



**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 Ynconstancia* (p. 24)

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

Helios Gómez, «López Ochoa: cinq mille ouvriers asturiens immoles [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)


En 1998, el dibujante de cómics Dylan Horrocks imaginó una pequeña localidad —Hicksville— donde se conservan y se imprimen todas las historietas de los autores más diversos. En su novela gráfica descubrimos a Pablo Picasso como autor de viñetas —unas 15 o 16 obras—, y se nos informa de que algunas de sus creaciones estaban guionizadas por la mismísima Gertrude Stein. Una de las mejores es «un cómic de 48 páginas que hizo con Lorca. De aguafuertes, sobre todo». El libro de Horrocks nos muestra incluso la portada de esta hipotética obra picasiana. Cuando un personaje pregunta a otro el porqué del desconocimiento sobre este particular, la respuesta es: «porque no fueron publicados». ¿Simplemente ficción o alguna vez en la historia estuvieron los textos de Federico García Lorca junto a unas viñetas de Picasso?

En 1937, en el pabellón español de la Exposición Internacional de París, se presentó *Sueño y Mentira de Franco*, unos grabados de Picasso en forma de historieta con un texto; justo a su lado, portada con portada, se mostraban ediciones de la obra literaria de Lorca, homenaje a un poeta asesinado. *Sueño y Mentira de Franco* surgió del feliz encuentro —en un desgraciado momento histórico— de un autor en plena madurez y con todos los recursos artísticos en pos de una idea y a favor de un pueblo. Aunque se publicó en una amplia tirada, esta obra fundamental ha estado siempre eclipsada por su hermana mayor *Guernica*, por lo que aún estaba pendiente realizar un exhaustivo acercamiento a ella.

La relación de *Sueño y Mentira de Franco* con las historietas gráficas siempre ha llamado la atención. La división en viñetas y la

secuenciación de la narración remite a este género artístico y entronca con la tradición de las aleluyas surgidas en el siglo XVI con una finalidad religiosa y pronto utilizadas para contar historias, sucesos, escándalos... Desde el siglo XVIII, dichas aleluyas fueron empleadas durante los sucesivos conflictos europeos como instrumento de propaganda política, al igual que hicieron los dos bandos durante la Guerra Civil española, ya fuese ensalzando los valores propios con estilizados personajes en altivas poses o ridiculizando al oponente subrayando sus rasgos más caricaturescos o grotescos. *Sueño y Mentira de Franco* confirma la aproximación de Picasso a este género artístico —como una diégesis política y estética que no renuncia a los conceptos más vanguardistas—, y constituye un paradigma del uso del lenguaje de la narración gráfica en su obra, aunque no el único.

Este análisis histórico y artístico, iconográfico y plástico, lingüístico y político subraya el compromiso y posicionamiento de Picasso con respecto a los sucesos que acontecían en su país natal: un artista luchando con pinceles, buriles y palabras, incluso con esperanza. En la página 6 del cuaderno donde figura por primera vez el título de *Sueño y Mentira de Franco*, Picasso escribió un pequeño texto en español, que parece expresar sus deseos de un final feliz a la Guerra Civil española, imaginando, a su manera, una reconciliación nacional personificada en un Cristo, una Virgen y Lenin en una particular reunión. Ojalá en lugar del ruido de las armas se hubieran escuchado el fandango y el batir de palmas, y los muertos sólo hubiesen sido de risa: «Que la alegría llegue en fin que el cristo jalee a la virgen bailando el fandango tocando las castañuelas y que Lenine danzando la frustrá haga morir de risa a los curas.»



Salvador Haro e Inocente Soto

El sueño del compromiso

El día 8 de enero de 1937 Picasso comenzó *Sueño y Mentira de Franco*. Algunos autores han situado las conversaciones entre el gobierno de la República española y Picasso para una urgente colaboración en ese mismo mes, pero parece claro que esa toma de contacto se había producido con anterioridad, por lo menos desde los días que precedieron al nombramiento del pintor como director del Museo del Prado (decreto de Manuel Azaña de 19 de septiembre de 1936, publicado al día siguiente en la *Gaceta de Madrid*, nº 264)¹ sustituyendo a Ramón Pérez de Ayala, que había dejado la dirección el 4 de septiembre (el último día de exposiciones fue el 30 de agosto).² El pintor no llegó a tomar posesión del cargo, y Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector de la institución, ejerció como director en funciones.

Azaña, que había llegado a la presidencia de la República pocos días antes tras un cambio de gobierno, aun habiendo sido ministro de la Guerra en 1931, era de una manifiesta hostilidad intelectual contra el poder del ejército y la Iglesia. Tras la dimisión de José Giral —que coincidió con el cese de Pérez de Ayala como director del Prado—, llegó a la presidencia del consejo de ministros el socialista Francisco Largo Caballero, con un gobierno integrado por los partidos del Frente Popular. El nuevo ministro de Instrucción Pública, el comunista Jesús Hernández, colocó al frente de la Dirección General de Bellas Artes a Josep Renau (en su cargo desde el día 7 de septiembre de 1936).

Josep Renau Berenguer (1907-1982), hijo de un pintor y profesor de dibujo (paralelismos picassianos) comenzó a trabajar en 1925 como pintor y diseñador gráfico, y obtuvo un temprano éxito en los concursos de carteles. Sus ideas de izquierdas y anarquistas y su inquietud artística lo llevaron a fundar la revista *Proa*, a realizar los primeros fotomontajes (1929) y a interesarse por la revista alemana *Aiz* y la obra de Käthe Kollwitz, George Grosz, Otto Dix y John Heartfield, junto a la de los constructivistas rusos. En 1931 ingresó en el Partido Comunista y su trabajo adquirió paulatinamente un carácter más social y comprometido. Impulsó también la creación de la UEAP (Unión de Escritores y Artistas Proletarios) y trabajó en la revista *Nueva Cultura* junto a Max Aub o Gil Albert. Toda esta actividad artística y política lo llevó al exilio en 1939, primero en Francia y después en México y Alemania desde 1958. En los archivos del Musée Picasso de París se conserva una carta del día 24 de septiembre de 1936 enviada por Renau a Picasso, «el hombre más eminente, con la mente más despierta y heroica de la plástica universal». En su contradictoria y barroca redacción, se habla de «guerra santa contra el fascismo» y puede sobreentenderse que se esperaba que Picasso «pueda decidirse a convivir con este magnífico pueblo español». ³ Si bien la vuelta de Picasso a su país en aquellas fechas era no sólo una temeridad sino algo prácticamente imposible, había que aprovechar su simpatía por la causa para otros menesteres.

En verano de 1937 se iba a celebrar en París una Exposición Internacional que tenía como tema general «des Arts et Techniques dans la Vie Moderne» [el arte y la técnica en la vida moderna].⁴ Evidentemente, un país en guerra como España no podía dejar de aprovechar ese escaparate internacional para mostrar al mundo las maniobras de los sublevados y de sus aliados alemanes e italianos contra un gobierno legítimo y la política de no intervención del resto de Europa. Es probable que, en el mes de diciembre de 1936, coincidiendo con un viaje a París de Renau en relación al pabellón español de la Exposición Internacional, se le pidiera al artista malagueño que fuera más allá de la testimonial aceptación del cargo de director del Museo del Prado —más honorífico que otra cosa—, para mostrar su apoyo a la República. Una carta del 17 de diciembre del mismo año, firmada por el subsecretario del ministerio de Instrucción Pública, Wenceslao Roces, volvía a insistir en la idea del traslado de Picasso a España para «cerciorarse sobre el terreno de la labor que está realizando el gobierno de la República para la defensa y salvación de nuestro tesoro artístico nacional».⁵

A fines de año, Picasso, junto a más de un centenar de intelectuales catalanes, apoyó un manifiesto que denunciaba los bombardeos sobre Madrid de noviembre de 1936,⁶ pero no parecía esa la mejor aportación que pudiera hacer Picasso a la República, y su campo de batalla no era un despacho de director de museo sito en Francia o en España. La batalla debía desarrollarse en el taller del pintor.

En aquel momento se trataba de crear alguna obra expresamente para el pabellón. Como muy tarde, la invitación oficial debió de producirse en los primeros días de enero de 1937. Cuando la comisión oficial le visitó, Picasso les mostró las primeras pruebas de *Sueño y Mentira de Franco*, unos aguafuertes parcialmente terminados de su sátira contra el levantamiento militar,⁷ correspondientes a unas planchas de cobre datadas por el artista los días 8 y 9 de enero. Sin embargo, de los recuerdos de aquellos días descritos por el propio Josep Renau podemos extraer que tal vez la invitación para participar en la Exposición se produjo con anterioridad: «La misión que me llevó a París en

diciembre de 1936 era eminentemente política: invitar a los numerosos artistas españoles residentes allí a participar en la lucha antifascista que sostenía el pueblo español, bien proponiendo alguna obra concebida especialmente para el pabellón de España en la EIP'37, o bien exponiendo en éste obras ya realizadas. [...] En la lista de prelacones de los artistas invitados que me traje de España, Picasso figuraba en primer lugar.»⁸ No podemos por lo tanto más que conjeturar acerca de la relación causa-efecto que la visita de la delegación oficial pudo tener sobre la creación de *Sueño y Mentira de Franco*. Sin embargo todo indica que el asunto era el encargo de una gran pintura mural, así que parece una opción personal de Picasso la realización de la edición de estos grabados y la inclusión en el pabellón español de cinco esculturas suyas realizadas entre 1931 y 1933, cuatro de ellas mandadas vaciar en cemento expresamente para la ocasión.⁹

Las metamorfosis de una obra

Como se ha señalado, entre los días 8 y 9 de enero de 1937 Picasso realizó un primer estado de las planchas de *Sueño y Mentira de Franco* (1 y 2), de carácter lineal, con la técnica del aguafuerte, dejando sin trabajar cuatro de las casillas de la segunda plancha.

Las dos planchas de cobre de aproximadamente 31 x 42 cm se dividieron en casillas rectangulares, apaisadas, nueve para cada una, dejando arriba y abajo unas zonas libres o remarques de unos 2 cm de ancho. La indicación de la partición de las casillas se realizó mediante líneas regulares trazadas con la ayuda de una regla, en número par, horizontal y verticalmente, delimitando la superficie necesaria para lo que era el propósito inicial: las casillas, de unos 9 x 14 cm, serían, según la idea primigenia, guillotinas y editadas como postales individuales, por lo que se tenía en cuenta el espacio necesario para el biselado de las planchas resultantes de los cortes, obligado en la estampación calcográfica. Este sistema no era nada nuevo para Picasso, pues de hecho ya lo había utilizado en 1936 para los tres grabados que

ilustraban *La Barre d'appui* de Paul Éluard (editado en junio), realizados en una única plancha junto a la impronta de la mano derecha del artista (3). Aunque se realizó una corta edición de dieciocho ejemplares de la plancha sin cortar, con los cuatro recuadros impresos juntos, la edición del libro nos muestra ya los tres grabados separados (la huella de la palma no se utilizó en este caso).¹⁰ La conveniencia de este método queda probada si pensamos en la homogeneidad de la labor que trae como consecuencia y en la comodidad y ahorro de tiempo y material que supone. Además, permite una forma de trabajo habitual en el proceso creativo de Picasso: la unión de obra diversa y su existencia yuxtapuesta.

Picasso utilizó para la confección de *Sueño y Mentira de Franco* el grabado en hueco o grabado calcográfico sobre dos planchas de cobre, ya que al conocimiento y práctica que tenía de dicha técnica se unía la ventaja reproductiva que toda obra gráfica conlleva, totalmente idónea en este caso. Este carácter de obra múltiple no es exclusivo de la obra gráfica (el vaciado escultórico utilizado en las cabezas de Boisgeloup para el pabellón es buena

prueba de ello), sino una peculiaridad derivada de lo que sí es rasgo específico: la creación de una matriz como medio. En el caso del grabado calcográfico el artista confecciona la imagen a base de entallas, es decir, mediante la extracción de material de la matriz. Los huecos creados serán los responsables de retener la tinta que pasará al papel a través de la fortísima presión ejercida por una prensa de dos rodillos (tórculo). El procedimiento empleado será el responsable de la apariencia o aspecto final de la obra sobre el papel (estampa). En este caso, el procedimiento elegido para comenzar esta serie fue el aguafuerte, una técnica indirecta basada en la sustracción de metal de la plancha mediante la acción de un ácido. Para ello la superficie de la plancha se protege con un barniz sobre el que el artista dibuja con un punzón, descubriendo líneas sobre las que el ácido realizará su mordida. La mayor ventaja de este procedimiento frente a los métodos directos reside en la gran fluidez y espontaneidad de trazo que permite. La imagen resultante en la stampa final consiste en una serie de trazados lineales sobre un fondo blanco. Y aunque durante el proceso de estampación puede ser substancialmente modificado el aspecto de una stampa, el entintado

1

Sueño y Mentira de Franco [plancha 1, I estado]

París, 8 de enero de 1937

Aguafuerte y aguainta al azúcar, sobre matriz de cobre, tirado sobre papel
31, 7 x 42,2 cm

Musée national Picasso, París [•]

MP 2750

2

Sueño y Mentira de Franco [plancha 2, I estado]

París, 8 y 9 de enero de 1937 / 7 de junio de 1937

Aguafuerte, aguainta al azúcar y rascador, sobre matriz de cobre, tirado sobre papel
31, 8 x 42,2 cm

Musée national Picasso, París [•]

MP 2752

en negro de los grabados en hueco de Picasso llevaba aparejado una limpieza y estampación ortodoxas, que respetaban fielmente la imagen grabada, sin añadir nuevos valores, proceso que el artista delegaba a talleres especializados, que en esta época solía ser el taller de Roger Lacourière.

Durante el proceso de estampación la imagen sufre una inversión; lo que estaba a la derecha pasa a estar a la izquierda, y viceversa. De este modo el sentido narrativo de las sucesivas imágenes de *Sueño y Mentira de Franco* resultó afectado, pues lo que sobre la plancha era la primera viñeta, pasó a ser la tercera sobre el papel. Esto no habría sucedido si se hubiese respetado la idea primigenia de cortar la plancha; por otro lado, tampoco esta inversión preocupaba en demasía al autor, como demuestra el hecho de que con frecuencia aparecen en sus grabados figuras que sostienen instrumentos con la mano izquierda, y las fechas de ejecución suelen presentárenos invertidas.¹¹ En algunas ocasiones, Picasso incluso había jugado con esta particularidad, como en *Tabla de aguafuertes* (4), que tiene la peculiaridad de reproducir otros grabados, volviendo a invertir la composición,

con lo que el artista dibujó sobre el barniz de las planchas preparadas para el aguafuerte la composición en un sentido de lectura, para después dibujar sobre otra plancha —preparada también para el aguafuerte— las mismas composiciones en el otro sentido (observe el problema creado con la numeración romana, resuelto mediante tachones). Es aquí donde podemos ver claramente el heterogéneo método de Picasso, paradigma de una obra que especula consigo misma.

Respetando el sentido narrativo original, en las páginas monográficas de este volumen (p. 40-81) analizaremos las viñetas de cada plancha en el orden en el que fueron creadas sobre el barniz que cubría el cobre. Podemos observar esa disposición en las propias matrices, conservadas en el Museum Ludwig de Colonia, ya anuladas (5 y 6). En ellas están registrados todos los procesos realizados en distintos momentos, que constituyen, como diría Picasso, no las etapas de una obra, sino sus metamorfosis.¹² Tenemos la ventaja de que el grabado, mediante sus pruebas de estado, nos posibilita ese registro fotográfico que demandaba la curiosidad picassiana. Además, contamos

3

Cuatro composiciones para La Barre d'appui [I estado]
París, junio de 1936
Aguatinta al azúcar y buril, sobre matriz de cobre,
tirado sobre papel Japón
41,8 x 31,6 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 70.247, Baer III, 607 [•]

4

Tabla de aguafuertes (resumen de los aguafuertes para ilustrar
Le Chef d'œuvre inconnu de Honoré de Balzac)
4 de julio de 1931
Aguafuerte, sobre matriz de cobre, tirado sobre papel
37,5 x 29,8 cm
Colección Fundación Picasso-Museo Casa natal,
Ayuntamiento de Málaga [•]

con la minuciosidad con la que Picasso generalmente dató sus obras, no sólo la obra acabada, sino también a menudo sus distintas fases.¹³ Las sucesivas fechas de *Sueño y Mentira de Franco* nos sitúan en el tiempo las diferentes acometidas del trabajo y nos permiten comprender mejor el desarrollo tanto formal como iconográfico de la obra; en otras palabras, reconstruir el diario de su creación.

La primera plancha, la más homogénea en cuanto al trabajo realizado en las viñetas y su relación, fue ejecutada enteramente al aguafuerte en su primer estado y tiene en el remaque superior, centrada, la fecha de ocho de enero de 1937 («8 janvier 1937») (1).

La segunda plancha también fue ejecutada enteramente al aguafuerte en su primer estado, con la fecha de ocho de enero de 1937 («8 janvier 1937») en el remaque superior, centrada, como en la primera. En este primer estado, el remaque inferior, en la esquina izquierda de la matriz, tiene escrito la fecha de nueve de enero de 1937, precedida por una pequeña equis en superín-

dice («9 janvier 1937»)¹⁴. A la regularidad de las delgadas líneas del aguafuerte conseguidas con la punta sobre el barniz, el artista sumó otras de mayor grosor obtenidas con el rascador, que dieron como resultado negros más oscuros, sobre todo en el paisaje de dos escenas naturalistas. A simple vista está claro que esta segunda estampa no tiene la homogeneidad de la primera: el grotesco personaje no aparece en todas las viñetas y éstas tampoco se desarrollan en el teatral plano general de bajo horizonte (2).

Cuatro meses después de haber comenzado a elaborar las dos planchas de *Sueño y Mentira de Franco*, Picasso retomó el trabajo. Aunque Brigitte Baer no pone fecha al nuevo estado de las planchas, parece claro que éste no existía antes del uno de mayo, puesto que hay pruebas del primer estado dedicadas a Christian Zervos en las que consta la mención «Paris 1 mai xxxviii», y resulta bastante extraño pensar que Picasso regalara y dedicara unas pruebas escasas pudiendo tener ya lista la siguiente evolución del trabajo (que también dedicaría, en este caso a Ivonne Zervos).¹⁵

5
Sueño y Mentira de Franco [plancha 1]
1937
Plancha de cobre
31,7 x 42,2 cm
Museum Ludwig, Colonia

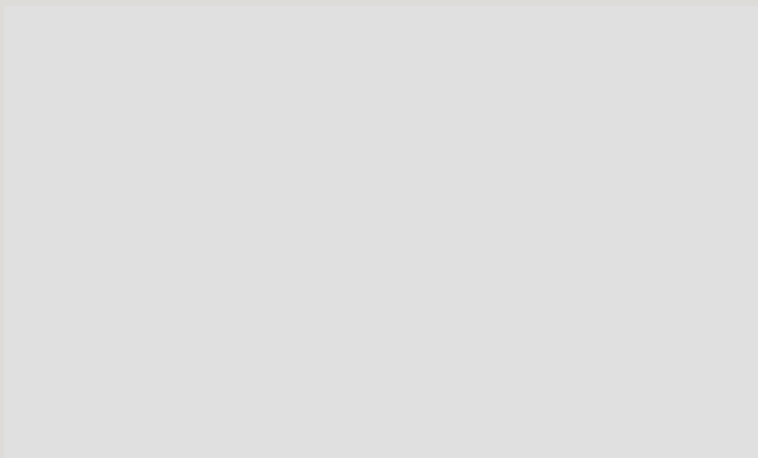
6
Sueño y Mentira de Franco [plancha 2]
1937
Plancha de cobre
31,8 x 42 cm
Museum Ludwig, Colonia

Tanto Patricia Failing¹⁶ como Patrick Cramer¹⁷ hablan del 25 de mayo como la fecha en la que se añadieron al tratamiento lineal del aguafuerte sobre las planchas unas pinceladas mediante la técnica del aguatinta al azúcar, de carácter plástico, que aportaron un gris medio homogéneo que realzó las formas principales frente al fondo y añadió unos planos contundentes que apoyaban el grafismo dinámico del trabajo de línea (15 y 7).

El aguatinta al azúcar es una de las pocas técnicas de grabado que permite trabajar en positivo, con frescura, sabiendo que la pincelada que se aplica sobre la plancha será la que, según los tiempos de mordida del ácido, aparezca más o menos intensa sobre la estampa. Así lo atestiguan las siete pinceladas en el remarque inferior derecho de la segunda plancha, donde el grabador parece probar la expresividad del pincel mojado con la mezcla de goma arábica, tinta y azúcar. En la primera plancha Picasso realizó planos de gris sobre las figuras (salvo en las viñetas 3 y 8, hay blancos en los dientes y ojos de Franco), dándoles materialidad y diferenciándolas del fondo, que permaneció blanco y neutro, proceso que no fue seguido por completo en la

segunda plancha, cuyas viñetas 11 y 12 (donde no aparece el grotesco Franco) presentan los blancos sobre las figuras.

La aplicación del gris presenta algunas peculiaridades. En la viñeta 1 (p. 42) la silueta de Franco sobre el caballo se destaca con una reserva de blanco, mientras en la viñeta 4 (p. 50), quizás una de las más ricas desde un punto de vista técnico, el desarrollo lineal de la falda y la mantilla se ha visto enriquecido con la aportación de diferentes tonalidades para lograr el efecto de transparencia deseado, que en la mantilla llega a convertirse en un entramado de manchas grises lineales que son las que la configuran. En la viñeta 5 (p. 52) llama la atención la no correspondencia entre el contorno y las manchas que definen el toro, cuyo aspecto remite a una fuerte y contrastada iluminación, que no aparece en la figura de Franco. Por otro lado, el polvo que levanta el toro se ejecutó con una textura especial gracias a la aplicación del azúcar con el pulgar, que dejó la impronta de las huellas digitales del artista; esa textura especial se repite también sobre el toro de la viñeta 14 (p. 70). En la viñeta 6 (p. 54) no se ha aplicado el gris



7

Sueño y Mentira de Franco [plancha 2, III estado]
París, 8 y 9 de enero de 1937 / 7 de junio de 1937
Aguafuerte, aguatinta al azúcar y rascador, sobre matriz
de cobre, tirado sobre papel
31,8 x 42,2 cm
Musée national Picasso, París [•]
MP 2753

en las montañas lejanas, para evitar su superposición con la figura arrodillada, el reclinatorio y el pedestal, y en la viñeta 7 (p. 56) se ha dejado un fondo blanco tras sapos y culebras, para su destaque. En la viñeta 9 (p. 60) las dos patas posteriores del perfil del cerdo están realizadas únicamente con el aguafuerte, ya que no existen en el aguafuerte, lo que dota de una mayor quietud al conjunto.

En general, la inclusión de los valores tonales fue utilizada por Picasso tanto para dotar al conjunto de mayor riqueza expresiva como para diferenciar los distintos elementos de cada una de las imágenes.

El día 7 de junio de 1937, Picasso añadió a la segunda plancha un aguafuerte que completaba las casillas vacías, y en el remaque inferior puso, junto a la fecha ya grabada, tras un guión, la de «7 juin 37» (16). Estas imágenes dramáticas se separan significativamente de la parodia de la secuencia precedente para aproximarse a los trabajos en torno a *Guernica*, pero también en lo formal difieren en que en estas últimas la línea del aguafuerte no ha sido posteriormente matizada por el aguafuerte. Pudiera ser que la decisión de completar las viñetas vacías se correspondiera con el abandono de la idea de hacer cortar las planchas para su edición como postales.¹⁸

Antes de eso Brigitte Baer habla de un tercer estado al aguafuerte (sólo en la segunda plancha) (7) —tras el aguafuerte— con líneas repasadas en los dos toros de las viñetas 13 y 14 (puede observarse que se añadieron más líneas en los cuernos y el pelaje), las tripas del caballo, el polvo (más líneas, para acrecentar la sensación de desplazamiento y levantamiento) y la corona de Franco. Asimismo, la viñeta 14 se subrayó el estandarte y se repasaron las franjas laterales de las banderas, señalando especialmente aquéllas donde van los rojos de la bandera utilizada por el ejército rebelde. Algo digno de resaltar es que Picasso retocó el pelo del caballo hasta sacar fuera del cuadro los dos mechones superiores, superponiéndolos a la compartimentación vertical y dando un efecto de gran profundidad a la escena.

En un cuarto estado (también sólo en la segunda plancha) intervino sobre todo el rascador que, mediante un rebaje de la superficie rugosa creada por el aguafuerte, consiguió aclarar, en la viñeta 12 (p. 66), el pantalón y las caderas de la figura, dándole apariencia volumétrica y por lo tanto más relevancia, y el paisaje al fondo, en el ángulo superior izquierdo de la imagen. En la viñeta 13 (p. 68) se retocó el hocico del toro y la cabeza de Franco, también para modular el volumen y, por último, en la viñeta 14 (p. 70) el cuerpo del toro y las recargadas tripas salientes del caballo.

La edición

Las dos planchas fueron editadas en París el mes de junio de 1937, después de su biselado y acerado para poder soportar la larga tirada realizada por Lacourrière: 150 pruebas sobre papel China pegado sobre papel Japón (firmadas y numeradas del 1 al 150) y 850 pruebas sobre papel verjurado Montval (firmadas mediante sello entintado en gris y numeradas del 1 al 850). La edición se componía de los dos grabados y una hoja con el texto manuscrito de un poema (en su reverso las versiones tipográficas en español y francés), y todo ello en un portafolio con el título —*Sueño y Mentira de Franco*— en facsímil manuscrito pegado en la portada (8). Según Cramer también se acompañaba la traducción del poema en inglés (sobre media hoja).

La carpeta, editada por Picasso, se expuso en el pabellón español de la Exposición Internacional de París en la planta baja, exactamente frente al *Guernica*, y se vendió a un precio asequible. Las cantidades recaudadas fueron destinadas al apoyo de la causa republicana.¹⁹ Nada más entrar al pabellón se llegaba a un pórtico cubierto, con el gran cuadro mural a la derecha, la *Fuente de mercurio* de Alexander Calder en el centro y el mostrador y vitrina de publicaciones a la izquierda. Tras las primeras vitrinas la celosía dejaba ver la escalera de salida, bajo la cual se encontraba el vaciado en cemento de una de las cabezas de Picasso, la *Gran cabeza de mujer* de 1931. Sobre las vitrinas colgadas en la pared, enfrentadas a *Guernica*, una frase: «La culture n'est digne de ce nom que dans la mesure [qu'elle] l'est pour tous les hom-

mes» [«La cultura sólo es digna de ese nombre en la medida en que lo es para todos»]. En la vitrina vertical más alejada de la celosía se veía, a la izquierda, una gran fotografía de Federico García Lorca (bajo la frase *POÉTE FUSILLÉ A GRENADE* [Poeta fusilado en granada]) se colocaron ediciones de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y *Romancero General de la Guerra de España*; a la derecha el anuncio de la exposición de arte catalán, y en el centro —ex-puesto para su venta— *Sueño y Mentira de Franco*. Arriba, en una misma fila, se habían colocado el texto, la cubierta del portafolio y las transcripciones tipográficas del poema, y en la fila de abajo los dos grabados. También se editaron postales, lo mismo que se hizo con *Guernica*.

Según Cramer, el 9 de junio de 1939 Picasso autorizó el corte de las escenas de las dos estampas y su montaje como viñetas individuales.²⁰ Recordemos que después de una gira por Inglaterra desde octubre de 1938, *Guernica* llegó a Nueva York para ser expuesto, del 5 al 27 de mayo, en la Valentine Gallery. Picasso pagó los gastos de transporte. A partir de agosto, el cuadro inició una gira de tres meses por diferentes ciudades del país (agosto en

Los Ángeles, septiembre en San Francisco, octubre en Chicago). Es evidentemente en esos momentos cuando parece haberse promovido esta nueva edición, o mejor dicho el nuevo montaje de la anterior.

Hay que recordar que el título de la obra —*Sueño y Mentira de Franco*— no figuraba en el manuscrito del poema original que acompañaba la edición, aunque sí estaba en la cubierta como reproducción facsímil de un manuscrito de Picasso. El título apareció por primera vez en la página 8 (recto) del *carnet en cuir* que se encuentra en los archivos del Musée national Picasso. Se trata de un cuaderno pequeño (13,5 x 10 cm) con la cubierta de cuero marrón, de 34 páginas de hojas cuadrículadas. En la página 33 (verso) figura la frase «dicha desdicha/de Franco», un posible ensayo de título²¹ y, como diría Ramírez, de retruécano verbal, esta vez en castellano. Contar con un título era algo absolutamente inusual en los poemas de Picasso escritos hasta esa fecha, y sólo disponemos de uno cuando se trata de obras de teatro como *Le Désir attrapé par la queue* (1941) y *Les Quatre petites filles* (1947), o textos pensados para ser editados como

8

Cubierta de la carpeta con los grabados *Sueño y Mentira de Franco*
1937
57,5 x 39 cm
Colección Fundación Picasso-Museo
Casa natal, Ayuntamiento de Málaga

9

Texto manuscrito (1 estado, p. 1) del poema «Fandango de lechuzas», incluido en la carpeta con los grabados *Sueño y Mentira de Franco*
15 de junio de 1937
Lápiz negro sobre hoja de papel doblada
31 x 20 cm
Archives Picasso, París [•]

10

Reproducción facsímil del poema «Fandango de lechuzas» incluido en la carpeta con los grabados *Sueño y Mentira de Franco*
1937
56,6 x 76,8 cm
Colección Fundación Picasso-Museo
Casa natal, Ayuntamiento de Málaga

conjunto, como *El entierro del conde de Orgaz* (1957) o *Trozo de piel* (1959).

Desde el primer momento la diversidad de significados e interpretaciones sobre el título fue total. Juan Antonio Ramírez recoge la mayoría de ellas, como las alusiones a Goya y su famoso grabado *El sueño de la razón produce monstruos*, o su relación con la literatura española del Siglo de Oro, haciendo hincapié en el gusto surrealista de Picasso por el retruécano verbal, según pronunciamos el título en francés: *Songe et Mensonge de Franco*.²²

En cuanto a las relaciones literarias hispanas, Herschel B. Chipp las detalla y nos habla del origen doble del título, a partir de un dicho popular inspirado a su vez en las obras de Calderón de la Barca *La vida es sueño* y *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*.²³ En su estudio sobre el pabellón español de la Exposición de París, Fernando Martín se hace eco de las palabras del escritor José Bergamín, comentando que el título fue sugerido por éste a Picasso basándose en un texto de Joan Maragall, título que al malagueño, según declaraciones del propio Bergamín, le pareció «goyesco». ²⁴ Por otra parte, Picasso podría haber conocido uno de los *Caprichos* de Goya no incluido en la edición, pero del que se conservan algunas pruebas y dibujos preparatorios, titulado *Sueño de la Mentira y la Yncostancia* (11). Lo que sí podemos dar por absolutamente cierto es que el anuncio comercial de la edición de *Sueño y Mentira de Franco* (12) publicado durante la Exposición en junio de 1937 —y de ahí su «Acaba de aparecer»— reproduce un texto de Francisco de Quevedo, concretamente perteneciente a *La hora de todos*, que dice así: «Yo administro unos hombres a medio podrir, entre vivos y muertos, que traen bien aliñada fantasma y tratan de que les herede su apetito y pagan en buena moneda lo roñoso de su estantigua.»²⁵

El primer manuscrito del poema (9) que acompañaba a los grabados, una hoja de papel doblada en dos (31 x 20 cm) escrita con lápiz negro, llevaba diversas fechas. El comienzo del texto tiene en su parte izquierda en vertical la anotación «15 juin 37», seguida de «a las 3 de madrugada» (obsérvese la mezcla de francés y español), y una línea horizontal la separa del siguiente párrafo; el texto

llega hasta la palabra «tripas». Debajo, también en la parte izquierda en vertical, leemos la anotación «por la mañana después de dormir a eso de 9»; el texto acaba en la palabra «azucenas». La página contraria comienza con la fecha subrayada «17 juin 37» en horizontal a la izquierda, y las dos últimas líneas tienen la anotación «18 junio 37» (cambio de idioma en la datación). Ese texto, libre de tachaduras, fue manuscrito nuevamente, esta vez a tinta china, y se reprodujo en facsímil en la edición de *Sueño y Mentira de Franco* (10). Al dorso de la misma hoja se adjuntaron las transcripciones castellana y francesa del texto mediante bloques tipográficos.

El texto, escrito originalmente en español, es el que reproducimos a continuación:

«Fandango de lechuzas escabeche de espadas de pulpos de mal agüero estropajo de pelos de coronillas de pie en medio de la sartén en pelotas puesto sobre el cucurucho del sorbete de bacalao frito en la sarna de su corazón de cabestro — la boca llena de la jalea de chinches de sus palabras — cascabeles del plato de caracoles trenzando tripas — meñique en erección ni uva ni breva — comedia del arte de mal tejer y teñir nubes — productos de belleza del carro de la basura — raptos de las meninas en lágrimas y en lagrimones — al hombro el ataúd relleno de chorizos y de bocas la rabia retorciendo el dibujo de la sombra que le azota los dientes clavados en la arena y el caballo abierto de par en par al sol que lo lee a las moscas que hilvanan a los nudos de la red llena de boquerones el cohete de azucenas farol de piojos donde está el perro nudo de ratas y escondrijo del palacio de trapos viejos — las banderas que fríen en la sartén se retuercen en el negro de la salsa de la tinta derramada en las gotas de sangre que lo fusilan — la calle sube a las nubes atada por los pies al mar de cera que pudre sus entrañas y el velo que la cubre canta y baila loco de pena — el vuelo de cañas de pescar y alhigui alhigui del entierro de primera del carro de mudanza — las alas rotas rodando sobre la tela de araña del pan seco y agua clara de la paella de azúcar y terciopelo que pinta el latigazo en sus mejillas — la luz

se tapa los ojos delante del espejo que hace el mono y el trozo de turrón de las llamas se muerde los labios de la herida — gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de maderas y de piedras gritos de ladrillos gritos de muebles de camas de sillas de cortinas de cazuelas de gatos y de papeles gritos de olores que se arañan gritos de humo picando en el morrillo de los gritos que cuecen en el caldero y de la lluvia de pájaros que inunda el mar que roe el hueso y se rompe los dientes mordiendo el algodón que el sol rebaña en el plato que el bolsín y la bolsa esconden en la huella que el pie deja en la roca.»

Picasso dibujó bajo el texto facsímil, en un ejemplar dedicado al matrimonio Zervos, una «mujer llorando», y no puede ser casual que el violeta y el amarillo, los colores de la bandera republicana, aparezcan por toda la obra, especialmente formando parte de una serie de franjas en una columna central que va desde la parte superior de la hoja hasta la cabeza dibujada en la parte inferior, surcando el mar horizontal de letras en forma de estela vertical.

En este texto se dan cita prácticamente todas las características habituales de la primera poesía picassiana:²⁶ el dinamismo, provocado por los gerundios o la ausencia de signos de puntuación (aparecen sólo de vez en cuando algunos guiones); la gastronomía, con el uso de prolijos términos culinarios (escabeche, pulpos, sartén, chorizos, sorbete, bacalao, etc.); el españolismo, presente en los demás campos analizados y en términos como fandango, alhigui o meninas; las cosas del oficio, como «dibujo de la sombra» o «tinta derramada»; y, sobre todo, los chispazos de lujuria y de crueldad, en expresiones como «escabeche de espadas», «mal agüero», «jalea de chinches», «trenzando tripas», etc. A esto se podría sumar la existencia en el texto de un particular y abundante bestiario (lechuzas, pulpos, cabestro, caracoles, caballo, etc.); alguna referencia ridiculizante a la Iglesia/curia («estropajo de pelos de coronillas»); y alusiones a elementos gráficos propios de la obra: a las figuras yacentes en la expresión «dientes clavados en la arena», al caballo destripado en «caballo abierto de par en par» o en «pudren sus entrañas», incluso también en «ataúd lleno de chorizos y bocas», y referencias directas al sol o a las

11

Francisco de Goya
Sueño de la Mentira y la Ynconstancia
(prueba realizada para los *Caprichos* pero no publicada)
[s. l.: s. n., c. 1797]
Estampa sobre papel verjurado: aguafuerte y aguatinta
bruñida
17,9 x 12,3 cm
Biblioteca Nacional de España, Madrid

12

Anuncio de la aparición de la carpeta con los grabados
Sueño y Mentira de Franco, publicado en *Nueva Cultura*,
nº 4-5 (junio-julio de 1937), p. 6
25 x 34 cm
Colección particular, Barcelona

banderas, y una particular colección de gritos que entronca perfectamente con las últimas imágenes de la serie.

Tiempo de Guernicas

El 19 de enero de 1937, diez días después²⁷ de la última mordida de aguafuerte en la plancha, Picasso realizó lo que podríamos considerar el primer post-escrito de *Sueño y Mentira de Franco*. En este caso, cambió de medio artístico y realizó un óleo sobre tela de pequeñas dimensiones (38 x 46 cm), denominado *Figura de mujer inspirada en la Guerra Civil española* («*Retrato de la marquesa del culo cristiano...*»). A la izquierda, en plano medio, vemos asomada a la barandilla de un balcón a una figura femenina de ridículo sombrero con el cuerpo flexionado hacia delante y mirando hacia abajo, con una bandera en su mano izquierda y su brazo derecho extendido con la mano totalmente abierta. Hay una relación formal con la viñeta 4 del grabado (p. 50): aquí la manola de pie de móviles caderas es la mujer-casa de la vieja España, en el balcón viendo la procesión o el desfile, observando y nunca participando, con una media luna en el sombrero y pelos en el bigote. Se inclina hacia abajo, al contrario que la mujer-casa, que se alza rotunda desde su ventana en *Guernica*.

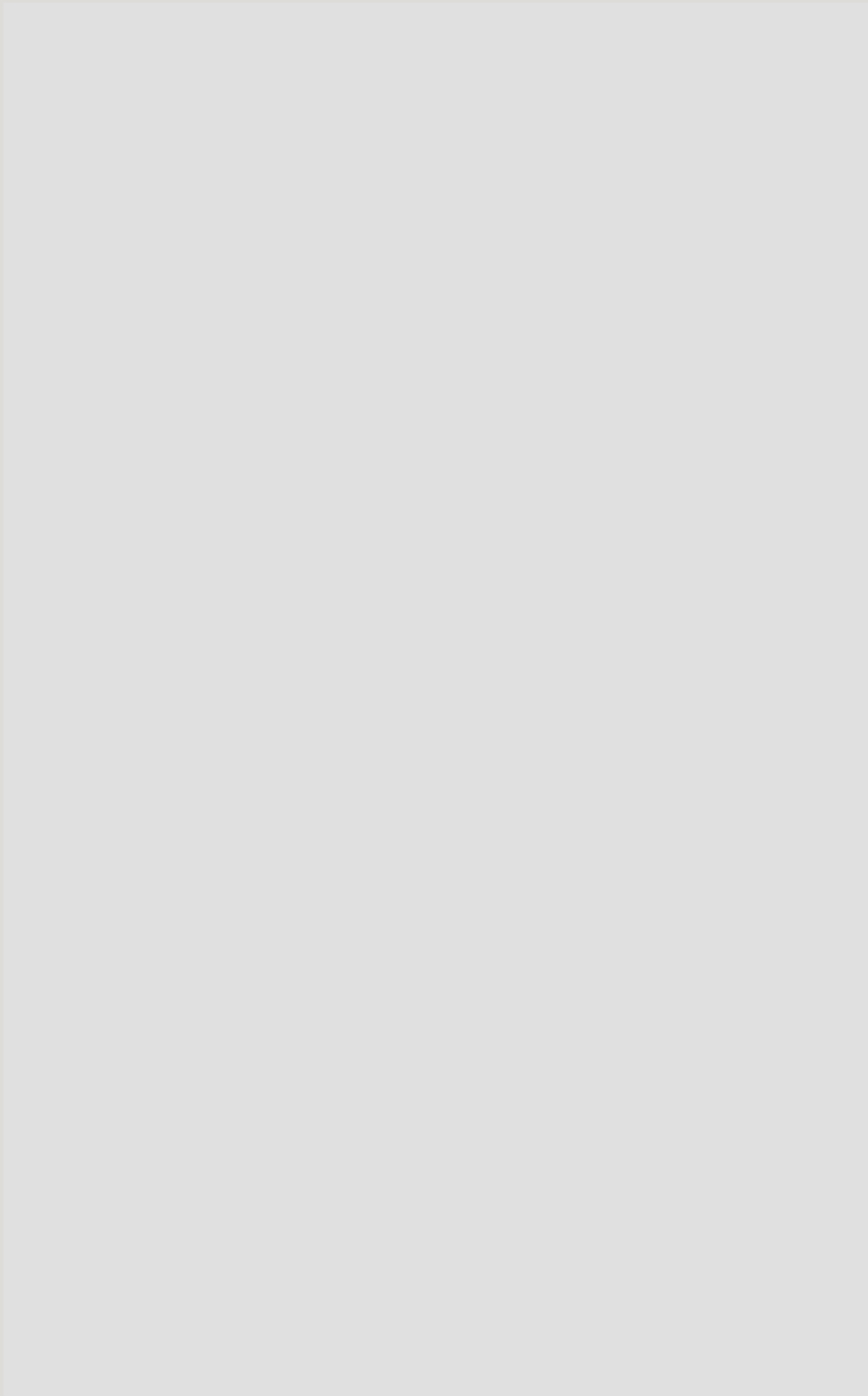
Una de las peculiaridades de este óleo es el texto inserto, de tortuosa grafía, adaptado a la espalda arqueada, dentro del vano que se observa en la balconada. La leyenda reza: «RETRATO DE LA MARQUE / SA DE CULO CRISTIANO / ECHÁNDOLES UN / DURO A LOS SOL / DADOS MOROS / DEFENSORES / DE LA / VIR / GE / N». Son obvios los ataques literarios a las clases altas y su apoyo económico a los insurrectos (marquesa, duro), a la Iglesia (cristiano, Virgen) y al ejército sublevado (soldados moros), y se cargan las tintas en la participación y ayuda de otras nacionalidades bajo el engañoso concepto de «nacional». Aparece la palabra «culo», de la misma forma que en los grabados se hacía especial hincapié en la grotesca trasera caricaturizada (viñeta 2, p. 46) o en la zona anal de algunos caballos (viñetas 1 y 14, p. 42 y 70). Hay, por lo tanto, adjetivos en un principio incongruentes pero panfletariamente demoledores: «cristiano» referido a «culo» y «defensores de la Virgen» referido a «soldados moros», al igual que

la acción verbal «echar un duro» termina por darnos la clave despectiva de la frase.

Obviamente, se incide en la importancia del capital en el conflicto bélico, como en la viñeta 6 de *Sueño y Mentira de Franco* (p. 54), y se utiliza el símbolo de la bandera, como en la viñeta 14, aquí subrayada su importancia por el color. Formalmente, el cuello está trabajado con las texturas de las viñetas 13 y 14 (p. 68 y 70), cuello rotundo y rugoso de un animal, así como su mano derecha y sus uñas. Más adelante nos referiremos a la influencia que sobre la caricatura de Franco puede haber tenido la fotografía de Dora Maar *Retrato de Ubú* (112, p. 85). Si hubo algo que parece que llamó especialmente la atención del pintor malagueño en la fotografía de Dora —o en el propio y supuesto feto del armadillo, pues hay que recordar que compartían vida artística y sentimental, que posiblemente eran la misma vida—, fueron las patas de largos y afilados dedos, que reencontramos en la figura de la marquesa.

El cuadro es casi una grisalla, con muy pocos toques de color: el amarillo de fondo (gualda de la franja central de la bandera), el azul del estrambótico plumero sobre la cabeza y las pinceladas rojas de la bandera.²⁸ La obra mantiene por lo tanto su apariencia formal de dibujo o grabado, con el predominio de los blancos, lo que abunda en la idea de este óleo como continuación del trabajo de *Sueño y Mentira de Franco*.

El primer día del mes de mayo de 1937 Picasso enfocó de una nueva manera el gran mural que se le había encargado para el pabellón español de la Exposición Internacional. El bombardeo sufrido por la población civil de Guernica el 26 de abril, y la difusión internacional de la matanza, devolvió al artista al escenario de la guerra. Hasta entonces sus ideas para el mural se habían centrado, según sus bocetos, en la relación entre pintor y modelo. Además, ni siquiera pensaba en un cuadro, sino en una escenografía con elementos reales y creaciones propias,²⁹ con una figura escultórica de mujer-pintora como centro.³⁰ El trabajo de *Sueño y Mentira de Franco* y sus grotescos personajes volvieron de nuevo a lápices y pinceles, aunque con un tono distinto, pri-

**13**

Estudio para Guernica

1 de mayo de 1937

Lápiz sobre papel azul

21 x 27 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid [•]

14

Madre con niño muerto (IV)

París, 28 de mayo de 1937

Grafito, *gouache*, cera de color y pelo natural
sobre papel tela

23 x 29 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid [•]

mero para explorar modelos ya creados y después para crear y desarrollar otras formas. Esas formas de la guerra eran desgraciadamente parte de la realidad del país en ese mes de mayo, y habían sido registradas fotográficamente y difundidas internacionalmente en revistas como *Vu*, gracias a su colaborador Robert Capa, o *The Literary Digest*. Hablaban del sufrimiento humano, y Picasso también quería hablar de ello.

Dos dibujos de Picasso datados el primero de mayo nos permiten constatar que la imagen del caballo alado, presente en las viñetas 8 y 10 de *Sueño y Mentira de Franco* (p. 58-62), es una idea que fue desarrollada (especialmente en la forma de un pequeño caballo) en los comienzos de *Guernica*. El primero de esos dibujos (13) nos muestra al caballo alado sobre el lomo de un toro que tiene riendas para ser guiado y un arnés para ser montado; junto a él agoniza otro caballo. Parece muy clara la idea de guiar la fuerza del toro en el combate mediante la esperanza y la libertad del pequeño Pegaso.

En el segundo dibujo, de mayores dimensiones, el pequeño caballo ya no está sobre el toro, que permanece al lado, sino que sale precisamente del vientre abierto de un caballo moribundo, y aunque la composición está llena de muerte, con un guerrero yacente, ese nacimiento parece alumbrar escena y esperanzas. El caballo alado lanceado por el militar y destripado en *Sueño y Mentira de Franco* es capaz de resurgir cual ave Fénix, junto al toro, continuando con el combate sin descanso.

El caballo alado desplegó de nuevo sus alas en julio y agosto de 1952, en los dibujos relacionados con el gran mural de *La paz* del mismo año. Allí, Pegaso es un caballo que tira del arado, guiado por un niño.

El día 8 de mayo Picasso realizó, dentro de los bocetos para *Guernica* —y como parte de un esbozo general de la composición (83, p. 67)— el modelo que denominamos «madre con niño muerto», una composición de forma piramidal donde se nos muestra a una madre arrastrándose por el suelo, con la cabeza levantada, perfil casi horizontal, boca abierta en actitud de la-

mento, brazo derecho extendido hacia abajo, mano derecha en la tierra y brazo izquierdo plegado con un niño muerto inerte colgando de él. El mismo día, en otro boceto, se vuelve a repetir el modelo junto a un caballo herido, con más definición en su realización e incorporando sobre la cabeza una toca con una cenefa de greca escalonada.

Al día siguiente, el artista continuó trabajando sobre este modelo en varios dibujos preparatorios que comenzaron con un trabajo a pluma muy definido, para a continuación insertarlo de nuevo dentro de la composición general del mural, a la derecha, como aparecía en el primer dibujo de la serie. En otras variaciones, el motivo aparece sobre una escalera. Esta última variación no fue desarrollada, puesto que en la versión primera del propio cuadro *Guernica*, fechada el 11 de mayo, la composición triangular de madre y niño muerto está a la izquierda, como en el mural final. La toquilla con la greca escalonada desaparece en cambio de la madre con el niño para vagar por las distintas etapas de la realización de *Guernica*, desde la parte inferior derecha del mural en el estado IA, sobre el pecho de la mujer yacente (que no está en el cuadro final), hasta la versión IV y la definitiva sobre la espalda de la mujer de la parte derecha, de composición también triangular y actitud arrostrada.

El día 13 de mayo el motivo cambió la orientación del movimiento hacia el lado contrario, y la figura no mantiene la cabeza echada, sino mirando hacia atrás en una imagen de huida, enfatizada por el brazo extendido en horizontal y una línea sombreada junto a la mano extendida. El día 28 los dos nuevos motivos, uno con la mano abierta hacia abajo y otro con el brazo hacia arriba (14), se van a mezclar con una forma diferente, con la de la *Mujer llorando*.

Esta figura femenina ya aparece el 13 de mayo. Se trata de un primer plano en *Cabeza de mujer*, en vertical, con un estudio concentrado de su boca abierta y su lengua saliente, junto a dos ojos que comienzan a mostrar la expresividad del llanto. En el cuadro *Guernica* el llanto no existe, las lágrimas se habían secado mientras llegaba el mes de junio a la gran tela. *Guernica* es

el momento del dolor, del grito, que posteriormente —tras la acción devastadora— se convertirá en llanto en los ojos del observador.

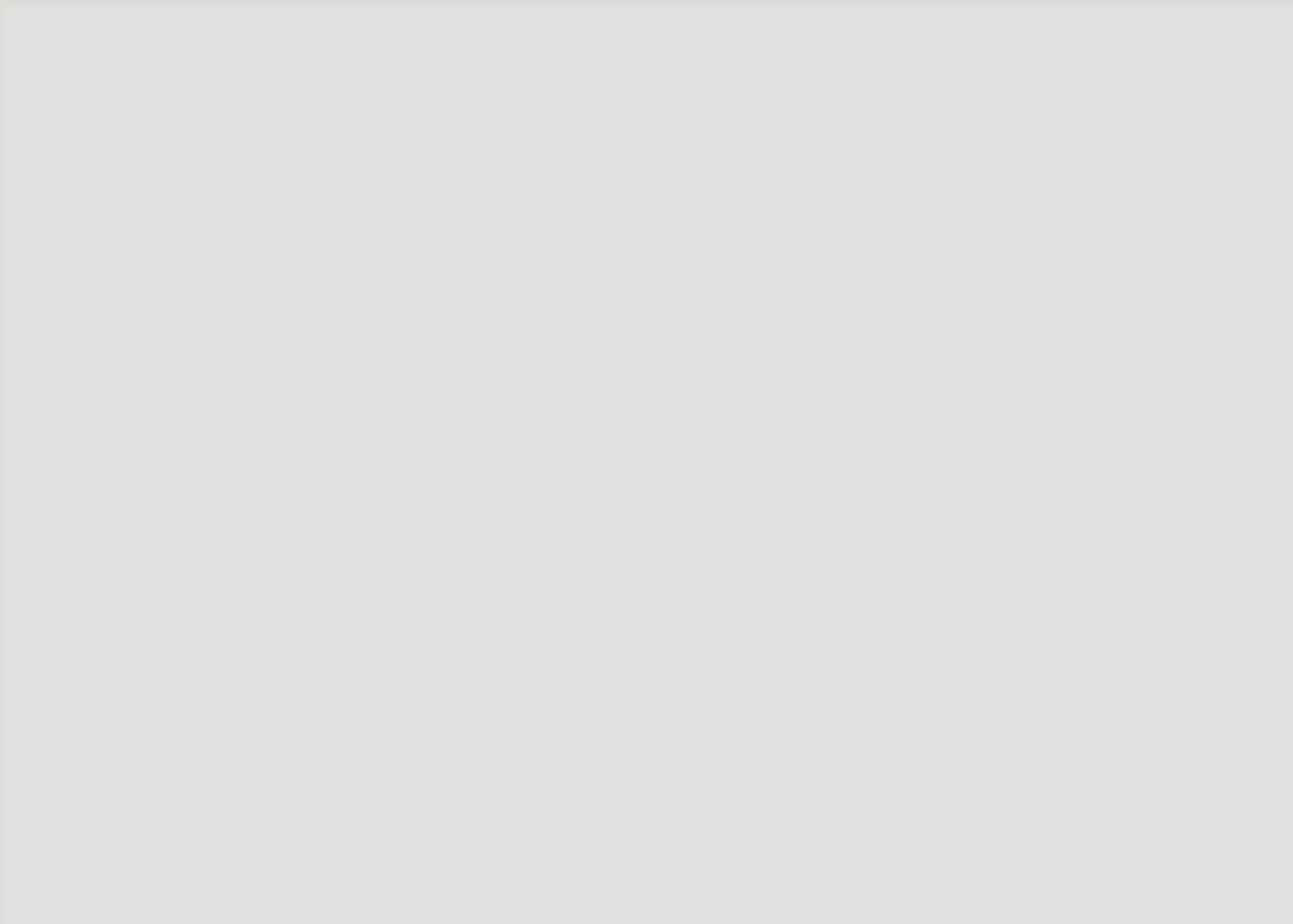
Pero antes, el día 20 de mayo, la cabeza fue volcándose hacia atrás, junto a su rabia; aparecen en los papeles y telas de Picasso primeros planos de mujeres de perfil, con los ojos lacerados literal y plásticamente por las lágrimas, primero suavemente de un ojo a otro y después desbordadas por el rostro, como en los dos dibujos del día 24 (94, p. 73), el del día 27 (con la variación del hombre barbado), el del día 28 (compañero de las dos madres llorando con niño muerto en plano general), el del día 31 o los tres dibujos ya del 3 de junio.³¹ Siempre, junto a las lágrimas

observamos la boca abierta y la puntiaguda lengua saliendo hacia fuera. Esta lengua se irá redondeando en las versiones posteriores del tema, del que surgirán diferentes variaciones en los meses siguientes.

A menudo se ha hablado de las referencias a sus propias compañeras en la obra de Picasso. Los motivos relacionados con la «mujer llorando» podrían estar inspirados por Dora Maar, una persona fuerte aunque emocionalmente inestable. Según Françoise Gilot Picasso había dicho sobre los retratos que hizo de Dora Maar: «Jamás pude hacerle uno riendo. Porque para mí ella es la mujer que siempre llora.»³²

NOTAS

1. Alix 1993, p. 21.
2. Ara 2003, p. 150, n. 15.
3. Alix 1993, p. 21-22.
4. La exposición fue inaugurada oficialmente el 24 de mayo, con pabellones todavía en construcción (con una apertura prevista para el mes de junio de 1937 y pospuesta al 12 de julio por problemas técnicos). Spies 2002, p. 102.
5. Alix 1993, p. 23.
6. Arias 2000, p. 289, n. 26.
7. Véase Calvo 1999, p. 17, o Chipp 1991, p. 80.
8. Renau 1981, p. 20-22.
9. Alix 1987, p. 116.
10. Cramer 1983, p. 76, nº 26.
11. Véase por ejemplo *Joven escultor trabajando* (1933), perteneciente a la *Suite Vollard*. Bloch 156; Baer 309.
12. «Sería muy curioso fijar fotográficamente, no las etapas de un cuadro, sino sus metamorfosis.» Zervos 1935, p. 37.
13. «¿Por qué cree usted que pongo fecha a todo lo que hago? Porque no es suficiente conocer las obras de un artista. Es preciso saber también cuándo las hizo, por qué, cómo, en qué circunstancias. Sin duda, un día habrá una ciencia, que tal vez se llame la "ciencia del hombre", que tratará de penetrar más en el hombre a través del hombre-creador. Pienso mucho en esa ciencia y procuro dejar a la posteridad una documentación lo más completa posible. Por eso pongo fecha a todo lo que hago.» Brassai 2002, p. 131.
14. Existen al menos dos pruebas conocidas de este estado, una en el Musée national Picasso de París (MP 2752) y otra en Vézelay, en la colección donada por Zervos, que tiene la dedicatoria «Pour Zervos Picasso» y está fechada «Paris 1 mai xxxviii».
15. Geiser y Baer, 1986, p. 106-110.
16. Failing 1977, p. 55.
17. Cramer 1983, p. 82.
18. *Ibidem*.
19. Otra de las contribuciones importantes fue la de Miró, cuyo conocido cartel *Aidez l'Espagne*, era vendido al módico precio de un franco. Martin R. 2002, p. 112.
20. Cramer 1983, p. 82.
21. *Ibidem*.
22. Ramírez 1999, p. 27-29. Es necesario advertir que sin embargo son varios los textos que al traducir el título al francés, traducen «Sueño» como «Rêve».
23. Chipp 1991, p. 11-12.
24. Martín F. 1982, p. 152, n. 73.
25. Reproducido en Bernadac y Piot 1989, p. 409.
26. Moreno 1996, s. p.
27. Alix, sin embargo, sitúa la obra entre el 24 y el 27 de Mayo. Alix 1993, p. 59.
28. Desde un punto de vista cromático obedece a un sistema absolutamente clásico de composición del color en base a los tonos primarios. Sobre la estructura cromática de sus cuadros, Picasso diría años más tarde a Françoise Gilot: «Uso el lenguaje de la construcción a la manera tradicional que empleaban pintores como Tintoretto o El Greco, quienes pintaban enteramente en camaïeu, y luego, con el cuadro a punto de acabar, le añadían superficies de rojo o azul para que destacara mejor y a la vez fuese más esplendente.» Gilot y Lake 1996, p. 386.
29. Spies 1998, p. 101-130
30. Véanse los estudios preparatorios conservados en el Musée national Picasso de París (MP 1178 al MP 1191)
31. Todos ellos conservados en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En el orden del texto: Z IX, 32, 31, 33, 36, 34, 35, 39, 40, 41 y 44.
32. Gilot y Lake 1996, p. 174.



15

Sueño y Mentira de Franco [plancha 1, II estado]

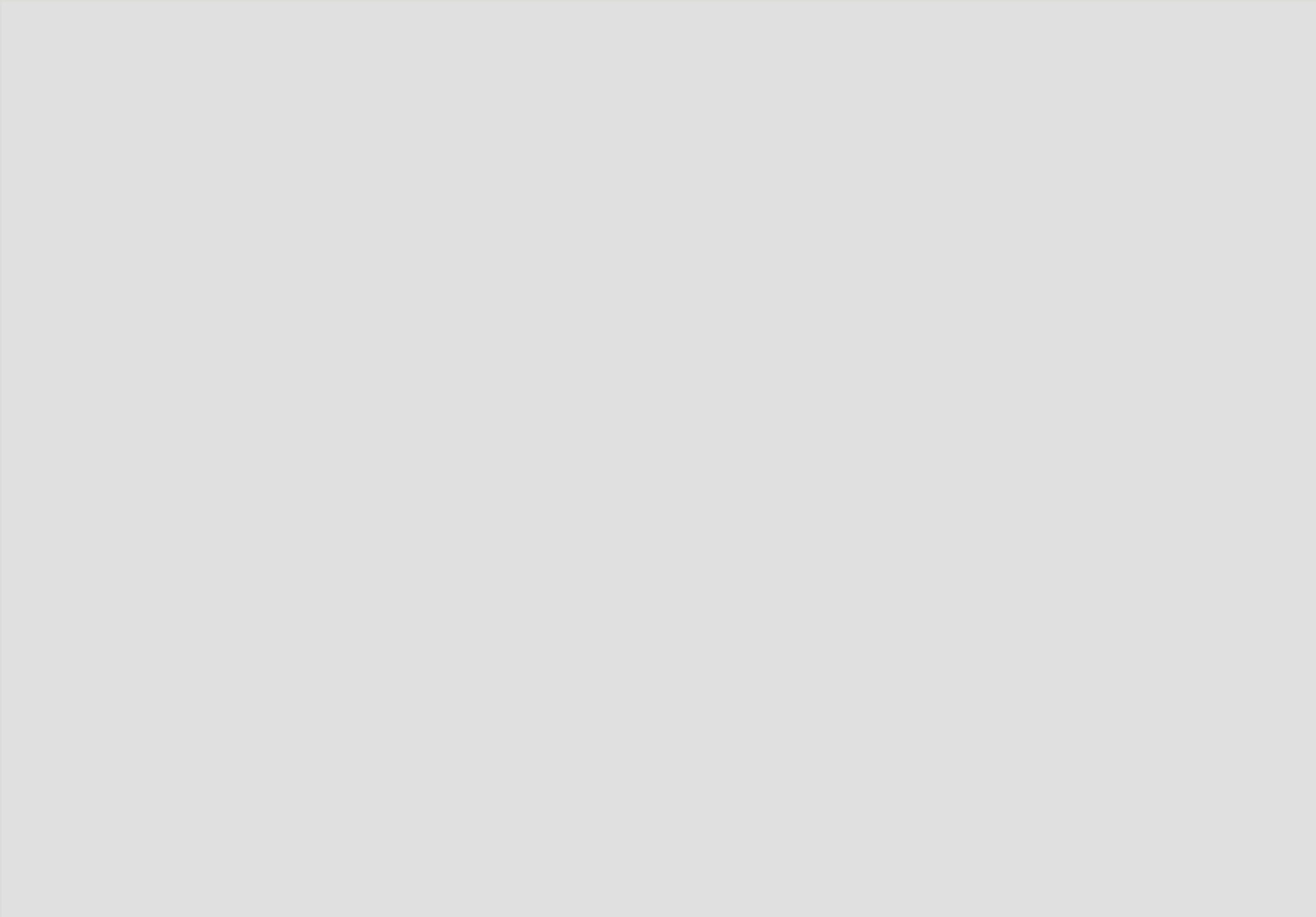
París, 8 de enero de 1937

Aguafuerte y aguatinta al azúcar, sobre matriz
de cobre, tirado sobre papel verjurado Montval
38,6 x 57,1 cm

Museu Picasso, Barcelona

MPB 112.423; Baer III, 615

30



16

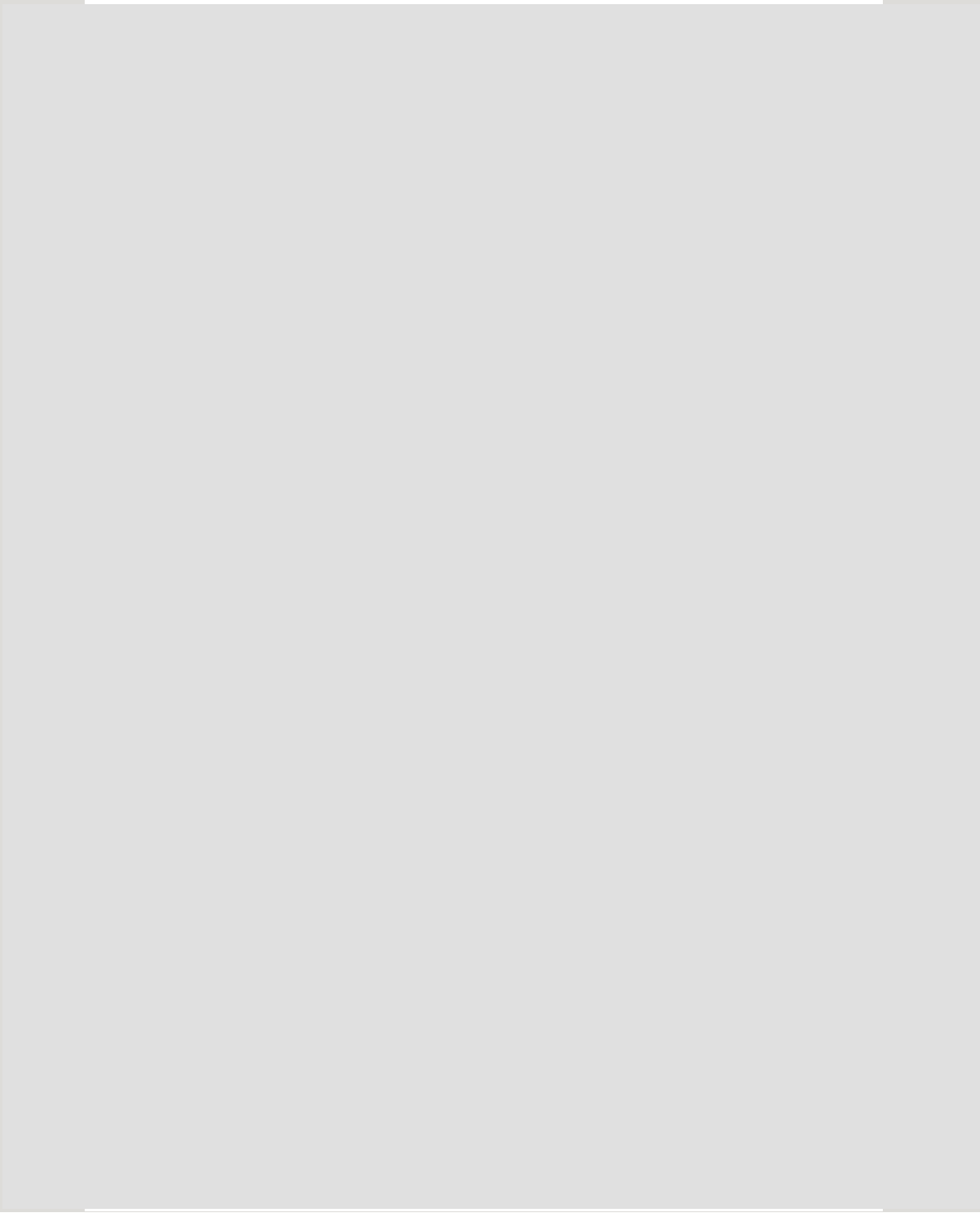
Sueño y Mentira de Franco [plancha 2, v estado]

París, 8-9 de enero de 1937, 7 de junio de 1937

Aguafuerte, aguatinta al azúcar y rascador, sobre matriz de cobre, tirado sobre papel verjurado Montval
38,6 x 57 cm

Museu Picasso, Barcelona

MPB 112.424; Baer III, 616



17
Jacint Bofarull
«*He aquí el relato imparcial de una traición sin igual*»
[Barcelona], Ejército Popular, c. 1937
Reproducción fotomecánica / tipografía
50 x 32 cm
Col·lecció Postermil, Barcelona

18

Autor no identificado

«*Auca de Queipo de Llano*»

[Barcelona], Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, Imp. Elzeviriana i Llib. Camí, EC [193?]

Xilografia / tipografia

125 x 90 cm

Col·lecció Postermil, Barcelona

19

Autor no identificado

*«Como el fascio se derrumba frente al valor
español, o de la cuna a la tumba»*

Barcelona, Generalitat de Catalunya, c. 1937

Reproducción fotomecánica / tipografía

50 x 35 cm

Col·lecció Postermil, Barcelona

20

Autor no identificado

«*Aleruyas de la defensa de Madrid*»

[Barcelona], Comissariat de Propaganda
de la Generalitat de Catalunya, [1937]

Reproducción fotomecánica / tipografía

50 x 35 cm

Col·lecció Postermil, Barcelona

21

Autor no identificado

«*Auca de la innoble i trista militarada feixista*»

[Aleluyas de la innoble y triste militarada fascista]

Barcelona, *Papitu* / Sindicat de Dibuixants Professionals, c. 1937

Reproducción fotomecánica / tipografía

50 x 35 cm

Col·lecció Postermil, Barcelona

22

Josep Obiols

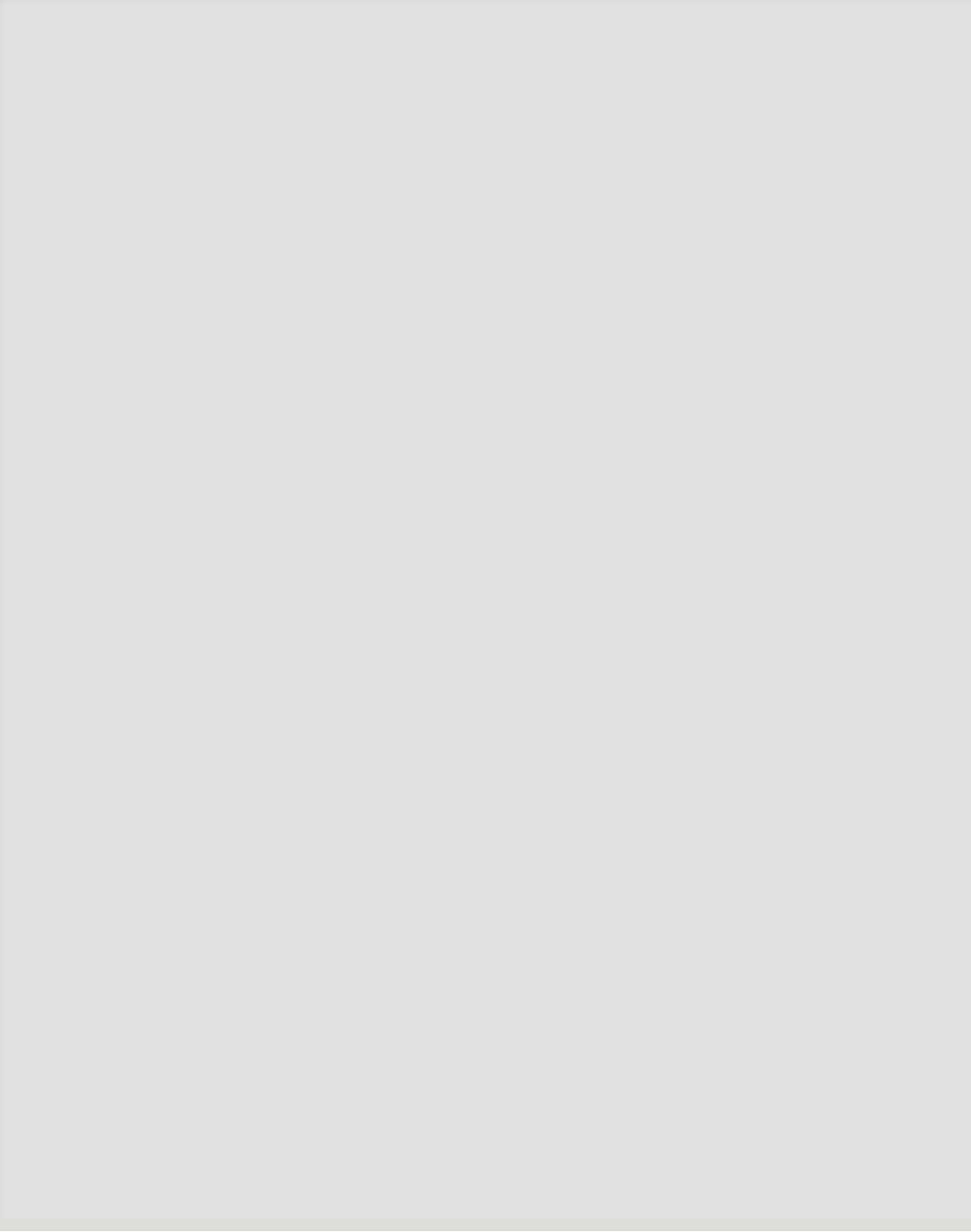
«*Auca del noi català, antifeixista i humà*»

[Aleluyas del chico antifascista y humano]

[Barcelona], Comissariat de propaganda de la Generalitat de Catalunya, [193?]

50 x 36 cm

Col·lecció particular, Barcelona



23

Toño Salazar

«*En la cola, un pistolón / y una tibia por bastón / va don Paco el ferrolano / pisando el solar hispano*»
(Dibujo para *Coplas de Juan Panadero* de Rafael Alberti)

1949

Tinta china sobre cartoncillo

44,2 x 29,8 cm

Museo de Arte de El Salvador. Colección Toño Salazar, Familia Sagrera Guirola. El Salvador

24

Toño Salazar

«*Obispo a la española, / con fusil y oro en la estola*»
(Dibujo para *Coplas de Juan Panadero* de Rafael Alberti)
1949

Tinta china sobre cartoncillo
45,8 x 35,6 cm Museo de Arte de El Salvador.
Colección Toño Salazar, Familia Sagrera Guirola. El Salvador

25

Toño Salazar

«*Hoy en la boca de España...*»
(Dibujo para *Coplas de Juan Panadero* de Rafael Alberti)
1949

Tinta china sobre cartoncillo
45,5 x 35,5 cm Museo de Arte de El Salvador. Colección Toño Salazar,
Familia Sagrera Guirola. El Salvador

26

Toño Salazar

«*Con su esqueleto de gala / el Duque a Don Juan Propala*»
(Dibujo para *Coplas de Juan Panadero* de Rafael Alberti)
1949

Tinta china sobre cartoncillo
44 x 35 cm Museo de Arte de El Salvador. Colección Toño Salazar,
Familia Sagrera Guirola. El Salvador

27

Toño Salazar

«*Va el espíritu de Roma / volando en esta paloma*»
(Dibujo para *Coplas de Juan Panadero* de Rafael Alberti)
1949

Tinta china sobre cartoncillo
45,5 x 35,3 cm Museo de Arte de El Salvador. Colección Toño Salazar,
Familia Sagrera Guirola. El Salvador

28

Toño Salazar

«*Oro que al pueblo español / sostiene de "cara al sol"*»
(Dibujo para *Coplas de Juan Panadero* de Rafael Alberti)
1949

Tinta china sobre cartoncillo
41,7 x 32,7 cm Museo de Arte de El Salvador. Colección Toño Salazar,
Familia Sagrera Guirola. El Salvador

29

Toño Salazar

«*Y en semejante Pegaso / va caminando al ocaso*»
(Dibujo para *Coplas de Juan Panadero* de Rafael Alberti)
1949

Tinta china sobre cartoncillo
46 x 32,2 cm Museo de Arte de El Salvador. Colección Toño Salazar,
Familia Sagrera Guirola. El Salvador