

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2021)
Heft: 37-38

Artikel: La Guerra Civil en viñetas : los impresos efímeros entre dos siglos
Autor: Bermúdez, Luana
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047075>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La Guerra Civil en viñetas: los impresos efímeros entre dos siglos

Luana Bermúdez

Université de Genève
Suiza

Resumen: El presente artículo pretende estudiar las principales estrategias propagandísticas de los impresos efímeros que circularon durante la Guerra Civil española, al igual que analizar cómo la novela gráfica *Picasso en la Guerra Civil* (2019), de Daniel Torres, retoma y reelabora dichos impresos. Así, en primer lugar, exploraremos las características de los documentos que reúnen textos e imágenes para vehicular un mensaje político. En un segundo lugar, desgranaremos los niveles de ficción que componen la obra de Torres y analizaremos algunas reelaboraciones de impresos efímeros editados entre 1936 y 1939, tales como los carteles de guerra, las pancartas, las revistas, las caricaturas y las aleluyas. Según veremos, Torres parte de materiales auténticos heterogéneos, los mezcla con varias técnicas propagandísticas usadas durante la contienda española y llega a un discurso meta-literario sobre las posibilidades de los géneros gráficos.

Palabras clave: Impresos efímeros, novela gráfica, propaganda, Daniel Torres.

The Civil War in vignettes: printed ephemera between the two centuries

Abstract: This article aims at studying the main propagandistic strategies of the printed ephemera that circulated during the Spanish Civil War, as well as analysing how the graphic novel *Picasso en la Guerra Civil* (2019), by Daniel Torres, revisits and reworks these printed documents. Firstly, we will explore the characteristics of documents that bring together texts and images to convey a political message. Secondly, we will examine the levels of fiction that make up Torres's graphic novel and analyse some reworkings of ephemeral printed matter published between 1936 and 1939, such as war posters, banners, magazines, caricatures and "aleluyas". As we shall see, Torres starts from heterogeneous authentic materials, mixes them with various propagandistic techniques used during the Spanish war and arrives at a metaliterary discourse on the possibilities of graphic genres.

Keywords: Printed ephemera, graphic novel, propaganda, Daniel Torres.

PROPAGANDA EN IMÁGENES, IMÁGENES DE PROPAGANDA

Más de ocho décadas después del final de la Guerra Civil española contamos con un considerable número de impresos efímeros que se refieren al conflicto bélico y que relacionan imágenes y textos sencillos. Esta abundancia se explica, entre otros aspectos, al recordar que los álbumes de guerra, los carteles, las caricaturas¹, las postales², las historietas o las revistas que incluían ilustraciones fueron un vehículo propagandístico más durante la contienda³. Pensemos, por ejemplo, en el semanario *La Ametralladora*, disponible a 25 céntimos de peseta —pero gratis para los combatientes—, en las revistas infantiles que incluían tebeos como *Pelayos* (1936) y *Flechas* (1937), luego reunidas en 1938 bajo el rótulo de *Flechas y Pelayos*, de Falange Española Tradicionalista y de las JONS; en *La traca* o *La voz del combatiente*, cuyas viñetas compartían rasgos iconográficos con las de la prensa extranjera acorde al bando republicano. En lo que a carteles se refiere, el Portal de Archivos Españoles (PARES) alberga hoy en día hasta 2.280 ejemplares publicados a lo largo de la lucha⁴. Siguiendo a Josep Renau, nombrado direc-

¹ Díaz-Plaja, Fernando: *La caricatura en la Guerra Civil*. Madrid: Prensa Periódica. Tiempo de Historia, VI, 73, 1980.

² Según indica Álvaro López Fernández en su artículo «La deformación del enemigo en la cartelística republicana (1936-1939)», en: Peral Vega, Emilio/ Sáez Raposo, Francisco (eds.): *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Frankfurt a.M./ Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2015, pp. 169-196, durante la contienda también se publicaron postales en las que se reproducían carteles bélicos (p. 176).

³ Acerca de la importancia de la propaganda en el marco de los conflictos armados han corrido ríos de tinta. Por ello, nos limitamos a citar el estudio pionero de Lasswell, Harold: *Propaganda Technique in the World War*. New York: Peter Smith, 1938. Sobre su uso —y abuso— durante la contienda española, remitimos al estudio de Pizarroso Quintero, Alejandro: *Historia de la propaganda. Notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*. Madrid: EUDEMA, 1990. Finalmente, tampoco hay que olvidar el cine y la fotografía como vehículos de mensajes de corte político, en los que no nos detendremos por superar los límites de este trabajo.

⁴ Los carteles albergados en el Centro Documental de Memoria Histórica se pueden consultar a través del siguiente enlace: <http://pares.mcu.es/carteles/GC/>. Sobre nuestra cartelística bélica, contamos con el valioso catálogo de Guerra, Alfonso/ Aróstegui, Julio/ Llorens, Tomás: *Carteles de la Guerra Civil, Carteles socialistas*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 2007, y el de Andrés Sanz, Jesús de: *Atlas ilustrado de carteles de la Guerra Civil española*. Madrid: Susaeta ediciones, 2012. Para un estudio pormenorizado de las características de estos carteles, ver los trabajos de López Fernández (2015), *op. cit.*, pp. 169-196; López Fon-

tor general de Bellas Artes del gobierno republicano en 1936, los carteles constituían verdaderos “gritos pegados en la pared” con los que se contribuía a la lucha⁵. En este maremágnum de documentos relativos a la Guerra Civil española encontramos también numerosas aleluyas bélicas. Impresas en una sola cara, las aleluyas (o, según algunos investigadores, uno de los posibles antecedentes del cómic)⁶, solían reunir 48 viñetas unidas por un hilo temático, acompañadas por unos pareados octosílabos y colocadas de izquierda a derecha en el sentido de la lectura. A través del humor, o sin él, las aleluyas editadas en pleno conflicto transmitían mensajes de carácter político y/o militante cuya comprensión por parte de los lectores quedaba asegurada gracias a la interacción entre palabras y dibujos. A este propósito, basta recordar la titulada «Vida y muerte tremebunda/ de una miliciana» nada menos que “inmunda”, de Maño, que vio la luz en 1938 en la revista *La Ametralladora*⁷. Con sus viñetas y sus versos, el dibujante se burlaba de la simpleza de los milicianos, ya que la torpe protagonista, encerrada en una checa, se ahogaba en sus propias lágrimas tras ser confundida con una facciosa por sus compañeros por llevar la cara tapada con un capacho. Este breve e incompleto inventario de medios propagandísticos que relacionan textos e imágenes podría seguir a lo

seca, Antonio: «Iconografía clásica en la propaganda “nacional”», en: Peral Vega, Emilio/ Sáez Raposo, Francisco (eds.): *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Frankfurt a.M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2015, pp. 365-394, y Castro Morales, Federico: «Cartelismo e ilustración gráfica: estrategias de cohesión social durante la Guerra Civil», en: De las Heras, Beatriz (ed.): *Imagen y Guerra Civil española. Carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis, 2017, pp. 25-48.

⁵ López Fonseca (2015), *op. cit.*, p. 376; Heras, Beatriz de las: «Introducción. Imágenes de una guerra y para una guerra», en: Heras, Beatriz de las (ed.): *Imagen y Guerra Civil española. Carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis, 2017, pp. 15-21.

⁶ Martín, Antonio: «Las Aleluyas, primera lectura y primeras imágenes para niños en los siglos XVIII-XIX. Un antecedente de la literatura y la prensa infantil en España», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 41, 2011, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero47/aleluya.html> (consultado 11-III-2021).

⁷ Maño: «Vida y muerte tremebunda/ de una miliciana inmunda», *La Ametralladora*, 52 (enero 1938), p. 14. Según Bentivegna, la protagonista de esta aleluya sería una versión caricaturizada de Dolores Ibárruri. Las viñetas de Maño servirían, por lo tanto, a modo de advertencia para las milicianas. Sobre este aspecto, ver Bentivegna, Antonio: *Humorismo gráfico y militancia durante la Guerra Civil Española: La Ametralladora y L'Esquella de la Torratxa*. Ohio: Ohio State University, 2007, en especial pp. 169-170.

largo de varios renglones, pues en palabras de Lefebvre-Pena, la Guerra Civil española fue — también — una “guerra gráfica”⁸.

Siguiendo a Pizarroso Quintero y López Fernández, a pesar de la diversidad (de estilo, soporte, valores celebrados o ideologías)⁹ que caracteriza los impresos efímeros editados por ambos bandos para transmitir un mensaje de corte político, animar o entretener, estos presentan rasgos similares¹⁰. Este parentesco se justifica puesto que nuestros historietistas y dibujantes adaptaron al nuevo contexto las estrategias narrativas y gráficas que se habían cristalizado durante el siglo XX (en particular, a lo largo de la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa y los años del ascenso del fascismo)¹¹. A este propósito, Alcaide Delgado y Pérez Rojas apuntan que “es de aquí de donde parten un buen número de iconografías que se arrastran y utilizan profusamente en los conflictos bélicos posteriores”¹².

Así, un rápido rastreo revela que tanto los carteles como las aleluyas o las ilustraciones albergadas en revistas de corta vida sitúan al receptor en un entorno bélico conocido: en las viñetas, se multiplican las referencias a acontecimientos reales (como el sublevamiento de 1936, la toma de Bilbao o el bombardeo de Madrid y Guernica)¹³, que se celebran o critican a través de bre-

⁸ Lefebvre-Pena, Michel: *Guerra gráfica. Espagne 1936-1939*. Paris: Éditions de la Martinière, 2013.

⁹ Pizarroso Quintero, Alejandro: «La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda», *El Argonauta español*, 2 (junio 2005), <https://journals.openedition.org/argonauta/1195#quotation> (consultado 15-III-2021). Cabe señalar que “[h]ablar de cartelística republicana” es, en realidad, “hablar de una unión de conglomerado”: López Fernández, (2015), *op. cit.*, p. 173. Sin embargo, como indica el investigador, los carteles editados por anarquistas, socialistas, comunistas, etc., también presentan rasgos en común. Por su parte, las publicaciones que vieron la luz en las zonas sublevadas sí exhibían cierta homogeneidad, aunque se tratara de una estrategia editorial. Sobre el papel de la censura en las publicaciones a favor del bando rebelde ver Sanchis, Vincent: *Tebeos mutilados. La censura franquista contra Editorial Bruguera*. Barcelona: Ediciones B, 2010.

¹⁰ Pizarroso Quintero (2005), *op. cit.*, s/p., y López Fonseca (2015), *op. cit.*, pp. 365-367.

¹¹ Andrés Sanz (2012), *op. cit.*, p. 12; López Fonseca (2015), *op. cit.*, p. 376, Heras (2017), *op. cit.*, pp. 15-16.

¹² Alcaide Delgado, José Luis/ Escriche Soriano, Margarita/ Pérez Rojas, Francisco Javier: *Arte y propaganda. Carteles de la Universitat de València*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2002, p. 25; también Heras (2017), *op. cit.*, p. 15.

¹³ Basta pensar en la aleluya de Rivero Gil, Francisco: *Aleluyas de la Defensa de Euzkadi*, editada en Barcelona por el Comissariat de Propaganda de la Gene-

ves leyendas, eslóganes, globos, cartelas, pareados y un largo etcétera. El contexto debía ser identificable, y el mensaje, también. Por esta razón, los dibujantes insertan símbolos fácilmente reconocibles y explicitan los aspectos negativos de los “otros” tanto desde el punto de vista textual como gráfico: los enemigos (españoles, italianos, alemanes o rusos)¹⁴ destacan por su gula, su cobardía, su simpleza, su adicción al alcohol y/o su comportamiento inhumano¹⁵; sus cuerpos y sus rostros son grotescos desde el punto de vista físico y moral. La propaganda republicana en particular abusó de este efecto deformante porque, en palabras de López Fernández, “no convenía dibujar a la fuerza invasora nazi o a la encarnación del fascismo de un modo antropomórfico-cercano que pudiera refrenar la mano del soldado”¹⁶. Finalmente, con frecuencia, los impresos efímeros publicados por las rotativas de ambos bandos remarcan la violencia y el dolor provocado por los sublevados o los republicanos con viñetas que retratan tanques, aviones de guerra, fusiles y, sobre todo, amasijos humanos, cuerpos mutilados, torturados, asesinados¹⁷.

Desde el punto de vista textual, se reiteran los ataques a las tropas enemigas a través de un léxico maniqueo, a veces vulgar, otras, irónico, pero siempre asequible para un lector no aculturado: los enemigos son “traidores”, “torpes”, “ladrones”, “asesinos”, “rojos”, “fascistas”, “extranjeros”, mientras que los del propio bando son “nobles”, “leales”, “valientes” y “fuertes”¹⁸. El mensaje que acompaña las imágenes, breve y claro, se

ralitat de Catalunya en 1937, llena de referencias a los bombardeos de Guernica, Dima, Eibar y Bermeo.

¹⁴ Sobre los estereotipos usados para retratar a los soldados del otro bando, o a sus aliados (en especial a los rusos, italianos y alemanes), ver Matly, Michel: *El cómic sobre la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, 2018, pp. 16-30.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 16-20.

¹⁶ López Fernández (2015), *op. cit.*, p. 174.

¹⁷ Así, por ejemplo, en las *Aleluyas de Defensa de Euzkadi*, los cuerpos mutilados de los civiles llenan viñetas enteras. Ocurre lo mismo en publicaciones a favor del bando sublevado. En la historieta de Castanys, Valentí: «Un miliciano rojo», *Pelayos*, 25 (junio 1937), el dibujante subraya la violencia del protagonista que no duda a la hora de robar, asesinar a dos ancianos y dispararle a un perro, pues como él mismo dirá, “tengo sed de robar y asesinar. Por algo soy rojo”. Sobre esta publicación, y otras parecidas, ver Matly (2018), *op. cit.*, pp. 16-30, al igual que Fernández García, Noelia: «¿Quiénes son los malos? Propaganda, *kalokagathia* y caricatura en los tebeos de la Guerra Civil a través de un ejemplo: *Un miliciano rojo*», *Boletín de Arte*, 36 (2015), pp. 85-91.

¹⁸ Este mismo aspecto también se subrayará desde el punto de vista gráfico, por ejemplo a través del uso del plano picado y del contrapicado.

reitera en letras grandes, apela a los sentimientos del receptor y se apoya en la “retórica del terror”¹⁹: “¡Defiende a tu hijo!”, “¡Ayudad!”, “¡El comunismo siembra la muerte!”, “¡Confiad vuestra familia a la República!”. Y es que, como ya indicaba Joseph Goebbels, ministro de propaganda del Tercer Reich,

con una repetición suficiente y la comprensión psicológica de las personas implicadas, no sería imposible probar que de hecho un cuadrado es un círculo. Después de todo, ¿qué son un cuadrado y un círculo? Son meras palabras, y las palabras pueden moldearse hasta disfrazar las ideas.²⁰

Ahora bien, debido a razones de censura y a la baja calidad de los soportes de estas publicaciones, muchos impresos efímeros editados durante la guerra se han perdido. Otros, como las aleluyas bélicas, se conservan en nuestros archivos a la espera de un análisis pormenorizado²¹. Sin embargo, estas lagunas que hoy en día entorpecen su estudio no disminuyen la importancia que tuvieron en la lucha ideológica del 36-39, tal y como evidencian las obras que, en los albores del siglo XXI, abarcan el conflicto bélico español y reelaboran dichos documentos.

Así lo sugiere, por ejemplo, *Picasso en la Guerra Civil*, la última novela gráfica de Daniel Torres, publicada en mayo de 2018 por la editorial Norma²². Ésta es una reconstrucción imaginaria de la vida de un Pablo Picasso joven durante la contienda española, supuestamente dibujada por el historietista Francisco Torres (padre del dibujante Daniel), y supervisada por el artista malagueño, ya anciano. Como veremos a lo largo de las siguientes líneas, el autor valenciano nos propone un relato que se acerca al concepto de “autoficción” acuñado por Serge Doubrovsky²³, y que dialoga con otros géneros literarios, disci-

¹⁹ López Fonseca (2015), *op. cit.*, pp. 367-368; Pizarroso Quintero (2005), *op. cit.*, s/p.; Veres, Luis: *La retórica del terror. Sobre lenguaje, terrorismo y medios de comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.

²⁰ Cit. en Veres (2006), *op. cit.*, p. 62.

²¹ Catalá Carrasco, Jorge: *Vanguardia y humorismo gráfico en crisis: la Guerra Civil Española, (1936-1939) y la Revolución Cubana (1958-1961)*. Suffolk/ Rochester: Tamesis, 2011, p. 96.

²² Torres, Daniel: *Picasso en la Guerra Civil*. Barcelona: Norma Editorial, 2018.

²³ Doubrovsky, Serge: *Fils*. Paris: Gallimard, 1977. Asimismo, muchas novelas gráficas sobre la recuperación de nuestra Memoria Histórica son ejemplos de “autoficción”, como vemos en *Soldados de Salamina*, adaptación gráfica de la novela de Javier Cercas a cargo de José Pablo García.

plinas e impresos efímeros de los que se nutre. Por ende, lejos de pretender ser una reproducción verídica de la Guerra Civil, la reciente propuesta de Torres reivindica la importancia de instrumentos propagandísticos como las fotografías, las pancartas o las viñetas de carácter narrativo. Así, tras desgranar los niveles de ficción que componen la obra, analizaremos algunas reelaboraciones de publicaciones de corta vida editadas entre 1936 y 1939, tales como los carteles de guerra, las pancartas, las revistas, las caricaturas y las aleluyas. Según veremos, Torres parte de materiales auténticos heterogéneos, los mezcla con las técnicas propagandísticas anteriormente mencionadas y llega a un discurso metaliterario sobre las posibilidades de los géneros gráficos.

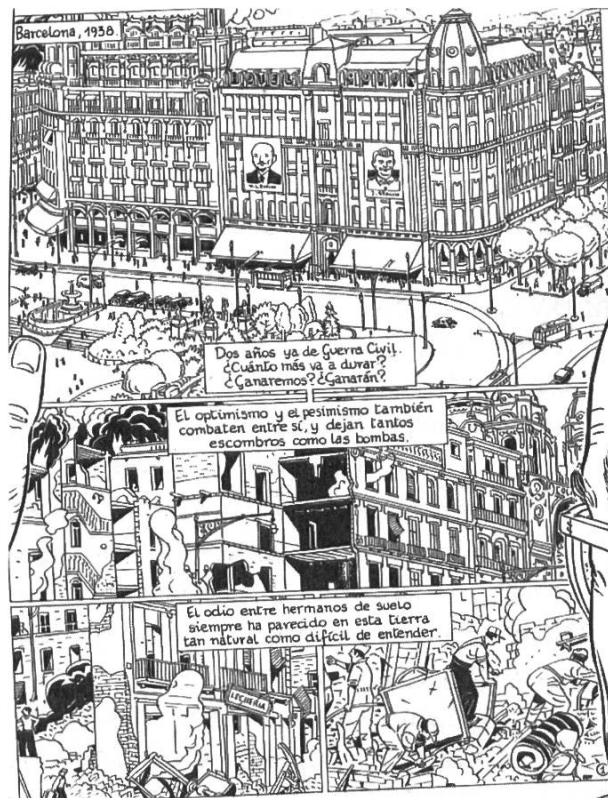
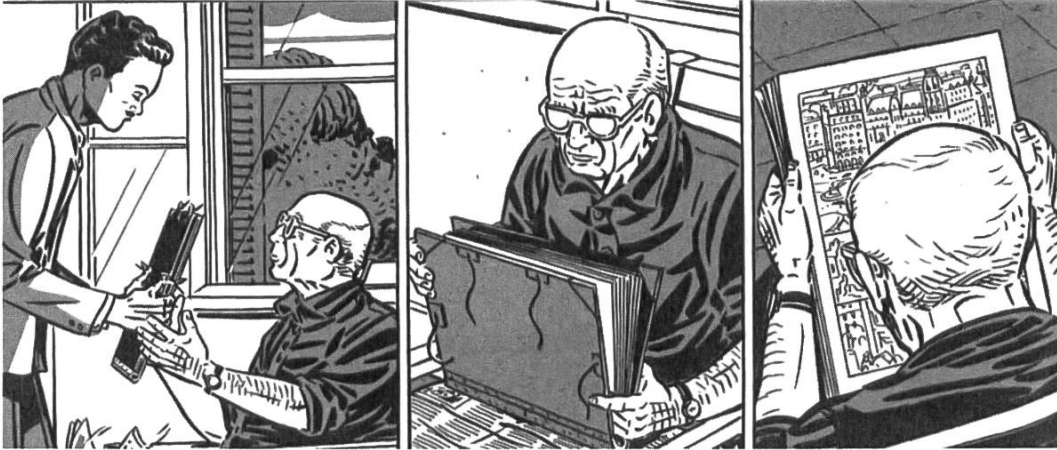
PICASSO EN LA GUERRA CIVIL: DISTINTOS NIVELES DE FICCIÓN

Como descubrimos en las últimas viñetas grisáceas y de contornos imprecisos, *Picasso en la Guerra Civil* es el relato retrospectivo de Daniel Torres, quien recuerda los supuestos quehaceres de su padre desde un presente que funciona como un primer nivel de ficción²⁴.

El segundo nivel de ficción (de colores, contornos y trazos distintos) se sitúa en Francia, en 1953. Francisco Torres, historietista español exiliado por razones políticas en 1939, recibe una misteriosa llamada de un tal señor Ruiz y se traslada de Burdeos a Vallauris, cerca de Cannes, lugar de residencia de Pablo Picasso en aquellas fechas. En la localidad francesa, tras una rápida anagnórisis, el pintor le pide crear una historieta en la que el propio Picasso lucha durante la guerra entre las fuerzas republicanas para lidiar con el conflicto psicológico que le ha provocado el no haber participado en la contienda. Así pues, después de la llegada a Vallauris, los encuentros entre el padre de Torres y el pintor se convierten en un largo marco narrativo en el que hablan, entre otros asuntos, de la complejidad del género gráfico. Durante sus discusiones, los personajes tardan en ponerse de acuerdo sobre el guion y el estilo de la historieta

²⁴ Sobre la compleja estructura de la obra en forma de caja china, se ha pronunciado Blaya, Josefina: «Picasso en la Guerra Civil. Daniel Torres. Nota de prensa», *Norma editorial*, 2018, <https://www.normaeditorial.com/prensa/NP-PICASSO.pdf> (consultado 4-IV-2019). Para entender esta novela gráfica también resulta imprescindible la entrevista con el dibujante, titulada «Conversación con Daniel Torres», *Norma Editorial*, 25-IX-2018, <https://www.youtube.com/watch?v=DEi-bpDWR-U> (consultado 4-VI-2019).

que Torres tiene que dibujar, y solo tras finalizar la situación-marco aparece la reproducción en viñetas de las experiencias imaginarias vividas por Picasso, ahora joven soldado del bando republicano:²⁵



Torres (2018), *op. cit.*, pp. 70-71

²⁵ Todas las imágenes incluidas en el presente artículo pertenecen a *Picasso en la Guerra Civil*, de Daniel Torres. © 2018 Daniel Torres, representado por Norma Editorial S.A.

Empieza así el tercer nivel ficcional, es decir, una nueva historieta titulada *La verdadera vida de Pablo Ruiz* leída con atención por el Picasso anciano. Ésta consta de una portada (calcada de la película de Charlie Chaplin titulada *¡Armas al hombro!*), y de 67 folios. *La verdadera vida de Pablo Ruiz* se caracteriza por un color distinto, un grafismo con menos sombra y valorización del volumen²⁶, al igual que por la inserción de un considerable número de referencias históricas y materiales artísticos de la época, pues al fin y al cabo se trata de crear una biografía ficticia y ubicar las peripecias del protagonista en plena Guerra Civil. Finalmente, dentro de *La verdadera vida de Pablo Ruiz*, Torres inserta un número de revista ahora dibujado por el Picasso-soldado, titulado *Combatiente, estos son los sueños y mentiras de Franco*. Se abre, en consecuencia, el cuarto nivel ficcional de la obra, cuyos rasgos distintivos (el uso de un color diferente, el estilo del trazo y el objetivo satírico de las viñetas), lo separan del anterior. En pocas palabras, estamos frente a la técnica de la caja china adaptada a los mecanismos de la novela gráfica.

LA VERDADERA VIDA DE PABLO RUIZ: ENTRE PROPAGANDA Y REELABORACIÓN ARTÍSTICA

La verdadera vida de Pablo Ruiz narra los quehaceres de un joven Picasso que, desde Barcelona, se implica en el combate con la creación de carteles propagandísticos, historietas y dibujos afines a los ideales del gobierno republicano. A pesar del aspecto inventado (recordemos que Picasso, en esas fechas, vivía en Francia y tenía 55 años), Torres salpica su relato con datos reales y materiales auténticos ya a partir del espacio en el que se mueven los personajes. Así lo percibimos desde el plano general de Barcelona que inaugura el cómic, en el que reconocemos las pancartas y los retratos de Stalin y Lenin que aparecieron colgados en la fachada del Hotel Colón, en 1937, hasta la pintada "POUM. ¿dónde está NIN? En Salamanca o en Berlín", que el Picasso-personaje observa al pasar por las calles barce-

²⁶ Para más detalles sobre este aspecto, remitimos a la reseña de García Rouco, Diego: «Picasso en la Guerra Civil. Torres hace un homenaje al cómic a través de la figura de Picasso», *Zonanegativa.com*, 6-VI-2018, <https://www.zona-negativa.com/picasso-en-la-guerra-civil/> (consultado 5-VII-2019), en la que se analizan las características cromáticas y estilísticas de los niveles de ficción en los que se articula la obra.

lonesas y que hace referencia a la desaparición de Andreu Nin, máximo dirigente del Partido Obrero de Unión Marxista²⁷.

Además, a lo largo de la historieta se subraya la importancia de los medios de comunicación durante la contienda, como vemos cuando Picasso y sus amigos son retratados mientras hojean revistas que albergan viñetas propagandísticas, tales como el semanario satírico *El Mono Azul*²⁸ o *La Ametralladora*²⁹. Al seguir con la lectura, descubrimos que el joven protagonista se dedica a la creación de manifiestos afines a los ideales del bando republicano. Su labor hace que aparezcan carteles que calcan el contenido (y a veces incluso el estilo), de los que efectivamente circulaban en aquella época, como los que hacen énfasis en la defensa de los valores familiares, en la importancia de la instrucción o en el papel de la mujer en el marco de la lucha³⁰.

De la misma manera, según creemos, el siguiente cartel (entre otros muchos), supuestamente ideado por el Pablo-soldado, es una reelaboración de *Per a aixafar el feixisme ingresseu a l'aviació*, de Rafael Tona, editado en Barcelona en 1937 por el Sindicat de Dibuijants Professionals (UGT)³¹. Así lo sugieren sus rasgos gráficos, pues en el primer plano de la obra de Tona encontramos la imagen de un vigoroso puño cerrado que invita a alistarse en la aviación militar. En el segundo plano, sobre un fondo azul, un conjunto de aviones militares se dirige hacia la misma dirección a la que apunta el puño para seguir con la lucha. A pesar de estas semejanzas, en la adaptación llevada a cabo por Torres-Pablo se subraya el poder del dibujante, que incita a sus receptores a homenajear a la aviación republicana con un lápiz

²⁷ Torres (2018), *op. cit.*, p. 74. Se trata de una referencia a la pintada “¿Gobierno Negrín? ¿Dónde está Nin, en Salamanca o en Berlín”, que apareció tras su desaparición en 1937.

²⁸ La revista *El Mono Azul*, a cargo de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la defensa de la Cultura, se editó por primera vez en 1936 en forma de “hoja volandera”, e incluía ilustraciones.

²⁹ En un primer momento, la revista *La Ametralladora*, con sede en Salamanca, se dirigía a los soldados del bando sublevado, pero luego se convirtió en una publicación humorística que celebraba los ideales del fascismo también por medio de viñetas, fotografías o aleluyas. Se puede acceder a los números de la revista a través de la Biblioteca Digital “Memoria de Madrid”.

³⁰ Sobre la representación de la mujer en los carteles editados durante la Guerra Civil, ver el artículo de Gómez Escarda, María: «La mujer en la propaganda política republicana de la Guerra Civil española», *BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 9 (2008), pp. 83-101.

³¹ Se puede acceder a la reproducción del cartel a través de este enlace: <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/pavellorepu/id/237/>.

en la mano. El cielo, ahora, es “rojo”, como confirman el título y el símbolo comunista en forma de estrella:



Torres (2018), *op. cit.*, p. 84

La implicación política del joven Picasso hace que éste sea transferido por el Comissariat de Propaganda de la Generalitat al XV cuerpo del ejército en el papel de cabo impresor. Acto seguido, el artista se ve involucrado en la batalla del Ebro, que se desarrolló entre julio y noviembre de 1938. De nuevo, dentro de la historia inventada, surgen datos verídicos tales como la existencia de una prensa de trincheras³² o el interés de los medios de comunicación internacionales hacia la contienda³³. En pleno enfrentamiento, el joven Pablo prepara un número especial para la revista *Viñetas del frente*, titulado *Combatiente*, éstos

³² Arasa Favà, Daniel: *La información y la propaganda en la Batalla del Ebro. Según el Plan Previsto. According to Plan*. Tesis doctoral dirigida por el prof. dir. Jaume Brufau Prats, y leída en Barcelona, en la Universitat Abat Oliba CEU en 2015, p. 555.

³³ Miquel Lara, Avelina/ Comas Rubí, Francisca (eds.): «Fotografía, escuela y propaganda durante la Guerra Civil: una aproximación desde Nova Iberia», *Historia y Memoria de la Educación*, 8 (2018), pp. 231-269.

son los sueños y mentiras de Franco³⁴. En esta publicación efímera (que usa, literalmente, como arma de guerra)³⁵, se burla de Franco y critica a varias personalidades políticas que lo apoyaron ya a partir de la portada. El número supuestamente dibujado por el soldado durante la batalla del Ebro remite, en realidad, a una obra casi homónima realizada por Picasso entre enero y junio de 1937, compuesta por un título, un poema y dos planchas con nueve cuadros cada una. La obra, creada para apoyar al bando republicano con las ganancias obtenidas por su venta, se exhibió en la Exposición Internacional de París de 1937³⁶. En los nueve cuadros que componen la primera plancha³⁷, anterior al bombardeo de Guernica, asistimos a la ridiculización de Franco a través de los recursos típicos de las viñetas satíricas, como la exageración de los elementos anatómicos de los protagonistas, su hipersexualización y su infantilización.

Daniel Torres, por medio de su personaje, retoma el trabajo original del malagueño, lo modifica y lo mezcla con otros impresos que circulaban en la época, llegando a un resultado distinto. De esta manera, ahora el Picasso soldado no propone unos grabados sin texto, sino un número de revista para con-

³⁴ Este episodio remarca la importancia que tenían las revistas de trincheras para animar a los soldados. Sobre este aspecto, ver Blanco Domingo, Luis: «Libros como trincheras. El Servicio de Lecturas del Soldado de la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza durante la Guerra Civil (1936-1939)», *Revista General de Información y Documentación*, 27, 2 (2017), pp. 433-470.

³⁵ En las viñetas que se encuentran en las pp. 119-120 de la novela gráfica de Torres vemos que los soldados colocan las copias de este número de revista dentro de unos cohetes con los que bombardean las zonas en manos del ejército enemigo. En nuestra opinión, estamos ante una posible referencia al “*Courrier de l’Air*”, un peculiar método de distribución de impresos propagandísticos utilizado durante los grandes conflictos del siglo XX.

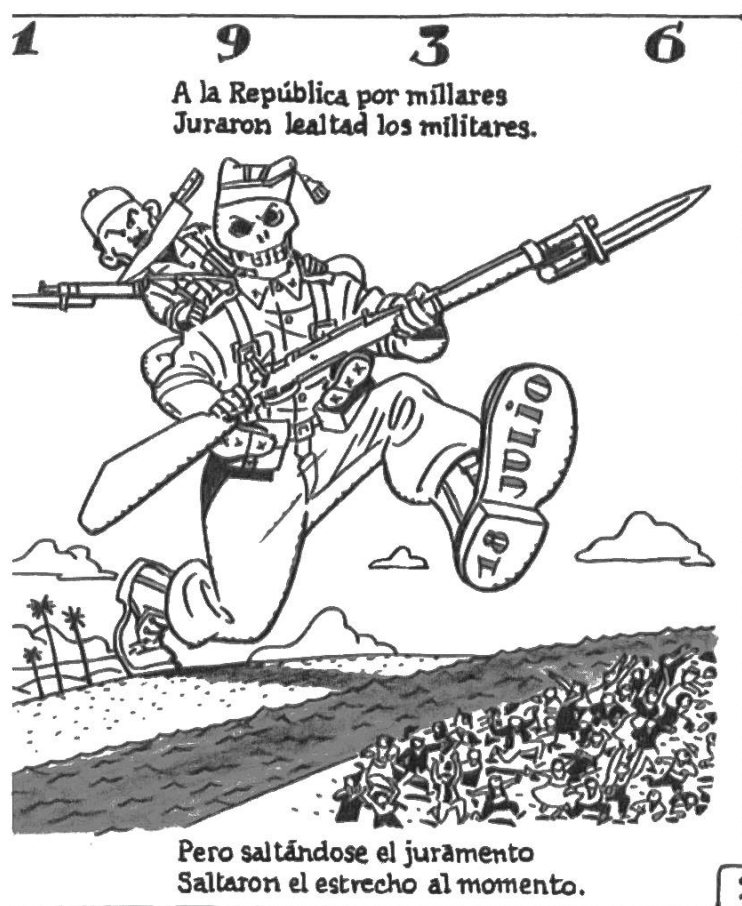
³⁶ Sobre la Exposición Internacional de París se puede consultar el artículo de Peral Vega, Emilio: «El Pabellón de España en la Exposición Internacional de París (1937): estandarte de una propaganda errática», en: Emilio Peral Vega/Sáez Raposo, Francisco (eds.): *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Frankfurt a.M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2015, pp. 15-48.

³⁷ La obra se conserva en el Museo Nacional Reina Sofía, de Madrid. Para un análisis pormenorizado de los grabados de Picasso y de su significado, remitimos al artículo de Ángel González, Sara: «“Sueño y mentira de Franco” de Pablo Picasso: arte y poesía en legítima defensa», *Impossibilia: Revista Internacional de Estudios Literarios*, 13 (2017), pp. 223-240. Se puede acceder a la reproducción digital de las dos planchas de Picasso a través de los siguientes enlaces: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sueno-mentira-franco-i>, y <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sueno-mentira-franco-ii>.

tribuir a la lucha ideológica desde el frente, y no lo hace desde Francia, en 1937, sino desde España, y en 1938, de manera anacrónica. Para que la burla y la crítica a la que aspira el personaje con su publicación ficticia quede clara, Torres calca la estructura de las aleluyas bélicas, como notamos gracias al uso de viñetas rectangulares, autónomas y acompañadas de unos pareados. Asimismo, el dibujante se aleja del trabajo original de Picasso por un lado, con la inserción de bocadillos (elementos típicos del lenguaje del cómic); por otro, a través de la referencia a numerosos acontecimientos bélicos y al papel de la comunidad internacional (rasgos propios de las publicaciones propagandísticas de la época) y, por último, con la reelaboración de carteles y caricaturas editadas durante la contienda.

Esto lo vemos, por ejemplo, en la tercera viñeta del *Sueño Primero*, donde en primer lugar se condena el alzamiento militar a través de la correspondencia entre texto e imagen y, en segundo lugar, se retoman algunos elementos del cartel de Josep Espert fechado en 1937 y publicado por la Delegación de Propaganda y Prensa³⁸. En el impreso original vemos a unos soldados italianos —tal y como sugiere la bandera tricolor— dentro de una bota de grandes dimensiones. Ésta, en la que reconocemos el símbolo del *fascio*, pisa el mapa de España en llamas, mientras que el texto, en negritas y versalitas, ordena: “¡Levantaos contra la invasión italiana en España!”. Torres retoma el cartel de Espert, acentúa el protagonismo del soldado y de la bota por medio del plano contrapicado, al igual que subraya los efectos mortíferos de la sublevación del 36. Así lo vemos gracias a los rasgos faciales del militar que preanuncian la tragedia y a la multitud de civiles a punto de ser aplastados tras su salto:

³⁸ Para acceder a la reproducción del cartel de Espert ver <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/119479>.



Torres (2018), *op. cit.*, p. 122

En cambio, en la cuarta viñeta del *Sueño primero* estamos ante un posible calco de la baraja antifascista ideada por Mauricio Ámster³⁹. Así lo sugieren, o eso creemos, el dibujo en forma de carta que encuadra la escena, el as de espadas que sostiene Franco y el número 1 que aparece en los bordes de la viñeta. En este caso, Torres se aleja de la obra original y añade las referencias a los accidentes aéreos de José Sanjurjo y Emilio Mola, que tuvieron lugar respectivamente en 1936 y 1937. Además, también inserta al teniente Queipo de Llano delante de una radio, posible referencia a las numerosas charlas propagandísticas que dio por este medio. Para burlarse de él, el autor evidencia su proverbial adicción al alcohol desde el punto de vista gráfico y textual. De esta manera, el teniente sujeta una copa de vino y las palabras que pronuncia recuerdan las que publicó Rafael Alberti en febrero de 1937 en el periódico quincenal *Choque*: "¡Atención! Radio Sevilla./ Queipo de Llano es quien ladra/

³⁹ Se puede consultar aquí https://elpais.com/cultura/2011/03/17/album/1300316402_910215.html#foto_gal_8.

quien muge, quien gargajea [...]. ¡Radio Sevilla, señores!/ Aquí un salvador de España./ ¡Viva el vino, viva el vómito!”⁴⁰. Finalmente, al lado de Franco encontramos a José Millán-Astray, cuya famosa exclamación pronunciada tras el discurso de Unamuno de 1936 queda plasmada a través de la calavera que reemplaza su cara:



Torres (2018), *op. cit.*, p. 122

En el número *Combatiente*, estos son los sueños y mentiras de Franco no se retoman sólo carteles de guerra, sino también viñetas de sátira política que efectivamente circulaban en aquellas fechas o en años poco posteriores. De nuevo, Torres las imita, las modifica y llega a resultados similares tanto a los de las publicaciones republicanas de la época como a las extranjeras favorables a su causa. Un rápido rastreo permite notar que la prensa internacional antifascista solía burlarse de la estatura del

⁴⁰ Alberti, Rafael: «Radio Sevilla», en: Caudet, Francisco (ed.): *Romancero de la Guerra Civil*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1978, p. 119. El poema aparece fechado el 1 de octubre de 1936.

Caudillo. Pensemos, por ejemplo, en el famoso dibujo *The harmony boys*, de David Low, fechado en 1940, en el que reconocemos a Joseph Stalin, Benito Mussolini y a un bajísimo Francisco Franco mientras cantan dirigidos por Adolf Hitler, como si de un coro se tratara. Sucede lo mismo en una viñeta de Lon Elliot, publicada en 1946 en *¿Qué pasa con España?*. En la caricatura del dibujante británico, Hitler (a la izquierda) y Mussolini (a la derecha) miran hacia un Franco cabizbajo e infantilizado, que se sitúa en el centro del recuadro. Este *leitmotiv* se encuentra muy presente en nuestra novela gráfica, según sugiere la siguiente ilustración:



Torres (2018), *op. cit.*, p. 126

Como vemos en el dibujo de Picasso-Torres — inspirado, según creemos, en el de Elliot —, los rasgos infantiles del dictador español aparecen acentuados, pues más allá de su estatura, también el vestuario, el juguete que sujeta y su expresión facial remarcan su puerilidad. En ambas propuestas, Franco queda enmarcado entre los dos dictadores cuyas dimensiones subrayan su inferioridad física, pero los bocadillos y los pareados añadidos por Torres acentúan la burla y la crítica.

Más allá de este caso, encontramos numerosas viñetas que reprochan las elecciones políticas de los demás países ante la contienda española, en cambio ausentes en los grabados originales de Picasso, pero muy presentes, por ejemplo, en nuestras aleluyas bélicas. Esta crítica se percibe en la siguiente viñeta que, en nuestra opinión, retoma la caricatura de Francisco Franco ideada por Andrés Martínez de León en 1936, para el portafolio titulado *12 dibujos* en ocasión del II Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas⁴¹:



Torres (2018), *op. cit.*, p. 125

En el dibujo original, Franco, disfrazado de rey, aparece de pie sobre dos muletas que representan Italia y Alemania. El dictador es retratado mientras hace el saludo fascista ante un cúmulo de calaveras y, debajo de su túnica, se distingue el mapa de España con un cartel en el que leemos: "Se rifa, se alquila, se vende." En la adaptación de Daniel Torres, la sátira de Franco

⁴¹ Se puede acceder a su reproducción a través del siguiente enlace: <http://www.fundacionmartinezdeleon.com/Genesis-de-Oselito/Dibujos-1936-1939/#next>, y en Barrero, Manuel: «Viñetas republicanas en la Guerra Civil Española», *Tebeoesfera: Cultura Gráfica*, 1 (2006), pp. 33-60.

se da a distintos niveles, que corresponden al gráfico y al textual. Así, ante todo, el historietista añade unos pareados que critican el apoyo de las potencias extranjeras al bando sublevado por medio de una adjetivación explícita, y éste queda plasmado en las muletas que levantan al dictador, como sucedía en la imagen original. Sin embargo, ahora su ridiculización se lleva a cabo también a través de las palabras pronunciadas por los personajes representados, pues Franco afirma ser nada menos que “Paco Primero” y disminuye su importancia ante un tímido Alfonso XIII. Finalmente, la burla lingüística se refuerza gracias a los elementos que componen el dibujo. Tal como ocurría en la viñeta de Martínez de León, en la de Torres todo lo que remite a la grandeza del dictador español es, en realidad, apariencia: desde la corona de bufón que lleva con orgullo, hasta las muletas gracias a las que ensalza su estatura y la falsa mano con la que Franco intenta acentuar su autoridad⁴². La denuncia de Torres se vuelve aún más explícita al entender que esa grandeza se apoya en las calaveras de las víctimas de la contienda y en la sangre que derramaron, que se halla en la parte inferior del dibujo.

Encontramos otra viñeta que supone una clara crítica política hacia el final del número ideado por el Picasso soldado. En este caso, el resultado de Torres es bastante parecido al famoso dibujo de Kimon Evan Marengo —alias Kem—, titulado *Todos dictadores*, y fechado en diciembre de 1936. En la propuesta del dibujante británico reconocemos a Hitler y a Franco —ahora bebés fascistas— mientras maman de la Loba capitolina —a saber, un Mussolini animalizado— como si de Rómulo y Remo se tratara. En la versión de Daniel Torres, Hitler y Mussolini, igualmente infantilizados, se alimentan con los biberones que les ofrece un vendado y alegre Churchill, según sugieren su atuendo y sus rasgos faciales. Así parecen indicarlo también los pareados que encabezan la viñeta, con los que se denuncian la decisión del Comité de No Intervención al igual que sus consecuencias “explosivas”, plasmadas en el barril a punto de estallar:

⁴² Según creemos, estamos ante una posible referencia a la mano incorrupta de santa Teresa de Jesús, relicario conservado celosamente por el Caudillo, quien la usa para remarcar su aparente majestuosidad. En otros cuadros que componen la historieta, Franco aparece arrodillado mientras reza ante la figura atónita de la santa.



Torres (2018), *op. cit.*, p. 125

CONCLUSIONES

Después de la aprobación de la Ley de Memoria Histórica, el 27 de diciembre de 2007, hemos asistido a la proliferación de novelas gráficas que recuperan nuestro pasado reciente situando su trama durante la contienda, en la inmediata posguerra o durante la dictadura franquista. Entre una multitud de títulos, podemos mencionar la labor de Carlos Giménez, con su 36-39. *Malos tiempos* (2007); el relato autobiográfico *El arte de volar* (2009), a cargo del dibujante Kim y del guionista Antonio Altarriba; las aportaciones de Paco Roca, con *El invierno del dibujante* (2010) y *Los surcos del azar* (2014), o el reciente trabajo de Salva Rubio, Pedro J. Colombo y Aintzane Landa, cuya novela gráfica *El fotógrafo de Mauthausen* (2019) es una narración en viñetas del trauma vivido por los apátridas españoles en el campo nazi.

Picasso en la Guerra Civil se suma a esta lista incompleta, sin cerrarla. Como hemos visto a lo largo de este artículo, la última obra de Torres es el resultado de un largo proceso de investigación, recuperación y reelaboración de impresos de corta vida editados entre el 36-39. Por ende, lejos de ser una obra sobre la mera recuperación de la Memoria Histórica, el trabajo del dibu-

jante valenciano explora la capacidad de fabulación del género gráfico y subraya la importancia que tuvieron las aleluyas, las caricaturas, los tebeos y los carteles durante la contienda, verdaderos “soldados de papel y tinta” ni siquiera tan efímeros⁴³.

BIBLIOGRAFÍA

- Abella, Anna: «El Picasso que quiso ser miliciano», *el Periódico*, 2018, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180805/entrevista-a-daniel-torres-comic-picasso-guerra-civil-6953814> (consultado 11-VII-2019).
- Alberti, Rafael: «Radio Sevilla», en: Caudet, Francisco (ed.): *Romancero de la Guerra Civil*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1978, p. 119.
- Alcaide Delgado, José Luis/ Escriche Soriano, Margarita/ Pérez Rojas, Francisco Javier: *Arte y propaganda. Carteles de la Universitat de València*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2002.
- Andrés Sanz, Jesús de: *Los símbolos y la memoria del franquismo*. Madrid: Fundación Alternativas, 2006.
- Ángel González, Sara: «“Sueño y mentira de Franco” de Pablo Picasso: arte y poesía en legítima defensa», *Impossibilia: Revista Internacional de Estudios Literarios*, 13 (2017), pp. 223-240.
- Arasa Favá, Daniel: *La información y la propaganda en la Batalla del Ebro. Según el Plan Previsto. According to Plan*. Prof. Dir. Jaume Brufau Prats. Barcelona: Universitat Abat Oliba CEU, 2015.
- Atlas ilustrado de carteles de la Guerra Civil española*. Madrid: Susaeta, 2012.
- Barrero, Manuel: «Viñetas republicanas en la Guerra Civil Española», *Atisberri: Tebeoesfera*, 1 (2006), pp. 33-60.
- Basilio, Miriam: *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*. Burlington: Ashgate, 2013.
- Bentivegna, Antonio: *Humorismo gráfico y militancia durante la Guerra Civil Española: La ametralladora y L'Esquella de la Torratxa*. Columbus: Ohio State University, 2017.

⁴³ Según indica Heras (2017), *op. cit.*, p. 16, “los republicanos hablaban de «soldados de carne y hueso» en referencia a los milicianos, y «soldados de papel y tinta» para definir a los que luchaban contra el enemigo a través de su arte al servicio del antifascismo”.

- Blanco Domingo, Luis: «Libros como trincheras. El Servicio de Lecturas del Soldado de la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza durante la Guerra Civil (1936-1939)», *Revista General de Información y Documentación*, 27, 2 (2017), pp. 433-470.
- Blaya, Josefina: «Picasso en la Guerra Civil. Daniel Torres. Nota de prensa», *Normaeditorial*, 2018, <https://www.normaeditorial.com/prensa/NP-PICASSO.pdf> (consultado 4-IV-2019).
- Castanys, Valentí: «Un miliciano rojo», *Pelayos*, 25 (junio 1937).
- Catalá Carrasco, Jorge: *Vanguardia y humorismo gráfico en crisis: la Guerra Civil Española (1936-1939) y la Revolución Cubana (1959-1961)*. Suffolk/ Rochester: Támesis, 2005.
- Cirici, Alexandre: *La estética del franquismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- Díaz-Plaja, Fernando: *La caricatura en la Guerra Civil*. Madrid: Prensa Periódica. Tiempo de Historia, VI, 73, 1980.
- Doubrovsky, Serge: *Fils*. Paris: Gallimard, 1977.
- Fernández García, Noelia: «¿Quiénes son los malos? Propaganda, *kalogathia* y caricatura en los tebeos de la Guerra Civil a través de un ejemplo: *Un miliciano rojo*», *Boletín de Arte*, 36 (2015), pp. 85-91.
- García Rouco, Diego: «Picasso en la Guerra Civil. Torres hace un homenaje al cómic a través de la figura de Picasso», *Zonanegativa.com*, 6-VI-2018, <https://www.zonanegativa.com/picasso-en-la-guerra-civil/> (consultado 5-VII-2019).
- Gómez, Víctor: «¿Y si Pablo Picasso hubiera combatido en la Guerra Civil?», *LaopiniondeMálaga*, 3-IV-2018, <https://www.laopinionde malaga.es/cultura-espectaculos/2018/04/03/pablo-picasso-hubiera-combatido-guerra/997174.html> (consultado 7-V-2018).
- Gómez Escarda, María: «La mujer en la propaganda política republicana de la Guerra Civil española», *BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 9 (2008), pp. 83-101.
- González Ángel, Sara: «Sueño y mentira de Franco de Pablo Picasso: arte y poesía en legítima defensa», *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 13 (2017), pp. 223-240.
- Heras, Beatriz de las (ed.): *Imagen y Guerra Civil española. Carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis, 2018.
- Jiménez, Jesús: «Daniel Torres cumple el sueño de Picasso de combatir en la Guerra Civil», *El cómic en RTVE.es*, 20-VI-2018, <http://www.rtve.es/noticias/20180620/daniel-torres-cumple-sueno-picasso-combatir-guerra-civil/1752590.shtml> (consultado 3-VI-2019).
- Larrea, Juan: *Guernica: Pablo Picasso*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1977.

- Lefebvre-Pena, Michel: *Guerra gráfica. Espagne 1936-1939*. Paris: Éditions de la Martinière, 2013.
- López Fernández, Álvaro: «La deformación del enemigo en la cartelística», en: Peral Vega, Emilio/ Sáez Raposo, Francisco (eds.): *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española*. Frankfurt a.M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2005, pp. 169-196.
- López Fonseca, Antonio: «Iconografía clásica en la propaganda “nacional”», en: Peral Vega, Emilio/ Sáez Raposo, Francisco (eds.): *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española*. Frankfurt a.M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2005, pp. 365-394.
- Maño: «Vida y muerte tremebunda/ de una miliciana inmunda», *La Ametralladora*, 52 (enero 1938), p. 14.
- Martín, Antonio: «Las Aleluyas, primera lectura y primeras imágenes para niños en los siglos XVIII-XIX. Un antecedente de la literatura y la prensa infantil en España», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 41 (2011), <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero47/aleluya.html> (consultado 11-III-2021).
- Matly, Michel: «Dibujando la Guerra Civil. Representación de la Guerra Civil (1936-1939) en los cómics publicados desde 1976», *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 13 (2015), pp. 101-125.
- *El cómic sobre la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, 2018.
- Miquel Lara, Avelina/ Comas Rubí, Francisca (eds.): «Fotografía, escuela y propaganda durante la Guerra Civil: una aproximación desde *Nova Iberia*», *Historia y Memoria de la Educación*, 8 (2018), pp. 231-269.
- Peral Vega, Emilio: «El Pabellón de España en la Exposición Internacional de París (1937): estandarte de una propaganda errática», en: Peral Vega, Emilio/ Sáez Raposo, Francisco (eds.): *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Frankfurt a.M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2015, pp. 15-48.
- / Sáez Raposo, Francisco (eds.): *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Frankfurt a.M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2015.
- Pizarroso Quintero, Alejandro: *La propaganda, arma de guerra en España (1936-1939)*, en: AA. VV. (eds.): *Propaganda en guerra*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002, pp. 11-30.
- «La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda», *El Argonauta español*, 2 (junio 2005), <https://journals.openedition.org/argonauta/1195#quotation> (consultado 15-III-2021).

- Rivero Gil, Francisco: *Aleluyas de la defensa de Euzkadi*. Barcelona: Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937.
- Robles Tardío, Rocío: *Picasso, Guernica, 1937*. Barcelona: Ediciones de la Central, 2009.
- Sanchis, Vincent: *Tebeos mutilados. La censura franquista contra Editorial Bruquera*. Barcelona: Ediciones B, 2010.
- Sanz Jesús de, Andrés: *Carteles de la Guerra Civil Española*. Madrid: Susaeta, 2010.
- Sheryl Tuttle, Ross: «Understanding Propaganda: The Epistemic Merit Model and its Application to Art», *The Journal of Aesthetic Education*, XXXVI, 1 (2002), pp. 16-30.
- Tomás, Facundo: «Guerra Civil española y carteles de propaganda: El arte y las masas», *Olivar*, VII, 8 (2006), pp. 63-85.
- Torres, Daniel: *Picasso en la Guerra Civil*. Barcelona: Norma Editorial, 2018.
- «Conversación con Daniel Torres», *Norma Editorial*, 25-IX-2018, <https://www.youtube.com/watch?v=DEi-bpDWR-U> (consultado 4-VI-2019).
- Veres, Luis: *La retórica del terror. Sobre lenguaje, terrorismo y medios de comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.

