

PICASSO EN EL PUNTO DE MIRA

La picassofobia y los atentados a la cultura en el Tardofranquismo

Nadia Hernández Henche



MEMORIA ARTIUM

Sumario

Agradecimientos	9
Lista de abreviaturas	10
Introducción	11
Capítulo 1. Precedentes	17
De enemigo del régimen a gloria de España.....	17
El museo dedicado a un artista comunista	26
Capítulo 2. Picasso en el punto de mira	43
Picasso, 90° aniversario. Censura y visibilidad	43
Picasso 90 en Barcelona	49
Feliz cumpleaños con cócteles molotov	56
La picassofobia	67
Capítulo 3. La anticultura	77
La anticultura	77
Fahrenheit 451	94
Las armas de la violencia	103
La represión de la cultura y la cultura de la represión	111
El espíritu de la cruzada.....	119
Capítulo 4. La respuesta artística: contra la violencia, inteligencia	141
«1er. Rencontre International d’Hommage à Pablo Picasso»	143
Referencias bibliográficas	153
Índice de figuras	163
Índice onomástico	167



Fig. 1. Viñeta de Tísner publicada en *Tele/eXprés* el 23 de noviembre de 1971.

Agradecimientos

Deseo expresar mi agradecimiento, en primer lugar, a la familia Figueras por permitirme investigar su colección y recuperar su relato. Asimismo, quiero expresar mi gratitud a Pepe Serra, la primera persona que apoyó esta investigación formalizando un proyecto expositivo en el Museo Picasso de Barcelona, del que entonces era director. Su sucesor, Bernardo Laniado-Romero, secundó la idea transformándola en un libro, y en este sentido, es imprescindible agradecer la atención de Emmanuel Guigon y de todas aquellas personas que desde el Centre de Coneixement i Recerca del Museu Picasso de Barcelona me han facilitado la tarea de investigación.

Quiero reconocer también la ayuda de Susanna Penelo, Gloria González y Rosa Cruellas, del Arxiu Nacional de Catalunya; de Alicia Vacarizo, responsable del archivo y el fondo documental de la Fundació Palau i Fabre; y de Daniel Gozalvo, jefe de sala del Archivo General de la Administración. Mi agradecimiento también a la Fundación Pública Gallega Camilo José Cela, la Fundación Rafael Alberti y la Fondation Archives Antonio Saura.

Mi gratitud a todas aquellas personas que en los últimos años han aceptado ser entrevistadas, o que de algún otro modo me han ofrecido sus recuerdos personales y profesionales: Maya Picasso, Elvira González, Josep María Cadena, Joan Gaspar, Jordi Costa, Beatriz de Moura, Ernesto Milá y, en especial, Santiago Palet, por todo el tiempo que me ha dedicado. Quiero destacar la confianza de José María de Porcioles, Maru Arias y Ramón Cañelles, quienes, además de sus recuerdos, me han proporcionado documentación personal, valiosa e inédita.

Quiero del mismo modo dejar testimonio de mi gratitud a Ignasi Domech, Carmen Godia, Mat Tous y Joan Martí. Muy especialmente a Bonaventura Bassegoda porque considerara la publicación de este trabajo así como al consejo de dirección de Memoria Artium. A Marta Peleteiro, Javier de Castro y a la dedicación y sensibilidad de Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida para transformar mis palabras en un bello libro.

Y a mi familia, Álvaro, Fiamma, Bosco y Coke, por todo este tiempo que no les he dedicado.

Lista de abreviaturas

AFB	Arxiu fotogràfic de Barcelona
AGA	Archivo General de la Administración
AMAE	Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores
AMCB	Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona
ANC	Arxiu Nacional de Catalunya
BH	Biblioteca Histórica. Universidad Complutense de Madrid
ANUE	Asociación Nacional de Universitarios Españoles
AUN	Acción Universitaria Nacional
CEDADE	Círculo Español de Amigos de Europa
CJA	Círculos José Antonio
CNT	Confederación Nacional del Trabajo
CJAOS	Comando José Antonio de Orden Social
FN	Fuerza Nueva
FNJ	Frente Nacional de la Juventud
FJ	Fuerza Joven
FSR	Frente Sindicalista Revolucionario
GAS	Grupos de Acción Sindical
GIN	Grupo de Intervención Nacionalista
HOAC	Hermandades Obreras de Acción Católica
JEP	Juventud en Pie
MNR	Movimiento Nacional Revolucionario
MSE	Movimiento Social Español
PENS	Partido Español Nacional Sindicalista
SECED	Servicio de Documentación de la Presidencia de Gobierno
VLA	Vanguardia de Lucha Antimarxista

Introducción

El 25 de octubre de 1971, Pablo Picasso cumplió noventa años. Este acontecimiento fue internacionalmente celebrado como la última oportunidad de demostrar reconocimiento y admiración al artista. En España, la austeridad de los actos oficiales del homenaje puso de relieve la recepción del compromiso político de Picasso en un contexto de profunda crisis social y política. No obstante, la mera voluntad de homenajear al creador del *Guernica* bastó para situarlo en el punto de mira de la ultraderecha española. El nombre de Picasso fue el objetivo de los ataques sufridos por ciertas librerías y galerías de arte españolas a finales de 1971. Tradicionalmente, estos sucesos han sido incluidos en una secuencia más amplia de atentados contra la cultura que se prolongaron hasta los albores de la democracia. Según esta hipótesis, el aniversario de Picasso habría brindado a ciertos grupos violentos la oportunidad de ejercer su oposición contra la voluntad progresista. Sin embargo, las circunstancias de estas agresiones sugieren también que fueron acciones específicas y planificadas que conformaron una auténtica campaña dirigida contra Picasso.

Los ataques comenzaron en octubre de aquel año en forma de asaltos a librerías cuyos escaparates lucían en homenaje a Picasso. Este objetivo quedó confirmado tras la ejecución de acciones simultáneas y coordinadas en las ciudades de Madrid, Barcelona y Valencia. Inicialmente de baja intensidad, los asaltos aumentaron progresivamente su grado de violencia: desde las primeras incursiones con pintura en las librerías Machado, Visor y Cultart de Madrid, las acciones se intensificaron hasta consumir la destrucción de los grabados de la *Suite Vollard* en la galería Theo. En Barcelona, los mismos grupos usaron cócteles molotov para arrasarlo la sala Taller de Picasso y la librería Cinc d'Oros, cuyos locales reducidos a cenizas mostraban los restos carbonizados de sus respectivos homenajes a Picasso.

El objetivo de este trabajo es recuperar la memoria de estos acontecimientos y analizarlos en el contexto de la ola de violencia cultural que, par-

tiendo de Madrid y Barcelona, se extendió a numerosas ciudades españolas. La reconstrucción de los ataques específicos relacionados con Picasso —de los que se cometieron y de aquellos que nunca se consumaron— posibilita la revisión de su propósito. Permite distinguir si fueron acciones enmarcadas en la lucha contra la subversión y dirigidas contra enclaves culturales progresistas o si por el contrario constituyeron una campaña específica cuyo objetivo fue la destrucción de un símbolo: el nombre de Picasso. Por este motivo, la investigación de las circunstancias de estos atentados alcanza a sus responsables materiales e ideológicos con el propósito de establecer sus pretensiones y sus motivaciones.

Estos hechos ilustran las circunstancias de la recepción del artista, alineado ideológicamente en las corrientes materialistas, durante los años de la dictadura franquista. Tras su adhesión al Partido Comunista en 1944, Picasso fue considerado por los sectores más inmovilistas del régimen como un agente propagandístico del comunismo internacional. Además, su obra *Guernica* había acabado convirtiéndose en un gran estandarte del anti-franquismo. Una recepción que trascendía, pues, su carácter artístico y se concretaba en una imagen política que determinó el rechazo más absoluto de ciertos sectores. Y sin embargo, al mismo tiempo que condenaban al hombre, aceptaban incondicionalmente al símbolo. A partir de los años cincuenta, esta situación se acabaría concretando en un cierto reconocimiento oficial de su significación artística, cuya finalidad no sería otra que la utilización cosmética y estratégica de su nombre y de su obra con la intención de proyectar una imagen de apertura y modernidad hacia al exterior. Este frágil equilibrio entre la reivindicación del artista y la dificultad de aceptar al hombre se prolongó hasta principios de la década de los setenta, cuando la cuestión se radicalizó debido a determinados acontecimientos políticos, los mismos que acabaron activando la violencia contra Picasso.

En este estudio, se procura asimismo exponer la repercusión que estos atentados tuvieron en la vida cultural española y más concretamente en la de la capital catalana, así como las estrategias desplegadas por los agentes culturales frente a la violencia. El agravio a Picasso no suscitó respuesta oficial alguna, ni siquiera en Barcelona, ciudad picassiana que, en pleno Franquismo, inauguró un museo dedicado al artista y lo amplió para acoger sus donaciones. El factor miedo fue a menudo paralizante, aunque en algunas ocasiones actuó como generador de acciones y transformador de ideas, y en este sentido, el impacto que tuvo esta ofensiva en el mundo cultural provocó una respuesta artística en forma de proyectos privados y en ocasiones

clandestinos, destinados a desagraviar a Picasso, al hombre y al artista. Bajo el lema «contra la violencia, inteligencia», constituyeron espacios de conciliación ética y estética cuyo análisis aporta otro punto de vista a la interpretación de la recepción del artista y pone de relieve que, como modelo de actitud, favoreció la aparición de conductas intelectuales y artísticas críticas ante el franquismo.

En cuanto a la metodología empleada en este trabajo, el punto de partida ha sido la reconstrucción cronológica de los hechos basada en las noticias y los artículos aparecidos tanto en la prensa oficial como en la clandestina. El análisis textual y terminológico de este material ha permitido una primera constatación de la naturaleza relacional de estos hechos así como de su componente de intencionalidad. A partir de este esquema, hemos procurado recuperar los sucesos que no generaron noticia o aquellos que fueron censurados, utilizando para ello la más amplia combinación de fuentes documentales y testimonios orales. Entre ellas destaca la información inédita aportada por la documentación personal de Josep María de Porcioles —alcalde de Barcelona desde 1957 hasta 1973—, conservada desde 2007 en el Arxiu Nacional de Catalunya—, además de los textos originales de Ramón Cañelles, propietario de la librería Antonio Machado de Madrid. Del mismo modo, imprescindible resulta la narración de aquellos que vivieron los hechos y que ha sido recogida mediante entrevistas personales. De entre estos encuentros hay que destacar las conversaciones mantenidas con el activista Ernesto Milá y con el político Blas Piñar, debido a la dificultad que por razones obvias planteaba su acceso. La digitalización y desclasificación de ciertos archivos, así como la publicación de las memorias de algunos de los implicados, proporcionan nueva información que permite otra mirada sobre este proceso de violencia, revelador de la recepción de la figura de Picasso en los últimos años de la dictadura franquista, en especial en la ciudad de Barcelona. No podemos olvidar que uno de los mejores testimonios del protagonismo de Picasso en este enfrentamiento entre cultura y violencia lo constituyen las numerosas obras de arte creadas como desagravio por los artistas españoles durante aquellos años.

Este trabajo se estructura en cuatro partes. En la primera se ofrece, a modo de precedente, una perspectiva breve y parcial de la recepción de Picasso en la España franquista. Su inclusión en este estudio se justifica en beneficio de la contextualización de los hechos que se investigan y, por este motivo, es una relación fragmentaria en la que se destacan las circunstancias y los periodos cronológicos que establecen un marco referencial para estos sucesos. Con

este mismo objetivo, se abordan, a continuación, las circunstancias de la creación del Museo Picasso de Barcelona, un acontecimiento bien conocido y documentado, por lo que no pretendemos aquí insistir en su relato. No obstante, la apertura del museo es una referencia imprescindible para los ataques acontecidos casi diez años después: el museo no fue solo la piedra angular de la relación entre Picasso y el régimen, sino que además convirtió a la ciudad de Barcelona en un lugar picassiano. El Museo Picasso de Barcelona fue el escenario natural de la celebración del nonagésimo aniversario del artista y, por lo tanto, un objetivo prioritario de la violencia contra Picasso. Este es, no obstante, un relato fragmentario en el que se subrayan las circunstancias que interesan para la comprensión de los acontecimientos posteriores. Con este propósito, incluye documentación inédita procedente del archivo personal del alcalde José María de Porcioles que ilustra sobre la estrategia llevada a cabo por el consistorio barcelonés con el objetivo de lograr la apertura y la permanencia, en pleno Franquismo, de un museo dedicado a un artista comunista. Este archivo proporciona asimismo, aunque en menor medida, información sobre los ataques a Picasso de 1971.

En la segunda parte del libro se reconstruyen los actos de la celebración en España del nonagésimo aniversario del pintor, una ocasión que puso de relieve la trascendencia artística pero también política de Picasso, determinante en las acciones violentas que constituyeron la campaña contra su nombre y que se exponen a continuación.

En la tercera parte se aborda el análisis de estas acciones en el contexto de violencia contra la cultura. Con el objeto de demostrar su condición de unitarias, se propone un listado de las acciones contra la cultura desde su inicio hasta el final de la dictadura. Se trata de una compilación de listados parciales incrementada mediante una amplia variedad de fuentes documentales y constituye la relación más extensa de ataques a objetivos culturales en el periodo señalado. Finalmente, se propone la responsabilidad de estos atentados, tanto ejecutiva como ideológica, confirmada a menudo en las propias palabras de los implicados.

A modo de epílogo, la última parte considera la respuesta del mundo cultural —especialmente el barcelonés— ante el agravio a Picasso. En concreto, presenta la exposición «1er Rencontre International d’Hommage á Pablo Picasso», celebrada en Vallauris en 1972. La exposición constituyó un acto de desagravio en el que participaron numerosos artistas convocados por la galería Taller de Picasso tras el atentado del que fue objeto. Fue, sin duda, una respuesta artística a una acción política bajo el lema «Contra la violencia,

inteligencia». No se trata aquí de reconocer las obras que componen este homenaje como circunscritas a la categoría de *arte político*, sino de considerarlas en su conjunto como una acción unitaria demostrativa tanto del escenario emocional provocado por los ataques dirigidos a Picasso como del espíritu colectivo que inspiró la figura del artista.

Es necesario señalar que a pesar de que el análisis de la iniciativa «ter Rencontre International d’Hommage à Pablo Picasso» cierra este libro, en realidad es su punto de partida. El estudio y la contextualización de este homenaje determinaron el origen de esta investigación, propiciaron la reconstrucción de los atentados y la recuperación de la secuencia de acciones contra Picasso en la ciudad de Barcelona.

Capítulo I Precedentes

De enemigo del régimen a gloria de España

Por motivos bien conocidos —su militancia antifranquista y su pertenencia al Partido Comunista—, durante las casi cuatro décadas de régimen franquista, el pintor Pablo Ruiz Picasso fue un extraño en su patria. Desde el final de la Guerra Civil hasta 1963, fecha de la creación del Museo Picasso de Barcelona, hubo escasas oportunidades de apreciar su obra de forma directa. Aunque es necesario precisar que ya antes de la contienda, cuando el artista comenzaba a ser reconocido internacionalmente, en España era únicamente celebrado en los círculos más cultos e intelectuales. La obra más moderna de Picasso era desconocida para el gran público español. A pesar de que la crítica picassiana, encabezada por autores como Sebastià Gasch y Eugeni d'Ors, era extensa y concienciaba del protagonismo del artista como iniciador del lenguaje cubista, se respiraba, no obstante, precaución hacia su pintura más innovadora. Esta reticencia debe ser interpretada en relación al retraso que vivía el arte más moderno en España, una circunstancia que no mejoró la política artística del Gobierno de la II República, que demostró escaso interés por el arte de vanguardia, expuesto en determinadas galerías, escasamente visible en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y ausente de los museos. La única sala monográfica dedicada a Picasso en un museo español era la que mostraba en el Museo de Arte de Catalunya las veintidós obras de la colección Plandiura, adquiridas por el Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat de Cataluña, todas ellas obras de primera época, ni una sola cubista.

Fue la asociación Amics de l'Art Nou —ADLAN— la que, en 1936, organizó la exposición que descubrió al público español la obra más innova-

dora de Picasso¹. La primera retrospectiva del artista en España desde 1918 proponía una selección de veinticinco obras y se expuso en la Sala Esteva de Barcelona primero y, a continuación, en la galería Arte de Bilbao y en el Centro de la Construcción de Madrid. Fue todo un acontecimiento que entusiasmó a los modernos y provocó el rechazo de los más conservadores. Obtuvo una amplia repercusión en prensa, a favor y en contra según el enfoque cultural de cada publicación, y motivó incluso alguna reflexión sobre el posicionamiento político del artista, que subrayaba la relación del cubismo con el anarquismo, a cuyos círculos se había acercado Picasso durante su juventud en Barcelona. No obstante, la vanguardia estética de Picasso nunca había significado una implicación en la acción política o social solidaria. Picasso no era entonces un artista políticamente comprometido, no lo fue hasta el advenimiento de la guerra fratricida. Este acontecimiento actuó como catalizador de su pensamiento político, dando visibilidad a su compromiso con la República.

La designación de Picasso como director del Museo del Prado en septiembre de 1936, a instancia del director general de Bellas Artes Josep Renau, pretendía un efecto propagandístico internacional: daba visibilidad a la adhesión a la República que Picasso había hecho constar desde el primer momento, incluso vendiendo cuadros de su colección particular para donar los beneficios al Gobierno legítimo a través de su embajador en Francia. La aceptación inmediata del cargo evidenciaba tanto su solidaridad con la causa como su satisfacción ante la propuesta de dirigir la pinacoteca en la que había iniciado su aprendizaje. No obstante, aún tras el nombramiento, Picasso siguió mostrando indecisión respecto a la frontera entre compromiso y participación, incluso ante las labores de salvaguardia e inminente evacuación de una selección de obras del museo para su traslado a Valencia.

La ocasión de materializar su compromiso llegó de nuevo por iniciativa de Josep Renau, que solicitó a Picasso la creación de una obra para el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, concebido como un manifiesto visual de la lucha antifascista². El resultado de esta colaboración

1. Esta muestra ha sido reconstruida y estudiada en la exposición «Picasso 1936. Empreintes d'una exposició», producida por el Museo Picasso de Barcelona en 2011 (Domènech, Pérez, Sala, Vallès y Maynés 2011).

2. Oficialmente «Exposición General de segunda categoría de París», estuvo regulada por la Oficina Internacional de Exposiciones y tuvo lugar del 25 de mayo al 25 de noviembre de

con la causa republicana fue *Guernica*, el inmenso mural y sus numerosos estudios y bocetos preparatorios inspirados en la masacre de la legión Cándor en la villa de Guernica. Picasso donó además unos grabados propagandísticos antifranquistas: *Sueño y mentira de Franco*³, dos estampas, cada una de ellas con nueve escenas alineadas —según las tradicionales aleluyas españolas— que ofrecen una denuncia contra la guerra personificada en la figura del general Franco. Su grotesca caricatura protagoniza diferentes escenas alegóricas relativas a los acontecimientos desencadenados por el golpe de Estado de julio de 1936. Los grabados fueron concluidos una vez finalizado el *Guernica*, y sus últimas viñetas muestran unas escenas de destrucción y de muerte que dialogan con la gran tela. Según expresó el propio artista: «En ellos está claramente expresada mi opinión sobre la casta militar, que ha hundido a España en el dolor y la muerte⁴». Originalmente, los grabados se concibieron para ser cortados y sus imágenes, distribuidas como tarjetas postales individuales, cosa que nunca se hizo. Fueron editados junto con un texto surrealista escrito por el mismo artista y titulado «Fandango de lechuzas⁵». Los fondos obtenidos de su comercialización fueron destinados a la financiación del Gobierno republicano.

Guernica y *Sueño y mentira de Franco* sellaban el compromiso de Picasso con la República con una denuncia contra la guerra. La coherencia artística de Picasso —que creó su obra en un lenguaje nuevo y aún críptico para muchos— no debilitó la difusión del mensaje del *Guernica*. Tras ser presentado

1937 bajo el tema de «Artes y técnicas de la vida moderna». El pabellón español fue realizado por Luis Lacasa y José María Sert, y además de Picasso, participaron artistas como Julio González, Joan Miró y Alexander Calder.

3. La traducción al castellano —*Sueño y mentira de Franco*— no refleja el juego de palabras del original francés, *Songe et Mensonge de Franco*.

4. Palabras de Picasso expresadas en las declaraciones concedidas al periodista Félix Pita Rodríguez (1937: 80) y publicadas en *The Springfield Republican* (McCausland 1937).

5. El poema que acompaña a los grabados, sin puntuación como corresponde a la escritura automática surrealista, es el siguiente: «Fandango de lechuzas escabeche de espadas de pulpos de mal agüero estropajo de pelos de coronillas de pie en medio de la sartén en pelotas — puesto sobre el cucurucho del sorbete de bacalao frito en la sarna de su corazón de cabestro — la boca llena de jalea de chinches de sus palabras — cascabeles de platos de caracoles trenzando tripas — meñique en erección ni uva ni breva — comedia del arte de mal tejer y teñir nubes productos de belleza de carro de basura-rapto de las meninas en lágrimas y lagrimones — al hombro el ataúd relleno de chorizos y de bocas de rabia retorciendo el dibujo a la sombra que le azota los dientes clavados en la arena y el caballo abierto de par en par al sol que lo lee a las moscas [...]».

en París, y una vez finalizada la Exposición Internacional de 1937, el artista favoreció su exhibición en diferentes ciudades europeas, dando inicio al peregrinaje internacional que consolidaría a esta gran tela como un alegato universal contra la guerra:

Picasso se convirtió, del mismo modo que su gran tela, en una referencia central de la cultura del exilio. Participó en exposiciones que mostraban el arte de la España republicana; ayudó a numerosas asociaciones de refugiados mediante donaciones para subastas y exposiciones organizadas para recaudar fondos; apoyó a la Junta de Cultura Española, así como al consejo editorial de la revista *Hora de España*. Finalizada la guerra, participó en el Comité de Ayuda a los Intelectuales Españoles en Francia — recién creado y presidido por el escritor francés René Jouvenal— y patrocinó una exposición en la Maison de Culture de París en favor de los españoles reclusos en los campos de concentración. Atendió económicamente a numerosos refugiados y ayudó a otros a dejar atrás los campos de concentración. Favoreció la liberación de artistas entre los que se cuentan Manuel Ángeles Ortiz, Pedro Flores, Antonio Rodríguez Luna y sus propios sobrinos Xavier y José Vilató i Ruiz, que se hallaban reclusos en Argelés-sur-Mer⁶. La actitud humanitaria de Picasso propició que a su alrededor se estableciera de forma natural un universo de resistencia antifranquista. De este modo, el apoyo del artista al exilio republicano proyectó la faceta solidaria de su compromiso político, representado y difundido por el *Guernica*, que iniciaba entonces su andadura internacional como estandarte contra la guerra.

Previsiblemente, el ingreso del artista en el Partido Comunista francés, el 4 de octubre de 1944, poco después de la liberación de París, acabó de emponzoñar las relaciones entre Picasso y el régimen franquista. En España, su afiliación al Partido Comunista fue percibida como una traición, en especial cuando hacía referencia a su nueva patria, y motivó la pronta apertura de una ficha policial de la Dirección General de Seguridad. La prensa española desacreditó la decisión del artista dudando de su sinceridad, atribuyéndola a la influencia de los círculos intelectuales de izquierda en los que Picasso se movía y calificando su postura de arribista.

6. La ayuda de Picasso a los artistas españoles en los campos de concentración franceses ha sido ampliamente estudiada por Miguel Cabañas Bravo (2008: 1-24).

Lo cierto es que el comunismo canalizó la lucha de Picasso contra el fascismo⁷. El artista apoyó a numerosas asociaciones de víctimas de guerra como Front National au Profit des Prisonniers, Dèportés et victime du Nazisme y Amicale des Ancienes Volontaires Français en Espagne Rèpublicaine. Participó en exposiciones contra la guerra y el fascismo como «Arte y resistencia» en 1946. En especial, colaboró en las actividades del partido que tenían relación con la causa pacifista, por aquel entonces, un satélite del comunismo. Asistió a diversos congresos de intelectuales por la paz, incluso accedió a pronunciar unas palabras en el Congreso Internacional por la Paz de Wroclaw en agosto de 1948. Sin duda, su mayor aportación al pacifismo es su símbolo más universal: la paloma de la paz. Louis Aragón seleccionó este dibujo entre otras propuestas presentadas para el cartel del Congrès Mondial des Partisans de la Paix celebrado en París en 1949. Posteriormente, la paloma ilustró también los carteles de otros congresos de carácter pacifista en los años cincuenta. Picasso realizó numerosas variaciones de este símbolo. Una de las que alcanzó mayor difusión es la que realizó en favor del Comité Nacional de Ayuda a las Víctimas del Franquismo, con la palabra «amnistía» en letras mayúsculas y un hombre preso entre rejas ante las que vuela una paloma de la paz.

Comunismo y pacifismo motivaron que Picasso fuera considerado un enemigo por el régimen franquista y un diablo por la Iglesia. Tras la guerra, la crítica artística del franquismo prescindió del pintor y cuando ocasionalmente lo mencionaba, siempre condicionada por su compromiso político, era en tono de reproche o de burla. Es el caso de Eugeni d'Ors, artífice en la primera postguerra de la Academia Breve de Crítica de Arte —una propuesta de promoción del arte moderno circunscrita a las vanguardias históricas no abstractas—, que recriminó al pintor repetidamente su militancia política (D'Ors 1945, 1946). A esta actitud crítica fundamentalmente extraestética hay que añadir los juicios artísticos de aquellos que veían en el cubismo «la imagen de un mundo en decadencia» (Pompey 1942: 26). Durante el Primer Franquismo, se estableció una crítica sistemática al arte de vanguardia, una fórmula contraria a los valores de españolidad que exigían una representación formal según los patrones de la Academia. Así, debido tanto a su circunstancia política como a su condición de vanguardista, lo cierto es que la obra de

7. El comunismo de Picasso ha sido analizado en profundidad por Gertje Utley (2001), Genoveva Tusell (2009) y Arturo del Vilar (2007), así como en el catálogo de la muestra «Peace and freedom» (Morris y Grunenberg 2010).