

El bestiario de Picasso durante la Segunda Guerra Mundial

Pablo Salazar Jiménez

Universidad de Málaga

PABLOMSJ97@hotmail.com

A Picasso le gustaban toda clase de animales, surgiendo su propio bestiario de manera frecuente en toda su obra. Tanto es así que el poeta Guillaume Apollinaire describía a Picasso como un pastor y sus cuadros eran los animales que él cuidaba. En obras tempranas de 1905-1906 ya aparecen personajes circenses y otras figuras acompañadas de animales como parte de una familia. Cabe destacar la relación vital que tiene Picasso con los animales, más allá de la obra: tenía monos, tortugas, perros, gatos, cabras, lechuzas, loros y, por supuesto, palomas¹.

La obra de Picasso durante la Segunda Guerra Mundial desatiende por lo general los acontecimientos acaecidos en ese momento. El vocabulario visual y los elementos iconográficos que empleó durante los años de guerra tienden hacia un repertorio de temas tradicionales en los que predomina una atmósfera negra, un mundo sombrío y débilmente iluminado (Nash, 1998: 13). Surgen criaturas que en ocasiones adoptan valores simbólicos, como la composición que pinta el 29 de enero de 1939 con el esqueleto de una cabeza de toro y una jarra de agua (Zervos, 1932-1978: IX, 238), teniendo presente que Barcelona cae en manos de las tropas franquistas. La cabeza de toro simboliza que la muerte triunfa en ese momento por todos lados (Palau i Fabre, 2011: 411). En abril surgen representaciones de animales en la imaginería de Picasso, como es el caso del *Gato atrapando un pájaro* (Zervos, 1932-1978: IX, 296), que muestra a un gato que lleva un ave herida en su boca que aún revolotea. El rostro del felino es una visión aterradora y brutal de los males que acechan al mundo, potenciado al dibujarse de manera directa e infantil. El tema del gato y el pájaro reaparecerá en 1962, esta vez por el bloqueo de Cuba por parte de Estados Unidos (Daix, 1973: 173).

Picasso se traslada a la Costa Azul en julio de 1939. Le alquiló a Man Ray el apartamento 7.º en Antibes, un piso

de estilo burgués. Las amplias paredes le impulsaron a trabajar en un cuadro de grandes dimensiones y comenzó a tratar un tema que le resultaba cercano: sus paseos nocturnos con la artista Dora Maar hicieron que se topase con un pequeño puerto de pescadores que preparaban sus embarcaciones para la pesca nocturna. Para ello, iluminaban el mar con lámparas de acetileno, con las que atraían a peces de fantásticos colores y extrañas formas que brillaban bajo la luz junto al vuelo de algunos insectos. *Pesca nocturna en Antibes* [1] presenta a dos pescadores en una embarcación, uno observando el borde del barco y otro preparado para ensartar en el pez su lanza de cuatro pinchos, con un cariz salvaje y amenazante. Además, la punta de la lanza se presenta como el tema central tanto a modo visual como figurativo, aludiendo a la muerte repentina y la amenaza de los bombardeos en tiempos de guerra. Los pescadores son contemplados por dos muchachas que visten alegremente, identificadas por Dora Maar como ella misma y su amiga, la artista Jacqueline Lamba, esposa de André Breton. Dora va por el muelle en bicicleta mientras come un cucurucho de helado con una lengua puntiaguda y azul. Picasso representa su cabeza como un falo gigante, relacionando sexo y violencia, éxtasis y muerte. La lámpara usada como señuelo oscila sobre el horizonte, mientras las polillas revolotean alrededor del bote, atraídas por las luces. Por encima de la superficie amarilla, Picasso dibujó una espiral roja, símbolo de una fuente con manjares, pareciendo cuerpos celestiales en vez de objetos terrestres. Por la ventana, se perciben las torres del Palacio Grimaldi.

Por el temor a un bombardeo inminente, Picasso toma la decisión de partir a Royan por carretera (Penrose, 1981: 285). Este pequeño puerto en la desembocadura del Gironda era al mismo tiempo lejano y próximo para estar en contacto con París. En Royan realiza un cuaderno de dibujos del



1. *Pesca nocturna en Antibes*. Antibes, agosto de 1939. Óleo sobre lienzo. 205,8 x 345,4 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Zervos IX, 316

30 de septiembre al 29 de octubre de 1939. En él aparecen gran número de bocetos de cráneos de carnero, mostrando algunos sus amenazadores dientes. Aislados en tinta negra, con presencia monumental y captando la fría y dura falta de vida, estos bocetos presentan una serie de composiciones de naturalezas muertas con calaveras de sus primeros momentos en Royan. Realiza una variación del tema religioso de la madre y el niño o María Magdalena contemplando una calavera, siendo una mujer sosteniendo en su regazo la calavera de una oveja envuelta en periódicos. Para añadir un toque oscuro y sádico, presenta a la mujer hurgando sus dedos en una de las cuencas de los ojos y la mandíbula abierta de la oveja victimizada.

Las naturalezas muertas durante su estancia en Royan se centran en un solo tema: la muerte. Las calaveras blancas o rojas se presentan solas o acompañadas de un trozo de carne, víctimas de la violencia reciente. La atmósfera en estos trabajos tiene un brillo rojo anaranjado que incrementa aún más su intensidad emocional. Su crudeza es comparable a los bodegones de Goya con trozos de animales o las composiciones con calaveras de Cézanne. Para Picasso, es el inicio de toda una serie con el motivo de la calavera

que estará presente durante los años de la guerra y se convierte en un vehículo principal de expresión artística. Estilísticamente, estas naturalezas muertas exhiben un uso crudo de la forma, pintada para reforzar la franqueza del mensaje. *La Naturaleza muerta con cráneo de cordero* (Zervos, 1932-1978: X, 122), fechada el 6 de octubre de 1939, es de un brutal realismo, acompañada esta vez de un trozo de carne sangrante, cierra el ciclo consagrado a dicho animal, realizado gracias a la complacencia de un carnicero donde el pintor iba a buscar la comida para *Kazbek*, su insaciable perro afgano (Daix, 1993: 37).

En una de sus visitas a París, frente al deseo de reconstituir una imagen o un olor que añora, elabora una serie de naturalezas muertas con pescado, representando lenguados, centollos y anguilas, estando peces y crustáceos en el vocabulario de Picasso siempre relacionados con la crueldad (Daix, 1995). El 21 de junio de 1941, ya en París, pinta un *Niño con langosta* (Zervos, 1932-1978: XI, 200), siendo una especie de enano que ríe, con la nariz y el ojo apuntando hacia arriba y la boca desdentada en forma de media luna. Muestra el sexo y parece divertirse con su langosta, pudiendo tratarse de una escena que rescata de su estancia en Royan.

Frecuentemente, las naturalezas muertas de Picasso representan meditaciones sobre la vida y la muerte. Con el motivo de la cabeza cortada de un animal puesta sobre la mesa, destaca la *Naturaleza muerta con cráneo de buey* (Zervos, 1932-1978: XII, 35), pintada el 6 de abril de 1942 y continuando el desarrollo iniciado en Royan con sus obras *memento mori* para transmitir al espectador las horribles calaveras de un animal cuyos espasmos mortales se pueden palpar en las agonizantes mandíbulas y los avivados dientes. En numerosos trabajos usa una calavera humana en el mismo papel. Estas obras fueron realizadas a raíz de la muerte del escultor Julio González, su amigo, el 27 de marzo de 1942, pintando Picasso en su homenaje una serie de siete óleos sobre un fondo de grandes planos geométricos con un cráneo de buey dramático como protagonista de la composición, constituyendo la muerte de González. Gris, malva, negro y sepia oscuro son los colores dominantes (Cabanne, 1982: 111).

De pronto reaparecen las palomas como motivo de sus más antiguos recuerdos de infancia en Málaga, en la plaza de la Merced, de los primeros dibujos guiados por don José, el padre del artista. Don José pintaba aves, sobre todo palomas, algo que con el tiempo Picasso hace suyo y lo convierte en rasgo identitario. Estas obras componen toda una serie desarrollada en el otoño de 1942: palomas realistas o geométricas, encaramadas en una silla, etc., que culminarán posteriormente en la *Paloma de la Paz*.

Un domingo de enero de 1943, Picasso le entrega a Dora un ejemplar de la *Historia Natural* de Buffon, proyecto de Ambroise Vollard editado por Martin Fabiani. En la calle Savoie, Picasso ojea el libro y se pone a dibujar en el ejemplar una serie de cabezas de héroes antiguos y toda clase de animales. En el frontispicio representa a Dora en forma de pájaro y firma en la página siguiente una dedicatoria en catalán que reza *Per Dora Maar tan rebufona*, como un chiste por la analogía con Buffon y por la palabra en catalán «rebufona», que viene a significar «rebonita» en castellano² (Cabanne, 1982: 114).

Frente al dramatismo de las esculturas de 1943, se encuentra como antítesis *El hombre del cordero* [2]. Representa a un pastor sencillo y solemne, mensajero de la esperanza, que lleva al animal como una ofrenda, símbolo de la mansedumbre. Como antecedente, es interesante el grabado que Brigitte Baer denominara como *París, 14 de ju-*



2. *El hombre del cordero*. París, 1943. Yeso. 209 x 78 x 75 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Spies 280, I

lio de 1942 (Baer, 1986-1996: 682, VBa) que muestra a un grupo de personas transportando comida, palomas, huevos, pescados y pan. Una niña lleva una cabra y una mujer muy mayor lleva una oveja enrollada en su chal. Parece que han traído todo esto al hombre que porta las flores, barbado como el hombre del cordero, que lleva pantalones cortos y en cuya mano izquierda soporta un plato que puede parecer una paleta (Baer, 1998: 95).

En el transcurso de la realización de la escultura, Picasso cambió el concepto de la imagen por un hombre joven que protege al cordero en vez de representar un hombre mayor que, manteniendo su robustez de firmeza varonil, agarra y aguanta un animal atado forzando su cabeza hacia arriba y tendiendo el cuello para que parezcan oírse sus balidos queriendo escapar. En la forma final de la composición, es difícil decir si el cordero está siendo salvado (con connotaciones de Cristo y el Buen Pastor) o si trata de sacrificarlo.

Los «sentimientos humanos» de Picasso no vienen del cuidado del hombre en el cordero sino de la noción de dedicación, como en la historia de Abraham e Isaac, y la alegría de realizar un sacrificio para honrar al gran Dios. Este mensaje

en 1943 pudo ser poderoso y esperanzador, y es una obra que Picasso colocó en el centro de su estudio durante el resto de la guerra y a veces posa con ella, como una pieza fundamental de su arte en tiempos de guerra.

Notas

- 1 Al igual que su padre, el pintor José Ruiz y Blasco (Málaga, 1838-Barcelona, 1913), tenía un palomar que pintó infinidad de veces.
- 2 Todas las ilustraciones se publicaron en 1957 con el título de *Cuarenta Dibujos de Picasso en Márgenes del Buffon*.

Bibliografía

- BAER, Brigitte (1998), «Where Do They Come From-Those Superb Paintings and Horrid Women of “Picasso’s War”?», en NASH, Steven A., (coord.), *Picasso and the War Years: 1937-1945*, Thames & Hudson, Nueva York, pp. 81-98.
- CABANNE, Pierre (1982), *El siglo de Picasso. III, La guerra: (1937-1955)*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- DAIX, Pierre (1973), *Picasso*, Ediciones Daimon, Barcelona.
- (1993), «Picasso y la Segunda Guerra Mundial», en *Artistas españoles de París: Praga 1946*, Caja de Madrid, Madrid, pp. 33-39.
- (1995), *Dictionnaire Picasso*, Laffont, París.
- GEISER, Bernhard y BAER, Brigitte (1986-1996), *Picasso: Peintre-Graveur, Catalogue raisonné de l’oeuvre gravé et des monotypes, 7 vols.*, Kornfeld, Berna.
- MALLEN, Enrique (ed.) (1997-2018), Online Picasso Project, Sam Houston State University. En: < <https://picasso.shsu.edu/> > (fecha de consulta: 05-06-2019).
- NASH, Steven A. (1998), «Picasso, War, and Art», en *Picasso and the War Years: 1937-1945*, Thames & Hudson, Nueva York, pp. 13-38.
- PALAU I FABRE, Josep (2011), *Picasso: Del Minotaur al Guernika (1927-1939)*, Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- PENROSE, Roland (1981), *Picasso. Su vida y su obra*, Editorial Argos Vergara, Barcelona.
- ZERVOS, Christian (1932-1978), *Pablo Picasso Catalogue de l’Œuvre. 33 Volumes*, Cahiers d’Arts, París.