Outcault, Yellow Kid.⁵⁰ El episodio del 25 de octubre de 1896 (*The Yellow Kid and His New Phonograph*) está considerado como el primer cómic, pues utilizaba una secuencia de viñetas y distintas clases de globos con diálogos, que cobraban sentido gracias a que los diferentes textos y dibujos se leían conjuntamente.⁵¹ El éxito y la aceptación popular de la historieta pusieron los cimientos de un nuevo arte y le dieron continuidad⁵² como medio de comunicación de masas.

La primera obra de Picasso que nos muestra una relación entre texto y dibujo es *Borriquillo y borriquilla* (11), con versos obscenos

10
Cubierta de *L'Assiette au beurre* (21 de enero de 1905)
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

5
Théophile Alexandre Steinlen
Ilustración para *Le Rayon de soleil* de Edmond Char
Cubierta de *Gil Blas* (25 de agosto de 1899)
Ateneu Barcelonès

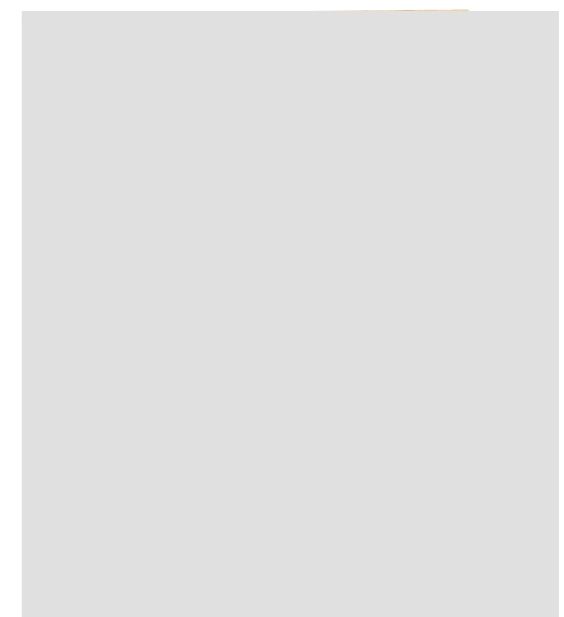
11
Borriquillo y borriquilla
La Coruña, 1893-1894
Lápiz grafito sobre papel
20 x 12,2 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.927



18
Croquis de sombrilla abierta
 Barcelona, 1899-1900
 Tinta a pluma sobre papel
 22 x 32 cm
 Museu Picasso, Barcelona
 MPB 110.676 v

y regusto a canción popular, con ideogramas en forma de notas musicales. Este pasatiempo íntimo conecta música, texto y dibujo con la ingenuidad de los diez años no exenta de picardía. Más tarde, el Picasso recién llegado a Barcelona se identificó con el incipiente mundo de la narración gráfica con *Caricaturas de militares*, que nos presenta la inclusión de texto junto al dibujo en el humo de la pipa y sobre el sable y la espada, recurso grato a la iconografía popular (16). Los intentos de acompañar y «completar» los dibujos mediante diálogos se repitieron constantemente en los años siguientes, con un globo o bocadillo que sale de la boca del personaje como en *Dos retratos de hombre*, o con texto y porra en mano intimidatorios como en *Caricatura de hombre orinando en la calle y gendarme*.⁵³ En otra ocasión, Picasso describió con trazos rápidos y simplificados a varios vendedores del París de 1900, junto con sus alocuciones a viva voz «*Fromage à la crème!*» o «*À la belle tomate!*»⁵⁴ Por su parte, *Diversos croquis y caricaturas* (13) nos muestra el bullicio de la vida callejera e integra diálogos y dibujos en las escenas de las damas de paseo, los perros oliéndose y el cenachero. En «*Deme ozté una perrilla*» (19), presenta una anciana ejerciendo la mendicidad, recogiendo

el habla de la calle a través del desinflado globo que sale de su boca. *Croquis de una sombrilla* (18) nos muestra una clásica colección de esbozos que ilustra de nuevo la utilización de los bocadillos con texto. *Apuntes* (12) presenta, junto a varios retratos formalmente resueltos mediante sombreados, una serie de dibujos de línea con varios globos de diálogo, entre los que destacan una secuencia de dos escenas en el ángulo superior izquierdo, separadas entre sí mediante una línea vertical. En *Picasso y Pallarès modernistas, cabeza grequiana y otros croquis* (14) vuelve al tema escatológico y junto a los protagonistas un perro pronuncia «*Voltals*» y una cabeza con sombrero exclama «*Ne-vits*», todo dentro de globos de diálogo. *Autorretrato y otros croquis* (17) insiste en las ventosidades sonorizadas mediante globos. En 1904, *Caricaturas y frases manuscritas*⁵⁵ nos muestra bocadillos y textos. Otros trabajos son muestra cómica del subgénero comparativo o de la utilización de la metáfora visual o la personalización (*Antes y después* y *Joyería*).⁵⁶ Hacia 1905, en París, Picasso realizó un dibujo donde satiriza claramente un tipo de arte a través de bocadillos de diálogo y mediante la lapidaria frase «*Exposition de quelques cons*» que consta sobre el cua-



19
 «*Deme ozté una perrilla*»
 Barcelona, 1899-1900
 Tinta a pluma sobre papel
 13,5 x 11 cm
 Museu Picasso, Barcelona
 MPB 110.701

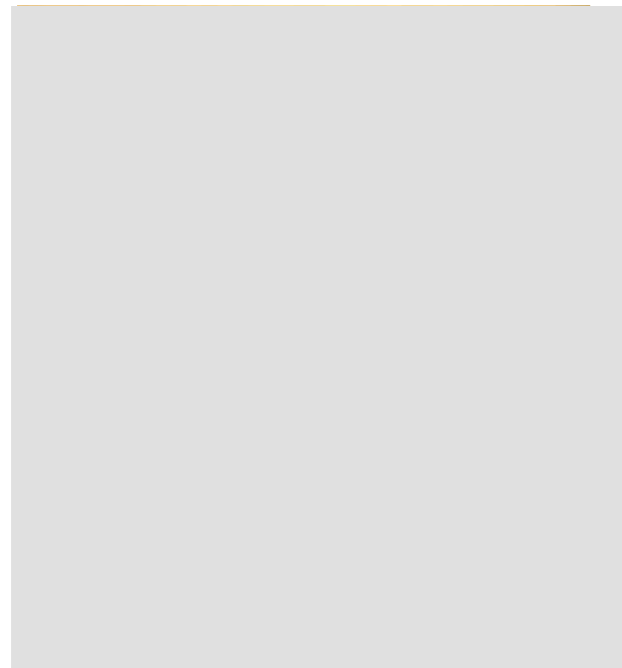
16
Caricaturas de militares
 Barcelona, c. 1895
 Lápiz Conté y tinta a pluma sobre papel
 14,2 x 20,3 cm
 Museu Picasso, Barcelona
 MPB 110.607 v

13
Diversos croquis y caricaturas
 Barcelona, c. 1899
 Tinta a pluma sobre papel
 21 x 13,6 cm
 Museu Picasso, Barcelona
 MPB 110.415 v

17
Autorretrato y otros croquis
 Barcelona, 1899-1900
 Tinta a pluma y lápiz grafito sobre papel
 con filigrana «ROMANI»
 32 x 22 cm
 Museu Picasso, Barcelona
 MPB 110.676

12
Apuntes
 Barcelona, finales de 1899
 Tinta a pluma, lápiz Conté y lápices de colores sobre papel
 21,9 x 31,8 cm
 Museu Picasso, Barcelona
 MPB 110.662

14
Picasso y Pallarès modernistas, cabeza grequiana y otros croquis
 Barcelona, c. 1899
 Lápiz conté sobre papel
 16,9 x 22,7 cm
 Museu Picasso, Barcelona
 MPB 110.393



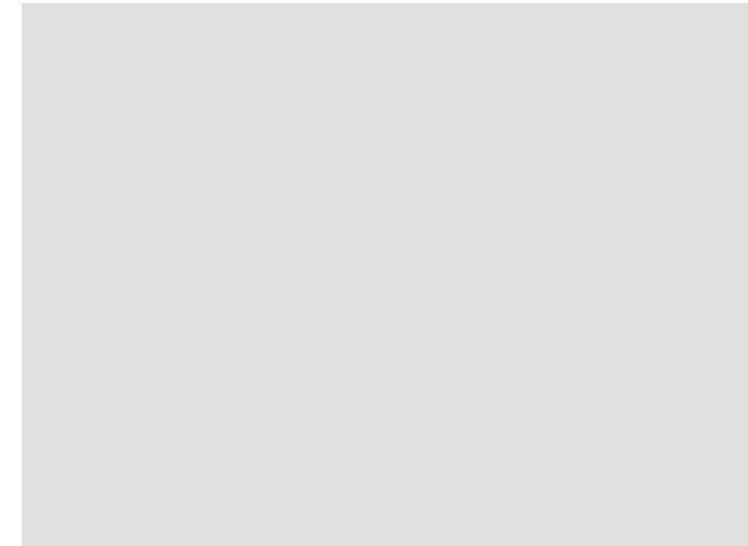
26
Lysistrata by Aristophanes. A new version by Gilbert Seldes
 (Nueva York, The Limited Editions Club, 1934, p. 71)
 29,2 x 23,4 cm
 Colección Fundación Picasso-Museo Casa natal,
 Ayuntamiento de Málaga

dro y que da título a la obra.⁵⁷ Contra el academicismo imperante, Picasso utilizó el moderno estilo de la historieta. La no distinción entre géneros artísticos, entre artes mayores y menores, sería una constante en la obra de un artista fuera de las jerarquías artísticas al uso. En todos los campos de su actividad lo que verdaderamente le importaba a Picasso era hallar el medio más eficaz de formular un contenido.⁵⁸

Podemos encontrar en algún cuaderno de dibujo otros ejemplos de recurso al texto, como el datado entre mayo y junio de 1907 en París.⁵⁹ Esas mismas estrechas relaciones entre texto y dibujo aparecen también en el género epistolar, con dibujos propios y de amigos, como Casagemas,⁶⁰ o con auténticas narraciones en viñetas donde se contaba la vida parisina.⁶¹

La procesión y número circense, aleluya en cinco viñetas todas numeradas excepto la primera, evidencia el empleo de otro recurso clave: la secuencialidad. La aventura de un domador y un león es narrada mediante una sucesión de imágenes (22), y aquí la diégesis se impone a la mímesis en el sentido aristotélico, pues

no sólo se muestra sino que se cuenta, relacionando temporalmente las escenas. Este sería el más temprano ejemplo, pero podemos encontrar muchos más en la obra de Picasso. En 1901 conoció a Max Jacob, uno de cuyos trabajos ocasionales había sido ayudar a componer las páginas ilustradas de *Le Sourire*, y que coleccionaba imágenes de Épinal y litografías de Daumier.⁶² Esto puede explicar la aleluya de 1903 (23), donde realizó una sarcástica biografía del escritor francés en siete viñetas, «editée chez le café Mogin à Paris». *Loin du bal*,⁶³ realizada entre 1904-1905, nos presenta dos escenas consecutivas en el tiempo sobre una sola hoja de papel. El delicado desnudo de la época rosa se repite tres veces en distintas posiciones.⁶⁴ Estudios de 1917 de diversas posturas de bailarines en plena acción nos muestran también sobre una misma hoja diferentes movimientos de danza.⁶⁵ La edición de *Lysistrata* de 1934 (26) contenía varias litografías que reproducían la serie de estudios sobre la comedia griega, fechados en diciembre de 1933.⁶⁶ En ellas vemos trabajos divididos mediante una simple línea vertical que ordena distintos tiempos dentro de una acción. Los buriles de 1947 para *Dos contes* (27, 28 y 29) siguen mostrándonos en cada estampa diversas



27
Nacimiento del pequeño centauro (del libro *Dos contes*, de Ramon Reventós) [II estado]
 París, 4 de febrero de 1947
 Buril, sobre matriz de cobre, tirado sobre papel vitela Lana con filigrana
 33,5 x 25,6 cm
 Museu Picasso, Barcelona
 MPB 70.740; Baer IV, 734

22
La procesión y número circense
 La Coruña, 1894
 Lápiz grafito sobre papel mecánico
 26,5 x 20,4 cm
 Museu Picasso, Barcelona
 MPB 110.865

23
Historia clara y simple de Max Jacob
 París, 13 de enero de 1903
 Tinta a pluma sobre papel
 19 x 28 cm
 Musée national Picasso, París
 MP 468

28
Fauno tocando el aulos (del libro *Dos contes*, de Ramon Reventós) [II estado]
 París, 5 de febrero de 1947
 Buril, sobre matriz de cobre, tirado sobre papel vitela Lana con filigrana
 33,5 x 25 cm
 Museu Picasso, Barcelona
 MPB 70.741; Baer IV, 736

29
Los diferentes oficios del centauro: picador, caballo de carreta, maestro (del libro *Dos contes*, de Ramon Reventós) [II estado]
 París, 5 de febrero de 1947
 Buril, sobre matriz de cobre, tirado sobre papel vitela Lana con filigrana
 33,5 x 25,5 cm
 Museu Picasso, Barcelona
 MPB 70.743; Baer IV, 735

escenas consecutivas en el tiempo, siguiendo la historia de Ramon Reventós. El linograbado *Exposición Vallauris-57* es la narración en tres viñetas del proceso artesanal de la cerámica (31). Las cerámicas *Cuatro caballos* y *Cuatro obreros* también participan de ese recurso a espacios compartimentados donde la acción se desarrolla en el tiempo.⁶⁷

A veces el concepto de narración continua se construye en espacios diferentes, puesto que el artista es capaz de desarrollar secuencialmente una historia conservando la individualidad de cada escena y entonces la frontera entre diégesis y mimesis se difumina de tal forma que nos es imposible ver los marcos de esas viñetas, como sucede en varios dibujos de 1903 donde Picasso nos presenta diversos momentos de la vida de una prostituta.⁶⁸ Así ocurre también en las famosas cinco páginas conservadas (falta precisamente la penúltima) en las que Picasso narró uno de sus viajes a París con Junyer (33, 34, 35, 36 y 37). Viendo algunos conjuntos de dibujos realizados en una época determinada es fácil percibir el sentido narrativo de los dedicados en 1921 a formar casi un diario gráfico con Olga y Paul

de protagonistas la madre con el niño en brazos o dándole el biberón⁶⁹ o la secuencia casi cinematográfica que componen los distintos dibujos de la casa del artista en Fontainebleau, que visionados uno tras otro en cierto orden nos sugieren un movimiento de *zoom* desde el exterior de la mansión hasta colarnos por una de las ventanas abiertas en el comedor o dentro del propio salón.⁷⁰ En 1923 Picasso realizó varios esbozos para el programa de los ballets de Diáguilev en Montecarlo, proyecto que no se llevó a cabo pero que nos dejó preciosos apuntes del mundo de la danza y del desarrollo temporal de una representación.⁷¹ Los dibujos de 1925 de un desnudo intentan mostrar también toda la secuencia de recogida y posterior lanzamiento de un objeto.⁷² Una serie de dibujos de medio formato realizados en el plazo de tres días en noviembre de 1946 desarrollan escenas de la vida de una familia de centauros, que pueden ser leídas como un conjunto secuencial,⁷³ igual que la muerte de un centauro desarrollada en cuatro páginas, donde vemos la tensión del arco, la flecha que penetra en el centauro y el fallecimiento de éste.⁷⁴ Asimismo, en el divertimento *Cuatro esquemas* se nos explica gráficamente, en cuatro páginas, la «manera limpia y ele-

gante de limpiarse el culo con un papel de fumar».⁷⁵ En los seis dibujos de 1951 acompañados de texto del *Album de Françoise* la poética de la cotidianeidad avanza desde «l'après-midi à 4 Hs vingt minutes» hasta «le même jour à 10 Hs et ¼».⁷⁶ En 1954, otros tres dibujos nos muestran cómo la mujer pintora se va acercando, lanza-pincel en mano, hacia el caballete.⁷⁷ En 1955 encontramos un curioso juego tipográfico con Jaume Sabartés como víctima: Picasso realizó, por lo que sabemos, cuatro dibujos en los que a partir de la palabra OJO construyó el retrato de su gran amigo y secretario fiel.⁷⁸

Siguiendo con la enumeración de ejemplos, conviene recordar que la tauromaquia siempre ha tenido un tratamiento narrativo y secuencial en Picasso. En 1949, *Poèmes et lithographies L II* (30) nos mostraba en una sola estampa, especialmente en el cuadrante superior derecho, la narración secuenciada de los diferentes lances de una corrida. En 1957, *Corrida* (21) ilustró con siete dibujos más la edición de Picasso. *Toros y toreros*, una bella muestra de la utilización de los signos cinéticos, propios de la historieta, para crear la sensación de movimiento y de simul-

taneidad, tanto en el toro, con su cabeceo arriba y abajo y el esfuerzo de sus patas traseras, como en el torero que maneja su capa ante el astado. Los ejemplos se multiplican, ya sea en cerámica, con la colección de ocho platos de 1959,⁷⁹ en calcografía, como *La tauromaquia*⁸⁰ de 1957, o en distintas litografías.⁸¹

En 1970 Picasso decidió estampar juntas las sesenta y seis planchas que ilustraban *La Celestina*, y que también formaban parte de la *Suite 347*, no siguiendo la secuencia del libro ilustrado, sino armando un puzzle de aproximadamente 75 x 105 cm (32). El resultado nos prueba una vez más que Picasso es capaz de saltar límites y expandir conceptos hasta darles la forma de una obra de arte. Como expusieron Jacques Villon o el mismo Apollinaire, la pintura, el «Gran Arte» en general, tardó menos en liberarse del academicismo gracias a la importante aportación de los incipientes medios de masas y de su nuevo lenguaje en desarrollo.⁸²

31
«Exposition Vallauris-57»
Cannes o Vallauris, junio-julio de 1957
Linoleo a la gúbia tirado sobre papel
99,9 x 66 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 70.859; Baer IV, 1044

33-37
El viaje de Picasso y Sebastià Junyer-Vidal a París
1. Picasso y Junyer-Vidal van de viaje
2. Picasso y Junyer-Vidal llegan a la frontera
3. Picasso y Junyer-Vidal llegan a Montauban
4. Picasso y Junyer-Vidal llegan a París
6. Junyer-Vidal visita a Durand-Ruel (el nº 5 se ha perdido)
París, 1904
Tinta a pluma y lápices de colores sobre papel, cinco dibujos, 22 x 16 (cada uno)
Museu Picasso, Barcelona

34

35

36

37

30

Composición de dos litografías y dos textos (Poèmes et Lithographies)
París, 29 de mayo de 1949
Litografía con tinta litográfica, lápiz litográfico, pluma y acuarela, tirada sobre papel Arches
65,5 x 50 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 112.719

21

Páginas de *Toros y toreros. Texte de Luis Miguel Dominguín et un étude de Georges Boudaille* (París, Editions Cercle d'Art, 1961)
Museu Picasso, Barcelona

32

La Célestine (impresión conjunta de las 66 planchas)
1 de octubre de 1970
Aguafuerte y aguatinta, sobre matriz de cobre, tirado sobre papel Rives
74 x 103,9 cm
Musée national Picasso, París
MP 3053

NOTAS

1. Barr 1946, p. 195.
2. Kahnweiler 1988, s. p.
3. Salvador Vázquez de Parga, «Primeras experiencias del cómic español». *Historia de los cómics*, vol. II. Barcelona, Toutain, 1982, p. 421.
4. León 1998, p. 405, n. 419.
5. María de los Ángeles Pazos Bernal, «En el umbral de Picasso: José Ruiz Blasco». VVAA, *Picasso y Málaga*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 14.
6. María Dolores Aguilar García, «Málaga, 1880-1890. Iconografía de una sociedad». VVAA, *Una sociedad a fines del siglo XIX*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 16, n. 35-36.
7. Ramírez 1988, p. 60-62 y 121-126.
8. Palau 1980, p. 48.
9. Baldassari 2003, p. 10.
10. Cabanne 1982, p. 49.
11. Iglesias 1980, p. 483-484.
12. Pérez 2002, p. 41.
13. MP 402 r, Z XXI, 10.
14. Bozal 1989, p. 61-62, 68-72.
15. MP 403r-403 v.
16. Casado 2006.
17. *Arte Joven*, nº 2 (15 de abril de 1901), [p. 7], sección Notas.
18. *Arte Joven*, nº 1 (31 de marzo de 1901), [p. 7], sección Notas.
19. El número preliminar es del 10 de marzo de 1901, el primer número del 31 de marzo (que ya presenta la cabecera diseñada por Picasso), el segundo del 15 de abril, el tercero del 3 de mayo y el cuarto y último del 1 de junio (a mediados de mayo Picasso regresó a Barcelona, dejando terminada su última colaboración y preparando su vuelta a París en junio).
20. Herrera 1997, p. 29.
21. Salas 1960, p. 482-484.
22. Pinyol 2008, s. p.
23. Véase Solà 1970.

24. *Tornant de plassa* [*Volviendo del mercado*], *Almanaque* de 1899, p. 186. También se cita a Picassó en el índice, p. 8.

25. Cabanne 1982, p. 107.

26. *El clam de les verges* [*El clamor de las vírgenes*], nº 22 (12 de julio de 1900), p. 345; *Ser o no ser*, nº 27 (16 de agosto de 1900), p. 424.

27. Retrato de Antón Busquets Punset, nº 13 (6 de septiembre de 1900), p. 208; *La Boija* [*La loca*], nº 17 (4 de octubre de 1900), p. 268, que tiene la particularidad de incluir el título del cuento de Suriñach Senties que ilustra en el propio dibujo; retrato de Casagemas, nº 38 (28 de febrero de 1901), p. 104.

28. El número 5-6 de abril-mayo de 1902 encabeza el poema «Himne de Primavera» con un dibujo de un perfil femenino y la leyenda bajo él de «Apunte, per Pau R. Picasso».

29. El 24 de marzo de 1904 acompaña su portada con cinco dibujos de Picasso, entre los que se encuentra la publicidad para la lecitina Agell, un anuncio dibujado por Picasso en 1902 publicado con diferentes textos (en este momento, «Cura siempre el linfatismo y la debilidad ósea»).

30. El 6 de abril de 1902 ilustró el artículo «El arte en Cataluña» con un dibujo; el 16 de octubre de 1902 publicó un retrato de Sebastià Junyer-Vidal, para su exposición en la Sala Parés (aquí la firma es simplemente «Picasso»); el 10 de agosto de 1903 «La pintura y la escultura allende los Pirineos» es ilustrado con tres dibujos (*Jules Dalou visto por Rodin*, *Niños a partir de Eugène Carrière* y *Hombre cargando un saco*); el 24 de marzo de 1904 el artículo «Picasso y su obra en Crónicas de arte» nos muestra un autorretrato del pintor.

31. MPB 110.037.

32. El 15 de septiembre de 1900, edición castellana, publicó retrato de Eduardo Marquina; en el nº 65 (1 de diciembre de 1900, p. 4), retrato de Rusiñol; el nº 77 (junio de 1901), prácticamente un homenaje con un laudatorio texto de Utrillo firmado bajo el pseudónimo Pincell y un retrato del malagueño a página entera por Ramón Casas bajo el título *R. Picasso, pintor* (p. 12), reproduce obras de Picasso realizadas en Málaga y Madrid (p. 15-18); en el nº 80 (septiembre de 1901, p. 110) la obra *Timadores* ilustra el cuento de Lorenzi de Bradi «Les fleurettes»; en el nº 81 (1 de octubre de 1901, p. 160), aparece una caricatura de Joaquín Mir firmada por Picasso.

33. Torrent 1966, p. 229-230.

34. Trenc 1977, p. 138-139.

35. «*Appâts pour hommes*» [Cebos para hombres], nº 46 (31 de agosto de 1901); «*Beuglant et Chahut*» [Cabaret y jaleo], nº 48 (14 de septiembre de 1901); «*Aux Ambassadeurs*», *Almanach* de 1902; «*Étoiles de la danse*» [Estrellas de la danza] (posiblemente dos dibujos de un proyecto destinado a la revista *L'Assiette au beurre*), nº 148 (15 de agosto de 1903),

36. Número 30 (25 de julio de 1902).

37. Léal 2000, p. 125-130.

38. Richardson 1991, p. 168.

39. Cabanne 1982, p. 101.

40. MPB 110.370.

41. Olivier 1995, p. 69.

42. *Arte Joven*, nº 1 (31 de marzo de 1901).

43. Bachollet 2000, p. 30.

44. Richardson 1991, p. 376.

45. Olivier 1995, p. 196.

46. Daix 1995.

47. Martín A. 2000, p. 10-13.

48. Número 22 (30 de marzo de 1873).

49. Fontes y Menéndez 2004, p. 508.

50. Patrick Gaumer, Claude Moliterni, *Diccionario del comic*. Larousse. Barcelona, 1996.

51. Bill Blackbeard, «Niños, capitanes y sombreros de hojalata. Un planteamiento de aquellos días burlescos de los comics». *Historia de los cómics*, vol. I. Barcelona, Toutain, 1982, p. 2-3.

52. Gubern 1979, p. 29.

53. MP 1990-93 (16 r), MP 1990-93 (53 r), 1899-1900.

54. Sotheby's # 300 y # 299, N07991, 05 / 06 / 04.

55. Sucession Picasso, carnet 51, nº 11567 r.

56. Yoshii Gallery. 1899-1900.

57. Col. Apollinaire, Hotel Drouot 25/6/1986, lote nº 140.

58. Véase Harald Theil, «Objeto e imagen. Las “metáforas plásticas” de Picasso». *Picasso. Objeto e Imagen* [cat. expo.]. Málaga, Museo Picasso Málaga, 2007, p. 25.

59. MP 1860-17 v.

60. Dos cartas pertenecientes a la Col. Dr. Jacint Reventós Conti (Fundación Reventós, Barcelona); 25/10/1900 y 19/11/1900.

61. Carta de Picasso dirigida a Utrillo, c. 1901. Antigua col. Viuda de Barbey.

62. Jacob 1927, p. 199-203.

63. MP 492; Z XXII, 86.

64. Z VI, 809.

65. MP 845 r y 846.

66. Sucession Picasso nº 3572 a 3597.

67. 1961. Museo al aire libre de Hakone, 311 y 316.

68. Sucession Picasso, carnet 9, nº 556, 558, 557.

69. Sucession Picasso, carnet 39, nº 3117 y MP 962.

70. MP 961; Sucession Picasso, carnet 42, nº 3279; MP 960; MP 970.

71. Sucession Picasso, carnet CAR B9325, 1 v a 5 v.

72. Z V, 413, 391, 392, 393, 394.

73. Sucession Picasso, carnet 61, nº 4911, 4923, 4921; MP 1382.

74. Z XV, 004; Z XIV, 224, 222, 223.

75. Sucession Picasso 6882 a 6885: «Mode propre et elegante de / se toucher le cul avec une / feuille de papier à cigarette» [sic].

76. Sucession Picasso, carnet CAR 10009, 40 v-41, 41 v-42, 42 v-43, 43 v-44, 44 v-45, 45 v-46.

77. Z XVI, 195, 196, 197.

78. Antigua Col. Pilar Solano Treviño. Barcelona.

79. A. Ramié 424 a 431.

80. Bloch 950-977; Baer 970-997.

81. Mourlot 327 y 345.

82. Crespelle 1983, p. 107.

BIBLIOGRAFÍA

ALIX, Josefina, «El pabellón español en la Exposición Internacional de París, 1937», *Pabellón español. 1937. Exposición Internacional de París*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 10-171

ALIX, Josefina, «Guernica. Historia de un cuadro». *Poesía*, Madrid, nº 39 y 40, 1993, p. 7-122

ALONSO, Rafael, «La actuación del taller de restauración del Museo Nacional del Prado durante la guerra civil», *Arte protegido. Memoria de la junta del Tesoro artístico durante la guerra civil*. Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español/Museo Nacional del Prado, 2003, p. 165-185

ÁLVAREZ LOPERA, José, Miguel Ángel Gamonal Torres, «Los Republicanos españoles y Goya (1808-1936)», *Lo Viejo y lo Nuevo en el arte español contemporáneo. Influencias foráneas y manifestaciones autóctonas (1880-1990)*. *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1984, p. 215-224

ARA LÁZARO, Judith, «El Museo del Prado en tiempos de guerra», *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro artístico durante la guerra civil*. Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español/Museo Nacional del Prado, 2003, p. 147-163

ARIAS SERRANO, Laura, «La guerra civil española como catalizador del pensamiento político de Picasso, Miró y Dalí». *Anales de Historia del Arte*, Madrid (UCM), nº 10, 2000, p. 283-309

ARNHEIM, Rudolph, *El Guernica de Picasso. Génesis de una pintura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976 [1ª ed. 1962]

BACHOLLET, Raymond, «Picasso à ses debuts», *Picasso et la Presse*. París, L'Humanité & Editions Cercle d'Art, 2000

BALDASSARI, Anne, *Picasso and Photography: The Dark Mirror*. París, Flammarion, 1997

BALDASSARI, Anne, *Picasso. Papiers journeaux*. París, Tallandier, 2003

BARBÉ, Geneviève. “Semiótica del toro y del caballo en la obra de Picasso: el caso de Sueño y mentira de Franco (1937)”, en las Actas del *Congreso Internacional de Semiótica e Hispanismo* celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983, Madrid, CSIC, 1983, pp. 705-712

BARR Jr., Alfred H. *Picasso: fifty years of his art*. Nueva York, Simon & Schuster, 1946

BERGER, John, *Éxito y fracaso de Picasso*. Madrid, Debate, 1990 [1ª ed. 1965]

BERNADAC, Marie-Laure y PIOT, Christine. *Picasso écrits*. París, Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, 1989

BLOCH, Georges. Pablo Picasso. *Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié* (4 vols.). Berna, Kornfeld & Klipstein. 1972-1979

BOZAL, Valeriano, *El siglo de los caricaturistas*. Historia del Arte, vol. 40. Madrid, Grupo 16, 1989

BRASSAÏ, *Conversaciones con Picasso*. Madrid, Turner-FCE, p. 131

CABANNE, Pierre. *El siglo de Picasso*. (4 vols.). Madrid, Ministerio de Cultura, 1982

CALVO SERRALLER, Francisco. *El Guernica*, Madrid, T.F. Ediciones, 1999

CASADO CIMIANO, Pedro. *Diccionario biográfico de Ilustradores españoles del siglo XIX*. Madrid, Ollero y Ramos. 2006.

CASANOVA, Julián. *República y guerra civil*. (Historia de España). Barcelona, Marcial Pons, 2007

CHIPP, Herschel B. *El Guernica de Picasso. Historia, transformaciones, significado*, Barcelona, Polígrafa, (1981) 1991

CLARK, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid, Akal, (1997) 2000

Colección Ludwig. Pablo Picasso, Barcelona, Colonia, Nüremberg, Electa, 1992

COX, Neil y POVEY, Deborah. *A Picasso Bestiary*. Londres, Academy Editions, 1995

CRESPELLE, Jean Paul. *La vida cotidiana en el Montmartre de Picasso*. Barcelona, Argos Vergara. 1983

D'Ors, Eugeni. *Pablo Picasso*. Barcelona, El Acantilado, (1946) 2001

DAIX, Pierre. *Dictionnaire Picasso*. París, Robert Laffont, 1995

DAIX, Pierre. *Picasso*. Barcelona, Círculo de lectores, (1964) 1969

DUJOVNE ORTIZ, Alicia. *Dora Maar. Prisonnière du regard*. París, Grasset, 2003

DUPRAT Annie, “Du Roi-père au roi-cochon”. En BOURDERON, Roger (dir.). *Le Jugement dernier des rois*. Actas del coloquio celebrado en Saint-Denis del 2 al 4 de febrero de 1989, La Garenne-Colombes, Editions de l'Espace Européen, 1992, p. 81-90

FAILING, Patricia. “Picasso’s cries of children... cries of stones”, *Art News* 126. Nueva York, 7-9-1977, pp. 55-58

FONTES, Ignacio; MENÉNDEZ, Manuel Ángel. *El Parlamento de papel*. 2 vols. Madrid, Anaya / APM, 2004

FREEMAN, Judi. *Picasso and the Weeping Women. The Years of Marie Thérèse Walter & Dora Maar*. Nueva York, Rizzoli / Los Angeles County Museum of Art, 1994

GARAUDY, Roger. “Guernica, L’Espagne, la politique”. En CASSOU, Jean (edit.), *Pablo Picasso*. París, Somogy, 1975, pp. 197-216

GEISER, Bernhard y BAER, Brigitte. *Picasso peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'oeuvre grave et des monotypes* (7 vols.). Berna, Kornfeld & Klipstein, 1986-1996

GERVERAU, Laurent. *Autopsie d’un chef-d’oeuvre. Guernica*, París, Paris-Méditerranée, 1996

GILLOT, François y LAKE, Carlton. *Vivre avec Picasso*. París, Calmann-Lévy, 1964 [ed. en castellano: *Vida con Picasso*. Barcelona, Ediciones B, 1998]

GLIMCHER, Arnold y Marc. *Los cuadernos de Picasso*. Madrid, Ed. Mondibérica, 1986

GOEPPERT, Sebastian; GOEPPERT-FRANK, Herma; CRAMER, Patrick. *The illustrated books. Catalogue raisonné*. Ginebra, Patrick Cramer Publisher, 1983

GUAL, Malén. “Picasso modernista”. En *Picasso y els 4 gats*. Barcelona, Lunwerg. 1995

GUBERN, Roman. *El lenguaje de los comics*. Barcelona, Ed. Península, 1979

HEARTFIELD, John. *Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977

HERRERA, Javier. *Picasso, Madrid y el 98: la revista “Arte Joven”*. Madrid, Cátedra. 1997

IGLESIAS, Francisco. *Historia de una empresa periodística, Prensa Española, editora de ABC y Blanco y negro, 1891-1978*. Madrid, Prensa Española, 1980

JACOB, Max. “Souvenirs sur Picasso contés par Max Jacob”. En *Cahiers d’Art*, nº 6. París, 1927

KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Huit entretiens avec Picasso*. París, L’Échoppe, 1988 (publicado por primera vez en *Le Point*, nº 42, octubre 1952)

Juan Larrea, Pablo Picasso. Guernica. Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1977 procedeix de Carlos Pérez

LÉAL, Brigitte. “Steinlen y Picasso”. En *Steinlen y la época de 1900*. Barcelona, Museu Picasso, 2000

LEIRIS, Michel. “Picasso et la comédie humaine ou les avatares de gros-pied”, *Verve. Revue Artistique et Littéraire*, Vol VIII, nº. 29 y 30, 1954, s/p

LEÓN, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Madrid, Castalia, 1998

André Malraux, *La Tête d’obsidienne*. París, Gallimard, 1974 [ed. en castellano: *La cabeza de obsidiana*. Buenos Aires, Sur, 1974]

MARTÍN MARTÍN, Fernando. *El pabellón español en la exposición universal París 1937*. Sevilla, Publicaciones Universidad de Sevilla, 1982

MARTÍN, Antonio. *Los inventores del cómic español 1873/1900*. Barcelona, Planeta DeAgostini, 2000

MARTIN, Russel. *Picasso’s War*. Nueva York, Dutlon, 2002

MORENO VILLA, José. *Análisis de los poemas de Picasso*, Málaga, Fundación Picasso, 1996

MOURLLOT, Fernand. *Picasso Lithographs*. París, André Sauret, Éditions du livre, 1970

OLIVIER, Fernande. *Recuerdos íntimos (escritos para Picasso)*. Barcelona, Salvat, 1995

PALAU i FABRE, Josep. *El Guernica de Picasso*. Barcelona, Blume, 1979

PALAU i FABRE. *Picasso vivo: 1881-1907. Infancia y primera juventud de un demiurgo*. Barcelona, Polígrafa. 1980

PENROSE, Roland. *Picasso. Su vida y su obra*. Barcelona, Argos Vergara, 1981

PÉREZ Mateos, Juan Antonio. *Abc, historia íntima del diario*. Madrid, Libro-Hobby, 2002

PINYOL Vidal, Josep. “Iconografía e iconología de los dibujos de la prensa barcelonesa (1870-1935)”. En *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, nº 2. Université Paris-X. Nanterre, 2008

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Guernica*. Madrid, Electa (Col. Mitos), 1999

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Cátedra, 1988

RENAU, Josep. *Guernica - Legado Picasso*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981

RICHARDSON, John. *Picasso. Una biografía. 1881-1906*. Vol I. Madrid, Alianza editorial, 1995

RICHARDSON, John. *Picasso. Una biografía. 1907-1917*. Vol. II. Madrid, Alianza editorial, 1997

ROSÓN, María. “Fotomurales del pabellón español de 1937. Vanguardia artística y misión política”. En *Goya. Revista de Arte*, nº 319-320, 2007, pp. 281-298

SALAS, Xavier de. “Some notes on a letter of Picasso”. *Burlington Magazine*. Vol. 102, nº 692. Londres, noviembre de 1960, 482-484

André Salmon, *Souvenirs sans fin. Troisième époque 1920-1940*. París, Gallimard, 1961

SOLÀ i DACHS, Lluís. *L'esquella de la Torratxa (1872-1939)*. Barcelona, Bruguera, 1970

SOTO CALZADO, Inocente. “Ubú Picasso”, en *Archivo Español de Arte*, nº 312. Madrid, 2005, pp. 353-368

SPIES, Werner y PIOT, Christine. *La escultura de Picasso*. Barcelona, Polígrafa, (1983) 1989

SPIES, Werner. “El Guernica y la exposición internacional de París de 1937”. En *Papers del Minotaure. Picasso y el arte español. Antecedentes y consecuencias*, Barcelona, Museu Picasso de Barcelona, (1990) 1998, pp. 103-124

SPIES, Werner. “La carrera de una obra maestra: Guernica”, en *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona, Ed. Crítica. (1998) 2002, p. 102.

SPIES, Werner. “Songe et Mesonge de Franco”, en *Picasso-Miró-Dalí, Évocations d’Espagne*, Madrid, El Viso, Palais des Beaux Arts. Charleroi. Europalia 85. 1985. pp. 38 a 47

THOMAS, Hugh. *La guerra civil española*. Barcelona, Debolsillo, 2003

TORRENT, Joan; TASIS, Rafael. *Historia de la Prensa Catalana*. Vol. I. Barcelona, Bruguera, 1966

TRENC BALLESTER, Eliseo. *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*. Barcelona, Gremio de Industrias Gráficas. 1977

TUÑÓN DE LARA, Manuel. “La segunda República española. Francia y el Frente Popular”. En *Siglo XX*. Historia universal H16. Madrid, 1989. Tomo IV, Fasc. 13, pp. 11-128 y 53-64

Gertje R. Utley, *Picasso the Communist years*. New Haven/Londres, Yale University Press, 2000.

ZERVOS, Christian. “Conversations avec Picasso”. En *Cahiers d’Art*, X, 7-10, 1935

ZERVOS, Christian. *Pablo Picasso* (34 vols.). París, Cahiers d’Art, 1932-1978

Selected Bibliography:

Barr Jr. Alfred H., *Picasso: Fifty Years of His Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1948

Basilio, Miriam, “Esto lo vió Goya, esto lo vemos nosotros: Goya en la Guerra Civil Española,” in *Actas, Jordana Mendelson*, Ed. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, pp. 99-116

Basilio, Miriam, “Genealogies for a New State: Painting and Propaganda in Franco’s Spain, 1936-1940,” in *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* Vol. 24 No. 3 Nov. 2003, pp. 67-94

Brothers, Caroline, *War and Photography: A Cultural History*. London and New York: Routledge, 1997

Casanova, Julián, “Rebelión y revolución,” in Santos Juliá, Coord. *Víctimas de la Guerra Civil*. Madrid: Temas de Hoy, 1999, pp. 56-74

Chipp, Hershel B., *Picasso’s Guernica: History, Transformations, Meanings*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988

Cirici Pellicer, Alejandro, *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977

DiFebo, Giuliana, *La Santa de la Raza. Un culto barroco en la España franquista*. Barcelona: Ediciones ICARIA, 1988

Failing, Patricia, ‘Picasso’s ‘Cries of Children... Cries of Stones’.’ *Art in America* Vol. 76 No. 7, September 1977, pp. 55-64

Fontaine, François, *La guerre d’Espagne un deluge de feu et d’images*. Paris: BDIC Berg International, 2003

Graham, Helen, *The Spanish Republic at War 1936-1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002

Llorente Hernández, Angel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor, 1995

Martí Morales, Ricard, *En campanya. Les targetes postals de la Guerra Civil, 1936-1939*. Barcelona: Editorial Miquel A. Salvatella, 2000

Moreno de las Heras, Margarita, “Que se rompe la cuerda” in Alfonso E. Pérez Sánchez and Eleanor A. Sayre, *Goya and the Spirit of the Enlightenment* Boston, Toronto, London: Bullfinch Press, 1989, pp. 356-57

Oppler, Helen, *Picasso’s Guernica*. New York and London: W. W. Norton & Company, 1988

Romero Tartón, Jalón Angel. *Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza*, 1985

Thomas, Hugh, *The Spanish Civil War*. Rev. Ed. New York: The Modern Library, 2001

Utley, Gertjey, *Picasso: The Communist Years*. New Haven and London: Yale University Press, 2000