

Analisis artístico del “Guernica” de Picasso

Sólo tras el bombardeo de Guernica Picasso pareció decidirse por fin a pintar el mural que el Gobierno republicano español le había encargado cuatro meses antes. En realidad, la noticia de esta cruel masacre sorprendió a todo el mundo por su carácter gratuito, por su capacidad de expresar sin rodeos el absurdo de la guerra. Es indudable que una acción bélica de esta magnitud no se debió a un error de información, sino que estaba concebida dentro de una nueva modalidad de guerra psicológica, que luego se haría tristemente habitual durante la Segunda Guerra Mundial; minar la moral de resistencia atacando los objetivos civiles de retaguardia. En este sentido es muy probable incluso que se llevara a cabo intencionalmente el bombardeo de la ciudad vasca, como sugiere Palau i Fabre cuando un conjunto de periodistas extranjeros visitaban Bilbao, ya que así podrían transmitir directamente el inmenso potencial destructivo de la aviación alemana con los consiguientes efectos de amedrantamiento. En cualquier caso, la noticia se difundió por todo el mundo con rapidez espectacular a través de crónicas espeluznantes, como la famosa del corresponsal del *Times* de Londres: «Guernica, la villa más antigua de los vascos y el centro de su tradición cultural, fue completamente

destruida ayer por la tarde mediante incursiones aéreas de los insurrectos. El bombardeo de esta ciudad, abierta y muy alejada del frente, requirió exactamente tres horas y cuarto, durante las cuales una poderosa flota de aviones consistente en tres modelos alemanes, bombarderos Junkers y Heinkel y cazas Heinkel, no cesó de descargar sobre la villa bombas de 500 kilos para abajo y un número de proyectiles incendiarios de aluminio y un kilo de peso, que se ha calculado en más de tres mil. Entre tanto, los cazas volaban rasantes desde el centro de la población para ametrallar a aquellos elementos de la población civil que se refugiaban en los campos. Toda Guernica pronto estuvo en llamas excepto la histórica Casa de Juntas, con sus ricos archivos de la raza vasca, y donde solía reunirse el Parlamento vasco.»

Posiblemente a través de esta crónica o la del diario vespertino *Ce Soir* de París, los primeros en dar la noticia, Picasso pudo conocer la magnitud de la catástrofe. La impresión que le produjo fue tremenda y su reacción inmediata: él, que había dejado pasar cuatro meses sin al parecer pensar en la ejecución concreta del mural para el Pabellón Español, realiza los primeros dibujos el 1 de mayo y no se detiene hasta dar por concluida completamente

la labor el 4 de junio. Durante este mes largo realiza hasta 45 bocetos preparatorios, que no puede trasladar al lienzo hasta el 10 de mayo, fecha en la que instala en su taller el monumental friso de 351 por 782 cm.

La atmósfera que le rodea durante la ejecución de la obra no deja tampoco de ser excepcional: en vez del retraimiento habitual en la tranquila soledad del taller, Picasso se rodea de una multitud con la que dialoga, escuchando todo tipo de opiniones y sugerencias. Así nos lo describe un testigo presencial —Juan Larrea— que asiste a la sesión final: «Pues bien, ocurrió que una tarde, ya bien avanzado junio, fuimos en gran comisión a contemplar el cuadro prácticamente concluido. Formábamos frente a él una barrera de unas quince o quizá más personas conocidas, admirando la formidable obra maestra, que a mí personalmente me sacudía, en una especie de trance, con emociones abismales. Y he aquí que en un instante en que, sobrecojidos, permanecíamos callados o comentábamos con cada vecino en voz muy queda, Picasso se destacó de la fila y acercándose al mural arrancó los papeles que aún quedaban —creo recordar, aunque no pueda decir que esté del todo seguro, que había vuelto a colocarse el vestido rosado a cuadros sobre la mujer que en la extrema derecha se precipita en llamas—. Sólo persistían, por último, los pedacitos en papel rojo, que, como agujijones, pretendían hacer más expresiva, excitante y conmovedora la composición. Pero al poco repitió Picasso la maniobra. Se acercó otras dos veces al mural y arrancó esos papelillos, el último de los cuales fue el del cuello de la criatura, lo que dio lugar a que cuantos allí estábamos prorrumpiéramos en una espontánea salva de aplausos seguida de parabienes y congratulaciones calurosas. Así fue como el *Guernica* vio consumada públicamente su

impresionante austeridad de monasterio de El Escorial en espantoso desbarajuste.»

Pero, al margen de las circunstancias de su elaboración, conviene ya enfrentarse directamente con el contenido y la estructura del cuadro. En este sentido hay que reseñar que, a pesar de sus monumentales medidas, el *Guernica* consta de pocas figuras, cuyo perfil, bien diferenciado, en absoluto da la impresión de multiplicación multitudinaria. Es cierto que Picasso prescindió siempre de escenas abigarradas, pero aquí la impresión se refuerza por ser el pueblo anónimo el verdadero protagonista del acontecimiento. En cualquier caso, con ello reforzará el carácter simbólico de los personajes que encarnan el drama colectivo. La escena, en fin, consta de nueve figuras, de las que tres son de animales —toro, caballo y paloma— y seis de seres humanos —cuatro mujeres, un niño y la estatua de un guerrero muerto—. Sin meternos todavía en problemas de interpretación sobre el papel y la significación que contienen todas estas figuras, hay que llamar la atención ya acerca del hecho del protagonismo del toro y el caballo en el contexto de esta narración épica, así como de ser la mujer el elemento central dentro de la serie de figuras humanas que aparecen: mirando de frente al cuadro, de derecha a izquierda, hay una primera mujer que cae al vacío envuelta en llamas; otras dos más, inmediatamente después, que se superponen: arrastrándose en un dramático alargamiento, la de abajo, que está huyendo, y saliendo del interior de una ventana con una lámpara en su mano derecha, la de arriba; en el extremo izquierdo del cuadro una más que grita desesperada con el cadáver de un niño en sus brazos, al modo de una *Pietà*. Junto a ellas, que expresan de manera desgarrada el caudal de sentimientos dramáticos, resulta particularmente pa-

tética esa estatua despedazada del guerrero muerto, como si se culpabilizara hasta lo irrisorio el papel masculino. En un sentido muy general, con ello Picasso quiso dar relevancia trágica a quienes representan siempre en los horrores de la historia el papel de víctimas propiciatorias, pero quizá también dar resonancia al grito instintivo de la vida.

Por lo demás, el resto de la escena está ocupado por un vago fondo de paisaje urbano, en el que podemos apreciar una rudimentaria arquitectura de muros, ventanas, puertas y tejados, y una gran forma aovada en el centro que aparece como un sol-bombilla-ojo. Y, por último, el perfil de sierra dentada con que se recorta el fuego, que aparece como petrificado en la cresta del caserío del fondo. Por otra parte, la estructura de la composición no puede ser más sobriamente clásica: el encuadre triangular que se repite obsesivamente en la pintura occidental y siguiendo además una secuencia escénica que arranca directamente de los frontones en relieve de los templos griegos. Naturalmente, sobre este esquema de ordenación tan convencional, las evocaciones posibles a la pirámide y al tríptico se superponen de manera natural. Muy dentro de la tradición hay que entender también la principal línea de fuerza que organiza la tensión del grupo de figuras, pues sigue una dirección diagonal que arrastra vigorosamente la mirada del espectador de derecha a izquierda, utilizándose un recurso que emplearon magistralmente los pintores barrocos. Con esta economía expresiva Picasso dotaba de una concentración expresiva muy eficaz a la escena, a la vez que la inscribía en la intemporalidad mítica del arte; en concreto en la vieja tradición de la pintura de historia que durante siglos había narrado la leyenda épica de los héroes, cuyo drama quedaba ahora renovado.

Otro rasgo plástico muy chocante

del *Guernica* es el color o, más precisamente, el de su casi monocromía. Como se puede ver, se trata de un cuadro prácticamente en blanco y negro, a lo que se llegó tras un meditado proceso, como ya lo hemos podido comprobar en el testimonio reproducido anteriormente de Juan Larrea o en lo que han contado, por su parte, Malraux y Ber-gamín, que discutieron con Picasso la cuestión. Como no creo que Picasso llegara a esta feliz solución plástica por un solo motivo ni tampoco que éste fuera del todo racional, voy a aludir sintéticamente a varias posibles razones que ayuden a explicar la sorprendente decisión picassiana. A este respecto, por ejemplo, se ha hecho mención a la impresión que recibió Picasso a través de fotografías publicadas en la prensa de las ruinas de Guernica y, más sutilmente, al fenómeno de la sinestesia o correspondencia entre los sentidos. Precisamente así lo define Palau i Fabre: «Creo que cuando Picasso pinta *Guernica* realiza en él instintivamente, pero de un modo profundo, esta operación esencial. Como sea que las informaciones que él recibe sobre el bombardeo de Guernica son ante todo visuales y auditivas, como sea que las connotaciones a su conocimiento de los hechos están bajo el signo del cegamiento y del ensordecimiento, al ponerse en movimiento su imaginación creadora la primera imagen de *Guernica* que elabora (en su mente) es una imagen con contrastes profundos de blanco y negro, cegadora, que por el momento no llega a definir, y es una imagen acompañada de gran estrépito, en la que todos los sonidos se confunden para reducirse a ruido. En este sentido, la atención prestada por J. L. Ferrier a las fotografías, naturalmente en blanco y negro, publicadas por *Ce Soir* es un gran acierto. Pero pensamos que, casi tanto como por las imágenes, Picasso fue sacudido por el relato del periódico, en el que se

subrayan varias veces los gritos que surgían de aquel macabro espectáculo.» Pero hay más: esta grisalla, que pertenece a la tradición del *disegno*, enfatiza el carácter intelectual —crítico— que se quiere transmitir al espectador, como si ante el horror sólo cupiera una ética de la razón, lo que vendría a dar una fuerza muy convincente a esa interpretación de Arnheim por la que Picasso se comportó aquí tal y como pedía el «distanciamiento brechtiano». Finalmente, tampoco hay que desdeñar, por la naturaleza del encargo y del propio asunto, una voluntad expresiva de aprovechar el eficaz modo comunicativo del cartel político.

Ahora bien: una vez que hemos descrito someramente las principales características plásticas del *Guernica*, es necesario enumerar sus antecedentes. ¿A partir de qué imágenes —personales e históricas— llegó Picasso a elaborar el conjunto de este cuadro? Si comenzamos por rastrear su obra anterior, tenemos que destacar necesariamente cuatro referencias esenciales: la serie titulada *Sueño y mentira de Franco*; las tauromaquias, que viene realizando desde 1930 y que en su mayoría están reunidas en la célebre *Suite Vollard*; la *Crucifixión*, inspirada en la del Altar de Isenheim de Grünewald, y la *Mino-tauromaquia* de 1935. En cualquier caso, creo que no es necesario advertir que con esta relación nos limitamos exclusivamente a los precedentes más obvios y próximos temporalmente a la ejecución del *Guernica*, así como que damos por ya conocida la tendencia surrealizante de aquellos años hacia una «belleza convulsiva». Hechas, no obstante, estas salvedades, he aquí lo que podemos entresacar como esencial de cada uno de estos precedentes citados: de *Sueño y mentira de Franco*, la única obra de Picasso explícitamente política antes del *Guernica*, la presencia del caballo y del toro, que aparecen ya con

fuerte pregnancia simbólica. Sobre un caballo innoble y desventrado está montado Franco en la primera viñeta, que en otras sucesivas se transforma en verdugo del rocín yacente o en cuatrero que le hiere tratándole de dar alcance cuando escapa en la forma alada de Pegaso. El toro, por su parte, ocupa aquí las dos viñetas centrales con un mismo afán justiciero, ya sea embistiendo a la grotesca figura-tubérculo con la que aparece caricaturizado Franco o a este mismo en otra extraña metamorfosis que se logra al transformarse en caballo. Una efigie femenina de perfil, que representa la imagen de la República, es el otro antecedente que podemos reconocer como elemento presente en el *Guernica*.

En realidad este primer precedente, el cronológicamente más inmediato, representa la obsesión picassiana por aprovechar el valor metafórico, la alegoría moral de la corrida. El gusto de Picasso por la representación plástica de los toros se remonta, desde luego, a etapas juveniles, pero no había tomado nunca la preeminencia que alcanzaría a partir de los años treinta. Ciertamente, era la mejor manera que tenía para expresar las pasiones elementales de la lucha instintiva: fiesta e inmolación en estado primario, como uno de esos ritos primitivos que fascinaban a los surrealistas. Pronto se dibuja toda una escenografía de caracteres: el toro, el caballo, el torero-mujer, volviendo a la vieja memoria mediterránea de Creta... Pero todo ello alcanza su sentido más profundo con el minotauro, en cuya doble naturaleza puede leerse mejor esta historia moral. *Minotaure* se llama precisamente la revista que Albert Skira pone en manos de los surrealistas, y su primer número, que aparece en 1933, está ilustrado con una cubierta de Picasso que representa la figura del minotauro. Pero es en la serie de grabados de la *Suite Vollard*, como

antes apuntábamos, donde este tema está tratado con más amplitud y riqueza y donde encontramos un repertorio de figuras y gestos con más proyección sobre el *Guernica*. Como ocurre con ese grabado excepcional de la *Minotau-romaquia*, de 1935, donde Picasso recrea muchas angustias íntimas y donde aparece ya la mujer-niña portadora de la lámpara luminosa.

La serie de dibujos preparatorios y el cuadro mismo de la *Crucifixión*, inspirada en Grünewald, constituyen, por la propia naturaleza del asunto, un precedente obligado del *Guernica*, como se aprecia en la figura evocada de la Magdalena, por citar tan sólo lo más sobresaliente. En fin, entre muchas otras cosas cuya relación prolija obviamente no podemos hacer aquí, hasta la torsión perpendicular de la cabeza del caballo herido de la *Corrida de toros* de 1934, que apareció reproducida en el número homenaje a Picasso de *Cahiers d'Art* del 4 de enero de 1936, prepara el *Guernica*.

Pero, buscando precedentes, hay que hacer también una cala muy amplia en la historia del arte, más allá de los límites de lo que hizo Picasso con sus propias manos. Aunque este tema —interesantísimo— da para mucho comentario, nos tenemos que conformar aquí casi con una relación escueta de las evocaciones que pueden deducirse al respecto. En este sentido, naturalmente se han solido citar aquellas obras más representativas de acciones épico-heroicas cuyo protagonismo pertenece a una colectividad anónima, desde *Los fusilamientos del 3 de mayo*, de Goya, hasta *La matanza de Quios* o *La libertad guiando al pueblo*, obras ambas de Delacroix, e incluso *La balsa de la Medusa*, de Géricault. Yéndonos un poco más atrás, en ese mismo orden de secuencia, hay que fijarse también, con Frank D. Russell, en *La alegoría de la guerra y de la paz*, que pintó Rubens

entre 1626-1630 con un mismo ritmo diagonal, aunque mucho más importante nos parece la huella que deja en el *Guernica*, como muy bien ha advertido Santiago Sebastián, el cuadro *Las consecuencias de la guerra*, obra también del pintor flamenco que se conserva en el Palazzo Pitti de Florencia. En última instancia, como también se ha subrayado ya repetidas veces, está también el precedente clásico por excelencia de los relieves narrativos de los frontones griegos, entre los que destaca para el caso el del Templo de Zeus en Olimpia. Pero teniendo cada una de las figuras que componen el conjunto del *Guernica* tan vigorosa personalidad propia, cabe ampliar estas referencias históricas a aspectos parciales del cuadro. Así, comenzando por la mujer que clama con un niño muerto en sus brazos, que el espectador puede ver en la izquierda de la composición, se impone la evocación genérica del tema tradicional de la *Pietá*, como el triángulo central lo hace con otro no menos común en la iconografía cristiana: el de la masacre de los inocentes, cuya encarnación concreta de mayor carga pre-figurativa ha sido seleccionada con agudeza por Blunt en la que pintara Guido Reni. En este mismo sentido, nosotros vemos en *La conversión de San Pablo*, de Caravaggio, que está en la Capilla Cerasi de Santa María del Popólo, otra prefiguración de la estatua despedazada del guerrero que yace bajo los cascos del caballo. Esta misma escena también ha recordado la imagen número 35 del Beato de Liébana, lo que encaja a la perfección con la fascinación que tuvo siempre Picasso por las pinturas medievales del románico catalán y de los códices mozárabes.

Por otra parte, si queremos trazar un panorama sintético esencial de los elementos que componen e influyen en el *Guernica* no podemos prescindir de la definición de su estilo. Me refiero

a la cuestión de qué orientación plástica, desde el punto de vista formal, dio Picasso al *Guernica* teniendo en cuenta que el pintor había tenido una evolución muy amplia compleja anteriormente, esto es: que en el momento de pintarlo se le han reconocido diferentes etapas impresionistas, expresionistas, cubistas, clasicistas y surrealistas. Pues bien: como si con el *Guernica* pretendiera sumar prodigiosamente todos sus conocimientos y experiencias anteriores, Picasso realiza en él una especie de síntesis en la que, de una u otra manera, se recapitula todo su pasado plástico. Se trata de una obra, en efecto, en la que se pueden rastrear elementos de sus períodos azul y rosa; del cubismo —cuya presencia no se limita en la construcción de determinadas figuras, sino que se hace también evidente a través del *collage*, que aparece en la evocación de la ilusión de papel de periódico con que construye el cuerpo del caballo—; la deformación y el alargamiento surrealistas, etc.

Con todos estos datos, en fin, nos queda una sensación como si se tratara de un *puzzle* cuyo sentido auténtico sólo es posible al contemplar el resultado final. Por ello nos parece especialmente oportuno ese amplio párrafo de Arnheim en el que trata de informarnos de la complejidad de piezas que participaron en la formación del *Guernica*: «El encargo pasado a Picasso le pedía traducir en una imagen el sentido del drama de su patria arrasada por los fascistas. Una guerra es un acontecimiento prolongado y complejo, apto para proporcionar al observador atento hechos innumerables, estratégicos, políticos y estadísticos, con fotografías de

lances bélicos, ciudades destruidas y escenas de heroísmo y muerte, junto con descripciones de testigos presenciales evocadores de imágenes exactas. Añádase a ello el conocimiento que en general pueda tener un español —su historia, sus paisajes, su vivencia en la literatura y la pintura españolas— junto con el inmenso panorama de recuerdos personales que abarcaban los primeros diecinueve años de la vida de un joven avisado suplementada por posteriores excursiones a su país. Había además el depósito de imágenes de toda clase acumuladas en cincuenta y seis años, reunidas a partir de la observación cotidiana, procedentes de sueños y fantasías, de lecturas y cuadros y de su propia obra prolífica. Recuérdese, finalmente, que Picasso trabajaba en un siglo en el que la sociedad ya no daba normas ni convenciones, ni siquiera sugerencias, en cuanto a la forma que esta representación debía adoptar. Todos los estilos utilizados en cualquier momento para plasmar un acontecimiento público estaban a su disposición: las decoraciones murales en las tumbas de los monarcas egipcios y en las iglesias medievales, como las de la Cataluña románica; los aguafuertes de los desastres de la guerra napoleónica en España, obra de su compatriota Goya; el mosaico helenístico de la batalla de Alejandro Magno, o los espectáculos históricos de Poussin, Velázquez, Rubens y Delacroix. Esta tremenda riqueza y la libertad para utilizarla o desecharla se enfrentaron al artista cuando éste quiso mostrar el drama de España a los ojos del mundo.»

F. C. S *

* 1948. Profesor de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo.