

# *Picasso, al alcance de todos los españoles en el NO-DO\**

*Lidia Merás*

Royal Holloway (University of London)  
lidiameras@rhul.ac.uk

*Resumen:* El noticiario NO-DO, principal medio audiovisual del franquismo, documentó la vida y obra de Picasso entre 1956 y 1981. Este artículo analiza la forma en la que este medio representó al artista español más importante del siglo XX durante la dictadura. Como miembro del Partido Comunista Francés y figura destacada del exilio, ensalzar al creador del *Guernica* presentaba dificultades en la España de Franco, al que las autoridades consideraban un enemigo ideológico. Su inicial ausencia del noticiario dio paso a una posterior recuperación del pintor acorde a la agenda nacionalista de NO-DO.

*Palabras clave:* Picasso, NO-DO, documental, cine español, noticiario.

*Abstract:* The NO-DO newsreel, the principal audio-visual means of communication of the Francoist period, documented Picasso's life and work between 1956 and 1981. This article analyses how NO-DO portrayed the most important Spanish artist of the twentieth century during the dictatorship. As a member of the French Communist Party and a prominent figure in exile, eulogising the creator of *Guernica* presented difficulties in Franco's Spain, since the authorities considered him an ideological enemy. Initially absent from the news, the nationalist agenda of NO-DO prompted his image to be resurrected.

*Keywords:* Picasso, NO-DO, documentary, Spanish cinema, newsreel.

---

\* La autora desea agradecer la ayuda prestada por Rocío Robles Tardío, Elena Oroz e Itziar Garzón en la realización de este artículo, así como el apoyo del proyecto «Larga exposición: las narraciones del arte contemporáneo español para los "grandes públicos"», HAR2015-67059-P (MINECO/FEDER), dirigido por Noemí de Haro.

## Picasso, icono cultural de posguerra

Tras la Segunda Guerra Mundial, Picasso se convirtió en una especie de estrella mediática. Contaba con el reconocimiento unánime de la crítica y vivía holgadamente en su exilio francés, donde a menudo recibía la visita de intelectuales y artistas. Por aquellos años, cuatro de los máximos representantes del cine de arte y ensayo europeo documentaron su contribución al arte contemporáneo. Así, los directores Robert Hessens y Alain Resnais realizaron *Guernica* en 1949; Paul Haesaerts, *Visite à Picasso* (1950), y Luciano Emmer estrenó *Picasso* en 1953<sup>1</sup>. Poco más tarde, Georges Clouzot dirigió el trabajo más ambicioso jamás filmado sobre este artista, *Le Mystère Picasso* (1956), un intento por aprehender el proceso creativo de la mano del maestro de las artes plásticas del momento. Sin embargo, sería justo admitir que no fueron dichos documentales, sino las fotografías publicadas en *Paris Match* y *Life* las que convirtieron a Pablo Picasso en un icono de la cultura popular<sup>2</sup>. Aunque Picasso era ya un artista prestigioso, serían estas las que acercarían su imagen al público general. Tomadas por fotógrafos de su círculo como Arlesien Lucien Clergue, André Villers, Edward Quinn y David Douglas Duncan, aquellas imágenes de un Picasso jovial rodeado de sus hijos pequeños, de su joven esposa o de sus animales domésticos mostraban al maestro en la intimidad. Estas fotografías registraban su vida familiar y las visitas de sus amistades y proponían la visión de un artista ajeno al estereotipo de alma atormentada, pero también alejado de los elitistas templos del arte contemporáneo.

---

<sup>1</sup> Gisèle BRETEAU-SKIRA: «Le désir rattrapé par la pellicule», en Marie-Laure BERNADAC y Gisèle BRETEAU-SKIRA (eds.), *Picasso à l'écran*, París, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 9.

<sup>2</sup> «Photographers the world over could not resist the icon of Picasso. True, Edward Steichen, Man Ray, Brassai, Henri Cartier-Bresson and Cecil Beaton had all photographed Picasso before World War II, but the enormous popularity of photo-magazines like *Life* and *Paris Match* after the war provided a new generation of photographers with work», John RICHARDSON: *Picasso. The Mediterranean Years, 1945-1962*, catálogo de la exposición celebrada del 4 de junio a 28 de agosto, Londres, Gagosian Gallery London, 2010, pp. 33-34.

La representación de Picasso en estas fotografías era difícil de reconciliar con la del enemigo ideológico que el malagueño representaba para el régimen franquista. Por este motivo se impuso un silencio que afectó severamente a las colecciones nacionales. Hoy cuesta creer que, hasta 1964, el único picasso propiedad del Estado español fuera el temprano óleo *Mujer en azul* —pintado en Madrid en 1901— y que se conservaba gracias a que Picasso nunca llegó a recogerlo tras haberlo presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese mismo año<sup>3</sup>. Las reticencias de las autoridades españolas eran comprensibles. Picasso no solo era autor del *Guernica* (1937), el mayor alegato visual contra el fascismo, además había sido nombrado director del Museo del Prado en septiembre de 1936, lo que, en palabras de Paloma Esteban, «pone de manifiesto la capacidad de liderazgo, incluso moral, de que gozaba el artista entre los estamentos culturales del gobierno de la República»<sup>4</sup>. Pese a que algunos investigadores hayan dudado en el pasado del grado de compromiso político de Picasso —no luchó ni en la Guerra Civil española ni en la Segunda Guerra Mundial y siguió pintando bajo la Ocupación sin que los alemanes le pusieran demasiados obstáculos—, los recientes trabajos de Utley<sup>5</sup> y Tusell<sup>6</sup> demuestran lo contrario. Durante la Guerra Civil, Picasso donó dinero al Comité Nacional de Ayuda a España y participó en la creación de dos centros de acogida para niños en Madrid y Barcelona. Fue miembro honorario del Comité Conjunto para los Refugiados Antifascistas y financió obra social de Cruz Roja Española<sup>7</sup>. Aunque nunca militó en la Resistencia, fue el presidente del Comité d'Aide aux Républicains Espagnols, creado en 1945 para coordinar las ayudas a los exiliados tras la guerra. En octubre de 1944, pasó a formar parte del Partido Comunista Francés, con el cual Picasso cola-

---

<sup>3</sup> Geneveva TUSELL: «Picasso, a Political Enemy of Francoist Spain», *The Burlington Magazine*, 155, 1320 (2013), pp. 167-172, esp. p. 167.

<sup>4</sup> Paloma ESTEBAN: «La presencia de España en la obra de Picasso: cinco ejemplos», en *Picasso. La colección del museo Nacional*, catálogo de la exposición, París-Madrid, Museo Nacional Picasso París-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Flammarion-Lunberg Editores, 2008, pp. 26-34, esp. p. 27.

<sup>5</sup> Gertje R. UTLEY: *Picasso. The Communist Years*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2000.

<sup>6</sup> Geneveva TUSELL: «Picasso, a Political Enemy...», pp. 167-172.

<sup>7</sup> Paloma ESTEBAN: «La presencia de España en la obra de Picasso...», p. 27.

boró en múltiples ocasiones de forma desinteresada. Su adhesión al partido fue ampliamente publicitada en *New Masses* y *L'Humanité* en una declaración que dejaba pocas dudas<sup>8</sup>. Utley señala que Picasso había sido muy útil al Partido Comunista por el prestigio que su adhesión implicaba. Incluso en plena Guerra Fría —subraya Utley— su pertenencia al partido daba «legitimidad a los comunistas y reclamaba para el Comunismo el estar del lado de la paz y la cultura»<sup>9</sup>. En España, Picasso estaba fichado por la policía por su pertenencia al Partido Comunista Francés así como por su oposición a Franco y a Falange<sup>10</sup>. Pero, muy a pesar de los intentos de la dictadura por borrar del acervo de los españoles a tan incómoda figura, el régimen se vio compelido a dejar que los ecos de su fama traspasaran los Pirineos.

### Picasso ¿al alcance de todos los españoles?

Hasta la reciente publicación de dos volúmenes dedicados al *Guernica* —el ensayo de Gijs van Hensbergen de 2004 (revisado y ampliado en 2017) y el de Genoveva Tusell *El Guernica recobrado* (2017)—, existía muy poco escrito sobre cómo el franquismo evaluó la figura de Picasso<sup>11</sup>. Esta laguna bibliográfica es bastante llamativa, ya que la política artística bajo el gobierno de Franco sí ha sido ampliamente abordada, entre otros, por Bonet Correa (1981), Delgado Gómez-Escalonilla (1988 y 1992), Llorente Hernández (1995), Cabañas Bravo (1996), Marzo (2009) o Díez Sánchez (2013). Si nos atenemos al estudio de Picasso, en cambio, el corpus se reduce<sup>12</sup>. En

---

<sup>8</sup> «I have become a Communist because our party strives more than any other to know and to build the world, to make men clearer thinkers, more free and more happy. I have become a Communist because the Communist are the bravest in France, in the Soviet Union, as they are in my own country, Spain. I have never felt more free, more complete than since I joined», Pablo PICASSO: «Why I Became a Communist», *New Masses*, 24 de octubre de 1944, p. 11; recogido por Gertje R. UTLEY: *Picasso. The Communist Years*, p. 43.

<sup>9</sup> Gertje R. UTLEY: *Picasso. The Communist Years*, p. 3.

<sup>10</sup> GENOVEVA TUSELL: *El Guernica recobrado*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 53.

<sup>11</sup> GIJS VAN HENSBERGEN: *Guernica. The Biography of a Twentieth Century Icon*, Nueva York-Londres, Bloombury, 2004.

<sup>12</sup> En el momento de escribir estas líneas, Laura Gómez Vaquero investiga las películas y series españolas dedicadas a Picasso y Rogelio López Cuenca la recupe-

otras palabras, el estudio sobre la perspectiva española en la recepción del artista es un fenómeno historiográfico reciente. El presente artículo aspira a contribuir a esta parcela de conocimiento centrándose en la imagen documental y, más concretamente, en las noticias de NO-DO, el instrumento propagandístico más influyente de la dictadura. En este sentido, este trabajo es el único, junto al volumen de Aliaga y Durante (2020), que emplea este noticiario para estudiar la figura de Picasso.

Hasta que la televisión estuvo ampliamente disponible en los años sesenta en los hogares españoles, el noticiario NO-DO fue el único medio audiovisual autorizado para dar noticias en España. Por ello se trata de un instrumento privilegiado para determinar el enfoque que la España franquista daba a esta figura. Como recuerda Sánchez-Biosca, las imágenes de este noticiario eran las únicas de carácter documental disponibles en aquel momento<sup>13</sup>. Por otro lado, la periodicidad del noticiario permite identificar las etapas en las que Picasso fue *persona non grata* y distinguirlas de aquellas en las que fue posible difundir su imagen para consumo general de la audiencia.

En el buscador de NO-DO de Filmoteca Española y RTVE accesible en línea, se conservan treinta y siete películas relacionadas con Picasso producidas entre los años 1956 y 1980<sup>14</sup>. Entre las contabilizadas se hallan tres que tratan, en realidad, sobre la obra de parientes o anteriores relaciones del pintor. Por ejemplo, la exposición en Milán de su expareja, la también pintora Françoise Gilot, o de la hija de ambos, Paloma (diseñadora de joyas). El archivo incluye, asimismo, la noticia de un primo de Picasso que, a los setenta y cinco años de edad, había decidido dar rienda suelta a sus veleidades artísticas. Estas inclusiones hablan del interés, de la avidez incluso en determinados años, por cubrir toda noticia que acerca el pintor a los espectadores. No obstante, el contenido de la mayor parte de los noticiarios consiste en la documentación de ex-

---

ración de Picasso desde la Transición hasta la apertura del Museo Picasso de Málaga a través de la prensa local.

<sup>13</sup> Vicente SÁNCHEZ BIOSCA: «NO-DO: The Francoist Newsreel», en Jo LABANYI y Tatjana PAVLOVIĆ (eds.), *A Companion to Spanish Cinema*, Oxford, Willey-Blackwell, 2013, pp. 526-536, esp. p. 526.

<sup>14</sup> [www.rtve.es/filmoteca/no-do/](http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/).

posiciones de Picasso celebradas en España, aunque figuran también otras exposiciones en Francia y Rumania. El resto de las noticias consistieron en el anuncio de la donación de Salvador y Gala Dalí de las aguafuertes *Las metamorfosis de Ovidio* y de un retrato de Juan Gris del pintor, así como una breve referencia a la visita de los entonces príncipes Juan Carlos de Borbón y Sofía de Grecia al Museo Picasso de Barcelona en 1975. En cuanto al formato, dieciocho de estas películas aparecen clasificadas como documentales y el resto como secciones del noticiario. El periodo en el que NO-DO comienza a prestar mayor atención a Picasso es la primera mitad de los años sesenta, con doce documentales de un total de diecisiete realizados en esta década. Y la noticia que más atrae la atención de este medio es la inauguración del Museo Picasso en Barcelona, el primer museo dedicado al pintor.

«Picasso es siempre noticia» abría el NO-DO del 25 de marzo de 1968, pero lo cierto es que no siempre había sido el caso<sup>15</sup>. El dato más revelador del archivo de NO-DO es la ausencia del artista por un espacio nada desdeñable de doce años. En efecto, entre 1943 (fecha de inicio de NO-DO) y 1954 no existen referencias a Picasso en el noticiario oficial del franquismo, precisamente el periodo en el que el artista había alcanzado su mayor proyección internacional. Dichas omisiones no serán una anomalía del *modus operandi* de los realizadores del NO-DO, sino más bien una de las principales y más elocuentes características de los primeros años del noticiario. Tranche y Sánchez-Biosca distinguen dos etapas en la instrumentalización propagandística de NO-DO que se corresponden en líneas generales con el tratamiento otorgado a Picasso. La primera sería una campaña iniciada durante la Segunda Guerra Mundial, caracterizada por su anticomunismo, y que reavivaba la Cruzada contra el enemigo rojo. En ella, «la Segunda Guerra Mundial constituye, por así decirlo, el bautismo del noticiario: en su yunque debe forjarse la habilidad en decir y callar, la necesidad del silencio»<sup>16</sup>. Rodríguez Mateos coincide en que el silencio fue fundamental para forjar una imagen idílica de la dictadura, libre

---

<sup>15</sup> «Exposición de Picasso en Barcelona. La personalidad del pintor en sus obras más recientes», 25 de marzo de 1968, NOT N 1316 B.

<sup>16</sup> Rafael R. TRANCHE y Vicente SÁNCHEZ BIOSCA: *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 377.

de discrepancias: «[NO-DO] mantuvo un enfoque sesgado sobre la realidad. Dio cuenta únicamente de los hechos positivos y eludió aquellos que podían manchar la pretendida perfección de un Régimen que iniciaba su andadura, impidiendo que aparecieran siquiera en segundo plano...»<sup>17</sup>.

El mutismo hacia Picasso en los primeros años del NO-DO cobra así sentido. Con él se pretendía negarle toda difusión, pero, al mismo tiempo, en su interés por hacerlo desaparecer, destapa la incomodidad del régimen hacia el pintor<sup>18</sup>. La ocultación revela la incapacidad inicial, incluso la fobia, del franquismo a asimilar figuras discordantes. Pero si la ausencia de Picasso es en sí significativa, todavía lo serán más las circunstancias en las que se produce la recuperación del artista. En 1955 España había entrado a formar parte de Naciones Unidas y buscaba activamente la legitimación de la dictadura, así como el restablecimiento de las relaciones con parte de los ganadores de la Segunda Guerra Mundial. Las crecientes hostilidades de Estados Unidos hacia la Unión Soviética permitieron al régimen franquista presentarse como un freno al comunismo en Europa en el contexto de la Guerra Fría. Con el fin de estrechar lazos con las potencias vecinas, el Gobierno español se apoyó en la difusión cultural y, particularmente en el arte contemporáneo, como parte de una estrategia para promocionar la apertura del país<sup>19</sup>.

A este clima general más favorable se añadió una serie de iniciativas destinadas a contribuir más directamente a la recuperación de Picasso en España, si bien solo algunas quedaron reflejadas en el NO-DO. La fecha del segundo reportaje (12 de noviembre de 1956) corresponde a una exposición de artistas españoles en Barcelona en la que se muestra un retrato de Picasso realizado por Ricard Canals. Esta tímida alusión remite a estrategias observadas en exposiciones

---

<sup>17</sup> Araceli RODRÍGUEZ MATEOS: *Un franquismo de cine: La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO*, Madrid, Rialp, 2008, p. 233.

<sup>18</sup> «Su manifiesta parcialidad ideológica y sus ocultaciones no le despojan de interés, antes al contrario, pues de la interpelación y análisis de la máscara se desvela aquello que la máscara oculta, por qué lo oculta y de qué manera lo oculta»; Román GUBERN: «NO-DO: La mirada del Régimen», *Archivos de la Filmoteca*, 15 (1993), pp. 5-9.

<sup>19</sup> Jorge Luis MARZO: *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia?*, Murcia, CENDEAC, 2009, p. 115.

artísticas anteriores organizadas por el Gobierno para la promoción de España en el extranjero mediante la difusión de obras contemporáneas. Así, en el pabellón de España de la Bienal de Venecia de 1950, se sorteó la exhibición de obra de Juan Gris —al que no pudo obviar porque la Bienal lo homenajeaba con una retrospectiva— exponiendo un retrato de Gris realizado por Vázquez Díaz<sup>20</sup>. Con un proceder idéntico, en el correspondiente NO-DO se menciona a Picasso, pero prudentemente se escamotea su obra.

El documental de 1956 coincide además con los intentos del Gobierno español de ese mismo año de organizar una gran retrospectiva del pintor en Madrid. Aprovechando la creciente nostalgia del pintor por su tierra natal, pese a que había jurado no regresar a España hasta que las libertades volvieran a ser restablecidas, las autoridades vislumbraron una oportunidad para negociar la exposición de sus obras en Madrid. La iniciativa partió del crítico de arte José María Moreno Galván, que informó al agregado cultural de la embajada de España en París de su visita al artista y posteriormente negociaría en secreto con el pintor. Al parecer, tras informar de sus conversaciones al agregado cultural, José Luis Messía, respondió lo siguiente: «Ojalá que García Lorca estuviese vivo y tuviésemos también en la mano la posibilidad de enterrar su mito»<sup>21</sup>. Esta afirmación confirma la percepción del régimen sobre Picasso como opositor del Gobierno, así como el deseo de las autoridades españolas por dismantelar el símbolo de un Picasso desafecto.

Lo cierto es que el régimen franquista no tuvo fácil dismantelar el icono. Para poder mostrar a Picasso en las concurridas salas de cines —en donde la proyección de NO-DO fue obligatoria hasta el año 1975— o, más adelante, cuando se democratizó la compra del televisor, se emplearon dos sencillas estrategias. Por un lado, se suprimió toda alusión a las adhesiones comunistas de Picasso y, por otro, se subrayaron los temas españoles de su obra.

---

<sup>20</sup> Véase Alicia FUENTES VEGA: «Franquismo y exportación cultural. El papel de “lo español” en el apadrinamiento de la vanguardia», *Anales de la Historia del Arte*, volumen extraordinario, Universidad Complutense, Madrid, 2011, pp. 183-196, esp. pp. 193-194.

<sup>21</sup> Carta reservada del agregado cultural de la embajada de España en París, París, 31 de julio de 1956; recogido en Genoveva TUSELL: *El Guernica recobrado*, pp. 70-71. Las negociaciones no llegaron a buen puerto por una filtración a la prensa.



## Borrando las filiaciones ideológicas de Picasso

Con la salvedad de una fugaz imagen de la obra *El niño del pichón* (1901) en el primer documental en el que se nombra a Picasso, hasta 1960 los españoles no pudieron contemplar en NO-DO obras realizadas por Picasso<sup>22</sup>. La primera exposición del artista documentada por el noticiario se llevó a cabo en la Sala Gaspar de Barcelona, una galería que impulsó la difusión de Picasso en España. Precisamente fue en la década de los sesenta cuando se inició una segunda campaña de propaganda de la que NO-DO participaría de forma activa. Gestada por Manuel Fraga Iribarne, al frente del Ministerio de Información y Turismo desde 1962, la campaña de «los veinticinco años de paz» coincidió con la expansión de la televisión en España y el desarrollo de la sociedad de consumo. En adelante, además de estar presente en todas las salas cinematográficas del país mediante la obligatoriedad de la proyección del noticiario en cines, el nuevo medio de comunicación acercaba NO-DO a los hogares españoles o, en las zonas rurales, a los teleclubes, convirtiéndose en un medio privilegiado para la diseminación del discurso oficial<sup>23</sup>. «Los veinticinco años de paz» —afirman Tranche y Sánchez-Biosca— constituyeron una campaña definida «bajo el signo del desarrollismo, el turismo y la tecnocracia, y una liberalización política, por supuesto relativa, pero no por ello menos aireada»<sup>24</sup>. Vencido el principal enemigo, el noticiario alardearía de los años de estabilidad política y del progreso logrado difundiendo los planes de industrialización emprendidos, la mejora de la agricultura o la política de vivienda social<sup>25</sup>. Para Fraga, la televisión era «el camino de acceso a

---

<sup>22</sup> *Jardines, corceles y arte* (1954), <https://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/jardines-corceles-arte/2904996/>.

<sup>23</sup> En 1962, el único canal de TVE (pues la segunda cadena no se inauguraría hasta 1966) cubría ya casi todo el territorio nacional, aunque el número de televisores era de tan solo de 300.000. Con el Plan Nacional de Televisión (1964-1967), dentro del I Plan de Desarrollo, se pasó del millón de receptores en 1964 a los 5.700.000 en 1974. José María ANCHEL CUBELLS: *Canal 9: Historia de una programación (1989-1995)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 14.

<sup>24</sup> Rafael R. TRANCHE y Vicente SÁNCHEZ BIOSCA: *NO-DO. El tiempo y la memoria...*, p. 376.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 430.

la información y a la cultura para el amplio espectro de clases medias que asegura la estabilidad social del estado»<sup>26</sup>. En consecuencia, el NO-DO supuso un importante instrumento que respondía a las demandas de la incipiente sociedad de consumo española.

En el nuevo paradigma, el silencio hacia Picasso fue sustituido por una representación que buscaba el consenso o al menos evitaba generar controversia. No hay que olvidar que, en su primera etapa, NO-DO había representado el comunismo «de una manera simplista como una ideología enemiga de la cristiandad y del mundo occidental. La fuerza destructiva por antonomasia»<sup>27</sup>. En consecuencia, ocultó la filiación comunista de Picasso a la opinión pública, soslayando cualquier detalle biográfico que sugiriera la más nimia reticencia del pintor hacia el Gobierno español. Por ocultar, ocultó incluso que la reforma del Palacio Berenguer de Aguilar en Barcelona fuera a albergar la apertura del entonces único museo del mundo dedicado a Pablo Picasso. Así, en la noticia sobre la correspondiente inauguración del Museo el 9 de marzo de 1963 —a la que no acudió Picasso, pero a la que no faltaron las autoridades barcelonesas— se evita mencionar el nombre del pintor, pese a que la institución se destinaba enteramente a su obra. En su lugar, se alude al número de obras del artista que el museo va a alojar en su exposición permanente. A la colección se la denominaba en círculos oficiales «Colección Jaime Sabartés» en honor al secretario de Picasso, el cual había donado las obras a la ciudad condal. La reticencia a nombrar a Picasso llegó a tal grado de absurdo que, como documenta Genoveva Tusell, el museo careció de placa varios meses después de su inauguración, para enojo de Sabartés y estupefacción de la prensa internacional<sup>28</sup>.

NO-DO documenta la noticia empleando imágenes de la fachada del edificio, de algunas de los óleos y grabados, así como de las autoridades visitando las salas con trasfondo de música jazz. A continuación, intercala una imagen de archivo mostrando al pintor

---

<sup>26</sup> Juan Carlos IBÁÑEZ: «El debate sobre el modelo de la televisión pública en España: dos apuntes históricos», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 8, 1 (2007), pp. 23-36, esp. p. 26.

<sup>27</sup> Araceli RODRÍGUEZ MATEOS: *Un franquismo de cine...*, p. 236.

<sup>28</sup> Véase la carta de Jaime Sabartés recogida en Genoveva TUSELL: *El Guernica recobrado...*, p. 92.

rodeado de gente, mientras la voz del locutor señala: «[Picasso] a quien vemos aquí en una de sus más recientes apariciones ante el público francés...»<sup>29</sup>. Con esta equívoca referencia se intentaba maquillar los hechos, ya que el pintor residía en Francia en un exilio autoimpuesto como señal de rechazo al régimen español. La triquiñuela recuerda al tratamiento informativo que se dio al retorno de los embajadores tras su retirada en cumplimiento con la resolución de la ONU de 1946, y que NO-DO ocultó. Como observaba Rodríguez Mateos: «como no habían informado del aislamiento internacional no cabía hablar de “retorno”. Con tacto, se daba la impresión de que los embajadores se presentaban respetuosamente como si se tratara de un relevo en su puesto»<sup>30</sup>.

Asimismo, en estas imágenes, el añadido de la voz del narrador facilitaba la interesada ambigüedad o la directa tergiversación de los hechos, de la misma manera que el doblaje permitía editar los diálogos en el cine de ficción de aquella época. En el mismo año, el noticiario documentaba la fiesta organizada en Vallauris en honor a Picasso con motivo de su octogésimo aniversario. El locutor indica que Vallauris es «donde el pintor español Pablo Picasso ha establecido su famosa alfarería», de nuevo pasando por alto que Vallauris era además su lugar de residencia. La omisión solo se explica porque con ello NO-DO ofrece la falsa impresión de haber sido una celebración espontánea de una localidad francesa que aclama al gran artista español, cuando en realidad aquellos que lo homenajearon eran sus propios vecinos<sup>31</sup>.

La única ocasión en la que se reconoce la adhesión de Picasso al comunismo es en el documental a color que NO-DO emite como homenaje póstumo al artista. En él, Salvador Dalí —quien en 1964 había recibido de manos de Manuel Fraga la Gran Cruz de Isabel la Católica— resta importancia a su militancia achancándola a su «anarquismo ibérico» y a «cuestiones sentimentales»<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> «Quientas obras de Picasso, en Barcelona», 1 de abril de 1963, NOT N 1056 B.

<sup>30</sup> Araceli RODRÍGUEZ MATEOS: *Un franquismo de cine...*, p. 144.

<sup>31</sup> «Picasso cumple ochenta años», 13 de noviembre de 1961, NOT N 984 C.

<sup>32</sup> Salvador Dalí: «[Picasso] era el arquetipo del anarquista ibérico. O sea que todo lo que fue después comunismo y todo eso eran por razones puramente sentimentales [*sic*]», especial Picasso, 1 de enero de 1979\* (01:07 min).

No era la primera vez que Salvador Dalí minimizaba el compromiso político de Picasso. En la célebre conferencia «Picasso y yo» impartida en el Teatro María Guerrero (Madrid) en noviembre de 1951, Dalí ya había cuestionado sus simpatías comunistas en un conocido discurso en el que señalaba: «Picasso es español. Yo también. Picasso es un genio. Yo también. [...] Picasso es comunista. Yo tampoco»<sup>33</sup>.

Antes de su muerte, el pintor tan solo aparece relacionado con el comunismo de forma velada en un reportaje de 1969. Dentro de la sección «Noticias breves» se da cuenta de la más amplia exposición de litografías y grabados de Picasso expuestos en el Museo de Arte de Bucarest. Se trata del único metraje emitido por NO-DO que da cuenta de una exposición de Picasso en un país comunista. Curiosamente, en lugar de amenizar el metraje con música de jazz, como era habitual en los reportajes de NO-DO sobre Picasso, el noticiario emplea aquí una composición caracterizada por el uso de notas disonantes, connotando así la exposición en la capital rumana con una música poco tranquilizadora<sup>34</sup>.

### **Picasso como máximo representante de lo español**

Si hubiera que destacar un elemento común en las noticias que el NO-DO le dedica a Picasso a lo largo de las décadas, es una fijación por presentarlo ante la audiencia como español. El dato no ofrece sorpresa alguna. Las autoridades culturales franquistas habían tratado de remozar la imagen de la dictadura asimilando a los artistas de vanguardia de manera que fuera tolerable para los sectores más retrógrados y ello se logró destacando sus «inequívocas señas de españolidad»<sup>35</sup>. Aunque no era un pintor costumbrista, sería justo señalar que los temas españoles están muy presentes en la obra de Picasso y lo estarán especialmente en la «década española», periodo en el que Picasso revisa la tradición pictórica del Siglo de Oro español pintando, entre otras obras, su serie de más de

---

<sup>33</sup> Recogido por Genoveva TUSELL: *El Guernica recobrado...*, p. 62.

<sup>34</sup> «Exposición de Picasso en Bucarest, gran acontecimiento artístico», 10 de febrero de 1969, NOT N 1362 B.

<sup>35</sup> Alicia FUENTES VEGA: «Franquismo y exportación cultural...», p. 187.

cuarenta lienzos inspirados en *Las Meninas* (1957)<sup>36</sup>. Dado su prestigio internacional, Picasso era importantísimo para las autoridades culturales del régimen. Por ello, según Fuentes Vega, desde el ámbito artístico hubo intentos tempranos de disculpar sus discrepancias políticas en aras a su condición de «español». Así, en la introducción del catálogo de la exposición de El Cairo de 1950 se leía: «por ser un malagueño universal, que, a pesar de sus disidencias, por tantos rasgos de su arte desdeñoso e imprevisible, sigue siendo profundamente español»<sup>37</sup>.

Si las exposiciones difundieron el arte contemporáneo español como medida propagandística en el extranjero<sup>38</sup>, NO-DO sería el medio perfecto para promocionar el nacionalismo español destinado al consumo doméstico. La construcción de un discurso nacionalista fue, desde sus comienzos, uno de los pilares del noticiario:

«El NO-DO fue un poderoso instrumento de nacionalización. En realidad, lo fue como un efecto de su renuncia a comportarse como una maquinaria activa de propaganda y agitación: lejos de los tiempos de la movilización falangista, que habían coincidido con las veleidades ideológicas del Departamento Nacional de Cinematografía, el NO-DO encarnó el espíritu asertivo, de asentimiento o consentimiento por que apostó el franquismo cuando el enemigo estaba derrotado o exiliado y el contexto internacional no estimulaba a aventuras»<sup>39</sup>.

Al ser un medio audiovisual, la obra de Picasso ponía a disposición de los españoles de todas las clases sociales unas señas de identidad actualizadas que contaban con el beneplácito, e incluso la admiración, de los países vecinos. De esa forma se impulsaba el orgullo nacional convirtiendo a Picasso en una suerte de embajador

---

<sup>36</sup> Gijs VAN HENSBERGEN: «Picasso's Spanish decade», *Apollo*, 1 (2010), p. 58.

<sup>37</sup> «Prefacio» (anónimo), en *Exposición de Arte español en El Cairo*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1950, p. 30; citado en Alicia FUENTES VEGA: «Franquismo y exportación cultural...», p. 191.

<sup>38</sup> Véase Delgado Gómez-Escalonilla (1988 y 1992), Cabañas Bravo (1996) y Marzo (2009).

<sup>39</sup> Vicente SÁNCHEZ BIOSCA: «El NO-DO y la eficacia del nacionalismo banal», en Stéphane MICHONNEAU y Xosé M. NÚÑEZ SEIXAS (eds.), *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 177-195, esp. pp. 193-194.

involuntario del régimen. El recurso al nacionalismo implicaba además una ventaja adicional: la de disolver el componente ideológico del artista a través de la reducción de la obra del artista a unas señas nacionales:

«mediante lo español, se vacía de todo contenido ideológico a la obra de arte. Una despolitización más que necesaria si el régimen quería asimilar como propias figuras tan reconocidas internacionalmente —y por tanto tan golosas— como Picasso. No debemos subestimar la tremenda potencialidad del argumento de «lo español» como estrategia instrumentalizadora de la cultura por parte del Estado»<sup>40</sup>.

Entre esas señas nacionales, los reportajes de NO-DO destacan las tauromaquias<sup>41</sup>. Aunque en la obra de Picasso la representación del toro abarca otros temas (por ejemplo, el mito griego del minotauro), NO-DO reduce el abanico de posibles interpretaciones seleccionando las corridas de toros como la única posible. El noticiario simplifica las claves de lectura y las hace legibles a un público heterogéneo, pero sin duda capaz de reconocer en los libres trazos del artista, el homenaje a la fiesta nacional. En la sección «Vida artística» y con música de acordeón de resonancias francesas —una alusión quizá para espectadores avezados—, apareció la primera noticia de NO-DO específica sobre el artista. El noticiario registra una exposición de aguatinas celebrada en la Sala Gaspar de Barcelona (1960) ilustrando *La Tauromaquia o arte de torear*. En realidad, las veintiséis aguatinas habían sido realizadas tres años antes por encargo de Gustavo Gili para Ediciones La Cometa. Su fin era ilustrar la reedición de una obra de 1796 escrita por José Delgado y Gálvez, alias «Pepe Hillo», famoso torero y uno de los que establecieron las reglas de las corridas de toros<sup>42</sup>. Se trata de una de las pocas oca-

<sup>40</sup> Alicia FUENTES VEGA: «Franquismo y exportación cultural...», p. 187.

<sup>41</sup> El tema de la corrida de toros, que fascinó a Picasso durante toda su vida, aparece en las obras iniciales de este, realizadas en Barcelona entre 1895-1896 y 1897-1898. Paloma ESTEBAN: «La presencia de España en la obra de Picasso...», p. 30.

<sup>42</sup> «Se trataba de una serie ordenada siguiendo el ritmo de la corrida actual, excepto algunas imágenes “antiguas”», véase s. a., Carpeta La Tauromaquia, Museo de Málaga, donación de Jaime Sabartés, [http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/MMA/index.jsp?redirect=S2\\_3\\_1\\_1.jsp&idpieza=404&pagina=5](http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/MMA/index.jsp?redirect=S2_3_1_1.jsp&idpieza=404&pagina=5) (consultado el 15 de octubre 2017).

siones en las que se describe con cierto detalle la obra documentada en el reportaje:

«Picasso ha realizado en ellas una síntesis gráfica de gran agilidad expresiva y agudeza espiritual. El tema en concreto es el de una corrida de toros completa. La obra está hecha directamente hecho sobre la plancha y a la goma, técnica que como es sabido ofrece una gran libertad. Picasso actuó directamente con el pincel exhibiendo su dominio y su profundo conocimiento del arte taurino».

En este y en otros documentales es constante el interés por mostrar a Picasso como un entendido del arte de Cúchares y no como un mero aficionado. Por este motivo, las aguatintas toreas de este documental serán reutilizadas en dos noticiarios de NO-DO de 1963 y, posteriormente, en 1969 y 1973, a veces en compañía de otras tauromaquias. La noticia se completa con el anuncio de otra exposición del pintor en Sabadell en la que se reúnen pinturas de sus primeras épocas. Aunque el guion anuncia que la exposición exhibe un centenar de piezas, en particular bodegones y retratos, las imágenes destacan dos obras en particular: el *Retrato de la Señora Canals* (1905), un óleo que muestra a Benedetta Bianco luciendo mantilla, y un dibujo poco conocido de don Quijote y Sancho Panza.

A pesar de la insistencia en hispanizar en lo posible la obra de Picasso, es preciso matizar que el uso de la música en estos documentales universaliza la representación de Picasso. La omnipresencia de la música jazz en las noticias del NO-DO sobre el artista es interesante por su uso contrapuntístico. Según Richardson, biógrafo de Picasso, aunque el malagueño no era ningún melómano, le gustaba este tipo de música<sup>43</sup>. Sin embargo, es poco probable que los realizadores de NO-DO estuvieran al tanto de sus preferencias musicales y que lo que les interesara fuera promocionar una idea de Picasso como «malagueño universal». Sea como fuere, la utilización de jazz, incluso para documentar los planos de las tauromaquias, indica un deseo de destacar la condición cosmopolita de Picasso, o al menos, sirve para distinguirla de otras manifestaciones

---

<sup>43</sup> Recogido en Tad HERSHORN: *Norman Granz. The Man Who Used Jazz for Justice*, Berkeley-Londres, University of California Press, 2011, p. 327.

del folklore popular e identificar estos trabajos como pertenecientes a la «alta cultura» de alcance global.

## **La muerte de Picasso**

Picasso falleció el 8 de abril de 1973. Ocho días más tarde, NO-DO le dedicó «Picasso. Reportaje biográfico con motivo de la muerte del genial artista». El documental es sumamente interesante por la escasez de imágenes relativas al suceso y los intentos del reportaje por disimular esta pobreza. Dicha limitación contrasta con el pomposo lenguaje cargado de innecesarias adjetivaciones característico del noticiario. Así anunciaba NO-DO el fallecimiento del pintor al comienzo de la noticia:

«La mirada de Picasso se ha extinguido, pero su obra, fruto de intuición y pensamiento, subsiste. Su figura genial y gigantesca, captada en el trabajo constante y tenaz, fue una realidad fecunda para el fenómeno plástico de nuestro tiempo porque la plástica, desde el pincel al collage, desde la cerámica a la escultura fue enteramente suya, subyugada, recreada».

A pesar de que el propio NO-DO había documentado la celebración del nonagésimo cumpleaños de Picasso un año antes, parece que nadie había planificado la realización de un obituario en previsión de lo inevitable. La manera en la que NO-DO despierta al artista, sobre todo en la segunda mitad del metraje, resulta chocante por la ausencia de imágenes recientes que ilustren el obituario. Con objeto de paliar esta limitación, el noticiario traza un recorrido cronológico por la vida del autor ilustrando con planos fijos las placas de los domicilios en Málaga y Barcelona en los que habitó Picasso en su niñez y juventud. Para documentar su estudio en la calle de la Plata, se usan planos subjetivos de un individuo subiéndose las escaleras de un edificio en penumbra, que bien podrían pertenecer a cualquier inmueble. La inusual atención a sus pasados domicilios y la ausencia de mención sobre sus hogares franceses (o siquiera el lugar de fallecimiento) sirven para afianzar la vinculación de Picasso con España. Pese a que Picasso en el momento de su muerte llevaba cerca de cuatro décadas sin pisar suelo español, el noticiario asegura que el pintor llevaba «una vida entrañablemente unida a Barcelona».



La escasez de imágenes dignas de ilustrar la noticia se debe, en parte, a que el noticiario franquista rara vez se ocupaba de las noticias de actualidad<sup>44</sup>. Solo así puede entenderse que no haya ninguna imagen rodada al efecto sobre el funeral, entrevistas a expertos o colegas de profesión, o sobre la repercusión, ya fuera nacional o internacional, de su muerte. A modo de justificación, el locutor se excusa en que «en nuestro reportaje de urgencia no está todo Picasso, ni mucho menos, su obra, sino más bien nuestro pequeño y apresurado homenaje». Sin embargo, a pesar de las prisas, el reportaje insiste en todos y cada uno de los elementos que habían caracterizado la mayor parte de los anteriores documentales: la fijación en su condición de español («siempre conservó su nacionalidad española», se recuerda al espectador). Y, como tal, su amor por las corridas de toros, tanto como aficionado como creador. Para corroborarlo se reciclaron unas imágenes de su asistencia a una corrida de Dominguín y se muestran, una vez más, tauromaquias picassianas para demostrar la influencia de la fiesta nacional en su obra. Como curiosidad habría que añadir que, en este documental, se presenta a Picasso conforme a los valores desarrollistas del empresario de éxito, aunque sin entrar en detalles: «En Vallauris, en su actividad de ceramista —informa el locutor— dio trabajo a muchos artesanos». Sin embargo, lo más llamativo del documental son las flagrantes omisiones. Nada se dice sobre su vida en Francia, ni se recuerda a sus mujeres e hijos de sus anteriores parejas. Por no mencionar episodios más espinosos como los intentos del Gobierno español por exponer su obra en España o la fracasada campaña de 1968 de recuperar el *Guernica*, que todavía se hallaba en suelo estadounidense y donde permanecería hasta su tortuosa recuperación en 1981.

## La decadencia de NO-DO

A partir de finales de los sesenta empezó a ser patente el declive de NO-DO, motivado en gran medida por la competencia de

---

<sup>44</sup> Vicente SÁNCHEZ BIOSCA: «NO-DO y las celadas del documento audiovisual», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 4 (2009), <http://ceec.revues.org/2703>, DOI: [10.4000/ceec.2703](https://doi.org/10.4000/ceec.2703) (consultado el 29 de octubre 2017).

la televisión. NO-DO seguía proyectándose en las salas de cine y era emitido por la pequeña pantalla, pero los telediarios eran mucho más ágiles a la hora de responder a la actualidad gracias a que ofrecían varias emisiones al día. La pujanza de este medio determinó un cambio de formato: los reportajes sustituyeron a las noticias<sup>45</sup>. Otra novedad fue que, a partir de 1977, los documentales de NO-DO se empezaron a realizar íntegramente en color, a pesar de que, de los ocho millones de aparatos de televisión existentes en España, tan solo un 10 por 100 contaban con dicha tecnología<sup>46</sup>. En una época en la que la televisión era mayoritariamente en blanco y negro, NO-DO ofrecía el valor añadido del color en documentales de mayor duración. Un año más tarde, en 1978, fue anulado el mayor privilegio de NO-DO: la exclusividad en la utilización de imágenes documentales<sup>47</sup>. El fin del monopolio lo perjudicó seriamente, pero, no obstante, resistiría en las pantallas españolas hasta el año 1981. Será en este contexto en el que NO-DO produjo tres últimos documentales dedicados a Picasso. Los más notables fueron el cortometraje «Picasso insólito» (1978), dirigido por Antonio Mercero, y el «Especial Picasso», escrito y dirigido por Luis Revenga y emitido en televisión 1981. Aunque muchos de los elementos señalados en los noticiarios y primeros documentales de Picasso durante la dictadura se mantienen en estos trabajos —en particular el afianzamiento de la condición «española» del artista—, en los documentales rodados durante la Transición se descubren elementos inéditos acordes con el nuevo curso político y cultural del país. El más llamativo será la presentación de Picasso como inesperado promotor de la *reconciliación nacional*. Por su interés, estos documentales serán analizados en otro trabajo actualmente en curso.

---

<sup>45</sup> Álvaro MATUD JURISTO: «La Transición en la cinematografía oficial franquista. El NO-DO entre la nostalgia y la democracia», *Comunicación y sociedad*, 22, 1 (2009), pp. 33-58 esp. p. 40.

<sup>46</sup> Manuel PALACIO: *La televisión durante la Transición española*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 9.

<sup>47</sup> Los decretos correspondientes pueden consultarse en Rafael R. TRANCHE y Vicente SÁNCHEZ BIOSCA: *NO-DO. El tiempo y la memoria...*, pp. 602-605. Finalmente, en 1980, NO-DO se acabaría integrando en Radiotelevisión Española, lo que acelerará su desaparición de la gran y de la pequeña pantalla.

## Conclusiones

Los archivos del noticiario clave del periodo franquista conservan una visión parcial e interesada del creador español más importante desde los tiempos de Goya. La consideración de Picasso como un enemigo por parte de las autoridades españolas impidió la difusión de su imagen en el noticiario durante casi dos décadas. Coincidiendo con los esfuerzos gubernamentales de utilizar el arte contemporáneo para mostrar una cara más amable del país, la inicial ausencia del noticiario dio paso en los años sesenta a una recuperación del pintor, sobre todo a tenor de la apertura del primer museo dedicado a su obra. No obstante, la popularidad de Picasso fue usada para refrendar los postulados de NO-DO y, en particular, con el objetivo de fortalecer un discurso nacionalista. Con este fin, ocultó su lugar de residencia y subrayó los temas españoles de la obra de Picasso, en particular las tauromaquias. Como se ha mencionado, durante las dos principales campañas propagandísticas descritas por Tranche y Sánchez-Biosca, NO-DO se valió de Picasso para difundir su mensaje. En la primera campaña, de carácter anticomunista, se produjo un silenciamiento total del pintor. En la segunda, en un periodo de mayor apertura, adulteró la información o sorteó mensajes incómodos para el régimen explotando la figura del artista. Picasso fue retratado como un hombre de éxito que había renovado las señas de identidad nacional con imágenes inequívocamente españolas. Convertido en una suerte de embajador de la cultura española, se propagaba así la concepción de una España abierta y moderna, que simultáneamente reforzaba su autoestima como país a través de la loa a un compatriota célebre, tanto en el ámbito de la alta cultura como en la esfera popular. El amor de Picasso por los toros, un espectáculo de carácter interclasista cuyos máximos representantes provenían en general de las capas desfavorecidas, ayudaba a presentarlo como un «hombre del pueblo» y, más específicamente, del pueblo español.

Es difícil calibrar hasta qué punto los espectadores coetáneos supieron leer entre líneas las ausencias o decodificar las tergiversaciones del noticiario. Sin embargo, tampoco habría que descartar que los espectadores con mayor sentido crítico pudieran captar cierto grado de manipulación. Por ejemplo, la mera existencia

del documental dedicado a un primo lejano de Picasso, cuando aún no se había rodado imágenes del propio Picasso, es probable que suscitara preguntas en, al menos, círculos artísticos, que sabían del exilio voluntario de Picasso. Lo mismo podría decirse del reportaje que comunicaba la muerte del maestro, con un material rodado al efecto tan pobre que revelaba más del maltrato y la indiferencia del noticiario hacia el artista, que de la noticia del fallecimiento en sí. Por mucho que se esforzara, ni siquiera el triunfalismo en el tratamiento de las imágenes o el lenguaje engolado del noticiario podría disimular todas carencias, ocultaciones y falsedades. Por suerte, al NO-DO le quedaban dos telediarios.

### **Selección de reportajes y documentales sobre Picasso en NO-DO por orden cronológico**

Exposición en Barcelona. Retratos de personalidades famosas por artistas de renombre, NOT N 723 B, 12 de noviembre de 1956, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-723/1487235/>.

Agua-tintas de Pablo Picasso en una sala de Barcelona. Exposición de obras del pintor en Sabadell, 25 de enero de 1960, NOT N 890 A, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-890/1485915/>.

Exposición de piezas valencianas en Madrid. Del siglo XIII a Picasso, 7 de marzo de 1960, NOT N 896 B, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-896/1486465/>.

Exposición en Barcelona. Treinta pinturas inéditas de Picasso, 12 de diciembre de 1960, NOT N 936 A, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-936/1468834/>.

La exposición de la obra grabada de Picasso en Madrid. Ciento sesenta y siete originales, 6 de febrero de 1961, NOT N 944 A, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-944/1487224/>.

Edición especial para la INA, 1 de enero de 1963, <http://www.rtve.es/alicarta/videos/documentales-b-n/edicion-especial-para-ina-1963/2846173/>.

Quinientas obras de Picasso, en Barcelona. Rememoración de diversas exposiciones, 1 de abril de 1963, NOT N 1056 B, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1056/1472832/>.

El matrimonio Dalí dona obras de Picasso con destino al museo del pintor malagueño en Barcelona, 21 de octubre de 1963, NOT N 1085 A, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1085/1469043/>.

- Un primo de Picasso, pintor en Málaga. Manuel Blasco en su estudio de Torremolinos, 6 de julio de 1964, NOT N 1122 B, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1122/1475183/>.
- Adquisición y entrega en el Museo Contemporáneo. Los tres picassos que figuraron en la feria de Nueva York, 31 de octubre de 1966, NOT N 1243 C, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1243/1473392/>.
- Exposición de Françoise Gilot, exmujer de Picasso. La artista y sus cuadros en Milán, 7 de febrero de 1966, NOT N 1205 A, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1205/1470078/>.
- Exposición de Picasso en Barcelona. La personalidad del pintor en sus obras más recientes, 25 de marzo de 1968, NOT N 1316 B, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1316/1486876/>.
- Exposición de Picasso en Bucarest, gran acontecimiento artístico, 10 de febrero de 1969, NOT N 1362 B, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1362/1486473/>.
- El legado de Picasso. Sus más conocidos cuadros juveniles, 1 de marzo de 1971, NOT N 1469 A, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1469/1469941/>.
- Noticias sobre Barcelona. Diputación de Barcelona, 1 de enero de 1971, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/noticias-sobre-barcelona-diputacion-barcelona-1971/2846109/>.
- Picasso. Reportaje biográfico con motivo de la muerte del genial artista, 16 de abril de 1973, NOT N 1580 A, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1580/1487302/>.
- Exposición de Paloma Picasso. Sus declaraciones para nuestra Revista, 1 de julio de 1974, NOT N 1642 A, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1642/1465360/>.
- Noticias sobre Barcelona. Diputación de Barcelona 1973, 1 de enero de 1974 [sic], <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/noticias-sobre-barcelona-diputacion-barcelona-1973/2846154/>.
- Los príncipes y su pueblo, 1 de enero de 1975, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/principes-su-pueblo/2847628/> (minuto: 02:35-03:15).
- Picasso insólito, 1 de enero de 1978 (27 min. de duración), <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/picasso-insolito/2910494/>.
- Especial Picasso, 24 de octubre de 1981 (67 min. de duración), <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/especial-picasso/2910595/>.
- Picasso. Ochocientas obras del genial pintor malagueño en el Grand Palais de París, 28 de enero de 1980, NOT N 1926, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1926/1467302/>.