



VOLUMEN 8 NÚMERO 2

Revista Internacional de
Humanidades

**Picasso y la historiografía durante el
franquismo**

Entre literatura artística y realidad política

BEATRIZ MARTÍNEZ LÓPEZ



LAS-HUMANIDADES.COM

REVISTA INTERNACIONAL DE HUMANIDADES

Primera Edición Common Ground Research Networks 2021
University of Illinois Research Park
2001 South First Street, Suite 202
Champaign, IL 61820 USA
Tel.: +1-217-328-0405
www.cgspanol.org

ISSN: 2474-5022 (versión impresa)

ISSN: 2253-6825 (versión electrónica)

© 2021 (artículos individuales), autor(es)

© 2021 (selección y contenido editorial), Common Ground Research Networks

Todos los derechos reservados. Excepto propósitos de estudio, investigación, crítica o revisión permitidos bajo la legislación de derechos de autor, ninguna parte de este trabajo puede ser reproducida, en ningún formato, sin el consentimiento explícito por escrito del editor. Para otros tipos de permisos y dudas, por favor, escriba a: soporte@cgspanol.org.

La Revista Internacional de Humanidades
es una publicación académica arbitrada bajo el proceso de revisión por pares.

Picasso y la historiografía durante el franquismo: entre literatura artística y realidad política

(Picasso and Historiography during the Franco Regime: From Artistic Literature to Political Reality)

Beatriz Martínez López,¹ Instituto de Historia (CSIC), España

Resumen: La hipótesis que aquí se plantea parte de la literatura artística escrita durante el franquismo (1939–1975) y su consideración como reflejo directo de esta convulsa y contradictoria etapa. De manera específica se utiliza la historiografía generada en torno a Pablo Ruiz Picasso y su papel en la conformación del discurso de colectivización y unión social. Esto se debe a que en Picasso se concentra una polifonía de agentes críticos que, desde ámbitos e ideologías muy distintas, teorizaron sobre arte, y se materializa en un amplio y rico corpus bibliográfico. Este último, creado tanto en la geografía española como desde el exilio republicano español de 1939, favorece el análisis comparativo de los enfoques con que entonces la crítica se aproximaba al arte. Todo ello revela la idoneidad de la historiografía picassiana en la interpretación de las realidades políticas y socioculturales en que se inscribe.

Palabras clave: literatura artística, franquismo, revistas culturales, historiografía, Picasso

Abstract: The hypothesis raised in this paper is based on the artistic literature written during the Franco regime (1939–1975) and its consideration as a direct reflection of this convulsive period. Specifically, we use Pablo Ruiz Picasso historiography and its role in shaping the discourses of collectivization and social unity. This is due to the fact that Picasso concentrates a polyphony of critical agents who, from very different fields and ideologies, theorized about art, and it is materialized in a wide and rich bibliographic corpus. The latter, written from both, the Spanish geography, and the Republican exile of 1939, favors the comparative analysis of its critical perspectives. All of this reveals the suitability of the picassian historiography in the interpretation of the political and socio-cultural realities in which it is inscribed.

Keywords: Artistic Literature, Francoism, Cultural Magazines, Historiography, Picasso

Introducción²

El presente artículo tiene como objetivo el análisis, en clave política, del corpus historiográfico relacionado con Pablo Ruiz Picasso, desde una perspectiva comparada entre la producción hemerográfica de la España franquista y del exilio republicano español de 1939. Para ello, y debido a la limitada extensión del texto, proponemos una aproximación general a las publicaciones periódicas culturales más destacadas de dicho período. De este modo, hemos tomado como marco cronológico inicial el año 1936, correspondiente al estallido de la guerra civil española. Esto se debe a que, como hipótesis de partida, consideramos que fue entonces cuando el artista malagueño reveló de manera definitiva una actitud políticamente comprometida con la causa republicana.

Así, comenzaremos con la producción literaria de la Guerra Civil para posteriormente analizar los rasgos de la crítica picassiana de autoría nacional y del exilio de posguerra, y concluiremos con las décadas finales de la dictadura franquista. La razón principal que motiva

¹ Corresponding Author: Beatriz Martínez López, Calle de Albasanz, 26, Departamento de Historia del Arte y Patrimonio, Instituto de Historia (CCHS–CSIC), Madrid, 28037, España. email: beatriz.martinez@cchs.csic.es

² Este trabajo es resultado de una ayuda del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU19/03435) para realizar una tesis doctoral bajo la dirección de Miguel Cabañas Bravo e Isabel García García, y se inserta en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, "Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio", MICINN, AEI, Ref. PID2019-109271GB-I00.

el empleo de revistas culturales de periodicidad diversa radica en que son éstas las que, a priori, reflejan una mayor variedad interpretativa en torno a la obra y personalidad del artista. La oportunidad de esta investigación responde, además, a uno de los objetivos principales de la tesis doctoral en que se inscribe: determinar cuáles fueron las estrategias empleadas por el régimen franquista y por el gobierno republicano en el exilio en sus políticas culturales a partir de sus conexiones con la historiografía picassiana.

Literatura en conflicto: Revistas culturales durante la Guerra Civil

Las políticas propagandísticas adoptadas por cada uno de los bandos contingentes encontraron su correlato en la historiografía artística de este período. Asimismo, su estela representaba el posicionamiento, diametralmente opuesto, en la interpretación crítica de la producción e imagen de Pablo Picasso.

Junto a sus particulares implicaciones formales —tales como la demonización del concepto de arte de vanguardia, pareja al rechazo del cubismo por su vocación transgresora—, la crítica franquista centró sus ataques en las iniciativas culturales de proyección internacional con las que el gobierno de la Segunda República intentaba llamar la atención de las potencias europeas contra la sublevación militar. En este sentido, una de las primeras estrategias adoptadas por el gobierno republicano fue el nombramiento de Picasso como director del Museo del Prado. En palabras del entonces ministro de Instrucción Pública, Jesús Hernández, era “absolutamente preciso [...] que las mejores mentalidades de nuestra intelectualidad comprendan su misión en esta hora y se pongan en contacto con el pueblo para difundir la cultura y señalar el porvenir intelectual de España” (Diario ABC 1936, 11).

A tan simbólica proclama se unió la participación activa del malagueño en la defensa de la causa republicana. Por un lado, con la creación de *Guernica* para su exhibición en el Pabellón Español en la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas de París de 1937³, a la que se sumaba la venta de aguafuertes de *Sueño y mentira de Franco*. La iconografía de esta pieza—una provocadora crítica a los estamentos que apoyaron el golpe de estado—, ya había sido empleada por el malagueño en otros trabajos como *Figura de mujer*, lienzo pintado en enero de 1937, cuya leyenda rezaba “Retrato de la marquesa de culo cristiano echándoles un duro a los soldados moros defensores de la virgen” (Cabañas 2008, 2). Por otro lado, Picasso también colaboró con la recaudación de fondos obtenidos durante la gira expositiva que por Europa y Estados Unidos protagonizó el *Guernica* (Robles 2019), así como mediante la donación de 300.000 francos para la creación de comedores infantiles en las capitales españolas de Madrid y Barcelona a finales de 1938 (Cabañas 2019, 23–5).

Buscando un nuevo estilo: la revista “Vértice”

Por su parte, las autoridades culturales franquistas advirtieron la necesidad de desarrollar un nuevo lenguaje plástico en sintonía con su ideario, que resultó representativo de una estética conservadora, anquilosada en el academicismo más tradicional y, en palabras de Paula Barreiro “con una particular nostalgia por el arte español de la Edad de Oro” (Barreiro 2017, 46).

Fundada en abril de 1937, *Vértice, revista nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S* (1937–1946), dirigida en sus comicios por Samuel Ros, “falangista y encargado de la Sección de Censura Central” (Díaz y Llorente 2004, 139), fue arquetipo de este nuevo paradigma. La atávica preeminencia de los valores del catolicismo más estricto encontró en el

³ Véase Alix Trueba, Josefina. 1987. *Pabellón Español 1937: Exposición Internacional de París*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

pensamiento neoplatónico su traducción idónea, fácilmente extrapolable al campo artístico⁴. En consecuencia, los colaboradores de la publicación defendían el papel del arte como instrumento moldeador del espíritu, con especial incidencia en el plano moral y, por ende, acorde con los preceptos de la Iglesia católica.

A diferencia de la realidad manifiesta en diarios de impronta falangista, como *Arriba* o *El Alcázar*, en los que las críticas a Picasso aludían, de manera recurrente, a cuestiones ideológicas, las publicaciones culturales dedicaron espacio al análisis formal de su producción. El caso de *Vértice* constituyó la excepción que contradice la regla pues, ya desde época temprana, reconoció la pertinencia del cubismo y su merecida posición privilegiada en la lista de movimientos artísticos del siglo XX. Sin embargo, autores como Carlos Ribera no dudaron en defender la necesidad de superación del estilo al afirmar que “el cubismo asiste, regocijado, al escándalo de su nacimiento, y perplejo al silencio de su agonía. No se puede seguir adelante. Esta fórmula ya no sirve” (Ribera 1937, 36). Resulta lógico que en una etapa marcada por la búsqueda de un nuevo lenguaje estético tuvieran lugar este tipo de debates. Sin embargo, no es menos paradójico que, lejos de la innovación, muchas de las propuestas conllevaran al retroceso sobre el terreno que la vanguardia ya había conquistado.

Apegados a su tradición historiográfica, muchos colaboradores de *Vértice* apostaron por la vigencia de la crítica dorsiana al reclamar a Picasso la confección de una pieza maestra, la que debía consagrarlo como la voz indiscutible del siglo XX (Laín 1937, 104–5). En este sentido, las connotaciones antifranquistas del *Guernica*, qué duda cabe, silenciaron el reconocimiento internacional que lo situaba como imagen incontestable de su tiempo. Y es que, en el nuevo estilo que se estaba gestando en el seno del aparato cultural franquista, no había espacio para Picasso ya que “La posición picassiana, funambulesca, personalísima, era una enseñanza, pero no puede ser un camino” (Aguar 1940, 32). Así lo reiteraba también el propio Samuel Ros en un temerario artículo publicado en el diario *Arriba*:

En una sociedad democrática la pintura cubista a nosotros nos parece muy bien, porque, en definitiva, es su última consecuencia y también su mejor forma, por aquello de que los principios nacen de los fines. En cambio, en una sociedad jerárquica, por razones diametralmente opuestas, la pintura cubista es el máximo de los horrores que puedan contemplarse. (Ros 1939, 3).

Todo ello se tradujo en la escasa presencia del malagueño en las revistas culturales falangistas y, si acaso la hubo, ésta se limitó al análisis estético y formal de su producción, con una vocación decididamente apolítica.

Antifascismo y República en “Hora de España” y “El Mono Azul”

Muy distinta fue la tendencia que presentaron los medios de propaganda republicana, en los que se tomó a Picasso como bastión político y moral de la causa, pieza fundamental en el discurso integrador por la victoria. Bajo esta premisa traemos a colación la revista *Hora de España: Ensayos, poesía, crítica al servicio de la causa popular*, y las hojas de *El Mono Azul*, a las que autores como Francisco Caudet consideran ejemplos paradigmáticos de la resistencia cultural en la España bélica (Caudet 2017, 1). Resistencia, además, ejercida por partida doble, contra el fascismo y frente a las adversas circunstancias en que sus ejemplares fueron publicados, lo que explica su corta vida y periodicidad irregular.

Hora de España, editada en Valencia entre enero de 1937 y octubre de 1938, fue una publicación fuertemente ligada a la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Entre sus

⁴ Sobre el desarrollo de la nueva estética franquista de posguerra y su vinculación con la tradición barroca y la defensa a ultranza de los valores entendidos como “patrios”, véase Marzo, Jorge Luis. 2010. *La memoria administrada. El Barroco y lo Hispano*. Buenos Aires: Katz Editores.

colaboradores encontramos la huella de personajes que más tarde volverían a firmar las páginas de las revistas culturales que nacieron al calor del exilio republicano, y cuyos textos estuvieron estrechamente vinculados a la literatura picassiana, como es el caso de Rafael Alberti, José Moreno Villa, Carles Riba, Corpus Barga, Max Aub o José Bergamín. Este último fue el autor de una de las primeras citas que la publicación valenciana dedicó al artista malagueño. Bajo el título “Pintar como querer”, y con un discurso evocador de su famosísimo ensayo “Le mystère tremble. Picasso furioso”, publicado escasos meses después en la revista francesa *Cahiers d’Art*⁵, Bergamín refiere a la libertad personificada en el binomio Goya–Picasso.

La conceptualización de esta condición humana es interpretada por el escritor madrileño desde una perspectiva dual que incluye las categorías de lo estético y lo ideológico. Aquí, el recurso que enlaza la tradición goyesca con la actualidad picassiana —y que encuentra en el malagueño trazas del “españolismo genial” con que se catalogaba la obra de grandes maestros como El Greco, Velázquez o Goya— fue frecuentemente empleado por la historiografía española, una actitud crítica que, hasta hace no mucho, continuaba siendo revisada⁶.

De vuelta al texto, Bergamín reclamaba la unión y el compromiso del pueblo apelando a la existencia de un común denominador: el ser/esencia nacional, esto es, la consideración de una identidad común —la española— que, además, figuraba también en el pasaporte picassiano. Y es que, para el crítico, “[...] la pintura de Picasso nos expresa, como la de Goya, esa independencia revolucionaria de todo...” (Bergamín 1937, 19). Esta legitimación del pueblo español a través de la causa republicana se sirvió de figuras de relevancia internacional, y recurrió estratégicamente a la condición de mártires de algunos de ellos, como Antonio Machado o Federico García Lorca. Asimismo, esta visión integradora fue clave en el contexto de posguerra, donde la falta de unión de los exiliados motivó, en muchos casos, situaciones polémicas que dejaron en un segundo plano la lucha antifranquista (Martín 2018, 543–7). La significación de las palabras de Bergamín se completaba con otro texto del pintor Ramón Gay quien, a tenor del compromiso político de Picasso, se preguntaba “¿qué artistas se han quedado junto al pueblo?” (Gaya 1937, 27).

En una línea similar, *El Mono Azul: Publicación de la Alianza de Intelectuales Antifascistas*, hoja semanal publicada entre 1936 y 1939, también mantuvo viva la idea del “ser español” a través del prisma de Picasso. La inequívoca vinculación identitaria del malagueño motivó su apropiación desde un plano simbólico, y configuró un arquetipo nacional muy concreto para el imaginario republicano. Así se deduce de las palabras con que abría la portada del ejemplar de septiembre de 1936 —apenas dos meses después del estallido de la Guerra Civil—, y que definían al pintor como “ausente perpetuo de su patria, pero en su ausencia la más imponente afirmación de la popularidad española ante una Europa un poco abrumada y metódica” (Mono Azul 1936a, 1).

El gobierno de la República clamaba a Europa y la crítica española justificó esta postura a través de Picasso. Una actitud que, dicho sea de paso, revisaría y emplearía posteriormente el régimen franquista en sus políticas diplomáticas, consciente de los beneficios de la promoción picassiana ante el extranjero. Esta carrera por la apropiación de la imagen del artista fue frecuente en medios como *El Mono Azul*:

⁵ Recomendamos la edición recogida en Robles Tardío, Rocío, ed. 2011. *Picasso y sus críticos I. La recepción del Guernica, 1937–1947*. Barcelona: Ediciones de La Central, Museu Picasso de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

⁶ Véase Calvo Serraller, Francisco. 2013. *La invención del arte español: de El Greco a Picasso*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores; Giménez, Carmen, Calvo Serraller, Francisco, y Jorge Semprún. 2006. *Picasso. Tradición y vanguardia* [cat. exp.]. Madrid: Museo Nacional del Prado y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Brown, Jonathan, ed. 1999. *Picasso y la tradición española*. Traducido por María Luisa Balseiro. Guipúzcoa: Editorial Nerea S.A.

Hoy, en la actual República española, el criterio en esquema podría ser éste: no es que se ofrezca a Picasso la Dirección del Museo del Prado, sino que es conquista para ese puesto a Picasso. La Revolución le necesita y hay que ganárselo. Es problema de honor conseguir que acepte nuestros cuadros de dirección cultural; necesitamos a Picasso, y es, por tanto, imprescindible incorporarle, traerle a España, encuadrarle. (Mono Azul 1936b, 7)

En definitiva, la historiografía republicana del contexto bélico incidió de forma redundante en el compromiso político del pintor. Su figura se revelaba clave como herramienta de propaganda antifranquista y antifascista. Esta connotación instrumental nos transporta a las palabras que, la que fuera diputada socialista, Margarita Nelken, pronunció en el Ateneo de Barcelona, a escasos días de la caída de la ciudad condal en manos del ejército sublevado, el 15 de enero de 1939. La significación moral e ideológica del discurso al que aludimos —publicado por primera vez en el diario mexicano *El Nacional* en 1944⁷— nos obliga a transcribir buena parte de la intervención:

El público de mi conferencia, lo integraban principalmente combatientes, llegados con permiso de los frentes cercanos; trabajadores —hombres y mujeres— de las fábricas de guerra. La amenaza enemiga pesaba literalmente sobre nosotros ya que los bombardeos eran punto menos que continuos. Y bien: ese auditorio [...] prestaba apasionada atención a las digresiones sobre Picasso y sus obras ¿Quiere ello decir que, aisladamente enfrentado con un cuadro de Picasso, este cuadro habría provocado su emoción? Francamente, no lo creo. Creo más bien que la personalidad del pintor, la actitud de éste, que se le iba explicando; el hecho de que Picasso “estaba con él”, y de que, al estar con él, una voz, de resonancias mundiales, hablaba en su nombre [...] creo que era ese hecho, sentido profundamente, tácitamente comprendido por todos el que, en aquel instante, le imponía, a la obra del pintor, el acento de una expresión colectiva, comprensible indistintamente para todo. (Nelken 1944)

Estética vs. política en las publicaciones de posguerra (1939–1945)

Finalizado el conflicto, y aunque de forma diacrónica, ambos bandos continuaron la batalla ideológica por la conquista del beneplácito internacional. El gobierno de la Segunda República reclamó ayuda para los españoles que habían huido de su patria, y subrayó la situación de desamparo a la que hicieron frente miles de refugiados recluidos en campos de concentración⁸. Por el contrario, el recién instaurado régimen franquista intentó limpiar su imagen —dañada, entre otros, por sus escarceos con la Alemania nazi y la Italia fascista— con ánimo de abrirse hueco en los circuitos diplomáticos europeos y americanos. Una vez más, el arte y la cultura jugaron un papel clave en aquellos propósitos.

⁷ En 1949, Nelken volvería a recordar aquella conferencia en revista del exilio republicano en México *Las Españas*, *Revista literaria* [Nelken, Margarita. 1949. “El Arte y la Sociedad”. *Las Españas, Revista Literaria*, 4 (11): 1,14]. Para consultar el texto íntegro, véase Nelken, Margarita. 2015. *Picasso es español* (Nota de Jairo García Jaramillo; Col. La hoja que se ríe asomada). Málaga: Fundación Picasso, Museo Casa Natal. Véase también Cabañas Bravo, Miguel. 1997. “Margarita Nelken, una mujer ante el arte”. En *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte del CEH del CSIC), 463–84. Madrid: Editorial Alpuerto–CSIC.

⁸ Cate–Arries, Francie. 2012. *Culturas del exilio español entre alambradas. Literatura y memoria de los campos de concentración en Francia (1939–1945)*. Barcelona: Anthropos; Sánchez Zapatero, Javier. 2010. *Escribir el horror: literatura y campos de concentración*. Barcelona: Montesinos.

¿Qué fue de Picasso? El contexto historiográfico de la Segunda Guerra Mundial

La caída definitiva de la Segunda República y las escasas esperanzas de recuperación de la España liberal, sumadas al proyecto de regreso a la patria, que acontecía frustrado y ya lejano, promovieron un clima de abatimiento que no tardó en manifestarse en las revistas culturales del exilio y que, una vez más, tomó forma a través de Picasso.

Pese a que el artista seguía representando los valores libertarios que habían determinado simbólicamente su imagen arquetípica, el contexto hemerográfico del exilio comenzó a desarrollar una línea de interpretación dramática de la obra del malagueño. De este modo, en paralelo a las conductas militantes, se abrió una nueva retórica marcada por el dolor, la pérdida o la nostalgia, muy extendida en revistas del exilio latinoamericano como *Romance* (1940–1941), *Las Españas* (1946–1956), *Correo Literario* (1943–1945) o *España Peregrina* (1940–1941). En este sentido, y lejos de caer en consideraciones reduccionistas, entendemos que la pronta inserción de los exiliados en el continente sudamericano— a diferencia de otros contextos culturales como el francés o el soviético— debió propiciar una rápida aceptación de su condición de “transterrados”⁹, que mitigó la utopía del regreso y, por ende, motivó la proliferación de este tipo de discursos en clave memorística.

A este respecto, la magna retrospectiva que el MoMA dedicó a Picasso en 1940¹⁰, presidida por *Guernica*, sirvió de aliciente para publicaciones como *Romance* o *España Peregrina*, que recogieron opúsculos como “Hispanidad, Invención y Genio de Pablo Picasso”, en el que se efectuaba una relectura de la simplificación formal del cubismo en clave memorial, entendido como “la elegía a la nostalgia, a las cosas que pierden la forma en nuestra memoria para recordarlas mejor, incorporándolas a nuestra sangre, al corazón” (*Romance* 1940, 13). Sobre la exposición neoyorkina escribió también el famoso poeta surrealista Juan Larrea —autor de la primera monografía dedicada a la interpretación de *Guernica*— desde las páginas de *España Peregrina*, un canto esperanzador, aunque con cierta nostalgia por la libertad, perdida en la historia, al tiempo que viva e imperturbable en la semblanza del artista:

Sin la necesidad de conquistar diariamente la libertad no existiría Picasso. Su obra es la exaltación mística de esa libertad, su proyección al mundo de los colores y las formas [...] Por estas y aquellas inolvidables cosas será siempre Picasso para nosotros un símbolo primordial en este filo en estamos. Su triunfo actual es considerado por nosotros como nuestro. (Larrea 1940: 35–36)

Este paroxismo no fue compartido por la crítica de la España franquista de los años cuarenta. En su defecto, el discurso historiográfico que se comenzó a gestar entonces respondía a la categorización de “tercera vía”, desarrollada, entre otros, por el crítico y poeta Enrique Azcoaga, director de la revista *Cartel de las Artes*, sobre la que más tarde volveremos (Díaz y Llorente 2004, 509). Con este discurso se reclamaba una solución que debía equidistar tanto del exacerbado moralismo del ideario tradicionalista y académico propuesto durante la guerra civil —y que veíamos en publicaciones como *Vértice*— como de la absoluta transgresión y del universalismo —injustamente aparejado al revolucionarismo político— con que hasta entonces se había vinculado la vanguardia artística (Llorente 2010, 6–13). La propuesta fue felizmente

⁹ Aludimos aquí al concepto del “trastierno” desarrollado por el filósofo José Gaos, ya que hace referencia a una idea del exilio más amable, vinculada al sentimiento de adaptación y de comienzo, y contrapuesta al “destierno” defendido por el también exiliado Sánchez Vázquez. Sobre el debate conceptual que suscitó la terminología del exilio, véase Cabañas Bravo, Miguel. 2019. “Los tránsitos de la identidad artística en el exilio español de 1939”. En *Identidades y tránsitos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica*, editado por Miguel Cabañas Bravo, 19–83. Madrid: Ediciones Docecalles.

¹⁰ H. Barr, Alfred, ed. 1939. *Picasso: forty years of his art* [Picasso: cuarenta años de su arte; cat. exp.]. Nueva York: Museo de Arte Moderno de Nueva York.

revisada y reconocida por las autoridades culturales franquistas quienes, como señala Ángel Llorente, comenzaron a exportar esta propuesta “en las exposiciones para el extranjero y en los certámenes internacionales a partir de la muestra para Buenos Aires y ya, abiertamente, desde la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte” (Ibíd 9). La evolución y generalización de esta nueva fórmula en el contexto de la España del interior liberalizó tanto el proceso creativo de muchos artistas como el mensaje de la crítica, lo que favoreció un mayor acercamiento entre el arte y el público.

La tradición artística del país, unida a la creencia en una idiosincrasia innata a la creación plástica de la historia del arte español, sirvió como punto de partida en la conformación de este nuevo discurso (De la Nuez 2010)¹¹. Es por lo que no parece baladí que personajes como Fernando Chueca Goitia, Ricardo Gullón o Juan Antonio Gaya Nuño, conocidos por su participación en la línea historiográfica picassiana, sean considerados entre la nómina de ideólogos de este nuevo lenguaje (Nieto 1991).

Picasso, como el *uróboro* mítico, representaba el fin de la tradición artística española, pero también el principio de la nueva contemporaneidad artística: en su obra ambos planteamientos vivían en armonía. Baste con señalar, a modo de ejemplos, la presencia del cubismo en el programa del Congreso Internacional de Arte Abstracto de Santander de 1953 (Tharrats 1953)¹², o la sala que se le dedicó en la III Edición de la Bienal Hispanoamericana de Arte en el barcelonés Palacio de la Virreina, en 1955, donde sus obras eran catalogadas como parte de los *Precursores y maestros de la pintura y la escultura contemporánea*¹³. Este pretexto sirvió al régimen para ocultar toda connotación política en materia cultural y acallar cualquier expresión artística subversiva.

¿Apertura? de la crítica española y respuestas desde el exilio (1945–1960)

La ocultación de perfiles ideológicos o, lo que es igual, la despolitización a la que el régimen sometió al arte y la cultura, han suscitado el interés de autores como Julián Díaz Sánchez, quien teoriza en torno a la idea de la “estetización de la política” (Díaz 2019, 132). Esta cuestión resulta fundamental en nuestro estudio, al entroncar con la idea del apolitismo picassiano, hipótesis que consideramos atravesó la crítica franquista de finales de la década de los 40’. Por ello, el autor defiende que la España de entonces no fue ajena a la existencia de la “reelaboración teórica de la vanguardia [...] basada en la separación radical de arte y política” (Ibíd.), que caracterizó el panorama cultural europeo tras la II Guerra Mundial. A esta premisa hemos querido añadir también el concepto de la “politización de la estética” que, a diferencia de Díaz, nosotros empleamos para definir el contexto literario del exilio.

En cualquier caso, nuestras hipótesis no deben disociarse de la delicada situación política a la que el régimen tuvo que hacer frente a mediados de 1940. Con el fin de la Segunda Guerra Mundial España se vio obligada a encontrar nuevos apoyos entre las democracias europeas (Crespo 2004). Por aquel entonces, su vecina, Francia, festejaba el fin del dominio nazi con la celebración del Salón de la Liberación en 1944, trasunto del Salón de Otoño y dedicado aquel año a Picasso, cuya fama y reconocimiento se traducían en la exposición de casi un centenar de

¹¹ A propósito de este autor, véase también De la Nuez Santana, José Luis. 2014. “Picasso en el laberinto de la crítica española de los cincuenta”. En *La modernitat cauta. 1942–1963. Resistència, resignació, restauració*, editado por Antoni Martí y Albert Mercadé. Barcelona: Angle Editorial.

¹² Entre las conferencias que tuvieron lugar destacan “El cubismo como abstracción”, dada por el catedrático José Camón Aznar, autor del libro *Picasso y el cubismo*, publicado en 1956, o “Acercamiento al cubismo”, por Carlos Bayón.

¹³ March Roig, Eva. 2015. “Franquismo y Vanguardia: III Bienal Hispanoamericana de Arte”. *Espacio Tiempo y Forma*. 7 (3): 33–54. Sobre la negativa de Picasso a participar en las primeras ediciones de la Bienal, véase Cabañas Bravo, Miguel. 1996. *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

sus obras. Ese mismo año el pintor hizo pública su adhesión al Partido Comunista Francés (Herold–Marme 2018, 249). Paralela y consecuentemente, el éxito de Picasso pareció reconocerse y abrazarse finalmente por la oficialidad franquista. Sin embargo, aquel “oportunismo” no siempre fue bien recibido por la crítica española (Álvarez 2002, 121–3).

Espacios para la resiliencia/resistencia: el caso de “Cartel de las Artes”

Ana Isabel Álvarez Casado reconoce la condena al “oportunismo de los críticos” por parte de ciertos autores que “esgrimieron su adhesión al pintor desde siempre” (Ibíd 122). Así lo aseveraban los colaboradores de *Cartel de las Artes* (1945–1946) en un llamativo e incendiario artículo titulado “Resurrección de Pablo Picasso”, publicado el 10 de marzo de 1946, donde se visibiliza la situación real que rodeaba el fenómeno Picasso–dictadura, al margen de los intentos oficiales por hacer efectiva ante el extranjero su nueva imagen:

Desde estas páginas hemos dirigido a Pablo Picasso una carta llena de admiración y de “peros”, planteada como se puede observar repasando nuestra primera época, desde su orilla y no desde la podrida de enfrente, donde los tristes, los estériles, los inútiles de las artes protestan en el mundo —no digamos entre nosotros— de su resurrección. Sin embargo, no podemos estar ni por un momento con los “antiguos”, con los “casposos”, con todos aquellos que no han querido nunca convencerse de que Pablo Ruiz Picasso es el “suceso plástico” más importante del siglo XX. Y en este sentido reímos y reímos de las peripecias que últimamente le han ocurrido al genial pintor. (Cartel de las Artes 1946, 7)

Esta referencia obligada a *Cartel de las Artes* responde, además, a que la revista se hizo eco de una serie de metodologías de aproximación al malagueño que trascendían el mero discurso descriptivo y la catalogación estético–formal de su obra. Tal fue el caso de ensayos como el de Carl Jung—autor de “El caso Picasso”, publicado en el número 9, de noviembre de 1945—, en el que se analizaba la producción picassiana desde los presupuestos del psicoanálisis. Asimismo, las revisiones constantes a las que la censura sometió a la publicación se traducen en una disminución evidente de la libertad crítica presente en textos como el de 1946, lo que permite apoyar nuestra teoría en torno a la mitigación del compromiso político picassiano en favor de la “estetización de la política”.

En lo que respecta a las publicaciones del contexto del exilio republicano de mediados de 1940 y 1950, la “politización de la estética” discurrió en paralelo a los ataques frontales que, desde revistas como la mexicana *Las Españas*, intentaban contrarrestar las duras críticas que en España eran arrojadas sobre la fama de Picasso. Una de las respuestas más sonadas a la historiografía nacional respondía a la conferencia pronunciada por Salvador Dalí en el Teatro María Guerrero en 1951, al calor de la I Bienal Hispanoamericana de Arte. Su intervención fue condenada de manera rotunda por las autoridades y la intelectualidad española del exilio, y se referían al de Cadaqués en los siguientes términos: “Nunca podrá entender que nadie compre con su dinero o con su sangre el dolor y la miseria de los hombres” (Celtiberion 1952, 29–30). Durante el discurso en cuestión el pintor catalán se comparó al malagueño con donaire fanfarrón y le recomendó, de manera paternal, el abandono definitivo de las filas comunistas.

Los “falangistas de izquierdas”, abiertos al diálogo

El caso de “Revista” y “Cuadernos Hispanoamericanos”

La mano que Dalí tendió a Picasso, y que el malagueño rechazó rápidamente, acabó por tomar forma en algunas de las publicaciones del ámbito península a lo largo de 1950. Autores como

Jordi Gracia (Gracia 1996) sitúan en el arranque de esta década el intento de determinados grupos, a los que ha catalogado como “falangistas de izquierdas”, por recuperar el pensamiento racionalista que se traducía en la separación definitiva entre la ideología y el “conocimiento y razón analítica”, lo que favorecía la desarticulación del conflicto entre las “dos Españas” (Gracia 2006, 319). Este proyecto reformista intentaba restaurar los valores de la “anti-España”, o lo que es igual, la España del exilio, al estimarlos fundamentales para el definitivo desarrollo futuro cultural del país.

Como una suerte de oposición interna, aunque de manera velada e imperceptible—“metafórica” en palabras de Fernando Larraz (Larraz 2017, 474)—, el propósito de personajes del ala más liberal de falange, como Dionisio Ridruejo, Joaquín Ruiz-Giménez, Pedro Laín Entralgo o Antonio Tovar, se centraba en el plano simbólico: contra el extendido discurso de la victoria promovían la “convivencia frente al *partidismo*, *comprensión* frente a *exclusión*” (Gracia 2006, 324), términos que, según Gracia, eran empleados en publicaciones periódicas como *Revista: Semanario de Información, Artes y Letras*, al que podemos sumar otros ejemplos como *Cuadernos Hispanoamericanos*, cuyo contenido era “[...] resultado de la respuesta represiva del régimen” (Ibíd. 323). Las revistas que analizamos en este epígrafe se encuadran en esa política de la “mano tendida”, no siempre bien vista desde el exilio, y entre cuyas estrategias fueron recurrentes las citas a Picasso.

A propósito de la antes citada conferencia en el Teatro María Guerrero, titulada “Picasso y yo”, fue precisamente *Revista: Semanario de Información, Artes y Letras* —publicada en Barcelona desde 1952, y entre cuyos colaboradores destacaron nombres que hemos ido viendo a lo largo de la investigación, como Luis Felipe Vivanco, Pedro Laín Entralgo o J.J. Tharrats— la que reprodujo la respuesta que Picasso arguyó a un airado Dalí: “Dalí tiene la mano tendida, pero yo sólo veo la Falange” (Sánchez 1952, 5). En el texto en cuestión se reconocía positivamente el alejamiento de Picasso de los dictados del realismo socialista impuestos desde la URSS, en pro del mantenimiento de su estilo personal. Sin embargo, la relación entre el autor y la revista no llegó a ser del todo favorable. En cualquier caso, debemos considerar positivamente el mayor acercamiento que *Revista* propuso a la obra de Picasso a través de la retórica marxista.

Asimismo, la publicación semanal resultó representativa del empleo apolítico del imaginario picassiano, muy evidente en textos como “Europa y la pasión de los Toros”, donde se incluían reproducciones de la obra del malagueño como *Minotauro y caballo* (abril, 1935). En este caso, la leyenda que acompañaba la imagen rezaba “Dibujo significativo de Picasso, que alude a la Fiesta” (Manzano 1953), consigna cuanto menos desatinada, ya que el dibujo en cuestión resulta claro antecedente de las figuras presentes en *Guernica*, fruto de la obsesión picassiana de la década de 1930 por la figura mitológica del minotauro, expresionista y dramática, opuesta al contexto de fiesta en que aquí se inserta¹⁴. Junto a esta resignificación, la revista también perfiló la imagen del malagueño mediante el uso de recursos irónicos¹⁵, lo cual pudo contribuir al derribo del aura genial que rodeaba al mito Picasso.

Esta suerte de crisol que planteaba la interpretación crítica picassiana se aprecia también en *Cuadernos Hispanoamericanos*, fundada en 1948 y dirigida por Pedro Laín Entralgo, vinculada a la editorial Cultura Hispánica, dependiente del Instituto de Cultura Hispánica (ICH), institución del Ministerio de Asuntos Exteriores. Su estrecha relación con la administración franquista revela la contradicción que encontramos ya en el editorial de su primer ejemplar, donde se deja clara la intención de diálogo con la intelectualidad española, al margen de su

¹⁴ Jackson, Rafael. 2003. “Psicodrama del minotauro”. En *Picasso y las poéticas surrealistas*, 207–230. Madrid: Alianza Forma; Carmona, Eugenio. 1988. *La Metamorfosis de la fiesta. El mito taurino en la obra gráfica de Picasso*. Málaga: Junta de Andalucía.

¹⁵ Revista. 1953. “Ecos: quién es quién”. *Revista: Semanario de Información, Artes y Letras*. (77): 13.

ideología: “Quien lea esta revista debe saber, ante todo, que ha nacido para servir al diálogo” (Laín 1948, 7). La revista estuvo trufada de textos dedicados a autores “proscritos”, exiliados o muy críticos con el régimen, como José Bergamín o Juan Larrea, así como de estudios en torno a la estética marxista o a la literatura del exilio. Entre sus colaboradores encontramos autores que nutrieron el carácter interdisciplinar de los enfoques historiográficos picassianos de la segunda mitad del siglo XX español, tales como Enrique Lafuente Ferrari, Eduardo Westerdahl, José María Moreno Galván, Ricardo Gullón, Ramón Gómez de la Serna, Valeriano Bozal o Juan Antonio Ramírez, entre otros.

Una vez más, la cuestión política quedaba eclipsada por el análisis formal y nacional de la proteica producción de Picasso. Así, las corrientes interpretativas que se desprenden de los textos de *Cuadernos Hispanoamericanos* parten de la defensa de la capacidad y vocación modernizante y transgresora del país, justificada mediante el comportamiento plástico del artista, enraizado en la tradición histórico-artística española:

[...] el gusto por los monstruos está bien acreditado en España y su aparición en Picasso corrobora el iberismo que el viejo pintor no ha podido quitarse de encima después de medio siglo de expatriación. La hispánica desmesura, tan opuesta al espíritu francés no ha hecho sino afirmarse en su obra... (Gullón 1951, 187–88).

Las posibilidades de la producción picassiana llegaron incluso a ser resignificadas en clave religiosa, en este caso de la mano de Luis Felipe Vivanco, quien veía en la *Mujer que llora* (1937) concomitancias con las Dolorosas de tradición barroca (Vivanco 1953). Especialmente interesante resulta la exposición de Jorge Uscatescu, cuyos textos en torno a la sociología del arte fueron asiduos en la publicación del ICH. El fragmento que proponemos a continuación responde a la necesidad, antes citada, de regresar a un orden racional del pensamiento:

Picasso es, como pocos, un artista verdaderamente de su tiempo. La sociedad de su época, más concretamente la sociedad española, halla en su arte un vehículo enormemente veloz y seguro, para buscar aquella verdad originaria de las cosas, que es la hazaña más importante de toda empresa artística. Esta hazaña Picasso la realiza con un estilo español, con un temperamento español y con formas expresivas que tanto más universales se nos antojan en cuanto más españolas son. (Uscatescu 1968, 518).

Esa “búsqueda de la verdad” que proponía el autor, y que ya habíamos analizado en autores como Juan Larrea, se recuperaría con fuerza y en clave política en la década de 1960.

Publicaciones reivindicativas de la memoria republicana (1960–1970)

En esta línea, las publicaciones culturales del exilio de la década de 1960 — en las que, además se registra una presencia notable de autores que por entonces seguían trabajando en el ámbito nacional— comenzaron a manifestar un firme deseo de recuperación de los ideales de la Segunda República, tal y como estaba ocurriendo también, aunque de manera velada, en la España del interior.

Esta intencionalidad sucedía a una etapa de relajación que acabó por tornarse especialmente violenta a comienzos de 1970, un período de enorme turbulencia marcado por los denominados “atentados contra la cultura”, perpetrados por grupos de extrema derecha cuyo blanco principal fue el entorno del pintor malagueño (Hernández 2018). Y es que, durante un período de casi diez años, Picasso había pasado “desapercibido” en España o, al menos aparentemente, su presencia se había normalizado en las esferas oficiales.

El convulso contexto social que se vivía en España ya desde finales de 1950 responde al desenlace fatal que marcó el último lustro de la dictadura. Tras el fin del período autárquico, y

motivadas por el Plan de Estabilización de 1959 y los sucesivos Planes de Desarrollo, las directrices de la política española habían dado un giro importante. La apertura del régimen al ámbito internacional no sólo propició un cambio en el sistema económico e industrial del país, sino también el aumento de las tensiones entre el pueblo y el estado, consciente el primero de que su situación social y laboral distaba todavía mucho de la que gozaban las democracias europeas. Siguiendo a Núñez Laiseca, este contexto posibilitó que “distintas generaciones de la España de Franco se entregaran al desocultamiento de la *posibilidad*. Lo *posible* entendido como antídoto contra una línea política rígida [...]” (Núñez 2006, 18). En su estudio, Núñez toma como punto de partida la fecha de 1962 que, en palabras de Dreyfus–Armand, supuso “el definitivo desplazamiento del centro de gravedad del antifranquismo del exterior al interior de España” (Dreyfus–Armand 2000, 287).

A la oposición en el interior, marcada por años de huelgas y movilizaciones —como la de Asturias en 1962, que traemos a colación primero, por la brutal represión con que fue acallada y, segundo, por la solidaridad que mostraron numerosos artistas e intelectuales del ámbito internacional, entre ellos el propio Picasso, quien realizó un dibujo conmemorativo de la revuelta en 1963— se unió la fundación de grupos revolucionarios fundados a raíz de la “demanda de un frente unificado que pusiera fin a las rencillas de los exiliados y que les acercara a Madrid” (Núñez 2000, 19). El famoso *Contubernio de Múnich*, consecuencia, en buena medida, de la dura represión gubernamental, reunió, en junio de 1962, a diferentes intelectuales españoles opositores al régimen, lo que forzó el rechazo de España tras un primer intento por entrar en la Comunidad Económica Europea (Ibíd. 23), un duro golpe para las instituciones franquistas en materia de política exterior. Publicaciones como *Realidad. Revista de cultura y política* —de filiación comunista y fundada en Roma en 1963— o *Cuadernos de Ruedo Ibérico* —editada desde el exilio galo a partir de 1965— lucharon por visibilizar esta situación.

En torno a Picasso: crítica militante en “Realidad” y “Cuadernos de Ruedo Ibérico”

Resulta paradigmático el espacio que la revista *Realidad* dedicó a Picasso en su número de abril de 1967. Bajo el epígrafe “En torno a Picasso”, firmaron Vicente Aguilera Cerni, Valeriano Bozal o Antonio Gaya Nuño. Este último planteaba, a modo de estado de la cuestión, la contradictoria y opaca relación entre el artista y el régimen, y reconocía que “lo peregrino del caso es que no ha habido condenación regimental a Pablo Picasso, sino el más extraño arbitrario modo de administrar los permisos y alabar al artista o sus obras” (Gaya 1967, 18). En la propuesta de Gaya Nuño, Picasso ejerció de piedra de toque en la realidad cultural de la oficialidad franquista, errática y de alcance insuficiente, y su análisis puso de manifiesto la ilusoria libertad social otorgada por el régimen.

Y no solo esto. Coincidiendo con el 50 Aniversario de la Revolución de Octubre, José María Moreno Galván —a quien, junto con Cerni o Bozal, Paula Barreiro incluye dentro de la nómina de críticos militantes españoles (Barreiro 2017, 4)— participaba en el número 15 de la misma publicación con un título que no deja indiferente: “En memoria del Che Guevara. Picasso, pintor de la libertad” (Moreno 1967). El texto reproducía las palabras pronunciadas por el crítico durante un homenaje a Picasso celebrado el 20 de enero de 1967 en la Facultad de Derecho de Barcelona. En él, Moreno Galván llamaba a la recuperación de la “actitud libertaria” que encarnaba el artista y que, como hemos podido constatar a través de la hemerografía de 1936–1939, procedía de una tradición historiográfica anterior. Porque, según su autor, “la libertad no era para él (Picasso) una posesión gratuita: era su camino para la conquista de la realidad, es decir, de la verdad” pues “*libertad autorizada es libertad alienada*” (Ibíd. 114) y “lo que ellos nos dan es la libertad alienada, la que nunca quiso aceptar Pablo Picasso” (Ibíd. 116).

Así, del conjunto de textos que hemos extraído de *Realidad* se concluye que el revolucionarismo de Picasso residía en su capacidad de trasladar, tanto con su producción como con su actitud política, la realidad/verdad de la “imagen colectiva”. En este sentido, la crítica cultural de 1960 recuperó la línea de compromiso ideológico que allá por 1939 Margarita Nelken había atribuido a la efigie picassiana.

Bajo el seudónimo de Juan Triguero, los ensayos de Moreno Galván llegaron también a *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, cuyo discurso estaba en sintonía con el de su compañera italiana. Creemos pertinente traer aquí los sucesos que tuvieron lugar durante la Asamblea de la Jornada Nacional por la Amnistía, celebrada en la Universidad Central de Madrid en octubre de 1971. En ella, Moreno Galván aprovechó para homenajear a Picasso —al coincidir el 90 Aniversario del pintor— lo que motivó la detención del crítico por las autoridades franquistas. Como respuesta a este episodio, una serie de intelectuales decidió, a modo de protesta, encerrarse en el Museo del Prado un mes después. Pablo Serrano, Antoni Tapies, Lucio Muñoz, Manolo Millares, Antonio Saura o Eusebio Sempere, entre otros, dirigían a Picasso un telegrama desde el interior de la institución en el que se podía leer que “[...] le siguen considerando director del Museo del Prado” (*Horizonte Español* 1972, 227). Estas declaraciones nos permiten hipotizar en torno al mantenimiento de la imagen de Picasso como cabeza moral de la lucha libertaria.

También sobre Moreno Galván pivota el texto que analizamos a continuación, titulado “La generación de Fraga y su destino”. En relación con la consideración moral de Picasso en el plano político y libertario, y a propósito de la generación contemporánea al ministro de Información y Turismo, Fraga Iribarne, el crítico incidió de nuevo en la aparente “normalización” o “desfranquización” a la que se había sometido a España, un proceso al que puso nombres y apellidos: Pedro Laín Entralgo, Dionisio Ridruejo, Luis Rosales, Leopoldo Panero o Luis Felipe Vivanco (Moreno 1965, 11). Unas páginas más adelante, Luis Ramírez revelaba lo paradójico de que “por primera vez desde el fin de la guerra, el Movimiento pide la paz en vez de exigir el reconocimiento incondicional de la victoria” (Ramírez 1965, 106), una crítica abierta al diálogo propuesto desde los grupos liberales de la oficialidad, los “falangistas de izquierdas” a los que se refería Jordi Gracia (Gracia 1996).

De lo que no cabe duda es que, falsa o no, esa intención de diálogo estaba relacionada simbólicamente con la imagen de Picasso. Muestra de ello fue la publicación en 1972 de *Horizonte Español*, suplemento editado por *Cuadernos de Ruedo Ibérico* formado por tres tomos, en los que se narraba, con todo lujo de detalles, la violencia que marcó el ambiente cultural de la España reciente. Esta circunstancia se puede interpretar como una respuesta de las autoridades franquistas al miedo provocado por el desgaste y la inminente caída de la dictadura. Además de protagonizar numerosos ensayos —desde “Morir en el Búnker” o “Del franquismo al Carreroblanquismo”, a “Universidad: Crónica de siete años de lucha”, cuyos títulos son ya sintomáticos de la lectura política de la imagen picassiana— la obra del malagueño, desde la especificidad de *Guernica*—, fue releída por los dibujantes y caricaturistas de la revista y dotada de una significación sardónica, casi tanto como la monstruosa e irónica conceptualización del dictador en las planchas de *Sueño y mentira de Franco* (enero–junio 1937).

Una de estas reinterpretaciones fue la de Jean Leffel¹⁶, colaborador del periódico satírico francés *Le Canard Enchaîné*, en la que la profanación de los icónicos símbolos del *Guernica* no hacía otra cosa que resituar y revalorizar la actualidad del mural al son del contexto de la dictadura. La bombilla encendida que presidía la composición inicial había sido corrompida por el capital, representado con el símbolo del dólar. Mientras tanto, Hitler y Mussolini asistían a la escena y observaban impávidos cómo la paloma que antes simbolizó la paz yacía muerta sobre la mesa. El toro bravo, transmutado con el rostro de Franco, era la grotesca deidad a la que se rendía culto. En el suelo, un cuerpo sin vida había olvidado tiempo atrás la utilidad del gorro

¹⁶ La viñeta aparece en la página 192 del Tomo I de *Horizonte Español* (Suplemento de *Cuadernos de Ruedo Ibérico*), de 1972.

frigio. Esta alegoría de tintes elegíacos denunciaba la violencia y conflictividad social, las falsas libertades, el fascismo escondido bajo la hipócrita apariencia de la soberanía o la crítica a los estamentos militares y clericales.

Con todo, en el caso de las revistas analizadas, esta recuperación de la memoria de la Guerra Civil a través de símbolos como *Guernica* se llevó a cabo desde una posición de militancia plástica y literaria, de manera pacífica. Sin embargo, como señala Noemí de Haro, no conviene olvidar que el resurgimiento de esta memoria guerracivilista había sido tempranamente potenciado por facciones favorables a la lucha armada, entre las que destacaron el FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota) o el PCE m-l (Partido Comunista Español marxista-leninista), próximos a grupos plásticos como la UPA (Unión Popular de Artistas) (De Haro 2019, 423-4).

Conclusiones

Desde la retórica nacional a las narrativas de despolitización, pasando por la apropiación simbólico-política que caracterizó las iniciativas propagandísticas del exilio republicano español, el papel que Picasso desempeñó en el discurso político del contexto de la España franquista es evidente. En este sentido, podemos hablar de tres posturas conectadas y dependientes, que atraviesan diagonalmente la historiografía del artista: la política, la estética y la instrumental.

Pese a que las noticias protagonizadas por el artista en el ámbito internacional fueron escasamente difundidas entre la hemerografía del territorio nacional entre 1940 y 1950 —en lo que se entiende como un intento por silenciar la influencia mediática del artista—, hemos podido constatar que su presencia en el panorama cultural español no fue igualmente nula. Aquello tampoco impidió que su arte fuera exportado por las autoridades franquistas al extranjero, y de lo que fueron paradigmáticas la muestra celebrada en Buenos Aires o las Bienales Hispanoamericanas de Arte. Llegado el momento, las esferas oficiales del régimen dieron cuenta de la oportunidad del malagueño en el proceso de legitimación y apertura política del franquismo al exterior a mediados de 1950. El fin del período autárquico motivó, sin embargo, el crecimiento de una oposición interna que desde el exilio venía gestándose con fuerza, y que mantenía en Picasso la cabeza viva de la lucha por la libertad, baluarte en la recuperación del ideario republicano. Como bien apunta Kenji Matsuda, “Picasso fue, en cierto sentido, una especie de espejo para ellos (los exiliados)” (Matsuda 2006, 545).

La convulsa situación política que marcó el contexto interior desde la década de finales de los sesenta, y hasta el fin de la dictadura en 1975, resituó definitivamente la idea del compromiso crítico picassiano, combativo y militante, tras un período de aparente tranquilidad y normalización/despolitización de la imagen del malagueño, amparada en el pretexto de su “españolismo”. Justificación que, por otro lado, fue empleada en un primer momento por el bando republicano, durante la Guerra Civil, y, más tarde, como estrategia política en el exilio. Asimismo, aquella etapa evidenció la incómoda relación entre el artista y el régimen de Franco.

En suma, analizada desde un enfoque político, la historiografía artística picassiana del período franquista permite establecer una visión panorámica con la que comprender un contexto, todavía hoy, plagado de contradicciones y que, consideramos, encuentra su correlato en los intereses y estrategias de ambos bandos.

REFERENCIAS

- Aguilar, José. 1940. "Carta a los artistas españoles sobre un estilo". *Vértice: revista nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* (36):32, 62.
- Álvarez Casado, Ana Isabel. 2002. *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas, 1936– 1948*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia.
- Barreiro López, Paula. 2017. *Avant-garde Art and Criticism in Francoist Spain* [Arte de vanguardia y crítica artística en la España de Franco]. Liverpool: Liverpool University Press.
- Bergamín, José. 1937. "Pintar como querer (Goya, todo y nada de España)". *Hora de España: Ensayos, poesía, crítica al servicio de la causa popular*. (5): 13–25.
- Cabañas Bravo, Miguel. 2008. "Picasso y su ayuda a los refugiados en los campos de concentración franceses". En *La Guerra Civil Española 1936–1939* (Actas del Congreso Internacional, Madrid, noviembre 2006), dirigido por Santos Juliá, 1–34. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- _____. 2019. "Picasso tras la Retirada: la ayuda a los artistas españoles en el exilio". *Sansueña* 1 (1): 18–50.
- Cartel de las Artes. 1946. "Resurrección de Pablo Picasso". *Cartel de las Artes*. (10): 7.
- Caudet, Francisco. 2017. *Carta de presentación de las revistas del exilio republicano de 1939*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv3m7>
- Celtiberion. 1952. "Disparadero de las Españas. Picasso y yo". *Las Españas: Revista Literaria (México)*. (21–22): 29–30.
- Crespo MacLennan, Julio. 2004. *España en Europa, 1945–2000. Del ostracismo a la modernidad*. Madrid: Marcial Pons.
- De Haro García, Noemí. 2019. "Escenas de la Tercera Guerra Mundial en las artes visuales. España, 1962–1977". En *Represión, exilio y posguerras. Las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español* (XIX Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, diciembre 2018), editado por Miguel Cabañas Bravo, Idoia Murga Castro y Wifredo Rincón García, 414–30. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- De la Nuez Santana, José Luis. 2010. "Arte y política en la crítica española (1939–1976): el debate historiográfico". *Revista de Historiografía*. 7 (13): 14–29.
- Diario ABC. Interesantes manifestaciones del ministro de Instrucción Pública". *Diario ABC*, septiembre 13, 1936. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19360913-9.html>
- Díaz Sánchez, Julián, y Ángel Llorente Hernández. 2004. *La crítica de arte en España (1939–1976)*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Díaz Sánchez, Julián. 2019. "La cara del poder. Una derivación iconográfica de Giménez Caballero y algunas consideraciones sobre arte y fascismo". En *Represión, exilio y posguerras. Las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español* (XIX Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, diciembre 2018), editado por Miguel Cabañas Bravo, Idoia Murga Castro y Wifredo Rincón García, 131–40. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Dreyfus-Armand, Geneviève. 2000. *El exilio de los republicanos españoles en Francia. De la guerra civil a la muerte de Franco*. Barcelona: Crítica.
- Gaya, Ramón. 1937. "España, toreros, Picasso". *Hora de España: Ensayos, poesía, crítica al servicio de la causa popular*. (10): 27–33.

- Gaya Nuño, Juan Antonio. 1967. “Conciencia de Picasso en la España actual”. *Realidad. Revista de cultura y política*. (13): 16–9.
- Gracia, Jordi. 1996. *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940–1962)*. Toulouse: Presses Universitaires de Mirail.
- _____. 2006. “Proceso evolutivo o “crisis y conversiones”: los años cincuenta y el viejo falangismo”. En *Memoria de la guerra y del franquismo*, editado por Santos Juliá, 319–44. Madrid: Taurus.
- Gullón, Ricardo. 1951. “Picasso, andaluz universal”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. (23): 177–95.
- Hernández Henche, Nadia. 2019. *Picasso en el punto de mira. La picassofobia y los atentados a la cultura en el Tardofranquismo*. Lleida: Servei de Biblioteca i Documentació de la Universitat de Lleida.
- Herold–Marme, Amanda. 2018. “Picasso et les expositions antifranquistes” [Picasso y las exposiciones antifranquistas]. En *Guernica* [cat. exp.], editado por Émile Bouvard y Géraldine Mercier, 248–253. París: Museo Nacional Picasso–París, Gallimard.
- Horizonte Español. 1972. “Del franquismo al carreroblanquismo. Efemérides 1970”. *HORIZONTE ESPAÑOL* (Suplemento de *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, Tomo I) 1: 189–274.
- Laín Entralgo, Pedro. 1937. “Un médico de la pintura”. *Vértice: revista nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* (7–8): 104–5.
- _____. 1948. “A quien leyere”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. (1): 7.–9.
- Larraz, Fernando. 2017. “La cultura del exilio vista desde la España del franquismo”. En *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, editado por Mari Paz Balibrea, 473–483. Madrid: Siglo XXI de España.
- Larrea, Juan. 1940. “Exposiciones y libros. Picasso en Nueva York”. *España Peregrina*. (1): 35–36.
- Llorente Hernández, Ángel. 2010. “Crítica de arte y política en el primer franquismo (1939–1951)”. *Revista de Historiografía*. 7 (13): 6–13.
- Manzano, Rafael. 1953. “Europa y la pasión de los Toros”. *Revista: Semanario de Información, Artes y Letras*. (61): s/p.
- Martín Gijón, Mario. 2018. “Francia. Las publicaciones vinculadas a Unión Nacional”. En *La prensa cultural de los exiliados republicanos I. Los Años 40*, editado por Olga Glondys, 519–47. Sevilla: Renacimiento.
- Marzo, Jorge Luis. 2006. *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Madrid: Cendeac.
- Matsuda, Kenji. 2006. “Picasso visto por el exiliado republicano Moreno Villa”. En *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, editado por Manuel Aznar Soler, 543–50. Sevilla: Renacimiento.
- Mono Azul, El. 1936a. “Verdadera instrucción pública”. *El Mono Azul: Publicación de la Alianza de Intelectuales Antifascistas*. 1 (4): 1.
- _____. 1936b. “Picasso”. *El Mono Azul: Publicación de la Alianza de Intelectuales Antifascistas*. 1 (5): 7.
- Moreno Galván, José María. 1965. “La generación de Fraga y su destino”. *Cuadernos de Ruedo Ibérico*. (1): 5–16.
- _____. 1967. “En memoria del Che Guevara. Picasso, pintor de la libertad”. *Realidad. Revista de cultura y política*. (15): 112–6.
- Nelken, Margarita. 1944. “Picasso, artista y ciudadano de España”. *El Nacional (México)*, junio 25, 1944.
- Nieto Alcaide, Víctor. 1991. “Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: entre la modernidad y la vanguardia”. En *Del surrealismo al informalismo. Arte de los años 50 en Madrid* [cat.exp.], 75–76. Madrid: Comunidad de Madrid.

- Núñez Laiseca, Mónica. *Arte y política en la España del desarrollismo (1962–1968)*. Madrid: Editorial CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ramírez, Luis. 1965. “¿Dialogar? La última maniobra”. *Cuadernos de Ruedo Ibérico*. (1): 106–112.
- Ribera, Carlos. 1937. “Arte Moderno”. *Vértice: revista nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* (6): 56.
- Robles Tardío, Rocío. 2019. *Informe Guernica. Sobre el lienzo de Picasso y su imagen*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Romance. 1940. “Hispanidad, Invención y Genio de Pablo Picasso. Comentario con motivo de su gran exposición en Nueva York”. *Romance: revista popular hispanoamericana*. (2): 13.
- Ros, Samuel. 1939. “Arte y política”. *Arriba*, junio 22, 1939.
- Sánchez, Alfonso. 1952. “Semana Mundial. Pablo Picasso no se decide”. *Revista: Semanario de Información, Artes y Letras*. (5): 5.
- Tharrats, Joan–Josep. 1953. “Después de la *decena artística* de Santander”. *Revista: Semanario de Información, Artes y Letras*. (71): 8.
- Uscatescu, Jorge. 1968. “Arte y sociedad”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. (224–225): 518–42.
- Vivanco, Luis Felipe. 1953. “Arte abstracto y arte religioso”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. (46): 42–55.

SOBRE LA AUTORA

Beatriz Martínez López: contratada FPU, Departamento de Historia del Arte y Patrimonio, Instituto de Historia (CCHS–CSIC), Madrid, España

La *Revista Internacional de Humanidades* proporciona un espacio para el diálogo y la publicación de nuevos conocimientos en el seno de las humanidades que se sustentan sobre tradiciones pasadas al tiempo que permiten establecer un programa renovado para un futuro que incorpore además la transformación digital de estos saberes. Las humanidades son un ámbito de aprendizaje, reflexión y acción, y un lugar de diálogo entre distintas epistemologías, perspectivas y áreas de conocimiento. En estos inestables lugares de entrecruzamiento del saber humano, las humanidades podrían ser capaces de neutralizar la estrechez de miras de los modernos sistemas de conocimiento.

Los artículos de la revista abarcan un terreno muy amplio, desde lo general y especulativo hasta lo particular y empírico. No obstante, su preocupación principal es redefinir nuestra comprensión de lo humano y mostrar diversas prácticas disciplinarias dentro de las humanidades. En un momento en que las tendencias teóricas dominantes parecen confluir en políticas que a menudo conducen a la humanidad a situaciones intelectuales y sociales poco satisfactorias, esta revista pretende reabrir el debate acerca de las diversas facetas de los seres humanos tanto por razones prácticas como teóricas.

La revista es relevante para los académicos e investigadores provenientes de un amplio espectro de disciplinas dentro de las humanidades, para los profesores universitarios y los educadores, así como para cualquier persona con interés e inquietud por las humanidades.

La *Revista Internacional de Humanidades* es una revista académica sujeta a revisión por pares.