



**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)

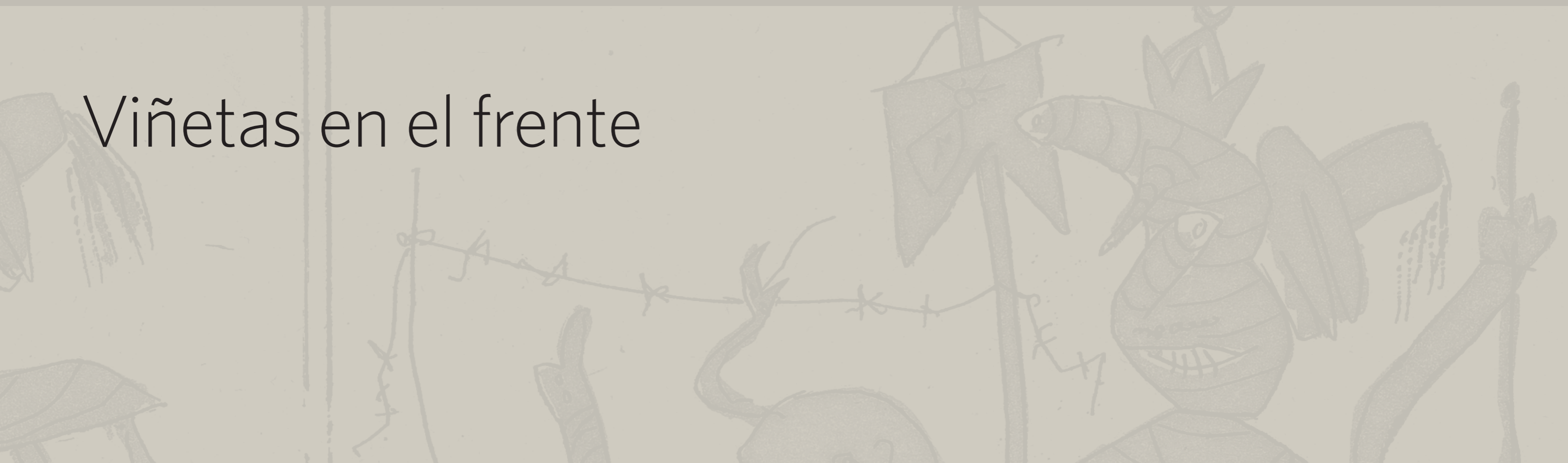
Mecachis, «Método para cazar panteras» (p. 134)

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)

Viñetas en el frente



Vinyeta 1

Picasso parece querer presentarnos en esta primera imagen todas sus preocupaciones y todos los temas que desarrollará después, puesto que pueden identificarse claramente diversas alusiones.

A la religión se alude a través del estandarte procesional¹ que porta en su mano derecha el personaje ecuestre; en él aparece una representación de una Virgen tumbada tanto por razones de espacio como de significado. Algunos críticos han subrayado la forma de pulga o piojo de la imagen de la Virgen, aunque si la comparamos con el tamaño que ostenta en la postal alusiva a su supuesto milagro durante el bombardeo sobre Zaragoza del 3 de agosto de 1936 (72), no podemos pensar en ese efecto de denigración iconográfica. Picasso estaba denunciando la implicación del estamento religioso en el golpe de Estado y la utilización de sus símbolos por parte del ejército rebelde. Recordemos las diferencias existentes entre ambos bandos con respecto al tratamiento que debían recibir la Iglesia y las órdenes religiosas durante la República. Así, justo un día después del alzamiento, con el gobierno de José Giral, se prohibieron los cultos religiosos, se incendiaron iglesias o se dedicaron a otros usos, y se produjeron detenciones y asesinatos de eclesiásticos. Por su parte, en agosto, los obispos de Pamplona y Vitoria ya se referían a la sublevación como «cruzada» en sus pastorales, con lo cual no es de extrañar que en junio de 1937, el mes en que se completó *Sueño y Mentira de Franco*, tras la entrada de los falangistas en

214
André Fougeron
Homenaje a Franco!!!
1937
Lápiz sobre papel
49,1 x 50,1 cm
Tate, Londres [•]

75
Alfred Jarry
Ubu Roi. Véritable portrait de Mr. Ubu
18???
Gravure??? Pointe seche???
dimensions???
Bibliothèque nationale de France, Paris

76
Croquis: *Ubú, Paco Durrio, Renée Péron...*
París, 1905
Lápiz plomo y lápiz de color sobre papel
26,5 x 32,5 cm
Musée national Picasso, Paris
MP 508 r [•]

79
Mujer con sombrero sentada en una butaca
1938
Óleo sobre lienzo
54,6 x 45,7 cm
Menil Collection, Houston [•]

Bilbao, se celebrara la coronación de la Virgen de Begoña y el cardenal Isidre Gomà y el general Orgaz presidieran su entronización.

La monarquía queda representada mediante la corona real, rematada con una media luna, referencia al enemigo natural (uno de tantos), personificado en un principio en la figura del abdicado Alfonso XIII y, posteriormente, en las uniones con el carlismo y los herederos de ambos. Hay que recordar, no obstante, que en agosto el general Mola ordenó a Don Juan de Borbón, heredero de Alfonso XIII, abandonar el territorio nacional, puesto que había cruzado la frontera con Francia para luchar con los sublevados en el frente de Somosierra, en Madrid.

El ejército está presente tanto en la media luna que remata la corona, alusión a las tropas moras de los insurrectos y al protagonismo del ejército africano en la insurrección —cuya trama conspiratoria fue descubierta en la ciudad de Melilla—, como en la caricatura del general Franco. La opinión de Picasso respecto al ejército la encontramos en sus propias palabras: «Casta militar

que ha hundido a España en un océano de sufrimiento y de muerte.»² El Protectorado español en Marruecos había alimentado una clase militar diferente a la peninsular y con demasiadas prerrogativas a través de años de cruentas y costosas campañas. Franco y Goded fueron los dos generales que sofocaron la revolución de Octubre de 1934 en Asturias con la represión brutal y vil de las tropas marroquíes, los regulares y la Legión Extranjera («los moros, los carniceros de octubre»)³ Franco destacó pronto dentro de la sedición, beneficiado por las muertes prematuras en sospechosos accidentes de otros oficiales de mayor peso, como el general José Sanjurjo (el 20 de julio de 1936); antes de que Picasso diese título a la edición de *Sueño y Mentira de Franco*, también moriría el general Emilio Mola (el 3 de junio de 1937), casualmente tras unas duras recriminaciones a Franco.

Francisco Franco fue nombrado miembro de la Junta de Defensa Nacional el 3 de agosto de 1936, siendo ésta la que le designaría a finales de septiembre Jefe de los Ejércitos de Operaciones, además de titular de todos los poderes del nuevo Estado. En cuanto a la espada que porta en el grabado de Picasso, Ramírez

77

Cabeza
1936
Óleo sobre lienzo
61 x 50 cm
Musée national Picasso, París
MP 154 [•]

195

Hoja de estudios: Busto de mujer; Cabeza y El sombrero de paja con hojas azules con anotaciones manuscritas a color
Juan-les-Pins, 1 de mayo de 1936
Tinta china sobre hoja doblada
26 x 17,3 cm
Musée national Picasso, París
MP 1162 r [•]

193

Bañista en la caseta [II estado]
París, 1936-1937
Prueba de gelatina de plata a partir de un cliché-verre
29,9 x 23,9 cm
Musée national Picasso, París. Dación Markovitch,
Colección Dora Maar
MP 1998-325 [•]

señala que en el bando fascista se hablaba de Franco como de «la espada de la cristiandad», y destaca su terminación en una especie de horca.⁴

Estamos ante un singular retrato ecuestre, especialmente si lo comparamos con los retratos oficiales (74, p. xxx). La creación de esta caricatura toma elementos tanto de la surrealista fotografía de Dora Maar, las maneras de los títeres de mano en sus apéndices, el personaje Ubú de Alfred Jarry o las propias invenciones formales desarrolladas por Picasso en sus estudios de cabezas.⁵ Alfred H. Barr ha señalado cómo Franco ha sido transformado en un boniato peludo, y añade parafraseando a Picasso: «un pólipo de mal agujero». ⁶ Quizás uno de los primeros autores en sugerir que esta figura se inspiraba en Ubú fue J. J. Sweeney. Cuando se le preguntó a Picasso acerca de esta posibilidad, el artista, con su conocido amor por las paradojas, respondió utilizando el vocabulario de Jarry: «Inspiré par l'étron» [inspirado por el mojón].⁷ La energía destructiva de Ubú interesó a los surrealistas, que lo consideraban a la vez revolucionario y tirano, en uno de esos juegos de ambivalencia que tanto apre-

ciaban. Maurice Heine dijo de él: «Es el prototipo moderno del dictador.»⁸ Las referencias a Ubú que Picasso hace en esta figura monstruosa no residen únicamente en lo conceptual, sino que la estructura de haces de líneas paralelas puede estar relacionada con los dibujos de Ubú realizados por el propio Jarry, con una espiral sobre el vientre (**75 y 76**). La solución formal del rayado de la figura,⁹ que ya había usado en algún trabajo del año anterior, fue posteriormente explotada por Picasso como recurso plástico en numerosas obras.

Una interesante reflexión sobre la monstruosidad de la caricatura es la que ofreció Roland Penrose, pues entendió que la forma repugnante que Picasso había inventado para Franco surgía de la imagen personal de un monstruo que estaba escondido en él mismo,¹⁰ una apreciación que vendría a conectar con la figura del Minotauro, tan reiterada en los meses precedentes y que de alguna manera representaba el lado más oscuro del artista. Pero esta solución formal no fue inventada ex profeso para la representación de Franco, sino que ya estaba presente en el óleo *Cabeza* (**77**), sólo que ahora la sonrisa ha desaparecido y

71

Nuestra Señora del Pilar
(postal conmemorativa del bombardeo de Zaragoza el 3 de agosto de 1936)
Colección Germans Centelles

80 bis

Autor no identificado
«*La libertad es un sol / que puede sufrir eclipse / pero vuelve su arrebol*»
Detalle de «*Aleluyas de la defensa de Madrid*»
(véase p. xxx)

81 bis

Autor no identificado
«*Pel dinou de juliol / feixistes de panxa al sol*»
[*El diecinueve de julio / fascistas de panza al sol*]
Detalle de «*Auca de Queipo de Llano*» (véase p. xxx)

se le ha añadido el bigote identificador. Esta figura la encontramos en una esquina de *Hoja de estudios de cabeza de mujer* (**195**) y en algunos otros dibujos del 28 de diciembre del mismo año, con el tema de «mujer al piano». Existe otro trabajo de esa misma época titulado *Bañista con cabina* (**193**) en el que Picasso experimenta con las posibilidades del cliché-verre y en el que de nuevo aparece una cabeza de este tipo. Otro de los referentes formales que se han mencionado y que podría estar tras la creación de esta figura monstruosa es una fotografía de 1936 de Dora Maar titulada *Retrato de Ubú* (**78**, p. xxx), y que nos vuelve a remitir al alto grado de influencia que el personaje de Jarry, creado en 1896, parece haber ejercido sobre la caricatura de Franco.

Pero hay símbolos que resultan más difíciles de interpretar, como por ejemplo el del sol, cuya risa sardónica es destacada por diversos autores. Algunos pliegos editados por el gobierno republicano, fechados también en 1937, nos presentan ese mismo sol sonriente cuando recupera la libertad, como en *Aleluyas de la defensa de Madrid* (**80**), o iluminando los cadáveres de los fascis-

tas, como en el *Auca de Queipo de Llano* (**81**), en una cruel interpretación del himno de la Falange, el «Cara al sol».

El propio caballo parece también deudor de Jarry, de ese desgraciado podenco al cual le robaban la comida y que aparece fármico en la xilografía de César Anticristo —el sol también está aquí presente—, aunque se trata de una deuda no formal sino conceptual: el jinete abusa del caballo hasta causar su muerte. Algunos críticos han evocado las imágenes de los caballos destripados en las corridas de toros de la época, pero aquí se nos presenta un animal poderoso que alza su pata delantera derecha y bufaba desde su hocico. La escatológica visión de las tripas y el ano nos lleva a Georges Bataille y su surrealista «Soleil Pourri».

Vinyeta 2

Siguiendo la estela de la ilustración anterior, reaparecen las alusiones a la monarquía, la Iglesia y al concurso de tropas africanas en la Guerra (a la media luna se ha sumado un clásico gorro árabe de forma troncocónica o fez, como el que usaban los soldados del ejército marroquí). Asimismo, la espada ya no sólo se exhibe, sino que se muestra dispuesta a todo.

La novedad es que de la mano izquierda del personaje sale una cuerda o brida que parece estar atrapando una nube. Esta mano adopta la forma de una paloma o incluso de una cara alada, según cómo la miremos. Un fotomontaje de John Heartfield de 1933 titulado *Quiere asfixiar al mundo con sus frases huecas* (84), nos muestra una idea e imagen similar, con Hitler enarbolando en una mano una espada y sosteniendo en la otra una paloma atada a una cuerda y un cañón de artillería. Otro elemento nuevo es el alambre sobre el que camina el personaje, que parece la encarnación visual de la famosa frase hecha «en la cuerda floja». También Heartfield creó en 1935 un fotomontaje, *Los tres magos del país de las cuitas* (85), en el que se presenta el recorrido vacilante de Hitler y sus acólitos sobre la cuerda floja.

La aleluya española editada en 1937 *Cómo el fascio se derrumba frente al valor español, o de la cuna a la tumba* (86) juega con la misma idea e incluso utiliza la simbología de los sombreros para hablarnos del pueblo y del capitalista, de los «juegos en el alambre». En la interpretación de Palau, ese paso de la maroma puede

84
John Heartfield
«Mit seinen Prasen wikk er die Welt vergasen»
[Quiere asfixiar al mundo con sus frases nuevas]
1933
Huecograbado y tipografía
38 x 28 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern,
Generalitat. Colección Marco Pinkus, Valencia

85
John Heartfield
«Die drei Weisen aus dem Sorgenland. Und die bilden sich ein: das geht fünfundzwanzigtausend Jahre so weiter» [Los tres amigos del país de las citas ¡Y éstos se imaginan que todo seguirá igual durante veinticinco mil años!]
1935
Huecograbado y tipografía
38 x 28 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern,
Generalitat. Colección Marco Pinkus, Valencia

86 bis
Autor no identificado
«Entre las deudas y el hambre / del obrero, hace el fascista / sus juegos en el alambre»
Detalle de «Como el fascio se derrumba frente al valor español o de la cuna a la tumba» (véase p. xxx)

ser el paso del estrecho de Gibraltar por el ejército de Franco, y habla de la nube, una suerte de cometa, como de una versión irrisoria del Espíritu Santo.¹¹ Geneviève Barbé ha señalado que el grabado nº 77 de la serie de *Los Desastres de la Guerra* de Goya, titulado *Que se rompe la cuerda* (87), que alude a los comportamientos ambiguos de los hombres de la Iglesia, es una fuente de inspiración en esta viñeta.¹² Muchos años después, Picasso retomó la idea de este precario equilibrio para uno de sus personajes en el gran mural *La paz*.

En esta escena Franco se nos muestra explícitamente sexuado, con un enorme miembro viril en cuyo extremo se encuentra el pendón religioso. Según Ramírez, se trata de un falo erecto en el momento del orgasmo que nos habla del paroxismo del placer unido al dolor, como aparecerá en el animal de *Guernica*.¹³ Hay que tener en cuenta también la clara contraposición visual entre el pene monstruoso (¿el cañón de artillería de la obra de Heartfield?) y los glúteos peludos y grotescos de Franco. Igual que en la primera escena se contraponía la supuesta pose de caballero de Franco¹⁴ con la violencia desgarrada que emanaba del caballo, también aquí parece mostrárenos la cara y la cruz, la parte delantera y la trasera, el sueño y la mentira.

87
Francisco de Goya
«Que se rompe la cuerda» (*Los desastres de la guerra*, 77)
(edición de la Calcografía Nacional, 1937)
Aguafuerte, aguatinta, buril y punta seca tirado sobre papel verjurado
28,5 x 38 cm
Biblioteca Nacional de España, Madrid

Vinyeta 3

Las alusiones a la Iglesia se mantienen aquí gracias a la tiara que lleva el personaje sobre la cabeza, como también ocurre con el conspirador religioso, acompañado por el capital y el ejército, en la aleluya *He aquí el relato imparcial de una traición sin igual* (89); la media luna se desplaza sobre esa suerte de melena. La caricatura porta un pico, claro instrumento de destrucción cuando se le enfrenta al hierático y bello busto femenino, sin duda la representación de la República, con una gran historia icónica a sus espaldas, tal como apunta Hugh Thomas: «Durante este tiempo, la República salía caricaturizada en la prensa como la niña bonita, en la línea de la feliz Marianne del otro lado de los Pirineos; había aparecido por primera vez en 1812 representando la Constitución de Cádiz».¹⁵

En la aleluya mencionada más arriba, la República es una niña a la que no se deja crecer, aunque las esperanzas la hacen madurar, como así lo atestiguan también diversos carteles españoles —anteriores y posteriores a la Guerra Civil— de los que la imagen picassiana se diferencia por el tocado (91). La República personificada en una obra artística y convertida a su vez en símbolo del Arte nos recuerda también el cargo de Picasso como director del Museo del Prado. En enero de 1937 las obras del museo viajaban hacia Valencia (por motivos de seguridad, ante el peligro que suponían los bombardeos sobre Madrid), adonde se había trasladado en noviembre de 1936 el gobierno de la República. El 17 de diciembre Picasso había sido invitado a Valencia para

91
Enric Momeny
«Festes de la República» [Fiestas de la República]
Barcelona, Atlántida, A. G., 1936
101 x 70 cm
Col·lecció Jordi Carulla, Barcelona

92
Autor no identificado
Altorrelieve de alabastro atribuido a Agustino Busti que estaba fijado a una pared del Museo del Prado [Efecto de los bombardeos de noviembre de 1936, única pieza del museo que resultó dañada]
Noviembre de 1936
Gelatina de plata sobre papel virada al selenio. Copia vintage
9,7 x 15,1 cm
IPCE. Ministerio de Cultura. Donación Vaamonde Horcada

93
Emilio de la Cerda
«Los escultores»
Reproducido en *El país de la Olla* (5 junio de 1882)
42 x 30 cm
Archivo Municipal de Málaga

constatar *in situ* las medidas tomadas, pero ese viaje nunca se realizó.¹⁶ Goya, Velázquez, El Greco, Tiziano iban llegando paulatinamente a la ciudad del Turia de las manos de María Teresa León en diciembre o de Ángel Ferrant¹⁷ en enero, huyendo de los ataques con bombas explosivas e incendiarias que el museo había sufrido en noviembre. La única pieza dañada fue una obra escultórica, un altorrelieve de alabastro atribuido a Agostino Busti (92). Todas las salidas de obras y las listas de cuadros protegidos estaban firmadas por el director de Bellas Artes, José Renau.¹⁸

Hay que subrayar que en *Sueño y Mentira de Franco* la escultura de la República no está sobre un pedestal, sino que nace de la tierra. Esta raigambre telúrica quizás refleja el profundo sentimiento de legitimidad de la República, como algo que emana de la propia nación.

En los estudios preparatorios para los murales de *La guerra y La paz*, Picasso incidió en el mismo tema, representando una escultura femenina con la cabeza desprendida. Hay también en ese perfil clásico un claro recuerdo de la propia obra picassiana, especialmente de los grabados de la *Suite Vollard* en los que se reproducen esculturas, la mayoría de las veces en relación con espectadores o con los propios creadores. Alix relaciona también esta representación con las cabezas de Boisgeloup de 1931, sobre todo con *Cabeza de mujer*, colocada en la entrada del pabellón español.¹⁹ En ese sentido Palau apunta que la imagen de la joven República española es aquí María Teresa Walter, la joven amante de Picasso.²⁰

Una magnífica ilustración y su acertado pie de la revista satírica malagueña *El País de la Olla*, ahondan en el tema de las diferencias entre los intentos de construcción prometida y la resultante destrucción final, también con la política y la imagen de la República de por medio, sólo que en otra época (93).

90
Busto de mujer
Boisgeloup, 1931
Bronce
78 x 44,5 x 54 cm
Musée national Picasso, París
MP 298 [•]

Vinyeta 4

Aquí la caricatura se ha transformado en mujer, en el clásico prototipo —más cercano al estereotipo de la mujer andaluza— de la rancia fémina española de falda, mantilla, peineta (que mantiene la alusión africana con la media luna) y abanico abierto (con la Virgen que antes se exhibía en el estandarte). El personaje aparece con un pueblo o ciudad al fondo. Se nos habla del apoyo de una clase social a la rebelión, y se insiste en lo ridículo de la figura, con un gracioso desplazamiento de las piernas respecto al tronco y con los bigotes arqueados, como rasgo de coquetería (y es inevitable recordar el rostro-máscara de Salvador Dalí, que en esa época ya había perfeccionado su imagen pública de cara al mercado norteamericano). Para Palau, la silueta al fondo es probablemente Sevilla, y la imagen habla de la España de pandereta, de la Macarena o la Pilarica y su fuerza como símbolos.²¹ De hecho, Picasso usó esos mismos elementos en otras obras para aludir a este prototipo de mujer (103).

El asunto de fondo había sido reivindicado desde la República, que había emprendido campañas que propugnaban un nuevo ideal de mujer republicana frente a los arquetipos del pasado.²² Así, en uno de los fotomontajes realizados por Renau para el pabellón español de 1937, se confrontaban los dos modelos de mujer, acompañados por el texto: «Desprendiéndose de su envoltura de superstición y de miseria de la esclava inmemorial ha nacido la mujer capaz de tomar parte activa en la elaboración del porvenir».

103
Sabartés vestido de torero y mujer española
França, 22 de marzo de 1960
Aguafuerte, sobre matriz de cobre, tirado sobre papel verjurado [prueba de artista I/IV]
31,1 x 24,5 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 112.689; Baer V, 1067

201
Pedrero
«El Generalísimo»
Madrid, Junta Delegada de Defensa de Madrid, Rivadeneyra, 1937
100 x 71 cm
Col·lecció Jordi Carulla, Barcelona

101
Verdugo
Franco ofrenda, ante el cardenal Gomà, una espada regalo de los legionarios con motivo de su ascenso a general
Madrid, 22 de mayo de 1939
Agencia EFE

102 bis
Autor no identificado
«És la gent que al poble escanya / la que vol salvar Espanya» [Es la gente que al pueblo ahoga / la que quiere salvar España]
Detalle de «Auca de la innoble i trista militarada feixista» [Aleluyas de la innoble y triste militarada fascista] (véase p. xxx)

En esta viñeta, Franco sostiene la espada por su vaina, como si fuera una flor, reforzando esa rancia femineidad de la figura. Pero además, la espada se nos muestra retorcida, como si la batalla hubiera dejado sus huellas en ella, símbolo de la resistencia del enemigo y de lo indomable de sus ideales. La espada debe ser considerada como un símbolo de primer orden, pues en mayo de 1939, tras el fin del conflicto, en la Iglesia de las Salesas Reales

de Madrid, Franco ofrendó ante el cardenal Gomá su espada, regalo de los legionarios cuando ascendió a general, como atestigua la fotografía de Verdugo (101). De nuevo Iglesia y fascismo. No es de extrañar que buena parte de la propaganda política republicana incidiese en esa simbiosis, a la que se añadía el capital (102).

99
Pérez de Rozas
Domingo en la playa de la Barceloneta
1936
Copia al gelatinobromuro de plata
18 x 24,3 cm
Arxiu Fotogràfic de Barcelona

100
Autor no identificado
Mujeres de la sección femenina
1939
Copia al gelatinobromuro de plata
12,4 x 17,4 cm
Arxiu Fotogràfic de Barcelona

Vinyeta 5

La viñeta nos muestra, como en el caso del busto que encarnaba a la República, una representación realista del toro, de claro naturalismo en comparación con el esperpento al que se enfrenta. El maltrecho rebelde que veíamos con su espada retorcida es ahora corneado por un espléndido toro, que levanta del suelo al personaje y apunta su cuerno izquierdo hacia el sexo del militar, haciéndole perder la espada (o estoque), la corona y la media luna, que aparece en pleno vuelo. Mientras se ve al toro sonriente, la boca abierta y de dientes ridículos nos muestra el terror en la cara de Franco, que ha perdido incluso el bigote. Es la primera vez en la obra de Picasso en que el toro adopta el papel de pueblo enfurecido.

La fuerte carga simbólica del astado permite a Picasso jugar con las ambivalencias. La representación del toro en *Guernica* adopta un significado diametralmente opuesto. En 1945, ante la pregunta de Jerome Seckler acerca de si el toro de *Guernica* representaba el fascismo, Picasso respondió: «No, el toro no es el fascismo, pero es brutalidad y oscuridad [...]. El caballo representa al pueblo.»²³

Hay un claro antecedente iconográfico del toro en el arte español en la guerra de la Independencia de 1808-1814 contra el invasor francés. En los grabados populares editados en aquel momento se identificaba al toro con el pueblo español, no sólo en obras ejecutadas por artistas nacionales, sino también en algunas ilus-

104

Autor no identificado
Fiesta de toros en España
c. 1808
Butil y aguafuerte iluminado a mano sobre papel
25 x 35 cm
Museo de Historia de Madrid

traciones satíricas inglesas con el rey y la Iglesia como coprotagonistas (104). Evidentemente en la obra picassiana el invasor ya no es el napoleónico, sino Franco, figura señera de un ejército que actúa contra el pueblo. También cuando el pueblo español se enfrentó al emergente imperio americano en la humillante — por su gestación y resultados— guerra de Cuba, el arte popular rescató ese toro, como en la imagen de 1898 donde el corneado es el famoso tío Sam (105).

De hecho, antes y durante el conflicto, se organizaron algunas corridas a beneficio de las milicias antifascistas. En el cartel anunciador de una de ellas, Renau utilizó de nuevo el toro como símbolo del pueblo y lo representó corneando a la monarquía y a la Iglesia (106, p. xxx).

105

Autor no identificado
«La cuestión del tío Sam»
c. 1897
60 x 50 cm
Col·lecció Jordi Carulla, Barcelona

107

Pérez de Rozas
Festival a beneficio de las milicias antifascistas.
Plaza de toros de La Monumental de Barcelona
10 de agosto de 1936
Copia al gelatinobromuro de plata
24,5 x 18 cm
Arxiu Fotogràfic de Barcelona

108

Pérez de Rozas
Festival a beneficio de las milicias antifascistas.
Plaza de toros de La Monumental de Barcelona
10 de agosto de 1936
Copia al gelatinobromuro de plata
24,5 x 18 cm
Arxiu Fotogràfic de Barcelona

Vinyeta 6

Franco se arrodilla aquí sobre un reclinatorio, con la espada colgando de su cuello, un sombrero de obispo y un gorro árabe sobre su cabeza, y con sus brazos y manos en una actitud orante que nos recuerda a la de los donantes de la tradición pictórica religiosa y también a la de los burgueses de la famosa litografía de Jarry (112, p. xxx).²⁴ El personaje sigue estando en un exterior abierto, que convierte las imágenes en instantáneas de un país y de lo que ocurre en sus campos y paisajes, pero está rodeado de un alambre de espinos, que nos remite a la guerra y a los campos de prisioneros.

El enorme falo de la segunda escena, símbolo de fuerza y de poder, se ha convertido aquí en un sexo mínimo. Franco, con pene reducido y por lo tanto menguada fuerza y poder, aparece atrincherado, prisionero ante el poder económico de la Iglesia, y rindiéndole culto al dinero desde el reclinatorio. El dinero y el poder son elementos también presentes en trabajos de Heartfield (110) o Renau (109), e incluso asociados con lo religioso, como en este último caso.

En el grabado de Picasso, la representación en forma de custodia de un duro, como reza el texto (invertido), se sitúa sobre un pedestal, suerte de pequeño altar. La imagen escultórica de la República ha sido substituida por la del dinero y también ha variado la actitud de Franco.

109

Josep Renau Berenguer
«Primer mandamiento: Amar a Dios sobre todas las cosas» de la serie *Los diez mandamientos*
Separata de *Revista de Estudios* (Valencia, Gráficas Valencia, c. 1936)
Fotograbado sobre papel
37,3 x 26 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia

110

John Heartfield
«*Neudeutscher Kraft-Akt*» [Acto de fuerza neo-alemán]
Huecograbado y tipografía
38 x 28 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Colección Marco Pinkus, Valencia

111

Lázaro
Billete faccioso
Fotografía a las sales de plata
23 x 29,7 cm
Ministerio de Cultura. Archivo General de la Administración, Fondo Junta Delegada de Defensa de Madrid (Archivo Rojo), Alcalá de Henares caja F/04055, 54546

El dinero es un tema omnipresente en la mayoría de aleruyas de la guerra, como en *Auca de Queipo de Llano* (81, p. xxx), cuando se cita al propio Queipo, a Franco y a Cabanelles, o en *Cómo el fascio se derrumba frente al valor Español, o de la cuna a la tumba* (86, p. xxx), que pone de relieve la connivencia entre capitalistas e insurrectos. Así, podemos recordar, por ejemplo, que el millonario mallorquín Juan March había financiado el avión británico de alquiler que llevó a Franco desde Canarias hasta el Protectorado Español en Marruecos; que desde agosto de 1936 el bando rebelde estaba obteniendo precios y créditos en mejores condiciones que el propio gobierno legítimo; y que, en diciembre, la peseta nacional cotizaba ya cuatro veces más que la legal en el mercado libre (111). Un magnífico cartel de Juan Antonio Morales, *Los nacionales*, editado en 1937 por el ministerio de Propaganda, alude a todos los estamentos implicados en la sublevación: Iglesia, ejército, fuerzas marroquíes y, por supuesto, el capital (113). Picasso volvió a reunir de nuevo todos estos elementos en *Figura de mujer inspirada en la Guerra de España*.

113

Morales
«*Los nacionales*»
Ministerio de Propaganda, 1937
114 x 83 cm
Colección Jordi Carulla, Barcelona

114

Agustí Centelles i Ossó
Publicidad en la calle con el cartel «*Los nacionales*»
24 x 18 cm
Ministerio de Cultura. Centro Documental de la Memoria Histórica, Archivo Agustí Centelles, Salamanca

Esta es una de las imágenes que puede plantear más problemas de lectura por las deformaciones que presenta. En un principio el personaje sigue llevando su gorro árabe y la corona con la media luna, el estandarte con la Virgen y la espada colgada del cuello y apoyada en el suelo, con una mano encima; la otra mano sostiene una escopeta cuya culata de reminiscencias orientales reposa también en el suelo. Bajo su tronco de listas horizontales cuelgan dos depauperados pechos femeninos de filamentosos pezones; las piernas están arqueadas y yacen al otro extremo de la escena, y entre el tronco y las extremidades aparece una forma de corazón con unos círculos en el interior (un ano), con pelos arriba y culebras y sapos saliendo de él.

La figura sigue en un exterior; la línea del horizonte muestra una pequeña loma al fondo, y una alambrada, más simple que la de la viñeta anterior, atada al propio pendón. Para Palau la escopeta es una muleta y la abertura del caballo desventrado [sic] puede ser el cuerno del infortunio (reverso del cuerno de la abundancia).²⁵

Parece obvio el mensaje apocalíptico y escatológico de los sapos y culebras que salen del culo del general (adaptando de forma cruenta el dicho «echar sapos y culebras por la boca»). Los atributos sexuales femeninos del general se explican porque Franco parece estar pariendo. La serpiente ha sido una personificación tradicional del mal que encontramos en varios carteles republi-

119
Monleón
«La única consigna del momento: vencer, vencer en todos los frentes»
Valencia, Partido Sindicalista, Gráficas Valencia, 1937
100 x 70 cm
Colecció Jordi Carulla, Barcelona

120
Josep Renau Berenguer
«Campesino. Defiende con las armas al gobierno que te dio la tierra»
Valencia, Gráficas Valencia, 1936
150 x 105 cm
Colecció Jordi Carulla, Barcelona

117
John Heartfield
«Folgt dem Beispiel Spaniens!» [¡Imita el ejemplo de España!]
1936
Huecograbado y tipografía a una tinta sobre papel
38 x 28 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Colecció Marco Pinkus, Valencia

canos como caracterización del enemigo (**119 y 120**). También Heartfield usó esta simbología en sus fotomontajes, como en el que invita a seguir el ejemplo español en su lucha contra el fascismo (**117**). Podemos interpretar estos sapos y culebras como recuperación de un motivo iconográfico medieval: los atributos de la lujuria o de la maldad. Así aparece también en algunos grabados de la guerra de Independencia (**118**)

Aunque Barbé interpreta, como Palau, que es del ano de un caballo de donde salen las serpientes, ha señalado cierta correspondencia con el grabado de Goya *Sueño de la Mentira y la Inconstancia*.²⁶ Sin embargo, si entendemos que es del propio Franco de donde surgen, la ascendencia es absoluta. Además, si aceptamos la referencia al título de esta obra de Goya en el título de la de Picasso, esta imagen supondría no sólo un tributo o una visitación, sino que también nos hallaríamos ante la escena que justifica conceptualmente el conjunto (**121**, p. xxx).

118
Autor no identificado
Alegoría de la alianza anglo-española
c. 1808
Aguafuerte y buril sobre papel
21 x 26 cm
Museo de Historia de Madrid

El general, con gorro árabe, corona y media luna, aparece aquí en plena acción, pie en el suelo, agarrando a un caballo alado por el cuello, y su estandarte, cuyo mástil se ha convertido en lanza, está clavado en el caballo atrapado en plena carrera. Esa imagen nos remite a diversos trabajos con el tema del minotauro y el caballo realizados los años anteriores (125 y 190).

Seguimos en el exterior, donde al fondo se intuye un pueblo o ciudad; el camino hacia la población parece protegido por el alambre de espino de las dos viñetas anteriores. En el cielo, en lo alto, tenemos el sol, del que Valle Inclán acertadamente escribió en 1920, con un notable pesimismo noventayochista exacerbado por la marcha del país:

«ZARATUSTRA: *Nuestro sol es la envidia de los extranjeros.*

MAX: *¿Qué sería de este corral nublado? ¿Qué seríamos los españoles? Acaso más tristes y menos coléricos... Quizá un poco más tontos... Aunque no lo creo.»*²⁷

Según Ramírez, el grotesco personaje intenta poseer sexualmente al animal, «una especie de Ave Fénix de cuya herida mortal manan las alas de la libertad».²⁸ Palau llega aún más lejos, y hablando de que Franco parece querer y no poder montar el esbelto y veloz Pegaso, se pregunta si hubo gestiones de Eugeni d'Ors para alinear a Picasso en el bando rebelde.²⁹ Recordemos

213
André Fougeron
Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis
1937
Lápiz y tinta sobre papel
49,8 x 65,4 cm
Tate, Londres [•]

131
Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis
Portada de *Nueva Cultura*, nº 9 (diciembre de 1935)
25 x 34 cm
Colección particular, Barcelona

128
John Heartfield
«*Der Krieg! ein Gemälde von Franz v. Stuck. Zeitmaß montiert von John Heartfield*» [La guerra! Una pintura de Franz von Stuck, montada conforme al momento presente por John Heartfield]
1933
Huecograbado y tipografía a una tinta sobre papel
38 x 28 cm
Vanderbilt University Library, The Modern Generalitat. Colección Marco Pinkus,

190
Minotauro con carreta
6 de abril del 1936
Óleo sobre lienzo
46 x 55 cm
Colección particular

que D'Ors ostentaría en la década siguiente el cargo de jefe nacional de Bellas Artes, y fue entonces cuando lamentó la toma de partido del artista malagueño.³⁰ Sin embargo, como Barbé ha señalado, el espectador es consciente de que el caballo está herido y sabe que no podrá llegar lejos. La esperanza se aleja.³¹

Nos llama aquí la atención el recurso de la espiral que Picasso utilizó en el muslo trasero del caballo y que constituye sin duda un importante elemento para generar el dinamismo del que goza esta escena.

No hay que olvidar las similitudes de ese caballo con el de témpera en *Minotauro herido, caballo y personajes* del 10 de mayo de 1936. Ese caballo con fuego o alas es el claro antecedente del que nos ocupa, en lucha en este caso con otro enemigo. El corcel alado aparece también en algunos bocetos de *Guernica* (129), en los que surge del interior de un caballo moribundo. Este animal mitológico está impregnado de significados positivos que Picasso también usó en los trabajos para el mural de *La paz* de 1953 y en muchos de los dibujos preparatorios del mismo (130).

130
La Paz
Vallauris, 16 de diciembre de 1953
Tinta china sobre papel
50,5 x 66 cm
Musée national Picasso, París
MP 1415 [•]

tido en el objeto de la furia de Franco. La posición de la cabeza respecto al tronco contrapone el movimiento hacia delante de la figura del general a la paralización del cerdo.

Para Palau, como Franco no puede montar al caballo se ve obligado a montar un cerdo.³² Barbé, sin embargo, ve en esta figura una fusión entre el cerdo y el personaje, en una suerte de «asqueroso centauro». La asociación simbólica con el cerdo constituiría un elemento más del desprecio de Picasso hacia Franco.³³ No es posible discernir si ambas figuras están realmente separadas o unidas; por un lado, la pierna de Franco cuelga como si de una cabalgadura se tratase, pero al mismo tiempo el cuerpo del general ha sido ensanchado y curvado en una suerte de continuación del contorno superior del cerdo. En cualquier caso sí que parece evidente que existe una identificación entre ambos personajes.

El cerdo no forma parte del bestiario habitual de Picasso. Sin embargo, podemos rastrear su presencia en los dibujos *Cerdito* y *Porquero*, ambos realizados en Gósol durante la primavera-verano de 1906.³⁴ Algunos años más tarde, en 1916-1917, el artista recurrió de nuevo al cerdo en uno de los dibujos preparatorios para el diseño de vestuario del ballet *Parade*. Se trata de *Estudio para un mánager y un cerdo* (133). Los mánagers aparecen ridiculizados en la obra y el dibujo preparatorio utiliza al animal justamente como elemento grotesco (aunque este diseño no fue

Aquí sólo el gorro árabe cubre la cabeza de Franco. La espada cuelga del cuello y queda horizontal. Para ridiculizar más al personaje los irregulares dientes superiores exceden el labio inferior. El banderín con la Virgen cuelga de la lanza —la unión de guerra y religión—, como en el escudo de armas del cardenal Cisneros, resumido en la famosa frase «A dios rogando y con el mazo dando», o como una particular balanza de la justicia (a un lado la religión, al otro la guerra en la punta del arma). El fantoche ahora cabalga un cerdo (o está integrado en él) que lleva una marcha muy lenta —si comparamos el trazado estático del cerdo con el dinámico del caballo de la viñeta anterior—, frente a un sol resplandeciente a media altura que parece haberse conver-

133
Estudio para un manager y un cerdo
1917
Lápiz plomo sobre papel
27,7 x 22,5 cm
Musée national Picasso, París [•]
MP 1613

134
Autor no identificado
«¡Jóvenes! El ejército popular os espera»
Madrid, Juventud Socialista Unificada,
Gráficas Reunidas, 1937
65 x 88 cm
Collecció Jordi Carulla, Barcelona

136
Josep Renau Berenguer
«Sexto mandamiento: No fornicarás» de la serie
Los diez mandamientos
Separata de *Revista de Estudios* (Valencia, Gráficas Valencia, c. 1936)
Fotograbado sobre papel
37,3 x 26 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia

finalmente utilizado). En este sentido, ese dibujo está directamente emparentado con la representación de Franco en esta viñeta y constituye su antecedente directo. En ambos casos, la sustitución de la montura caballo/cerdo es un elemento de burla.³⁵

El uso del cerdo con una carga simbólica grotesca tiene otros precedentes históricos. Por ejemplo, tras la Revolución Francesa, Luis XVI empezó a ser llamado *le roi-cochon* [el rey-cerdo], y a partir de 1791 se multiplicaron la cantidad de estampas satíricas que representaban al monarca asociado, identificado o convertido en cerdo.³⁶ Muchas se han conservado hasta nuestros días, todas ellas anónimas. Un buen ejemplo es *Ah! El maldito animal: el rey-cerdo* es conducido por un porquero, imagen que se completa con un texto satírico al pie. En este caso sí es evidente esa suerte de «centauro» al que aludía Barbé.

Durante la guerra de Cuba, el cerdo también apareció en algunas imágenes satíricas de prensa como un elemento simbólico. Por ejemplo, en *Madrid Cómic*³⁷ se publicó una escena en la que una personificación de los Estados Unidos en forma de Tío Sam (Herodes) sujeta a una abatida España (Jesucristo) ante un aforo de

cerdos (el pueblo estadounidense). También en *La Campana de Gràcia* apareció una viñeta en la que un agresivo cerdo, con la bandera americana en su piel, amenazaba desde los Estados Unidos a un León en Cuba, con la bandera española a su lado³⁸. Otra publicación de la época, la revista malagueña *Gedeoncito*, en su número del 27 de junio de 1897, repite este modelo iconográfico, personificando a los Estados Unidos en un cerdo vestido como el Tío Sam. La identificación del cerdo con el mal está presente también en algunos carteles de la Guerra Civil. En el cartel de 1937 *¡Jóvenes! El ejército popular os espera* (134), un furioso cerdo bigotudo ataviado con vestimentas militares facciosas es contrapuesto a toda una legión de altivos soldados populares.

Como ya hemos señalado, en una producción como la picasiana, tan rica en representaciones de animales, el motivo del cerdo es poco abundante. Sin embargo, en 1952, cuando Picasso estaba inmerso en la creación de dos grandes murales sobre *La guerra* y *La paz*, recuperó ese motivo en varios dibujos de carácter burlesco del tercer carnet dedicado a la preparación de estas obras³⁹ y algunos bocetos sueltos, aunque finalmente no aparecería en el mural.

Vinyeta 10

Palau piensa que esta es la última viñeta ejecutada el día ocho,⁴⁰ por sus claras similitudes y coherencia con la plancha anterior. En el cielo hay dos pequeñas líneas en diagonal, como dos pájaros (¿o dos aviones de guerra?). Parecen los mismos elementos de otras obras de corte surrealista, como las golondrinas de numerosos dibujos fechados en 1934,⁴¹ siempre unidas a desnudos de mujer, y que nos recuerdan el mito de Tereo y Filomela, ilustrado por Picasso en 1931 en *Les Métamorphoses*.

El estandarte con la Virgen, hincado en vertical sobre el terreno, lleva amarrado un trozo de alambre de espino, roto, que continúa vinculando guerra y religión con Franco. El personaje no porta el pendón porque tiene las dos manos, y parece que también su boca, sobre las entrañas del caballo alado moribundo y se intuye que de sus dientes cuelga el correa de la espada. Es la actitud devoradora, carnívora, de los toros picassianos de 1934 que engullían con saña las entrañas de los caballos caídos y moribundos (137), aunque el motivo del caballo destripado había aparecido mucho antes en la iconografía picassiana (138).

La tiara episcopal lleva una media luna, y junto a ella el gorro árabe. Parece claro que esta escena, que es la última en la que vemos el plano general de la caricatura, es la consecuencia de la número 8, donde Franco atacaba al caballo alado, ahora patas arriba y desventrado. Esta viñeta recuerda a uno de *Los Desastres de la Guerra* de Goya (*Se defiende bien*), en el que numerosos pe-

137

Toro y caballo
24 de julio de 1934
Lápiz sobre papel
26 x 34,5 cm
Sammlung Hegewisch in der Hamburger
Kunsthalle, Hamburgo

rros atacan a un caballo, también blanco (139). Varios años más tarde podemos encontrar referencias literarias al Pegaso destripado en la obra teatral de Picasso *Les Quatre petites filles*: «Entre un enorme caballo blanco alado arrastrando sus tripas, rodeado de alas...»⁴²

138

Caballo corneado
Barcelona, 1917
Lápiz grafito sobre tela comercial con imprimación ocre
80,2 x 103,3 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.012; Z III, 70

139

Francisco de Goya
«Se defiende bien» (*Los desastres de la guerra*, 78)
(edición de la Calcografía Nacional, 1937)
Aguafuerte, aguatinta, buril y punta seca tirado
sobre papel verjurado
28,5 x 38 cm
Biblioteca Nacional de España, Madrid

Esta es la primera escena en la que no aparece Franco y el dibujo es totalmente naturalista, sin contraposiciones caricatura-realidad como ocurría en la viñeta 5. En primer término, en escorzo, vemos una figura tendida, sobre un paisaje en cuyo horizonte parece haber un árbol quemado y, en un extremo, un edificio del que sale humo (signos de guerra). Es también la primera escena donde a las delicadas líneas del aguafuerte se les unen otras más gruesas, trazadas sobre el barniz con el rascador, especialmente debajo y sobre la cabeza de la figura yacente. El naturalismo de ésta enlaza con la viñeta 3, donde la República está representada como una mujer de aire clásico. Aquí aparece muerta, en consonancia con el paisaje de destrucción que la rodea.

El recuerdo de Goya es inevitable tal como Barbé ha señalado al mencionar el *Desastre* nº 79, *Murió la Verdad*⁴³ (141). Y esta relación se establece tanto en el campo semántico como en el formal, pues en la versión final del grabado de Picasso, con el aguafuerte, la figura femenina tendida no ha sido sombreada, y adquiere una luminosidad próxima a la de la Verdad en el grabado de Goya. Pero ese escorzo cuasi fotográfico nos lleva a pensar también en las fotografías de los cadáveres tirados en medio de las calles y en las cunetas, consecuencia directa de la cruenta guerra (142). El dramatismo de la escena queda acentuado por la estructura misma de la imagen. Picasso presenta a la figura tendida ligeramente en diagonal y con la cabeza en la parte más baja. Este recurso compositivo lo encontramos también en al-

143
Parrilla
«Camaradas de la retaguardia. Más refugios y evitaremos nuevas víctimas»
Valencia, *Intervenido* UGT, CNT, Impr. Ortega, 1938
100 x 70 cm
Colección Jordi Carulla, Barcelona

215
André Fougeron
España mártir
1937
Óleo sobre lienzo
98,2 x 153,9 cm
Tate, Londres

gunos de los más dramáticos carteles (143) e instantáneas de la guerra. Ramírez se ha preguntado si la figura es la torera del grabado *Minotauromaquia*, lo cual según él confirma sutilmente el género hembra del équido representado en ambos recuadros laterales.⁴⁴



146
Alfonso
Muertes en el patio del Cuartel de la Montaña de Madrid
[20 de julio de 1936]
Fotografía a las sales de plata
9 x 12 cm
Ministerio de Cultura. Archivo General de la Administración, Fondo Estudio Fotográfico Alfonso (Archivo Alfonso), Alcalá de Henares
fotografía nº 035710

142
Marco
Miliciano muerto
19 de julio de 1936
Copia al gelatinobromuro de plata
11,4 x 16,8 cm
Arxiu Fotogràfic de Barcelona

141
Francisco de Goya
«*Murió la verdad*» (*Los desastres de la guerra*, 79)
(edición de la Calcografía Nacional, 1937)
Aguafuerte, aguafuerte, buril y punta seca tirado sobre papel verjurado
28,5 x 38 cm
Biblioteca Nacional de España, Madrid

Vinyeta 12

Esta es la segunda escena consecutiva de corte totalmente realista. Aquí aparecen otras dos figuras yacentes, en este caso un caballo y un hombre barbudo cogido a su cuello, con su propia cabeza entre la del animal. Hay una total unión entre ambos — como si hubieran caído juntos—. Este modelo parece repetirse en algunos de los dibujos preparatorios para *Guernica* (148). Como Barbé ha señalado, esta visión del caballo no tiene mucho en común con las anteriores, con fuertes reminiscencias de la corrida.⁴⁵

Al fondo, el horizonte se nos presenta prácticamente en la parte superior, sin apenas dejar espacio al cielo (desde la viñeta 10 a ésta se ha producido un escalonado ascenso de la línea del horizonte). Las líneas más gruesas se concentran en la parte alta y en el ángulo inferior, especialmente debajo del hombre, que también muestra subrayadas barba y cabello. Goya y la fotografía de guerra acuden de nuevo a nuestra mente.

148

Estudio para Guernica
8 de mayo de 1937
Lápiz sobre papel
24,1 x 45,7 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [*]

149

Caballo moribundo
Barcelona, 1902
Lápiz grafito sobre papel
16,2 x 22,7 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.486

140

Josep Maria Sagarra i Plana
Triste espectáculo de la plaza de Cataluña poco después de la toma de la Telefónica por las fuerzas del pueblo
19 de julio de 1936
Gelatina y plata; copia de época
13 x 18 cm
Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès

Vinyeta 13

En esta escena Picasso regresa a la caricatura, pero con dos peculiaridades: la contraposición con otro dibujo más naturalista (al que ha añadido símbolos gráficos), y el uso —por primera vez en toda la serie— de un primer plano. Una línea vertical en un extremo encierra la figura de Franco, sin dejarle espacio para defenderse ni huir. Sobre la cabeza tiene la corona con la media luna y, también por primera vez, unas orejas alargadas y peludas y el resto del rostro cubierto de pilosidades. El grado de definición de la figura es también nuevo en la serie: en la boca faltan dientes y los que quedan aparecen mellados e irregulares, y los extremos de los apéndices-ojo y de la nariz están muy detallados.

La cabeza del toro remite formalmente a algunas representaciones del Minotauro de los años anteriores, en las que también el astado había sido desposeído del carácter negativo que lo impregnaba en las obras sobre el tema de la corrida. Su actitud serena nos recuerda algunas de las tempranas interpretaciones y estudios (152) que Picasso hizo de un animal que siempre estuvo presente en su iconografía. Un tratamiento similar lo encontramos en algunas representaciones arcaizantes del tema, como la pequeña escultura *Cabeza de toro*.

En esta viñeta, las líneas de rascador son las del aura del toro, que destacan la bella testuz al tiempo que parecen expandirse y lanzarse hacia y contra Franco. Este haz de líneas nos recuerda

152

Toro y cabeza de toro
Málaga, junio de 1896
Óleo sobre madera
13,6 x 22 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.210

de nuevo a Goya, que hizo uso de este recurso gráfico en varios de sus *Desastres* (153). El modo en que se presenta el rostro del animal permite identificarlo con alguna forma de divinidad, tal y como ocurre por ejemplo en el grabado del año anterior *Joven sorprendiendo el reflejo de una golondrina en su espejo* (154), aunque en este caso los recursos son distintos. Resulta muy curioso el uso de un claro icono religioso en una obra que critica con vehemencia la posición de la Iglesia en el conflicto, aunque por otro lado entronca con las palabras de Renau, que definían la Guerra Civil como «una guerra santa contra el fascismo».

◀ 153

Francisco de Goya
Esto es lo verdadero (Desastres adicionales)
Estampa sobre papel avitelado: aguafuerte, aguatinta, punta seca, buril y bruñidor
28,5 x 38,5 cm
Biblioteca Nacional de España, Madrid

155

Autor no identificado
Setmana Santa en Madrid
[Abril de 1939]
Gelatina y plata; copia de época
13 x 18 cm
Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès. Fons Solidaritat Nacional - La Prensa

154

Mujer que observa el reflejo de una golondrina [II estado]
París, 1936
Barniz blando, sobre matriz de cobre, tirado sobre papel
44,5 x 33,8 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 70.238; Baer III, 610

En esta viñeta se vuelve a un plano general muy particular, ya que frente a la estaticidad y teatralidad de las diez primeras aquí nos encontramos con una figura recortada por los márgenes, lo que añade una gran dinamicidad a ese toro naturalista del que antes veíamos su faz y ahora incluso su escroto.

El grado de detalle y de trabajo gráfico que muestra la figura del toro (su textura pilosa) es superior al del equino Franco, mucho más esquemático en cuanto a trazado. Aquí Franco se ha transmutado en un caballo con el vientre abierto y las tripas salidas, junto a diversos símbolos ya familiares en la serie —la espada, el estandarte con la Virgen, la corona con la media luna detrás del pendón— y otros nuevos: las banderas, dos por lo menos. Un decreto de la Junta de Defensa Nacional del bando rebelde de 29 de agosto de 1936 restablecía como bandera de España la tradicional bicolor adoptada siglo y medio antes por Carlos III, modificada parcialmente por la II República en 1931. Picasso sólo había vivido en la España de la bandera tradicional, como observamos en su acuarela de 1895 *Exaltación alegórica de la bandera* (156), aunque en su última visita al país había tenido la oportunidad de ver ondear la republicana.

La postura del caballo y la posición de sus patas traseras nos permiten ver el ano del équido, como ocurría en la viñeta 1 con el caballo o en la 7 con el culo del propio Franco. La boca abierta expresa el dolor que siente.

156
Exaltación alegórica de la bandera
La Coruña o Barcelona, 1895
Tinta sepia a pluma y acuarela sobre papel verjurado
25,2 x 15,5 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.391

160
John Heartfield
«Seit einem Jahr kämpft Spanien für die Freiheit und den Frieden!» [Desde hace un año España lucha por la libertad y la paz!]
1937
Huecograbado y tipografía a una tinta sobre papel
38 x 28 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Colección Marco Pinkus, Valencia

158
Autor no identificado
Combatiente republicano, a la cabeza de una columna, llevando una bandera por una carretera del frente de Guadalajara
c. marzo de 1937
6 x 9 cm
Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès. Fons Generalitat de Catalunya (Segona República). Comissariat de Propaganda

Ésta fue la última viñeta ejecutada en enero y cumple una función de recopilación de símbolos, al tiempo que sugiere la derrota de Franco. El claro papel del toro aquí llevó a Werner Spies a referirse a *Sueño* y *Mentira de Franco* como la clave para interpretar *Guernica*.⁴⁶ Se trata de un modelo de toro que desecha el de los trabajos de 1934, que presentaban a una bestia violenta y sádica, y retoma la imagen de los toros realistas de la década de los años veinte (159), época en la que a menudo se nos muestra un animal tranquilo y consciente de su fuerza, que controla su potencia.

159
Toro atacando a un caballo
Francia, marzo de 1921
Aguafuerte, sobre matriz de zinc, tirado sobre papel Japón
29,4 x 47,2 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 112.849; Baer I, 60

Si la viñeta 5 (toro-Franco) podía seguir la iconografía histórica elaborada con motivo de la guerra de la Independencia, la escena toro-caballo fue desarrollada por Picasso durante décadas, con significaciones y formas muy distintas. El toro es aquí el símbolo de la fuerza contenida, no de la violencia, y el caballo se convierte en un centauro —mezcla del mamarracho de Franco y del animal—, portador del mal, no en una víctima. Picasso jugó a menudo con la simbología múltiple e intercambiable del caballo y el toro que, como Bernadac ha señalado, constituyen la imagen de los fundamentos de la estructura psíquica del artista.⁴⁷ Así, en esta obra los referentes Eros/Tánatos, positivo/negativo, de la pareja caballo/toro han sido invertidos, o cuando menos se les ha impregnado de una profunda ambigüedad.

Recuperando el modelo de la «mujer llorando», desarrollado en los trabajos preparatorios de *Guernica*, la escena nos muestra en primer plano un rostro femenino de perfil, surcado por líneas-arrugas y por lágrimas como grandes hipérbolos gráficas que se van retorciendo en meandros mientras caen. Se trata de una mujer que llora y grita, como pone de manifiesto su boca abierta: el acabado puntiagudo de la lengua ha sido suavizado como en algunos de los trabajos posteriores con el mismo tema. La posición de los brazos, en vertical y con las manos hacia arriba, refuerza con su clamor gestual la actitud del rostro. En la línea inferior de la viñeta, una trama de diagonales cruzadas parece sugerir el vestido de la mujer. Al fondo se aprecia la línea del horizonte, con unas hogueras de trazos quebrados. La calidad de las líneas es diversa y destaca el gran grosor de las que configuran el pelo, el perfil, la lengua, el vestido y el horizonte.

En algunos carteles de la Guerra Civil —y de otras muchas contiendas— se emplearon imágenes similares con carácter propagandístico y como forma de sensibilizar a la población (164 y 165).

Se ha hablado de la relación de esas lágrimas con la *Fuente de mercurio* de Alexander Calder —«regueros de lágrimas que quedan coaguladas allí donde se interrumpen»—,⁴⁸ sin embargo, no

162
Cabeza de mujer llorando
24 de mayo de 1937
Lápiz y aguada sobre papel
29,2 x 23,1 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [*]

224
Mujer que llora ante un muro [II estado, prueba de artista I/XV]
París, 22 de octubre de 1937
Aguatinta, punta seca y rascador dentro de la tinta granulada de la aguatinta, sobre matriz de cobre, tirado sobre papel
50,5 x 40 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 112.667; Baer III, 630

206
José García Narezo
La mujer que se volvió loca por los crímenes de la guerra
Lápiz y acuarela sobre papel
1937
27,6 x 20,9 cm
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

se ha insistido en la evolución propia del modelo picassiano, que podemos rastrear desde su época azul, en la primera década del siglo XX, hasta casi treinta años más tarde, en la serie de trabajos sobre la bañista que se ahoga y su rescatadora que se lamenta e implora al cielo. Como fruto de esta evolución, esa mujer seguirá llorando, desde el día siguiente a la realización del aguafuerte y especialmente durante las obras de junio, julio y octubre.

164
Autor no identificado
«¿Qué haces tú para evitar esto?»
Ministerio de Propaganda, c. 1937
Fotomontaje
81 x 57 cm
Col·lecció Jordi Carulla, Barcelona

165
Autor no identificado
Ciudadanos llorando ante la comitiva del entierro en Barcelona del dirigente anarquista Buenaventura Durruti, muerto en el frente de Madrid el 20 de noviembre [22 de noviembre de 1936]
Gelatina y plata; copia de época
29,5 x 23 cm
Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès.
Fons Generalitat de Catalunya (Segona República)

El modelo de la «madre con niño muerto» se nos presenta aquí prácticamente como fue creado el día ocho de mayo. La cabeza desplazada hacia delante y la descripción completa del contexto —la salida de una casa en llamas y al fondo unas lomas con humo— da al conjunto una mayor fuerza. El escenario es claramente el de la parte superior derecha de *Guernica*, el símbolo de la patria destrozada. Para Ramírez esa Madre España «traspasa el plano político para adentrarse en el ámbito de lo abismal».⁴⁹

El motivo fue ampliamente explorado por Picasso durante el mes de mayo de 1937, y se puede encontrar todavía en trabajos del mes de septiembre, como en el impresionante *Madre con niño muerto* (167, p. xxx), donde la mujer muestra desgarradoramente el cadáver del niño.⁵⁰ Este motivo iconográfico, de gran impacto gráfico y emotivo, aparece a menudo en los carteles de la Guerra. Sirvan como ejemplo los de RAC (168) y del propio Renau, que también integra en su obra diversos edificios destruidos (169).

Si bien el motivo de la mujer sosteniendo a otra apareció, entre 1899 y 1900, en un dibujo barcelonés titulado *Grupo de mujeres socorriendo a otra mujer*,⁵¹ volvió a resurgir en la obra de Picasso en 1932, en las escenas de bañistas en las que una figura doliente sostiene en sus brazos, izándola, a otra inerte (166). Estas figuras, cuya expresión facial también investiga el modelo de «mujer llorando», muestran ya una torsión similar del cuello y de la cabeza como expresión del dolor.

168
Eduardo Robles
«¡Criminales!»
Socorro Rojo, POUM, 1938
90 x 64 cm
Col·lecció Jordi Carulla, Barcelona

169
Josep Renau Berenguer
«Partido Comunista (S. E. de la I. C.)»
Valencia, Partido Comunista de España, Gráficas Valencia, 1938
Fotomontaje
70 x 100 cm
Col·lecció Jordi Carulla, Barcelona

175
John Heartfield
«Baskenland» [País Vasco]
(Cartel para la Semana de Solidaridad Internacional con España, 24-30 de mayo 1937)
Huecograbado y tipografía a una tinta sobre papel
38 x 28 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Colección Marco Pinkus, Valencia

189
Las bañistas
1934
Tusche und Bleistift auf Papier auf Karton
22,4 x 47,8 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Museum Berggruen

166
El salvamento (I)
París, 17 de diciembre de 1932
Aguafuerte, sobre matriz de cobre, tirado sobre papel [prueba de artista I/XVI, tirada en 1960]
25 x 32,7 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 112.647; Baer II, 272

Aparece en esta viñeta otro primer plano, en este caso de los perfiles horizontales de una madre y de un niño (o niña), ambos muertos. La cabeza del infante reposa sobre las manos de la madre, con una lanza vertical rota entre los dos; orlando la cabeza infantil, una especie de corona de espinas que vincula el tema a la iconografía religiosa y a la figura de Jesús niño. Llama la atención el bosquejo del estampado del vestido de la madre, en una escena que contiene muy pocos elementos definidos. Sobre la frente de la mujer se han trazado gruesas líneas con el rascador, semejando un reguero de sangre; otros negros intensos se disponen, como sombras, entre las dos cabezas, bajo la nariz y bajo las dos figuras, reforzando el sentido plástico de los yacentes.

Los personajes horizontales caídos recuerdan la parte inferior de *Guernica*, especialmente hasta la cuarta variación, en la que se mantiene una mujer yacente en la parte inferior derecha. En la primera versión del cuadro, bajo los pechos desnudos de la mujer, aparecía un ave muerta, que en la parte derecha estaba volando. En el estado último del cuadro se mantiene un ave graznando desesperada bajo la lámpara-ojo, sobre una mesa (aparece en el cuarto estado fotográfico). Quizás estamos ante los pájaros que tanto aparecen en el poema que acompañaba a los grabados (p. xxx).

176
Cabeza de un guerrero
 24 de mayo de 1937
 Lápiz y aguada con papel
 23,1 x 29,3 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
 Madrid [•]

170
 Autor no identificado
 «Madrid. L'action "Militaire" des rebelles»
 [Madrid. La acción "militar" de los rebeldes]
 Ministerio de Propaganda, c. 1937
 Fotomontaje
 67 x 50 cm
 Colección Jordi Carulla, Barcelona

171
 Spanje (folleto republicano país???)
 24 de mayo de 1937
 19,5 x 15,5 cm
 Colección particular, Barcelona

Picasso dedicó uno de los trabajos preparatorios de *Guernica* al estudio de una cabeza yacente (**176**). Además de por la temática, la sencillez del trazado gráfico lo conecta directamente con las figuras de esta escena. Este tipo de imágenes, habituales de la fotografía y la prensa de guerra, fueron ampliamente difundidas, especialmente aquellas que mostraban niños muertos, las víctimas más inocentes de cualquier conflicto. La gran capacidad para conmovir de estas imágenes supuso que a menudo fueran utilizadas como elemento político al servicio de la causa (**170 y 171**).

Años después encontramos figuras similares en algunos trabajos tardíos del artista con escenas de batallas.

178
 Hermanos Mayo
Víctimas de la aviación fascista. Tetuán de la Victorias, Madrid
 [Diciembre de 1936]
 Fotografía a las sales de plata
 23 x 29,7 cm
 Ministerio de Cultura. Archivo General de la Administración, Fondo Junta Delegada de Defensa de Madrid (Archivo Rojo), Alcalá de Henares
 caja F/040043, 53589

La viñeta que cierra *Sueño y Mentira de Franco* presenta un nuevo motivo, el de la «mujer moribunda»: una especie de flecha o lanza le atraviesa el cuello y muestra su actitud doliente de perfil, con la cabeza inclinada hacia atrás, gritando y con los brazos extendidos. Sobre ella se abalanzan dos niños, previsiblemente sus hijos, con caras de asombro y pesar, y con los brazos levantados, impotentes. Tras el grupo yace un hombre, del que sólo vemos a un lado los pies y al otro el perfil barbado, de ojo en blanco y boca abierta. Tras ellos el paisaje, otra vez una línea de horizonte de suaves montañas que parece mostrarnos los rastros del fuego.

La primera versión de este modelo de mujer —imploradora, con los brazos en alto y junto a sus hijos—, la podemos encontrar a principios de siglo, en diversos esbozos (185). Se insiste en el dolor físico, y no sólo espiritual, puesto que el hombre muerto se muestra también en el fondo del grabado, junto a la lanza y la representación de la sangre (intensos trazos de rascador).

La mujer en llamas que aparece a la derecha en *Guernica* es posiblemente la heredera cronológica de ese dolor (que es especialmente importante en las primeras versiones). En el segundo estado fotográfico de la obra se puede observar cómo el artista ha añadido un gran triángulo gris que lacera el pecho de la mujer, con el efecto de una lanza. También el hombre yacente es un modelo claro propuesto en *Guernica*, como joven guerrero (unido

184

Francisco de Goya
«Yo lo vi» (*Los desastres de la guerra*, 44)
(edición de la Calcografía Nacional, 1937)
Aguafuerte, aguainta, buril y punta seca tirado sobre papel verjurado
28,5 x 38 cm
Biblioteca Nacional de España, Madrid

a una lanza y también como cabeza yacente en los dibujos relacionados), y es también un modelo de hombre muerto que existía ya en la época azul, en 1902, y del cual conocemos su versión clásica para *Lísistrata*.⁵² La barba aquí parece convertirse en el símbolo de la sabiduría y de la vejez mancilladas por el ataque físico. El terror de los niños y la madre en esta viñeta es similar al que muestran los personajes de Goya en *Yo lo vi*, uno de sus *Desastres* (184), si bien aquí la muerte no aparece de modo tan explícito. Se trata de ese terror ante la muerte que mujeres y niños exhiben en sus rostros en fotografías y carteles de la Guerra (186).

186

Perez Contel
«Solidaridad»
Valencia, Comité Provincial SRI,
Gráficas Valencia, 1937
91 x 63 cm
Col·lecció Jordi Carulla, Barcelona

185

Mujer implorante y niños
París, diciembre de 1902
Tinta sepia a pluma sobre papel mecánico
26 x 20,5 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.519

NOTAS

- Según Palau i Fabre es un pendón de una congregación religiosa similar a los que el autor podía recordar de sus tiempos en Málaga o Barcelona. Palau 1979, p. 10.
- Citado en Garaudy 1975, p. 200.
- Thomas 2003, p. 165 y 174.
- Ramírez 1999, p. 29.
- Soto 2005, p. 360.
- Barr 1946, p. 195.
- Citado en *ibidem*, p. 264.
- Citado en Dujovne 2003, p. 113.
- Para Spies, los haces de líneas paralelas que encontramos en la obra de Picasso constituyen un residuo temático de los instrumentos musicales de la época del cubismo. Spies y Piot 1989, p. 82.
- Penrose 1981, p. 262. La argumentación que más abajo ofrece es más anecdótica, si bien no deja de ser curiosa: Penrose había comprado uno de los grabados y se lo llevó a Picasso para que se lo dedicase, «cuando escribí mi apellido con una p minúscula, quedé sorprendido al ver que la letra mayúscula con la que comenzaba su propia firma tenía prácticamente la misma forma que la cabeza retorcida y grotesca que le había inventado al hombre que más odiaba. La fuerza que le dio a la imagen tomada subconscientemente de una fuente tan íntima era un indicio de hasta qué punto se sentía involucrado». Estas referencias aparecen sólo en las más recientes ediciones del libro de Penrose en España, pues en las versiones castellanas de 1959 y 1966, con una censura aún fuertemente instalada, habían sido cuidadosamente eliminadas todas las referencias a *Sueño y Mentira de Franco*. No parece extraño que la editorial suprimiera estos apartados, puesto que el informe de censura debía responder a cuestiones tales como si ataca «al Régimen y a sus instituciones? ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?» y otras similares, según consta en el informe que el censor de turno firmó el 24 de agosto de 1959 conservado en el Archivo General de la Administración (Código de Ref. (3)50 21/12486). Sí que, sin embargo, se atrevieron a incluir al final, entre otras imágenes, una pequeña reproducción de la primera viñeta de *Sueño y Mentira de Franco* y del texto de la dedicatoria de Picasso, que titulan simplemente «aguafuerte».
- Palau 1979, p. 10.
- Barbé 1983, p. 708.
- Ramírez 1999, p. 29.
- Laurent Gerverau, en este sentido, ha hablado de «donquijotismo ridículo». Gerverau 1996, p. 38.
- Thomas 2003, p. 67.
- Arias 2000, p. 287, nota 17.
- Es de destacar que entre el material impreso del Archivo Ángel Ferrant (conservado en el Museo Patio Herreriano de Valladolid) se encuentra un conjunto de trece aucas de la Guerra Civil.
- Alonso 2003, p. 167-172.
- Alix 1987, nota 273.
- Palau 1979, p. 10.
- Ibidem*, p. 11.
- En realidad, después del verano de 1936 las milicianas fueron alentadas a desarrollar roles más acordes a su definición de género tradicional, y su imagen pudo ser sobre todo un símbolo para empujar a los hombres a ser más viriles. En cualquier caso se trataba de la proyección internacional y en esta figura se encontró un símbolo de combate y antifascismo que remitía a la lucha de la mujer por sus derechos. Rosón 2007, p. 293.
- Citado por Barr 1946, p. 202.
- Soto 2005, p. 365.
- Palau 1979, p. 11.
- Barbé 1983, p. 708.
- Ramón María del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia. Esperpento*. Madrid, Espasa Calpe, 2003 [1ª ed. 1920-1924], p. 57.
- Ramírez 1999, p. 30.
- Palau 1979, p. 11.
- D'Ors 2001, p. 114-115.
- Barbé 1983, p. 708.
- Palau 1979, p. 12.
- Barbé 1983, p. 709.
- Z VI, 873 y 876.
- Neil Cox ha señalado con respecto al dibujo del mánager: «el mánager en cuestión parece víctima del rito del carnaval, en el que aquellos con cargos o rango social elevados son objeto de burla». Cox y Povey 1995, p. 26.
- Annie Duprat. «Du Roi-père au roi-cochon», Roger Bourderon (dir.), *Le Jugement dernier des rois* (Actas del coloquio celebrado en Saint-Denis del 2 al 4 de febrero de 1989). La Garenne-Colombes, Editions de l'Espace Européen, 1992, p. 81-90.
- En el número coincidente con la Semana Santa (9 de abril de 1898), en la sección «Nota de la semana».
- La Campana de Gràcia* (5 de marzo de 1898).
- Glimcher 1986, nº 126.
- Palau 1979, p. 12.
- Véase por ejemplo *Interior con golondrinas I y II* (MP 1132 y 1133).
- Citado por Leiris 1954, s. p.
- Barbé 1983, p. 709.
- Ramírez 1999, p. 32.
- Barbé 1983, p. 709.
- Spies 1985, p. 38-47.
- Bernadac 1993, p. 183.
- Spies 1998, p. 118.
- Ramírez 1999, p. 33.
- Z IX, 69.
- MPB 110.339 v.
- Bloch 279; Baer 399.