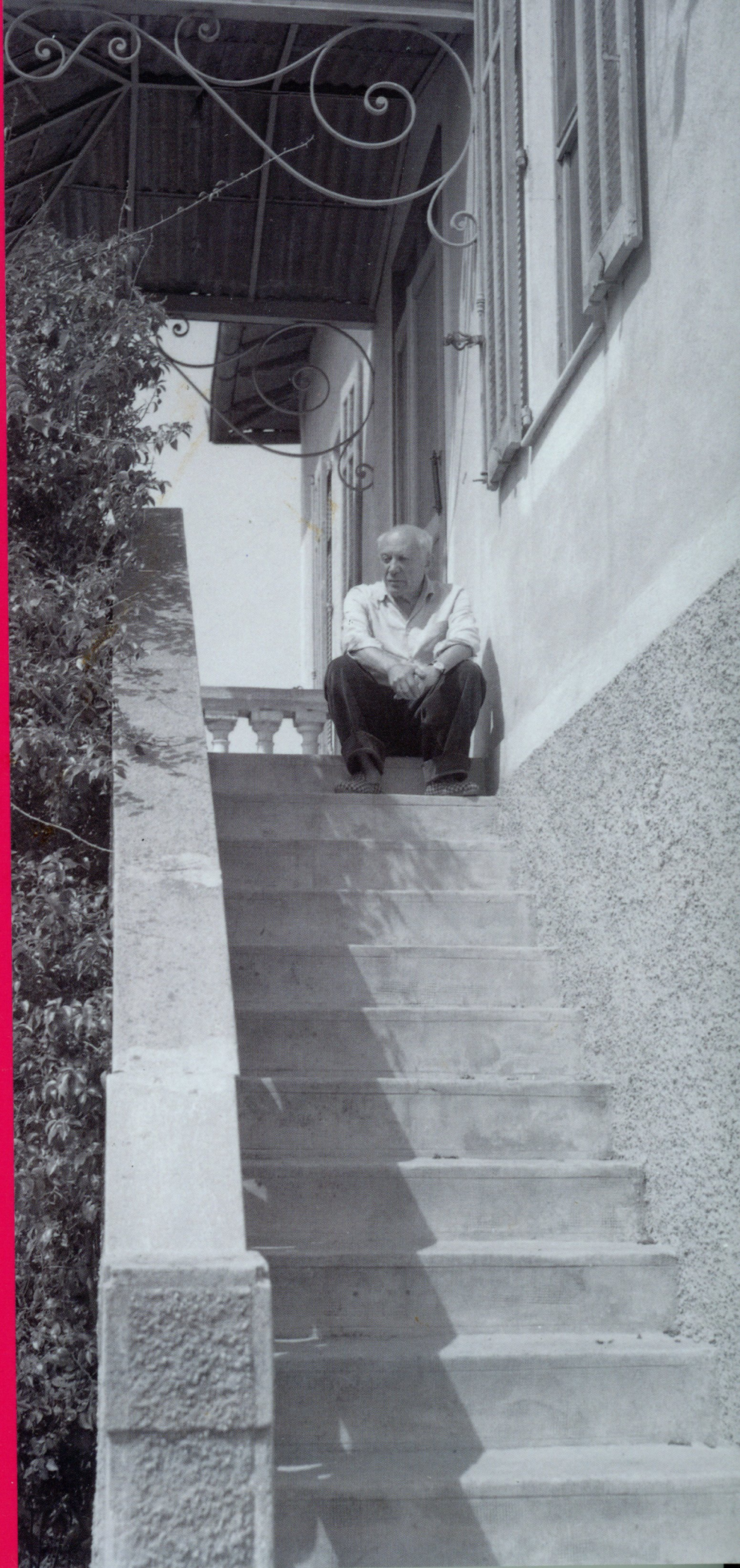


# OCHO VISIONES SOBRE LA OBRA DE PICASSO

Coordinación de  
Salvador Haro González





# OCHO VISIONES SOBRE LA OBRA DE PICASSO

Coordinación de  
Salvador Haro González

FUNDACIÓN  
PICASSO  
MUSEO CASA NATAL  
AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA



Ayuntamiento  
de Málaga



Obra Social "la Caixa"





AGENCIA PÚBLICA PARA LA GESTIÓN  
DE LA CASA NATAL DE PABLO RUIZ PICASSO  
Y OTROS EQUIPAMIENTOS MUSEÍSTICOS Y CULTURALES

**Presidente**

Francisco de la Torre Prados

**Vicepresidenta**

Gemma del Corral Parra

**Director**

José María Luna Aguilar

**Colabora**

MITADOBLE S. L.

**Patrocinan**

Obra Social "la Caixa"  
AC Hotels. Marriott  
Bodegas "El Pimpi", Málaga

**Portada:** Juan Gyenes: *Picasso... descanso en el último peldaño*

«La Galloise». Vallauris, 2 de abril de 1954

Col. Fundación Pablo Ruiz Picasso-Ayuntamiento de Málaga

FPCN 2327

© Juan Gyenes, VEGAP, Madrid, 2016

© **De esta edición:** Agencia Pública para la Gestión de la Casa Natal de Pablo Ruiz Picasso y otros equipamientos museísticos y culturales, 2016

© **De los textos:** Sus autores

© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2016

**Diseño y cuidado de esta edición:** Departamento de Publicaciones de la Fundación Picasso y Agustín García Arrabal

Dep. legal: MA-----2016

ISBN: 978-84-944071-0-9

**Información:** Fundación Picasso

Plaza de la Merced, 15, 29012 Málaga

info.fundacionpicasso@malaga.eu

www.fundacionpicasso.es

Esta publicación ha sido parcialmente financiada con fondos provenientes del Plan propio de investigación de la Universidad de Málaga

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa de la Fundación Pablo Ruiz Picasso Museo Casa Natal / Ayuntamiento de Málaga y de los titulares de los copyrights



# OCHO VISIONES SOBRE LA OBRA DE PICASSO

9. Salvador Haro González  
*Introducción*

11. Alicia Navarro Muñoz  
Cristina Peláez Navarrete  
*Madres sin tierra: poéticas proletarias en  
las maternidades picassianas 1935-1937*

27. Inocente Soto Calzado  
*Pablo Picasso y el Almanach de la Esquella  
de la Torratxa pera 1899*

37. Salvador Haro González  
*La edición y lo múltiple. El caso de los platos  
en plata y oro de Picasso*

47. Rocío Sacristán Cuadrón  
*El objeto y el concepto en la obra de Picasso*

53. Carlos Ferrer Barrera  
*El espectador en movimiento. Sobre algunas  
deformaciones y contorsiones en los personajes  
de Las metamorfosis de Picasso (1930-1931)*

61. José María Alonso Calero  
*De lo disciplinar a lo medial en la era post-Picasso*

73. Jesús Marín Clavijo  
*Análisis formal de los Dibujos espaciales  
de Picasso*

85. Josefa Cano García  
*La identidad de Picasso: Musealización  
del territorio o la territorialización del museo*

# MADRES SIN TIERRA: POÉTICAS PROLETARIAS EN LAS MATERNIDADES PICASSIANAS 1935-1937

Alicia Navarro Muñoz  
Cristina Peláez Navarrete

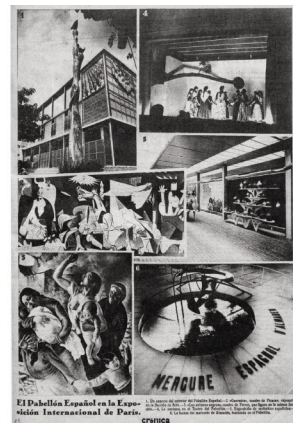


## José Val del Omar

Misiones Pedagógicas. Álbum del Patronato de MP (fotografía n.º 130)  
Cebrenos (Ávila), 13-16 noviembre de 1932  
Publicada en *MP34*, 23, como *Exposición del Museo en Cebrenos*

## Resumen

Durante la Guerra Civil española el Frente Popular dirige una campaña de propaganda política que, al unísono con la República española, delimita una estética común reinante para las artes progresistas a nivel internacional, que se resumiría en poéticas proletarias de uso colectivo entre artistas, fotógrafos e intelectuales. En este capítulo se analiza cómo dicha propaganda, y la utilización de los estereotipos femeninos en tiempos de guerra, afectan irremediabilmente a la producción y el complejo imaginario visual de Picasso. Se recurre para ello al estudio concreto de dos iconografías bélicas.



## John Heartfield

Fotomontaje: *La propia Libertad está luchando en sus filas*  
Publicado en *Volks Illustrierte*, n.º 1, p. 16  
Berlín, 19 agosto de 1936

El Pabellón en la Exposición Internacional de París  
Publicado en *Crónica*  
Madrid, 19 septiembre de 1937

## Madre España, ¡Al grito de la Internacional!

Alicia Navarro Muñoz

El 3 de mayo de 1936 el Frente Popular gana las elecciones en Francia, convirtiéndose así en el primer gobierno en defensa de la igualdad social en Europa y culminado un arduo ciclo de movilizaciones y huelgas iniciadas dos años antes. Tras la segunda ronda de votaciones la victoria fue un hecho, dando lugar a un épico colofón para el pueblo, ciudadanos integrantes de los movimientos proletarios que se hacían fuertes por momentos, y que días antes habían inundado las calles de multitud de capitales para celebrar el Día Internacional de los Trabajadores y las Trabajadoras: «Arriba los pobres del mundo, de pie los esclavos sin pan, y gritemos todos unidos ¡Viva la Internacional!»<sup>1</sup>. Pero los vitores de aquel Primero de Mayo serían irónico presagio de lo que estaba a punto de ceñirse sobre el júbilo de un pueblo, que se veía en vías de la liberación del yugo opresor de una derecha aún silenciosa. Un año más tarde, el 1 de mayo de 1937 el panorama era muy distinto, y en las calles de París se agolpaban los ciudadanos, no para celebrar un día de gloriosa libertad proletaria, sino para gritar y llorar con indignadas lágrimas de repulsa el cruel bombardeo a la ciudad de Guernica. Picasso y los surrealistas estaban entre ellos.

Días después de la subida al poder de los partidos que integraban el Frente Popular en la capital francesa, el historiador cinematográfico Georges Sadoul entrevistó a Jean-Richard Bloch para la revista *Regards*, revista en la cual el primero inició su carrera como crítico en 1935 y que fue el espolón más fuerte

de la estética del «ojo proletario» antagónico al humanismo burgués en el país. Bloch manifestó en dicha entrevista que igual que el partido había conseguido acceder al poder, lo mismo se le debería exigir a lo que él denominó el *frente cultural*, debían «enfrentarse a las fuerzas capitalistas que habían convertido la cultura en un dominio exclusivo»<sup>2</sup>. Justamente muy en la línea de este ideal se situaban André Breton y Paul Éluard, aunque este último en 1933 tuvo una crisis que avocaría con su exclusión del Partido Comunista Francés [PCF] al que se había afiliado en 1926, pero del que nunca se alejaría ideológicamente. Así como todo el elenco de artistas e intelectuales que formaban el surrealismo, siendo ya desde 1933 una revolución triunfante —y no salvaje—, sus impulsores disponían de poder y voz en la sociedad internacional. De todos ellos será justamente Éluard, íntimo amigo de Picasso, el que más le influyó en su compromiso político<sup>3</sup> y quizá una de las claves para entender su tardía afiliación al PCF en 1944. Es Dalí, quien apunta el férreo compromiso que los surrealistas tenían con el comunismo soviético y el antifascismo, al enunciar en forma de crítica y como contrapartida a su expulsión, que «nadie podía ser surrealista integral dentro de un grupo que tan sólo respondía a móviles políticos partidistas»<sup>4</sup>. Curiosamente esta idea del «ojo proletario» definida por Hoernle, que escribió: «Debemos proclamar la realidad proletaria en toda su repugnante fealdad, con su denuncia a la sociedad y su exigencia de venganza [...] Debemos presentar las cosas como son, con una luz dura, sin compasión»<sup>5</sup>. Tuvo un claro aunque personal enfoque en lo que estaba sucediendo en los ambientes pictóricos más progresistas parisinos y catalanes, y en los que artistas como Picasso o Miró expresan sus inquietudes plasmando en sus obras una pintura cada vez más agresiva y deforme, curiosamente en contra de una estética realista para la fácil comprensión del pueblo que exigía la propagandística impulsada por el Frente Popular.

en las entrañas del corazón están solando las calles del pueblo [...] secar la sangre que brota de los asombrados que miran por el ojo de la cerradura [...] la luz suela con su sangre los relojes de arena del ojo de la cerradura<sup>6</sup>.

1. Fragmento de *La Internacional*, 1936. Documento: octavilla 4-32, Letras de *La Internacional* y del *Himno al Primero de Mayo*. Archivo Histórico de Durango.

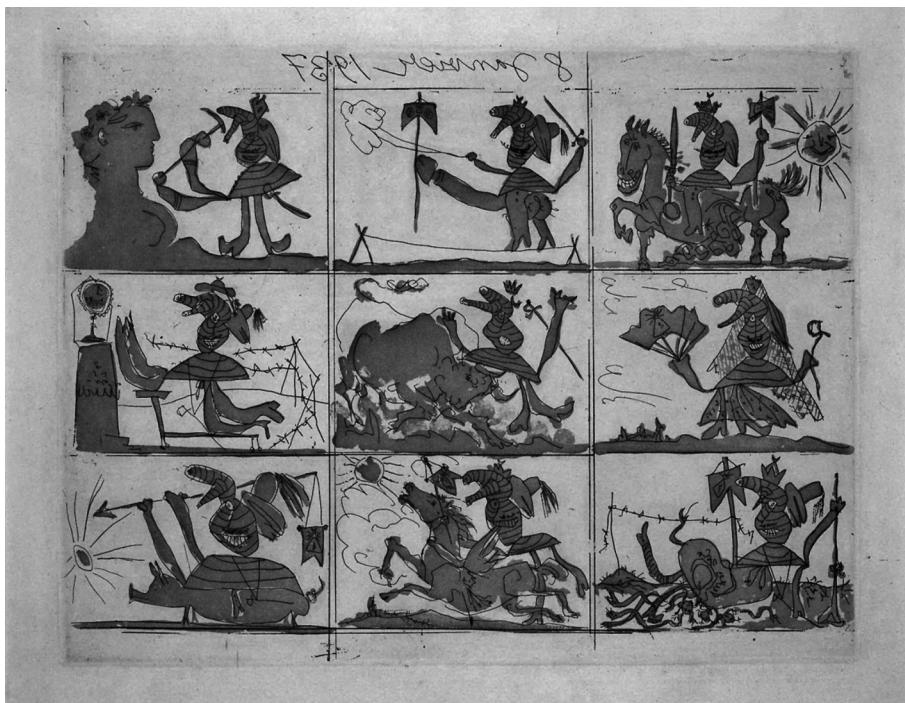
2. SADOUL, G., «Jean-Richard Bloch nous parle du destin de la Culture», *Regards* n.º 112, 1936, pp. 16-20. Visto en: RIBALTA, J., *El movimiento de la fotografía obrera 1926-1939 Ensayos y documentos*, Madrid, TF. Editores, 2011, p. 371.

3. ARIAS SERRANO, L., «La Guerra Civil española como catalizador del pensamiento político de Picasso, Miro y Dalí», *Anales de la Historia del Arte*, 2000, pp. 283-309, p. 292.

4. *Ibidem*, p. 285.

5. RIBALTA, J., *op. cit.*, p. 15.

6. Fragmento de poema [sin título] de Pablo Ruiz Picasso, junio de 1937.



### Pablo Picasso

#### *Sueño y mentira de Franco*

(Primera plancha)

Aguafuerte y aguatinta sobre cobre

39 x 57,5 cm

París, 8 de enero de 1937

Col. Fundación Picasso, Málaga

Donación Marina Picasso

FPCN 15/I



### Pablo Picasso

#### *Sueño y mentira de Franco*

(Segunda plancha)

Aguafuerte y aguatinta sobre cobre

39 x 57,5 cm

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

Col. Fundación Picasso, Málaga

Donación Marina Picasso

FPCN 15/II



Una estética común reinante para las artes progresistas, que se resumía en poéticas proletarias de uso colectivo entre artistas, fotógrafos e intelectuales. Éstas inundaban las calles, periódicos, revistas, e incluso las tertulias en el parisino Café Flore, en el que, como cuenta Brassai, se reunía la vanguardia más rabiosa. Y en el que curiosamente se advierte un movimiento contrario al sucedido en Dalí: si en sus inicios Dalí coquetea con la izquierda comunista realizando dos bocetos para un cartel del *Décimo aniversario de PCF*, el Café Flore sería núcleo de la derecha más extrema hasta los años 30, cuando sus mesas se llenaron de un regimiento de intelectuales abiertamente situados en las ideologías de izquierda. Y así pasaban las noches, reunidos en torno a la segunda mesa enfrente de la entrada principal donde, según cuenta la periodista americana Janet Flammer siempre se sentaba Picasso, dadaístas y surrealistas, entre otros amigos del pintor malagueño. Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Man Ray, Louis Aragon y André Breton o Paul Éluard, el poeta Jacques Prévert y sus amigos del «Grupo Octubre», los fotógrafos David Seymour, Brassai, Dora Maar o Gerda Taro, así como Léon-Paul Fargue, Georges Bataille y Raymond Queneau, o los pintores y escultores André Derain, Ossip Zadkine y los hermanos Giacometti, entre otros. El periodo que constituyó en Francia el acceso al poder del Frente Popular se caracterizó por la eclosión del fotoperiodismo moderno, dando lugar a una nueva fórmula entre los movimientos sociales incipientes en el país y los fotógrafos ya establecidos o «nuevos»; instaurando, como apunta Jorge Ribalta, un paralelo entre la fotografía soviética del periodo de la Revolución Cultural y la construcción de una nueva imagen de pueblo coreografiada por el Frente Popular, que reinventaba el mito de París como capital moderna de la vida popular: «La documentación de la experiencia del Frente Popular coronaba una etapa de gran abundancia de publicaciones fotográficas sobre la ciudad. Era también un momento en el que París constituía el destino de fotógrafos procedentes de Centroeuropa»<sup>8</sup>. Y así encon-

7. ARIAS SERRANO, L., *art. cit.*, p. 284.

8. BRASSAI, *Conversaciones con Picasso*. Madrid, Turner- Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 208.

9. Fragmento del poema «fandango de lechuzas», de Pablo Ruiz Picasso, 15 junio de 1937.

10. CHIPP, H. B., *Génesis y primeros avatares del Guernica*, Gernica-Legado Picasso, 1981, pp. 80. Visto en: ARIAS SERRANO, L., *art. cit.*, p. 292.

tramos el caso de los húngaros André Kertész, Brassai o Robert Capa, las alemanas Germaine Krull y Gerda Taro, el polaco David Seymour —más conocido por *Chim*— o el rumano Eli Lotar. Siendo muchos de estos fotógrafos los que constituyeron el bastión más importante de fotoreporteros en la Guerra Civil española, y amigos, cómo no, muchos ellos de Picasso.

La postergación femenina en el dadaísmo es incuestionable, pero en los años prebélicos y bélicos en el París de la vanguardia, las mujeres fueron adquiriendo un papel más relevante, así como en España fundaron la Asociación de Mujeres Antifascistas [AMA] con la creación de carteles propios en 1933, bajo una estética heredera del comunismo soviético y la fotografía obrera de la revista francesa *Regards*, heredera de la también francesa *Nos Regards*, y a su vez de la mítica revista alemana *AIZ*, abiertamente antifascista y procomunista, que fue encunada años antes por el artista dadá John Heartfield —entre muchos otros fotógrafos amateurs y profesionalizados pertenecientes a los movimientos obreros—. En estas imágenes pictóricas o fotomontadas, perduraba el impulso violento y salvaje del dadaísmo o el surrealismo, así como una nueva visión más fresca y «proletaria». Ingredientes conscientes de una estrategia artística que buscaba en la desarticulación de sus formas y la fragmentación de sus partes, no sólo la experimentación visual y preformativa, sino nuevos códigos de poéticas proletarias para la lucha. La rabia y repulsa por los acontecimientos se hallan en los textos, pinturas, fotografías o el cine; en lo grotesco, el uso de palabras distorsionadas, las imprecaciones dirigidas a las normas establecidas y un nuevo estilo de vida, así como un nuevo pensamiento en defensa de la igualdad social. El 15-17 de junio de 1937 Picasso escribe el poema que completa *Sueño y mentira de Franco*.

fandango de lechuzas [.. ]

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 [..]

gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros  
gritos de flores gritos de maderas y de piedras<sup>9</sup>

Si Herschel B. Chipp ve en *Sueño y mentira de Franco* las caricaturas más sangrientas que Picasso había hecho jamás<sup>10</sup>, su compromiso con el PCF tras su afiliación en la década de los 40 le lleva a realizar algunos dibujos por encargo del Partido, con una estética

claramente más realista y acorde a la causa, aunque sin renunciar a su genial estilo expresivo y cubiszante. Prueba de ello son las diversas portadas del periódico *L'Humanité*, los muchos dibujos de 1950 con la temática de la paloma de la Paz —como habría hecho tiempo antes Miró, con su serie sobre el mundo de la paz, entre 1917 y 1921, y que fueron publicadas, en el mismo número de *Cahiers d'Art* que se reprodujeron los dieciocho grabados de *Sueño y mentira de Franco*, acompañadas por un texto de Paul Éluard—, o el dibujo de fondo de una de las reuniones organizadas por la *Association France-Espagne* a favor de los 32 encarcelados partidarios de la paz española y amenazados de muerte por el tribunal de Madrid, en el que vemos un dibujo de mujer con pañuelo y paloma superpuesto sobre el mapa de España, del 25 de noviembre de 1952, así como el dibujo para el calendario de los españoles en 1956 publicado en *L'Humanité*, en el que aparecen dos mujeres con paloma —una con pañuelo y fisonomía más mediterránea y otra con pelo ondulado y tez clásica que se dan la mano—, o su famoso cartel realizado en 1960 que, como cuenta el propio Eugenio Arias, Picasso realizó con motivo de la petición de *Amnistía para los españoles encarcelados* (un retrato de la madre de éste bajo el título *La española*).

No hay alegría en España  
ni el sol en su cielo brilla  
porque apagó sus fulgores  
los negros terrores que a España acribilla.

España que sufre y llora bajo una losa de muerte

rescatada por los rojos  
las presas de Ventas esperamos verte<sup>11</sup>.

La imagen de la mujer en la propaganda política republicana de la Guerra Civil española, se concreta en dos modelos femeninos, claramente codificados por el Frente Popular según el tipo de finalidad que perseguía su causa —ambos modelos son recodifica-

11. «Copla» *Por la victoria de los aliados de la II Guerra Mundial*, copla popular escrita por Carmen Camaño. Vista en: DI FEBO, G., *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1976*, España, Icaria Editorial, 1979, p. 97.

12. ARIAS SERRANO, L., *art. cit.*, p. 299. Palabras de Picasso recogidas en *El País*, 25 de febrero de 1996.

13. Para más información: PALAU I FABRE, J., *Picasso 1927-1939. Del Minotauro al Guernica*, Barcelona, Polígrafa, 2011.

14. BRASSAÏ, *op. cit.*, p. 148.

dos por Picasso e integrados en los aguafuertes *Sueño y mentira de Franco*—: heroica (en milicias, brigadas femeninas, adhesión temporal de la mujer al trabajo, o la propaganda del ideal político republicano) y madre (Socorro o peticiones de auxilio, bombardeos y evacuaciones, o la mujer en la retaguardia). La República, así como todos los dispositivos del Frente Popular —que lucharon al unisono en la Guerra Civil española por ser el primer conflicto bélico en el que se enfrentaban las ideologías de izquierdas y los fascismo en Europa—, creían que el arte comprometido o propagandístico debía ir asociado a un arte más realista para la fácil comprensión del pueblo. El problema es que no eran los únicos, y los fascismos —aunque quizá con un sesgo más idealizado— también lo creían, generando casos bastante curiosos en que iconografías o composiciones propagandísticas en carteles son tan parecidas que casi se confunden existiendo modelos accesibles al uso de ambos frentes por igual. Pero para Picasso, su lenguaje artístico no debía seguir, ni cumplir, los dictámenes del *realismo socialista* impuesto por la estética proletaria y propagandística del Frente Popular en periodo de entreguerras, ya que según sus propias palabras: «Pinto así porque mi pintura es fruto de mi pensamiento. He trabajado durante años para conseguir este resultado y si diese un paso atrás sería una ofensa al pueblo [...] no puedo emplear recursos convencionales sólo para darme la satisfacción de ser comprendido»<sup>12</sup>. Así que Picasso, en *Sueño y mentira de Franco*, nos muestra una revisión de estos dos estereotipos femeninos, pasada por su genuino tamiz interior, una técnica vanguardista y personal, y su barroquismo español<sup>13</sup>:

Yo he oído hablar de una muchacha que fue proyectada contra la pared por la explosión de una bomba. Quedó aplastado como un bajo relieve sobre un fondo de sangre. Estas escenas de horror me recuerdan a las carnicerías de la Guerra Civil española. Guernica.. La violencia, la crueldad, sólo le gusta a los españoles. Les gusta ver correr la sangre, ver correr y chorrear la sangre [...] el placer de ver correr la sangre es siempre el mismo. En este terreno no hay quien nos venza<sup>14</sup>.

Esta dicotomía entre la vida y la muerte, entre la ironía y la desolación más absoluta, de un Eros y un Tánatos reflejo de lo popular andaluz —de la que ya nos hablan Lorca, Bataille o Falla—, vive en el interior de Picasso desde su niñez, como apunta Alberti<sup>15</sup>. Y es quizá, una de las claves para entender cómo en una misma obra [*Sueño y mentira de Franco*] reside una caricatura de denuncia y las escenas más crudamente sangrientas de su producción. Si a esto sumamos el hecho, de que justamente la estética de los movimientos obreros alemanes, soviéticos o húngaros viran: desde la dura, salvaje e implacable denuncia en clave humor —muy propia de los primeros tiempos de la revista *AIZ* o del dadaísmo heartfiliano que vemos en sus portadas—, a una denuncia más seria, respetuosa y conmovedora —tras los primeros sucesos de horror vividos en la Guerra Civil española—, nos da una pista de la confluencia existente entre la producción picasiana de «guerra» y las poéticas proletarias de los movimientos obreros [centrados en la fotografía y el cine], así como del Frente Popular o su llamado «frente cultural». Si el rostro de Marie-Thérèse Walter es rebautizado como heroico y monumental busto de la República —joven, delicada, hermosa y fuerte, en su «terrestre pedestal», político y moral, sobre el caricaturizado Francisco Franco—, en las figuras de las viñetas 6, 7, 8 y 9, encontramos la extrapolación de la madre sufriente, re-codificada en modernas vírgenes dolorosas, cuyos lodos recalcan en la imaginería barroca cristiana del sur de España. Todo este viraje en la forma de entender y expresar la repulsa frente a unos fascismos cada vez más violentos y fuertes, y que por otra parte, Picasso conocería de primera mano dada su íntima relación con Dora Maar —fotógrafa muy comprometida, y asidua a las publicaciones y reuniones de

este movimiento artístico y social—, o los surrealistas, Renau, y todo los fotógrafos comprometidos que formaban parte de su círculo de amistades parisino, generan un precedente que no podemos ignorar.

Es un hecho constatado la relación, e incluso amistad íntima, de Picasso con alguno de los fotógrafos más relevantes para la difusión del triste conflicto español, que a su vez serían figuras determinantes para las artes, llegando a fundar algunos de ellos la agencia internacional de fotografía *Magnum*. Un elenco bastante interesante en el que también encontraríamos a H. Cartier-Bresson —amigo de Dora Maar, y que el 28 de octubre de 1937 llegaba a Quinto de Ebro, junto al cineasta Herbert Kline y el camarógrafo Jacques Lemare<sup>16</sup>—, Kati Horna —ejemplo clave de la iconografía proletaria de madre amamantadora, recogida en su fotografía realizada en la ciudad de Almería en 1937—, o Lee Miller —que retrataría a Picasso en 1937 en el Hôtel Vaste Horizon—. Así que no es azaroso afirmar que Picasso debía conocer de primera mano la iconografía de lucha social-proletaria contra los totalitarismos del capital europeo, que se generaron gracias a la eclosión del Frente Popular en 1935<sup>17</sup>, y que se establece en Francia en el 36, teniendo claro reflejo en revistas fotográficas sumamente populares en los círculos fotográficos —proletarios y artísticos— en los que se movían Dora y Brassai. Y que resituó una nueva y codificada conciencia social ante el panorama político del momento, por medio de imágenes fotográficas [muchas de la Guerra Civil española], que se clavaron en el personal imaginario visual de Picasso, como los alfileres-puñales en los ojos de sus españolas mujeres dolorosas. No pudiendo olvidarlas jamás.

Para que llevéis en vuestros corazones brasa viva el  
 recuerdo  
 del incendio, la sangre de los cuervos de acero por  
 el aire,  
 el silbido helado de las bombas fascistas  
 sobre catedrales, hogares, huertos y callejuelas,  
 rompiendo rosales, chopos, pechos y rodillas de  
 hombres,  
 senos de mujer, vientres de mujer, labios de mujer,  
 yo dedico este canto estremecido y áspero<sup>18</sup>.

En el *Manifiesto: Hacia un arte revolucionario libre*, que en 1938 firman André Breton y Diego Rivera, bajo la aprobación de Trotsky, exigían que el artista: «siguiendo libremente su propio espíritu radical, toma-

15. «El pintor que penetra a la vida con los ojos de taladro, remachaba casi obsesivamente: "porque somos andaluces". Picasso —subraya Alberti— mamó de Andalucía hasta casi los diez años. [...] Toda esa claridad, locura, gracia, pasión, arrebató, arbitrariedad, esa chufra y burla violenta se las debe Picasso». TEITEBOIM, V., *Notas de un concierto europeo. Cuatro tríos y un Destierro*, Valencia, Promolibro, 1998, p. 18.

16. BRITO, S., «Henri Cartier-Bresson, cineasta de la Guerra Civil española», *Diario Público*, 28 mayo de 2010.

17. Un Frente creado en julio de 1935, durante el VII Congreso de la Internacional Comunista: «que aprobó un cambio de táctica política: el discurso de confrontación de "clase contra clase", adoptado en el anterior congreso celebrado en el 28, fue desplazado a favor de políticas de alianza frente al auge del fascismo, lo que daría pie a la era del Frente Popular». Para saber más: RIBALTA, J., *op. cit.*, p. 19.

18. Fragmento del poema «Canto a los niños vascos errantes por el mundo», de Arturo Torres-Rioseco. 1937.

se parte en la transformación dinámica de la sociedad»<sup>19</sup>. Sin duda, Picasso cumpliría este ideal. No tanto, cumpliendo sólo a medias, el mandato de arte realista y fácil lectura que pedía la República. Como él mismo afirmaba en 1945 a Jerome Seckler, en referencia al *Guernica*, «En él hay un llamamiento consciente al pueblo, una deliberada voluntad propagandística»<sup>20</sup>. Aunque su lenguaje pictórico no fuera el deseado para los responsables del Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional en 1937 de París<sup>21</sup>, estando a punto de ser cesado por sus horrendas figuras, su abyecto mensaje y su falta de realismo<sup>22</sup> —en contraposición a obras como: *Madrid 1937 [Aviones negros]* de Horacio Ferrer—, su mensaje fue escuchado alto y claro, convirtiéndose desde entonces en un símbolo de la paz, un icono de la lucha para el pueblo y una estremecedora alegoría de la guerra. La propaganda política y social fue un arma de suma importancia en esta época, entre otras cosas, porque mostraba a la sociedad —nacional e internacional— importantes cuestiones sobre España hasta ese momento desconocidas o lejanas en el caso de conflictos, abusos o penurias. De ahí, que desde Francia el Frente Popular dirigiera toda una campaña de información, denuncia y apoyo a España, a pesar del Pacto de No Intervención, con el que se buscaba evitar la intervención extranjera en la Guerra Civil y la internacionalización del conflicto en un momento de máxima tensión entre la izquierda y los fascismos en Europa. En carteles, panfletos, tarjetas postales o la información emitida por radio, así como en los poemas, se transmiten realidades y situaciones de conflicto. Ejemplo de ello es la llamada a las familias a evacuar, sobre todo a mujeres con sus hijos, durante el asedio de Madrid<sup>23</sup>.

La madre con niño muerto fue un asunto muy cuidado por Picasso, realizando numerosísimas varia-

ciones sobre el tema «en dibujos preparatorios, cuadros complementarios [simultáneos a la ejecución de *Guernica*], y también en los *postcriptos*»<sup>24</sup>. Sabemos por María Gómez Escarda que «los carteles y fotografías que hacen referencia a los bombardeos [...] se representa normalmente con la imagen de una mujer con el gesto desgarrado por el dolor y con un niño en brazos o cogido de la mano»<sup>25</sup>. Y es que, justamente, era a las mujeres a quienes había que dirigir estos mensajes de alerta, ya que superaban en número a los hombres en las ciudades en estos momentos de lucha, así como por su fuerte componente simbólico<sup>26</sup>. Bajo la idea que ya nos presenta, y nos seguirá presentando bien entrado los 50, Picasso, para quien la *Española* o la idea de una universal *madre España*, no sólo bebe de esta poética proletaria de madre sufriente con niño y pañuelo —que vendrá originado por el icono de mujer proletaria o campesina soviética y local, algo muy poco mencionado en los estudios sobre este tema—, sino de una realidad social, ya que durante la guerra las mujeres y madres españolas lucharon y llevaron las riendas del hogar por igual<sup>27</sup>. Todo ello se suma a una vida personal convulsa, en la que curiosamente encontramos dos mujeres con características idénticas a las de los dos estereotipos femeninos que vemos en la propaganda política republicana de la época: si Marie-Thérèse Walter es la encarnación de la alegoría de la República, Dora Maar es la comprometida, sufriente y luchadora madre de la milicia.

¡No han muerto! Están en medio  
de la pólvora.  
de pie. como mechas ardiendo!<sup>28</sup>.

En lo relativo a los atributos, o de forma más genérica a los discursos de la representación de la mujer en la propaganda de guerra, éstos diferían según la corriente ideológica a la que servían. Si las anarquistas promulgaban un discurso incendiario, el de las socialistas y comunistas era más moderado, extrapolándose a su cariz más opresivo y falo-patriarcal en los carteles de la Sección Femenina de Pilar Primo de Rivera. Hasta en el programa de la AMA [Asociación de Mujeres Antifascistas], la figura de la mujer iba fuertemente unida a la figura filial, siendo el tercero de sus puntos el de: «Lucha por la defensa de la cultura de la mujer y derecho de todos los niños a tener una educación adecuada»<sup>29</sup>. Poniendo una vez más de manifiesto, hasta en el núcleo del feminismo

19. CHIPP, H. B., *op.cit.*, pp. 487-488.

20. ARIAS SERRANO, L., *art. cit.*, p. 298.

21. Para más información: ALIX, J., «El pabellón español en la Exposición Internacional de París, 1937», *Pabellón español. 1937. Exposición Internacional de París*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

22. *Ibidem*.

23. GÓMEZ ESCARDA, M., «La mujer en la propaganda política republicana de la Guerra Civil española», *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, n.º 9, 2008, pp. 83-101. p. 84.

24. RAMÍREZ, J. A., *Guernica*. Madrid, Electra, 1999, p. 55.

25. *Ibidem*.

26. Para más información: GÓMEZ ESCARDA, M., *art. cit.*, pp. 83-101.

27. *Ibidem*.

28. Fragmento del poema «Canto a las madres de los milicianos muertos», de Pablo Neruda, 1937.

29. GÓMEZ ESCARDA, M., *art. cit.*, p. 96.

más radical, este binomio mujer-hijo, salido a su vez de la unión entre la idea de madre amamantadora y cuidadora del hogar [latente en los órganos de poder y control falopatriarcales de las políticas de dominación que se impulsaron en el s. XIX], y la madre luchadora [modelo revolucionario soviético legado de los movimientos proletarios]. Y así, aparece en escena la *española* o la *madre España* que vemos representadas en multitud de aleluyas, carteles, postales y medios propagandísticos en general, sin olvidar el cine —que en estos años también actuó como arma y catalizador de lucha—. «En este sentido, destaca la relevancia de la función social y productiva, además de ideológica, de la maternidad que alcanza su apogeo en el realismo socialista»<sup>30</sup>.

Los discursos propagandísticos —con sus respectivas poéticas proletarias—, en lo relativo a la mujer adquieren en Picasso, concretamente en el estereotipo de mujer luchadora y amamantadora, una fuerza telúrica inigualable «que traspasa el plano político para adentrarse en el ámbito de lo abismal»<sup>31</sup>. En lo relativo al pecho descubierto y el pañuelo proletario —que en multitud de casos picassianos encontramos adornados con flores o cenefas—, es claramente un modelo iconográfico al uso de la propagandística de izquierda. Para Picasso, la desnudez de estas madres se traduce en rotundidad áurea, que las acerca a los modelos, pagano y cristiano: de Venus y Virgen de la leche o lactante. Estos arquetipos —profusamente representados en el barroco español e internacional—, adquieren en conjunción una nueva dimensión sociopolítica recubierta por la piel de la mujer proletaria, y cuya alma es el ideal socialista también existente en la figura de la República —moderna Victoria alada que trae la libertad a su pueblo—. Así que esta madre sufriente —cual virgen en la crucifixión— adquiere a su vez algo de la heroica *venus republicana*, para luchar en el hogar como eslabón miliciano en la retaguardia. El uso de un pañuelo constituye uno de los símbolos más claros de la mujer proletaria, como vemos en el cartel de Juana Francisca para la Conferencia de las

30. ALIAGA, J. V., *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p. 173.

31. RAMÍREZ, J. A., *Guernica*, op. cit., p. 33.

32. VAL DEL OMAR, J., *desbordamiento de Val del Omar*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pp. 66-94.

33. ARIAS SERRANO, L., *art. cit.*

34. CABAÑAS BRAVO, M., «Picasso y su ayuda a los artistas españoles de los campos de concentración franceses», *Congreso Internacional de la Guerra Civil española 36-39*. España, 2011.

Muchachas de Madrid en mayo de 1937, o el de la 2.ª Conferencia Nacional de Mujeres Antifascistas del 29, 30 y 31 de octubre del mismo año, bajo la diferenciación: obreras, campesinas e intelectuales. Exaltado por la fotografía soviética obrera, y existentes también en multitud de documentos sociales y fotográficos españoles, como el de las Misiones Pedagógicas<sup>32</sup> —fotografía n. 103 de noviembre de 1932 o n. 30, del cineasta José Val del Omar—. Por otra parte, Abdrei Zhdánov proclama en el Congreso de Escritores Soviéticos de 1934 una directriz clara para que artistas e intelectuales adoptaran como fin artístico el desarrollo revolucionario, y con especial encarecimiento la meta de «educar a las masas»<sup>33</sup>. El futuro del pueblo era importante. Los niños eran importantes y había que salvaguardarlos. En España, Picasso sufragó comedores infantiles que llevaron su nombre, tanto en Madrid como en Barcelona<sup>34</sup>.



*Mujeres libres / Nuestro sentido humano*

Confederación Nacional del Trabajo-Federación Anarquista Ibérica-Asociación Internacional de los Trabajadores.

Imprenta Cortés, 1936

## ¿Es posible un Picasso maternal? / Nuevas claves picassianas para una nueva representación de la República

Cristina Peláez Navarrete

El 5 de septiembre de 1935, nació en la clínica Belvédère, en Boulogne-sur-Seine, una niña a la que se inscribió en el Registro Civil como María Concepción en honor a su tía paterna, que había muerto a los 7 años de edad en La Coruña. En el Registro Civil se indicaba además el nombre de su madre, Marie-Thérèse Walter, pero no el de su padre. Aunque la aborrecía, Picasso continuaba casado con Olga Khokhlova, no divorciándose, entre otras cosas, por temor a perder en la negociación una parte importante de sus obras a favor de Olga<sup>35</sup>. Pese al amor que pudiera sentir por Marie-Thérèse y la hija que tenían en común, Picasso no pensaba dejar que tal cosa ocurriera, por lo que, ante la ley, María Concepción [Maya] sería hija de «padre desconocido». No será la última vez que Picasso anteponga sus cuadros a su vida: en agosto de 1939, cuando el inicio de la II Guerra Mundial era inminente, Picasso —que se encontraba trabajando en Antibes— regresó precipitadamente a París. En medio de la agitación y la movilización general, encargó cajas y se dedicó a recopilar sus obras, que tenía dispersas por distintos estudios y propiedades, y a embalarlas. A

35. CABANNE, P., *El siglo de Picasso II. Las Metamorfosis*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, p. 296.

36. BRASSAÏ, *op. cit.*, p. 74.

37. *Ibidem*.

38. MALLÉN, E., *La sintaxis de la carne, Pablo Picasso y Marie-Thérèse Walter*, Chile, Ril Editores, 2005, p. 243.

39. En ese momento reaparece en su vida Eugenia Errázuriz. Para más información: CABANNE, P., *op. cit.*, p. 304; también tiene relaciones íntimas con Nusch Éluard, la mujer del poeta, consentidas e incluso provocadas por su amigo: «Los compañeros más íntimos de esos meses estivales son Paul y Nusch Éluard y el poeta se hace cariñoso alcahuete entre su mujer y Picasso: su comportamiento amoroso obedece al impulso de no poseer totalmente sino aquello que puede ofrecer a otros y amar lo que precisamente da a amar». Para más información: CABANNE, P., *op. cit.*, p. 323.

40. Recogido en D. OLANO, A., *Picasso y sus mujeres*, Madrid, Aporta Edición y Comunicación, 2006, p. 153.

41. BRASSAÏ, *op. cit.*, p. 67.

42. Picasso no tuvo en cuenta en esta primera plancha el efecto inver-

pesar de su determinación, el 2 de septiembre —justo un día antes de que comenzara la guerra en Europa— tuvo que abandonar París hacia Royan y dejar todas sus obras expuestas al peligro de los bombardeos. Regresó pocos días después, cuando París ya estaba en poder del enemigo pero no existía el peligro de los bombardeos aéreos<sup>36</sup>.

Picasso estaba muy ocupado [aprovechando su estancia en la capital, intentó de nuevo reunir sus cuadros y dibujos para ponerlos en lugar seguro: las más bellas piezas de su colección fueron, en efecto, encerradas en las cajas fuertes de un banco, junto con lingotes de oro]<sup>37</sup>.

El nacimiento de Maya señala el declive de la pasión amorosa de sus padres, y despierta en Marie-Thérèse el instinto maternal, llevándola a abandonar su actitud dispuesta y obediente<sup>38</sup> hacia Picasso, para pedirle insistentemente que legitime la paternidad de Maya. Pero Picasso no ve más allá de llantos y exigencias y la rehúye, buscando cobijo entre otros cuerpos femeninos<sup>39</sup>: «Marie-Thérèse, en un principio, significaba para mí la paz de la que estaba necesitado. Pero en cuanto esa paz tampoco era posible a su lado, todo se fue precipitando hacia su desenlace final»<sup>40</sup>. Es así cómo, prácticamente al tiempo que Marie-Thérèse se convierte en madre, Picasso se lanza en brazos de una nueva musa, Dora Maar<sup>41</sup>. Ambas mujeres interpretarán papeles en sus obras plásticas durante los años que dura la Guerra Civil española.

Su inspiración en la mitología y el arte clásico, unida al estilo gráfico que brota cuando se enamora de Marie-Thérèse Walter y a la figura alegórica erigida por los republicanos españoles para representar el ideal de patria por el que luchaban, hacen posible que cuando Picasso interprete la República española, se emulsionen todos estos elementos en su representación: una figura sencilla, colocada a la izquierda de la primera<sup>42</sup> [o tercera] viñeta de la primera plancha del grabado *Sueño y mentira de Franco*, 1937, como un elegante busto escultórico de aspecto clásico coronado con una guirnalda de flores, perfil griego, mirada sobria y turgentes pechos; es la representación de la República española, que está siendo agredida por un ridículo monigote, «Franco».

Terribles noticias y reveladoras imágenes sobre la Guerra Civil española inundan periódicos y revistas franceses; junto a éstos, la crudeza de las experiencias narradas por amigos y conocidos que habían vivido en primera persona las masacres y habían

sido víctimas de la injustificable violencia bélica, le transmiten a Picasso con claridad el horror de la guerra y el miedo al fascismo, así como a la pérdida de la libertad que se está viviendo en su país natal<sup>43</sup>. Todo esto, unido al débil estado emocional en que se hallaba, debido, por una parte, a sus relaciones amorosas, y por otra a la ilusión y ternura que le produce la reciente aparición en su vida de su hija Maya, da lugar a una acumulación de sentimientos y emociones que afectan a su creatividad. Y al igual que surge sin más una representación perfecta de la República española, afloran de su imaginación el resto de los personajes que aparecen en las obras que realiza en estos años. Aquellas experiencias vitales que le habían dejado bloqueado por un periodo de aproximadamente un año [entre 1935 y 1936]<sup>44</sup> las digiere y asimila ahora, consiguiendo con ello producir obras con una gran carga sentimental y metafórica, y de un patetismo apabullante. No cabe duda de que todo este cúmulo de provocaciones eclosiona en el momento en que Picasso tiene conocimiento del bombardeo, por parte de la aviación alemana, a la población vasca de Guernica<sup>45</sup>. Hasta este momento había propuesto

emplear para el mural que el Gobierno republicano le había encargado para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de 1937 de París<sup>46</sup>, uno de sus temas recurrentes: el pintor y la modelo<sup>47</sup>. Sin embargo, las noticias de la masacre —que llegaron a París justo al día siguiente de que ésta ocurriera, a través de las ondas de Radio Bilbao y de una breve reseña en el periódico *Ce Soir*, y dos días después en una cabecera ilustrada con fotografías sobrecogedoras, en el diario comunista *L'Humanité*—, le causan tal impresión que el día 1 de mayo —día en que tiene lugar en las calles de París una manifestación de más de un millón de personas, en la que se condena el bombardeo y se pide ayuda para las víctimas—, comienza a trazar nuevos bocetos con un tema completamente distinto y un título revelador: *Guernica*. Gran parte de las obras de estos años, desde la primera fase de *Sueño y mentira de Franco*<sup>48</sup> [8 de enero de 1937] hasta su última mujer llorando [terminada el 13 de octubre de 1937], son la respuesta creativa a tanta desazón. Según J. A. Ramírez, la mirada de Picasso, «dirigida al espectador, segura e inquisitiva, representa el ojo "objetivo" que observa la tragedia y da cuenta de ella con fría imparcialidad»<sup>49</sup>, pero Picasso ya no es imparcial ni objetivo. Sus mujeres, Dora Maar y Marie-Thérèse, se confunden en sus cuadros mezclándose y diluyéndose entre madres sufrientes, mujeres que lloran, esculturas, animales y muertos.

La figuración y los referentes clásicos que se acentúan durante su periodo con Marie-Thérèse y que aparecen especialmente en sus grabados y dibujos, nos trasladan a la época clásica; figuras escultóricas, columnas dóricas, túnicas, guirnaldas vegetales, perfiles rectos, figuras yacentes de costado y desnudos, entre otros; «la transposición del tema a una antigüedad tan idealizada»<sup>50</sup> se corresponde con un estilo de dibujo de contornos lineales, casi sin sombras, abundantes perfiles griegos y líneas claras, sueltas y sinuosas.

Existe en Picasso un modo de crear, desarrollar, renovar y establecer imágenes y fórmulas iconográficas que sobrepasa la mera referencia al arte del pasado, sea éste el suyo propio o el de otros artistas que le influyeron artística y espiritualmente [..] Esta capacidad le ha convertido en un referente intelectual y estético por la flexibilidad metamórfica con la que su imaginario se adapta, una vez tras otra a nuevas circunstancias y situaciones que van desde lo pictórico o terrenal hasta lo puramente intelectual<sup>51</sup>.

so de la técnica del grabado, por lo que el orden de las viñetas de derecha a izquierda aparece invertido, la viñeta número tres pasa a ser la número uno en la reproducción.

43. Arthur Koestler estuvo en Málaga cuando ésta cayó, tras días de sitio, en poder de los franquistas. Le transmitió a Picasso, de primera mano, el horror ante el sangriento bombardeo, por parte de los cazas y la flota italiana, que sufrieron los refugiados que huían de Málaga por la Carretera de Almería. CABANNE, P., *op. cit.*, p. 327.

44. Para más información: CABANNE, P., *op. cit.*

45. Para más información en: [www.historiadelarte.us/pintores/guernica/pablo-picasso-historia-guernica-1.html](http://www.historiadelarte.us/pintores/guernica/pablo-picasso-historia-guernica-1.html). Consultado el 19 sept. 2015.

46. HARO GONZÁLEZ, S., SOTO I., RAFART, C., *Viñetas en el frente*. Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2011. pp. 15-16.

47. Para más información: ALIX, J., *op. cit.*

48. Picasso realiza la obra *Sueño y mentira de Franco* en dos etapas, entre el 8 y el 9 de enero dibuja todas las viñetas de la primera plancha y de la uno a la cinco de la segunda plancha.

49. Se refiere al retrato de Pablo Ruiz Picasso posando delante de un fragmento de *Guernica*, realizado por David Seymour en 1937, cuando acababa de concluir esta obra. RAMÍREZ, J. A., *Corpus Solus*, Madrid, Siruela, 2003, pp. 243-271. [Aunque J. A. Ramírez especifica que el autor de esta fotografía es Robert Capa, estudios aclaran que la fotografía en cuestión es del fotógrafo David Seymour].

50. MALLÉN, E., *op. cit.*, pp. 253-254.

51. FERRER BARRERA, C., «Orfeo, Cristo, el Minotauro y Picasso: Crónicas —gráficas— desde el inframundo», en MOLINA, Á. et al.: *Picasso. Las Metamorfosis de Ovidio y el libro ilustrado*. Málaga, Fundación Picasso. Museo Casa Natal/Ayuntamiento de Málaga, 2015, p. 55.

La imagen que inspira en Picasso Marie-Thérèse esta cercana a las diosas clásicas, de ahí que en muchas de las representaciones que hace de ella, veamos ya un aspecto parecido a la alegoría republicana. La guirnalda de flores coronando la cabeza, por ejemplo, que es un elemento característico en las imágenes picassianas de Marie-Thérèse —tanto cuando se trata de un retrato, como cuando se inspira en ella para representar otros personajes<sup>52</sup>— será uno de los atributos que empleará en su personal representación de la República. Curiosamente este atributo no aparece en la alegoría de la Segunda República española, sino en la dibujada por Tomás Padró Pedret para la alegoría de la Primera República<sup>53</sup>. Otras características de su representación de la República española en *Sueño y mentira de Franco* son: el perfil griego, el aspecto de busto escultórico o el pecho turgente. Éstas se habían repetido insistentemente en obras anteriores que no tenían nada que ver con el tema de la República en *Sueño y mentira de Franco*, pero cuyas figuras estaban inspiradas en Marie-Thérèse, como en *Composition au Minotaure*<sup>54</sup>, donde una amazona de

perfil griego montada a caballo, tocada con una guirnalda de flores, viste una túnica blanca que deja un pecho al descubierto y levanta en uno de sus brazos un arma. Este último detalle de brazo alzado —que no llevará Picasso a su interpretación de la República— aparece en numerosas composiciones para propaganda de guerra del bando republicano. Valgan los ejemplos: la viñeta 41 de *Aleluyas de la defensa de Madrid*<sup>55</sup>, en la que aparece la República personificada en una miliciana<sup>56</sup>, o *Les milicies us necessiten!*, también personificada en una miliciana, en este caso vestida con un mono azul<sup>57</sup>. La alegoría de la Segunda República española, diseñada por Juan José Barreira y Julio Esteller, aunque parte de la alegoría de la República francesa —y ésta a su vez es una adaptación de la Libertad de Delacroix—, cuenta con sus propios atributos, heredados muchos de ellos de la alegoría de la Primera República y de la alegoría de Hispania. Los dibujantes y artistas que realizan las imágenes para la propaganda del bando republicano no eran partidarios de colocar en sus representaciones todos los atributos que la identificaban, tan solo aquellos que le servían para reforzar la idea que querían transmitir. Por lo que la imagen que tenía el pueblo español de la representación alegórica de la Segunda República española era el resultado de la unión de todas estas sugerencias iconográficas. Existe una particular obra de John Heartfield, *Die Freiheit selbst kämpft in ihrem Reihen* [*La propia Libertad está luchando en sus filas*], que aparece en la primera publicación de la revista *Volks Illustrierte* [VII], editada por el Frente Popular. Se trata de un fotomontaje suma de dos imágenes: una fotografía de 1936 de las tropas republicanas marchando hacia el frente desde Barcelona, recortada sobre una segunda imagen, en este caso una reproducción del mismísimo cuadro *La libertad guiando al pueblo*. Gorro frigio, guirnalda vegetal o corona mural aparecen indistintamente en la representaciones que hacen de la República para la propaganda de guerra. En algunos casos, predomina tan solo el aspecto de personaje de antigüedad, como en el cartel anónimo *El Frente Popular* [del 20 de julio de 1936], en el que un río de gente del pueblo alza a hombros a una mujer de mekana despeinada y brazos desnudos que sujeta en ambas manos los picos de un velo rojo que le recubre de los pechos a la cintura. Por debajo viste una falda larga blanca, liviana, con abundantes pliegues. En otras representaciones, lo que predomina es la actitud valiente y decidida de líder que guía hacia la lucha, tal

52. Vemos con mucha frecuencia en sus personajes inspirados en Marie-Thérèse y en los retratos de ésta una guirnalda de flores coronando su cabeza. En los retratos de familia realizados en el periodo que pasa en Juan-les-Pins *Homme au masque, femme et enfant dans ses bras* [Marie-Thérèse et Mayal] [OPP:36:074, MPP:1158, P.IV:774, PP:36:036, Z.VIII:278] y *Famille mythologique* [Marie-Thérèse et Mayal] [OPP:36:077, P.IV:786, PP:36:045, Z.VIII:281]. <<https://picasso.shsu.edu/>>, MALLÉN, E., *Pablo Ruiz Picasso. On Line Picasso Project* [en línea]. College of Humanities and Social Sciences at Sam Houston State University.

53. Publicada en la revista *La Flaca*, entre 1869 y 1876. Más tarde la bautizaron *La niña bonita*.

<<http://www.arteconografia.com/2013/04/alegoria-de-la-republica-espanola.html>>, LLUL, J., «Alegoría de la República española», *Arte e iconografía*. Visitado el 19 sept. 2015.

54. Un claro ejemplo de esto son los personajes femeninos que aparecen en obras con la temática del Minotauro, como *Minotaure et jument morte devant une grotte face à une fille au voile* [OPP:36:004, MPP:1163, P.IV:804, PP:36:057], *Minotaure blessé, cavalier et personnages* [OPP:36:066, MPP:1164.r, P.IV:801, PP:36:058, Z.VIII:285], pero especialmente en *Scène de la minotaure machie: Minotaure blessé, cheval et personnages* [OPP:36:003, MPP:1165, P.IV:802, PP:36:061, Z.VIII:288] y en *Composition au Minotaure* [OPP:36:066, MPP:1164.R, P.IV:801, PP:36:058, Z.VIII:285], todas ellas realizadas entre el 8 y el 10 de mayo de 1936. <<https://picasso.shsu.edu/>>, MALLÉN, E., *Pablo Ruiz Picasso. On Line Picasso Project* [en línea]. College of Humanities and Social Sciences at Sam Houston State University. Visitado el 18 sept. 2015.

55. De autor desconocido, editado por el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1937.

56. En ocasiones, la República está personificada en un soldado, en una mujer proletaria, en un miliciano o incluso en una niña.

57. Arteché, 1936. La miliciana levanta una escopeta con su brazo izquierdo mientras con el derecho nos señala con el dedo índice —como el Tío Sam en el cartel *I want you for U. S. Army*—.

como hace la Libertad en el cuadro de Delacroix; ejemplo de ello son los carteles *Votad al Frente Popular*<sup>58</sup>, *El més petit de tots: La mascota de la revolució*<sup>59</sup> y la cubierta de *¡Viva octubre!! Dessins sur la Révolution Espagnole*, dibujado por Helios Gómez, donde una mujer gigante avanza a grandes zancadas y con mirada decidida, descubriéndose el pecho ante el enemigo que le apunta con sus armas<sup>60</sup>. Abundan composiciones en las que la personificación de la República, además de avanzar, lleva el brazo levantado sosteniendo un arma, la bandera republicana o nada, simplemente con el puño cerrado —símbolo inequívoco de la lucha proletaria que vemos ya en los carteles y fotografías de Heartfield de la exposición *Film und Foto* de Stuttgart, 1929—. Ya esté la figura avanzando o detenida, el brazo levantado es quizás el rasgo más generalizado en las propagandas. En la fotografía de Luis Escobar, *Madrina de la 106 Brigada Mixta*, «un retrato cuidadosamente compuesto, en el que destaca la posición de la mujer: puño en alto y con ramo de flores, junto a la bandera republicana extendida»<sup>61</sup>. También alzan el puño, avanzando decididas, las milicianas armadas en una de las *Estampas de la revolución española, 19 de julio de 1936*<sup>62</sup>, de Sim — José Luis Rey Vila—; la madre con un pecho descubierto, que vuelve la cabeza hacia el cielo increpando a los culpables de la tragedia que la rodea, de Madrid 1937 *¡Aviones negros!* de Horacio Ferrer<sup>63</sup>; los milicianos armados: obrero, campesino y mujer que presentan sus respetos al camarada muerto que yace a sus

58. Manuela Ballester, editado por el Partido Comunista, Valencia, 1936. Madre con niño dando la espalda a la iglesia, la burguesía y los fascistas y avanzando con el brazo en alto y su voto para el Frente Popular.

59. Lola Anglada, editado por el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. Una niña con mono [azul] y gorro frigio avanza con la bandera de la Generalitat de Catalunya en una mano y el puño de la otra mano levantado.

60. 1934, Bruselas. Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.

61. ELVIRA, P., *La Guerra Civil española. Imágenes para la historia*, Barcelona, Lunewerg Editores, 2011, pp. 116-117.

62. Serie de acuarelas publicadas en formato cuaderno desde las Oficinas de Propaganda CNT, FAI, Barcelona, 1936.

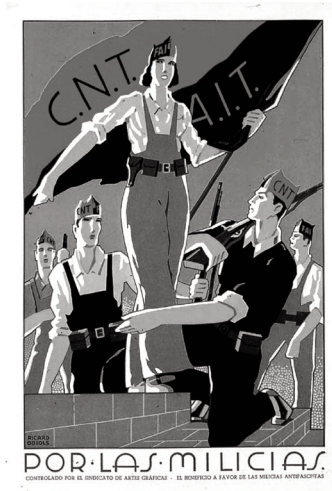
63. 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

64. 1937. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

65. 1937. Reproducido en VI, n.º 30.

66. Editado por el Sindicato de Artes Gráficas, en beneficio de las milicias antifascistas.

67. HARO GONZÁLEZ, S., SOTO I., RAFART, C., *Viñetas en el frente*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2011, p. 49.



### Anónimo (s. XX)

*Sin título*

Alegoría de la República española y la República francesa  
1931

### Ricard Obiols

*Por las milicias*

Sindicato de Artes Gráficas, en beneficio de las milicias antifascistas  
1936-1938.

pies en *Te vengaremos*, de Juan Navarro Ramón<sup>64</sup>, entre muchos otros. Uno de los símbolos más emblemáticos de las alegorías republicanas es la bandera. Ésta aparece en numerosas ocasiones, generalmente extendida, en la propaganda republicana de guerra: en *Seit einem Jahr kämpft Spanien für die Freiheit und den Frieden!*, [iDesde hace un año España lucha por la libertad y la paz!], de Heartfield<sup>65</sup> y en *Por las milicias*, de Obiols [1936]<sup>66</sup>, como ejemplos. Pero en la particular interpretación que Picasso hace de la República en *Sueño y mentira de Franco*, hay detalles concretos con los que trasmite mensajes que van más allá de los símbolos establecidos en la alegoría inicial, como es la ausencia de pedestal, al hilo de lo cual Salvador Haro apunta: «Esta raigambre telúrica quizás refleja el profundo sentimiento de legitimidad de la República, como algo que emana de la propia nación»<sup>67</sup>. Y, sin duda, el hecho de que la representación republicana de Picasso parta de un retrato, le da un carisma personal y un mensaje añadido de que quien agrede a la República está agrediendo a nuestros seres más cercanos.



peramental, «proclive a borrascas y estallidos»<sup>71</sup>, dramática y expresiva, cuya forma de ser es perfectamente transferible al tipo de mujer que Picasso pinta en el *Guernica*. En esta gran obra, alegoría de la guerra, las figuras femeninas representan a la mujer proletaria que lucha por los derechos y la libertad de los suyos y a la que, de pronto, la realidad de la guerra las castiga, con tal brutalidad y violencia que el dolor y la desesperación convulsionan su cuerpo transformándolo en la imagen viva del miedo, de la tragedia y de la destrucción más absoluta. Si para J. A. Ramírez «el efecto se ha transferido al órgano que lo produce», cuando Picasso da a los ojos y a la nariz la forma de

### Juan J. Barreira / Julio Esteller

#### *La República española*

Litografía S. Durá  
78,5 x 54,5 cm  
Valencia, 1931

### Luis Escobar

*Madrina de la 106 Brigada Mixta*  
Albacete, 1937

Paul Éluard presenta a Dora Maar y a Picasso —a petición de éste último—, en enero de 1936, en «Les Deux-Magots»: «Había ya visto otro día, en una mesa próxima, el rostro grave, tenso, de aquella muchacha de ojos claros, con mirada atenta, de una fijeza a veces inquietante»<sup>68</sup>. Y es que, justamente por esta fisonomía, sabemos que Dora Maar está presente en todas las mujeres de *Guernica* y es también todas las mujeres que lloran —una de las cuales aparece en la viñeta número 6 de la segunda plancha de *Sueño y mentira de Franco*<sup>69</sup>—. En ella, Dora llora: «las 'agujas' [lágrimas] aparecen dobladas, como si los hierros de los que están hechas hubieran sido retorcidos por la violencia brutal del bombardeo»<sup>70</sup>. Mujer tem-

68. BRASSAÏ, *op. cit.*, p. 66.

69. Esta viñeta, junto con las tres últimas, las realiza Picasso el 7 de junio, el *Guernica* se encontraba en plena ejecución. Cuando se hicieron todas las anteriores, entre el 8 y el 9 de enero, aún no había ocurrido ni la «desbandá» por la Carretera de Almería ni el bombardeo a la población vasca de Guernica.

70. RAMÍREZ, J. A., *Corpus*, *op. cit.*, p. 252.

71. *Ibidem*.



### Manuela Ballester

#### *¡Votad al Frente Popular!*

Publicado por el Partido Comunista  
Valencia, 1936



### Agustí Centelles

*Bombardeo de Lérida. 2 de noviembre de 1937*  
Ministerio de Cultura  
Centro Documental de la Memoria Histórica

gigantescas lágrimas generando una «prodigiosa metonimia visual»<sup>72</sup>, este efecto se trasfiere a todo el cuerpo y es, desde lo más profundo de éste, desde donde el dolor estalla, deformando a las criaturas, dejando sus cuerpos y sus rostros irreconocibles, contorsionados, convertidos en monstruos en los que la humanidad que el propio sufrimiento intensifica, retiene en ellas su belleza. Paralelamente a la génesis del *Guernica*, encontramos multitud de imágenes y propagandas en la que se reproduce la misma escena de cruenta lucha por la supervivencia: *Bombardeo de Lérida. 2 de noviembre de 1937* de Agustí Centelles. El fotógrafo se dirigía por Lérida hacia el frente de Aragón cuando un bombardeo se cebó en la pobla-

72. *Ibidem*, p. 244.

73. Ministerio de Cultura, Centro Documental de la Memoria Histórica.

74. Ilustra la huida por la carretera Málaga-Almería de los refugiados malagueños.

75. Publicado en *VI*, n.º 22, el 2 junio de 1937, p. 345.

76. 1937, Socorro Rojo de España.

77. «Sobre la cabeza de la madre se han trazado gruesas líneas con el rascador, simulando un reguero de sangre». HARO GONZÁLEZ, S., SOTO I., RAFART, C., *op. cit.*, p. 76.

78. Puede que se trate de un niño, pero si suponemos que la modelo es Maya, a la que además ha adornado con una guirnalda, esto nos lleva a pensar que lo más probable es que Picasso haya dibujado a una niña.

### Pérez Contel

*¡Asesinos! / ¿Quién al ver esto, no empuña un fusil para aplastar al fascismo destructor? Niños muertos en Madrid por las bombas faciosas..*

Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura /  
Ministerio de Propaganda  
Gráficas Valencia, intervenido U.G.T.-C.N.T.  
Valencia, 1937

ción civil ilerdense. «*Víctimas tras el bombardeo de Lérida* es una imagen terrible, de gran impacto, repetida numerosas veces en el fotoperiodismo occidental. El dolor de la mujer ante la muerte de su marido»<sup>73</sup> o, en la misma serie, de la madre por la de su hijo. También lo encontramos en el cuadro *Madrid 1937 [Aviones negros]* de Horacio Ferrer, en la ilustración *Evacuados*, de José Bardasano<sup>74</sup>, en el fotomontaje *Baskenland* [País Vasco], de Heartfield<sup>75</sup>, y en el cartel *¡Acógela!*, de Padial<sup>76</sup>, entre otros muchos.

Resulta paralizante pensar que Picasso llegara a representar a su propia hija muerta entre los brazos de su madre. Sin embargo, dado que no hay en su extenso repertorio ningún otro personaje con estas características filiales, no parece muy aventurado pensar que en la viñeta número 8 de la segunda plancha de *Sueño y mentira de Franco*, las dos figuras que yacen estén inspiradas en Maya y Marie-Thérèse.<sup>77</sup> La guirnalda de flores que suele llevar Marie-Thérèse en muchas de sus representaciones, Picasso la sitúa aquí sobre la cabeza de la «niña»<sup>78</sup>. De haberla llevado la madre, con un parecido tan evidente a la efigie de la

República, podría inducir al espectador a un terrible error, como que se trata de la muerte de la República y de sus hijos. Son muchas las obras en las que Picasso había pintado a Marie-Thérèse dormida, y eso es lo que parece en esta imagen, suaviza así el drama la apariencia de mujer durmiente. Por poner un ejemplo, en el grabado *Marie-Thérèse endormie au bord de la mer II* [1936]<sup>79</sup>, que ilustra el poema *La Barre d'appui*, de Paul Éluard, aparece Marie-Thérèse dormida en una postura muy parecida a la de la viñeta de *Sueño y mentira de Franco*, especialmente por cómo tiene colocadas las manos bajo la cabeza y lleva además una guirnalda de flores similar a la de la niña muerta. También en el dibujo a tinta sobre papel *Faune et femme nue* [27 de julio de 1936]<sup>80</sup>, una mujer con el perfil de Marie-Thérèse yace en el suelo del bosque, se encuentra desnuda y boca abajo, con su brazo derecho caído por encima del cabello y la cabeza se encuentra invertida en la composición. En la serie *Minotaure et nu*<sup>81</sup> [12 de noviembre de 1933], la mujer desnuda, Marie-Thérèse, aparece de nuevo con la cabeza invertida en el dibujo, los ojos cerrados y los brazos cerca del rostro. En la propaganda de guerra se recurre con frecuencia a la fotografía de niños

muerdos. El cartel de Pérez Contel *iAsesinos!* [1937], muestra los cadáveres desde un punto de vista cenital para confrontar al observador directamente con el horror. Entre las ocho fotos de cadáveres, la primera se repite en otras propagandas, como el cartel, de autor no identificado, *Madrid, The «military» practice of the rebels*<sup>82</sup>, y el folleto antifranquista *Spanje*<sup>83</sup>, entre otros. Los niños son las víctimas inocentes por excelencia, su presencia, tanto en la obra de Picasso como en la propaganda de guerra, despierta el desánimo y la incredulidad ante la barbarie en el espectador.

venían por el cielo a matar niños,  
y por las calles la sangre de los niños,  
corría simplemente, como sangre de niños<sup>84</sup>.

**79.** OPP.036:161, Ba:607.II.3, GC:26.2. *On Line Picasso Project* [en línea]. College of Humanities and Social Sciences at Sam Houston State University. Visitado el 18 sept. 2015.

**80.** OPP.36:289. *Ibidem*.

**81.** OPP.33:141, P.IV:521, PP.33:112, Z.VIII:139; OPP.33:142, P.IV:526, PP.33:113, Z.VIII:141; OPP.33:143, P.IV:525, PP.33:114, Z.VIII:142 y OPP.33:144, P.IV:523, PP.33:115, Z.VIII:144. *Ibidem*.

**82.** 1937, Ministerio de Propaganda. Colección Postermil, Barcelona.

**83.** 1937, Holanda. Colección particular, Barcelona.

**84.** Fragmento del poema «Canto a los niños vascos errantes por el mundo», de Arturo Torres-Rioseco. 7 agosto de 1937.