

UNA APROXIMACIÓN DIDÁCTICA AL GUERNICA DE PICASSO*

Antonia Fernández Valencia
Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales
Universidad Complutense de Madrid

Resum

L'article presenta una aproximació al *Guernica*, de Pablo Picasso, mitjançant l'anàlisi de les seves possibilitats per a l'estudi de la pintura i de la relació entre la creació i el coneixement de la Història de l'Art. Al mateix temps, es presenta un model de treball que s'inicia amb una mirada als problemes derivats de l'observació per tal d'assolir la interpretació i recerca en temes triats per l'estudiant i el professor.

Paraules clau: Guernica, Pablo Picasso, Pintura, Didàctica de l'art, Història de l'Art.

Abstract

This article presents an approximation to the Guernica by Pablo Picasso making a special point of its possibilities for studying the technique of painting and the relationship of the creative act with knowledge of the History of Arts. At the same we present a work model which begins with a look at the problems in observation in order to reach the interpretation and research in themes which the student and teacher choose.

Keywords: Guernica, Pablo Picasso, Painting, Didactics, History of Arts.

* Nota de los editores: Agradecemos a la dirección de la revista *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia* la cesión del presente artículo publicado originalmente en el núm. 19 de dicha publicación en enero de 1999.

El Guernica, una obra excepcional

Que la pintura es un proceso reflexivo que exige pruebas, bocetos, ensayos y conocimientos muy diversos hasta que quien la realiza encuentra la vía satisfactoria para la expresión de una idea, parece estar cada vez menos cuestionado, al menos para las obras que son reconocidas como obras maestras.¹ De esos conocimientos, la trayectoria histórica de la creación artística no es el menos importante. Y bien pudiera ser ésta una de las razones más legítimas para justificar la necesidad de la historia del arte en la enseñanza obligatoria y en las facultades de arquitectura, bellas artes, artes plásticas y todas aquellas que tienen que ver con la creación visual. ¿Por qué? La respuesta parece sencilla: porque la experiencia creativa del pasado alimenta, nutre la capacidad creativa en el presente y permite y ayuda a avanzar por caminos aún no recorridos. El *Guernica* de Picasso, como toda la obra picassiana, es un claro ejemplo de estos asertos y hacia ellos pretendo dirigir la lectura de esta obra que tiene, obviamente, otras muchas posibilidades de trabajo.

La "creación" del Guernica

La primera idea se puede trabajar con el *Guernica* porque, de forma excepcional, disponemos de todos los bocetos que el autor realizó entre el 1 de mayo y el 4 de junio de 1937 (periodo en el que "oficialmente" se realizó el cuadro) y de las siete fotografías que a lo largo del proceso realizó Dora Maar, las cuales nos permiten ver los cambios que Picasso introdujo y el propio proceso de realización material². Es obvio que no es éste el lugar de reproducción de todo este material³. Pero es un material que conviene tener en cuenta e incorporar, al menos parcialmente, a las explicaciones en clase (para poder trabajar la idea misma del "oficio de pintar"), especialmente a partir de los cursos superiores de la ESO (Educación Superior Obligatoria). Los conocimientos de Picasso de historia del arte están reflejados en el propio cuadro. En él podemos encontrar referentes temáticos, compositivos y estilísticos de amplios periodos de la his-

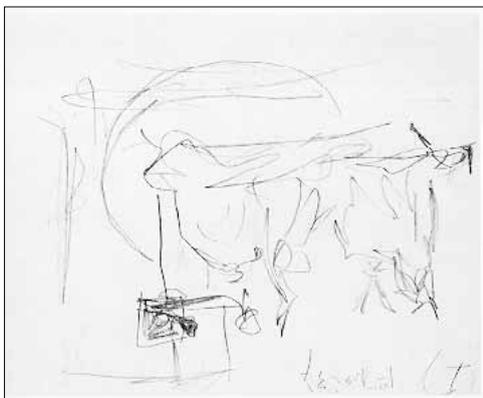
toria del arte en Occidente, integrados en esa totalidad metamorfoseada y maravillosamente original y única que es el *Guernica*, pero que no es exclusiva sino generalizada en la obra picassiana. Si en el estudio y enseñanza de la historia del arte se abordara con mayor intensidad la idea de las permanencias (frente al actual predominio de los cambios), la continua referencia a "lo anterior" que exigiría el trabajo en el aula, no sólo reforzaría el conocimiento de la evolución en el arte por parte del alumnado, sino que reforzaría el propio valor del conocimiento en sí porque aparecería como cimiento sólido de la propia capacidad creativa en el ámbito de la pintura. Para varias generaciones españolas, posiblemente nunca un cuadro tan distante en el espacio estuvo tan cerca como el *Guernica*, al menos entre los finales 60 y su llegada a España en 1981. Las reproducciones eran habituales en

1. "El artista crea y al crear no piensa menos que el matemático o el filósofo, pero utiliza, para transformar el producto de sus intuiciones, un instrumento distinto a los demás... Una obra de arte jamás es el sustituto de otra cosa; ella misma es la cosa, al mismo tiempo significante y significado... La obra de arte no es el doble de ninguna otra forma, sino el producto de uno de los sistemas mediante los cuales la humanidad adquiere y comunica su sabiduría... Los artistas jamás han dejado de decir lo que tenían que decir..." en FRANCASTEL, P. (1988): *La realidad figurativa*. Barcelona: Paidós, pp. 15-16. No menos significativas son las palabras de Juan Larrea: "la pintura, decía Leonardo, es cosa mental. Realmente nada se sostendría en el Guernica si no se aceptara este principio. Desde la atmósfera general del cuadro hasta los elementos que lo integran todo es en él de estricto orden metal... admitido dicho postulado... el cuadro Guernica no sólo es pintura, sino tal vez la pintura más pintura de cuantos conocemos" en LARREA, J. (1977): *Guernica. Pablo Picasso*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, p. 32.

2. "Detesto a Dora Maar porque al fijar el proceso de realización del Guernica ofrece con demasiada evidencia las tripas de la metamorfosis, la lucha con la imagen que desenmascara la presunción del cartelón" en SAURA, A. (1982): *Contra el Guernica*. Madrid: Libelo, p.18.

3. La reproducción de bocetos y fotografías puede encontrarse, en orden cronológico y con comentarios sobre las modificaciones, sus posibles porqués y sus simbologías o significados por ejemplo en ARNHEIM, R. (1981): *El "Guernica" de Picasso. Génesis de una pintura*. Barcelona: Gustavo Gili; CHIPP, H. (1991): *El Guernica de Picasso*. Barcelona: Polígrafa; MINISTERIO DE CULTURA (1981): *Guernica-Legado Picasso*. Vitoria: Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes; LARREA, J. (1977): *Guernica. Pablo Picasso*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo; RUSSEL, F.D. (1981): *El Guernica de Picasso. El laberinto de la narrativa y de la imaginación visual*. Madrid: Editora Nacional.

muchos hogares y habitaciones de estudiantes. Y hago alusión a ello porque es ahí donde se encuentran las raíces de mi aproximación a la obra de Picasso. El *Guernica* se había metido tanto en mi mente que mi progresivo acercamiento a pinturas españolas y europeas en general de otras épocas, así como un mayor acercamiento a la propia obra de Picasso, me fue despertando asociaciones con el cuadro tan intensas e interesantes que mi mirada se fue orientando en ese sentido, especialmente en las obras que me producían una especial atracción. Poco a poco, iría tomando conciencia de que las obras que realmente me interesaban eran aquéllas en las que encontraba estas asociaciones, es decir, la conexión de las obras con la creación en el pasado y, en consecuencia, un profundo conocimiento por parte de quienes las crearon de la historia del arte. Esto puede parecer una obviedad para el profesorado experto en arte, pero quizá no lo sea tanto para quienes, como yo, se acerquen desde otras especialidades o desde el propio gusto por el arte. Por eso considero que trabajar esta idea con el alumnado puede sembrar una semilla de curiosidad que lleve a futuras conjeturas e investigaciones personales más allá de su periodo estrictamente discente.⁴ Este planteamiento, además, refuerza la idea de que la obra de arte, como cualquier pro-



Boceto 1. Estudio de composición del *Guernica*, fechado el 1 de mayo de 1937.

ducción humana, es explicable en una determinada trayectoria.

El *Guernica* en la tradición del arte occidental: pasado y presente en el acto creativo

Un segundo elemento que puede despertar interés y, en consecuencia, un uso en las aulas, es la capacidad que la obra tenga para informar y sugerir preguntas sobre el tiempo en el que se realizó. Para una aproximación desde la historia o una perspectiva sociológica del arte, esta óptica es básica. Su carácter de “documento histórico” debe ser realizado más allá de su posición dentro de la historia del arte.⁵

El tercer elemento, imprescindible desde la propia óptica de la historia del arte, es que la obra objeto de estudio abra vías nuevas para la expresión de ideas a través del lenguaje del arte. Posiblemente es en esta variable donde podemos establecer el límite entre quienes tienen “buen oficio” y quienes son capaces de crear obras de arte que quedarán como referencia para generaciones contemporáneas o futuras.

Los tres elementos están contenidos con toda claridad en el *Guernica* y abren, en consecuencia, un abanico de trabajo docente interdisciplinar.

El *Guernica* y sus fuentes

El *Guernica*, dentro de su unidad, contiene referentes diversos no siempre universalmente

4. La originalidad no exige ausencia de influencias. Las investigaciones sobre los posibles referentes en obras de Velázquez (D. Angulo), Murillo (Pérez Sánchez) y Zurbarán (B. Navarrete), por ejemplo, son claras al respecto. La valoración de la obra debería estar en la capacidad de transformación y superación del modelo o modelos de partida.

5. Para concepción de la pintura como documento social véase FERNÁNDEZ VALENCIA, A. (1997): “Pintura, protagonismo femenino e historia de las mujeres”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 9, pp. 129-157. Obras clásicas para la relación pintura-sociedad: ANTAL, F. (1989): *El mundo florentino y su ambiente social*. Madrid: Alianza; ALPERS, S. (1987): *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume. Una interesante lectura para jóvenes puede ser HEUCK, S. (1991): *El enigma del maestro Joaquín*. Madrid: S.M.

admitidos. Con el alumnado sugeriría trabajar en dos direcciones.

Primera dirección

Una de ellas, la primera, dirigida a desarrollar la capacidad de observación, de lectura de la obra. Podría tener un carácter general, aplicable a todos los niveles, exigiendo mayor o menor grado de profundización según el nivel en que se trabaje y el grado de experiencia previa del grupo. Puede iniciarse con un cuestionario que dirija esa lectura en la dirección adecuada al grado de entrenamiento que tenga el alumnado en este tipo de actividad. Se trataría de ayudarle a leer con detenimiento el cuadro y, en función de esa lectura, a ponerle en situación de interpretar lo que el pintor pudo querer decir, a ponerle un título alternativo, a buscarle un tiempo y un espacio en función de la información que contiene, tanto desde el punto de vista que podríamos llamar social como desde el punto de vista del lenguaje o estilo/estilos que están presentes en la obra. Una alternativa podría ser la siguiente:

1. ¿Cuántos elementos y personajes hay representados en el cuadro? ¿Hacia dónde se dirigen las miradas?

Cuatro mujeres, un niño, un hombre, un caballo, un toro, un pájaro, una bombilla, una mesa, una ventana, una espada, una herradura, una lanza, un quinqué, una puerta, una flor... La dirección de las miradas, excepto la del toro que parece dirigirse al espectador, se dirigen hacia arriba, rompiendo así los límites del marco hacia el exterior.

2. ¿Te resulta fácil reconocerlos? En las figuras humanas, ¿puedes indicar si son hombres o mujeres y el grupo de edad al que pueden pertenecer?

La primera pregunta pretende que señalen el grado de realismo-naturalismo del cuadro. La segunda parte permitirá fijar el predominio de mujeres. No hay que olvidar, además, que en la iconografía picassiana la dualidad toro-caballo corresponde, generalmente, a la dualidad hombre-mujer.⁶ Es importante esta constatación para su interpretación cuando se estudie la temática del cuadro.

tación para su interpretación cuando se estudie la temática del cuadro.

3. ¿En qué actitud están representados los que podríamos llamar "seres vivos"? ¿Hay notas comunes en todos ellos? ¿Destacarías a alguno de ellos? ¿Por qué razón o razones?

Se podría señalar el gesto de grito de mujeres, caballo y pájaro que ha provocado que se califique al Guernica como el "quejío" o "cante jondo" de Picasso.⁷ Podemos deducir una relación madre-hijo muerto. La actitud del toro es claramente diferente: sin el movimiento del resto de las figuras puede ser visto como un pasivo, horrorizado, furioso e impotente observador de la tragedia, con conciencia de ello. Para muchos autores es la representación del propio Picasso.⁸

4. ¿Podrías decir si es una escena urbana o rural? ¿Asociarla a algún espacio geográfico? ¿Cuáles son tus argumentos?

El cuadro no contiene suficientes claves para responder a la primera cuestión, lo que amplía el ámbito al que puede ser asociado. El toro puede dar la referencia del mundo mediterráneo. La confluencia toro-caballo-muerte puede conducir a la corrida y a España, pero no se puede avanzar mucho más en referencias espaciales.

5. ¿A qué periodo histórico crees que hace referencia? ¿Por qué?

Se ha señalado que el único elemento temporal del cuadro es la bombilla de luz eléctrica.⁹

6. CHIPPE, H.: *Op. cit.*, pp. 45-52.

7. PALAU, J. (1980): "Un mundo despedazado por la violencia. GUERNICA", *El Correo de la Unesco*, diciembre de 1980, pp. 14-19. F.D. Russel ha señalado que las mujeres gritan, pero no lloran, no parecen resignarse. Véase RUSSEL, F.D.: *Op. cit.*, pp. 124-125.

8. Esta interpretación permite establecer asociaciones con la composición de *Las Meninas* de Diego Velázquez. "Odio al toro de ida y vuelta del Guernica introduciéndose violentamente en el aposento reservado de las Meninas" en SAURA, A.: *Op. cit.*, p. 15. Véase especialmente MARÍN, J. (1994): *Guernica ou Le Rapt des Menines*. París: Lagune.

9. Esta bombilla-ojo-bomba ha dado lugar a múltiples interpretaciones y relaciones, muy especialmente con el farol que ilumina *Los fusilamientos del 3 de mayo*, de Goya. Véase ROSENBLUM, R. (1997): "El Guernica de Picasso: El conjunto y las partes" en *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, pp. 175-189. Yo quiero señalar, coincidiendo con esa interpreta-

Didácticamente es el elemento en el que podemos apoyarnos para establecer que el cuadro no puede ser anterior a la existencia de ese elemento. Pero si la ignoramos, las referencias temporales desaparecen. Entonces, el lenguaje del arte es el único elemento que nos permite darle un tiempo. La inexistencia de referentes espaciales hace que el cuadro adquiera una dimensión universal, que se convierta en una pura idea con validez más allá del tiempo y el espacio. Si no hubiéramos dado el título del cuadro al alumnado, conocerlo, después de interpretarlo, podría abrir la pregunta a posibles hipótesis de qué debió ocurrir allí para que Picasso diese el título al cuadro. Desencadenaríamos entonces el conocimiento del hecho histórico, entrando así directamente en un tema de historia a través de la obra de arte.

6. *¿Cuáles son los colores utilizados?¹⁰ ¿Te sugieren algún otro tipo de imágenes?*

El cuadro está pintado en blanco, negro y una variada gama de grises. Al alumnado le puede sugerir los grabados, pero también la fotografía o el cine en blanco y negro, las imágenes de los periódicos... Todos ellos son elementos que podrán ser retomados para su posterior explicación y contextualización.

7. *Haz una descripción detallada del cuadro e intenta interpretarlo. Puede ayudarte comenzar escribiendo todas las palabras que podrías asociar con lo que ves en el cuadro.*

El alumnado podrá reflejar palabras como fuego, gritos, muerte, etcétera, y otras como dolor, miedo, confusión... Todo ello puede conducirle a calificar la situación como catástrofe, terremoto, guerra... Puede ser el momento de comentar la influencia que sobre la obra del pintor tiene la experiencia vivida y la realidad en la que se mueve.¹¹ Se habrá contribuido, además, a desarrollar la capacidad narrativa, con lo que exige en cuanto a vocabulario, construcción y ordenación de ideas (algo que quizá hay que fortalecer en todos los niveles de la enseñanza).

8. *Intenta ponerle un título que refleje lo que tú crees que ha querido decir el pintor a las personas que vean y miren el cuadro.*

Buscar la intención del pintor es una de las líneas básicas en la investigación de la historia del arte, aunque no siempre con resultados satisfactorios. Lo importante en la enseñanza puede ser, si el alumnado ha encontrado un mensaje, pensar en su validez para el tiempo actual, lo que puede dar vía para el trabajo de temas transversales y para fortalecer el estudio de la relación pasado-presente una vez más. Ahondar en las hipótesis de partida nos puede conducir a investigaciones en el doble sentido de la personalidad de quien crea la obra (biografía) y en el contexto en que la obra es creada (historia), en este caso la Guerra Civil española y el propio encargo que el gobierno republicano hace a Picasso de un mural para el pabellón español en la Exposición Universal que tiene lugar en París en 1937. Entran así dos de los contextos explicativos de la obra, ampliándose el marco disciplinar de estudio.

Esta dirección de la observación parece una condición básica no sólo para dar modelos de lectura y reforzar los puntos de mira, sino para que una posterior puesta en común en el aula permita que toda la clase se implique en el mismo discurso, más allá de las opciones libres que el profesorado pueda dejar para desarrollar la iniciativa, la imaginación y, el propio enriquecimiento de nuevas ópticas que el alumnado pueda aportar a la clase.

Segunda dirección

La segunda trayectoria, más apropiada para alumnado que ha tenido una trayectoria de estudio de historia del arte, estaría centrado, precisamente, en buscar los posibles referentes en

ción (la luz ilumina el horror), que Picasso ha asociado la luz a la muerte en otras ocasiones, por ejemplo en *Minotauro-maquia* (1935) y *La muerte de Casagemas* (1901).

10. "Detesto el Guernica porque habiendo sido pintado en blanco y negro parece pintado con muchos colores" (SAURA, 1982: 13).

11. A la realidad de la Guerra Civil y del ambiente en que Picasso se mueve hay que añadir experiencias anteriores, muy especialmente el terremoto que golpeó Málaga cuando el pintor tenía 3 años. Y, por supuesto, el conocimiento de obras de arte que representaron situaciones bélicas o especialmente catastróficas. El Museo del Prado pudo ser una buena escuela.

los que pudo inspirarse el pintor. Es claro que esta fase tendrá una mayor o menor respuesta en función de la selección temática y de obras que el profesorado haya trabajado a lo largo del curso. De ahí que, si el trabajo del Guernica está entre sus objetivos finales, podría ser conveniente ir preparando ese trabajo con referencias especiales en ciertas obras de forma que, al llegar a ese punto del programa, esas obras pudieran ser más fácilmente recordadas, actuando así como conocimientos previos-cimiento para establecer nuevas relaciones.¹²

Y esos referentes pueden ser vistos desde diferentes ópticas: temáticas, composición/estructura y estilos.

Para las temáticas parece conveniente proceder en el doble nivel de la observación fragmentada y la observación general.

En la fragmentación apuntaríamos a las figuras que han despertado un mayor consenso y que, más allá de los precedentes en la propia obra picassiana,¹³ podríamos resumir como sigue:¹⁴

- *Mujer con niño muerto*: pintura de *La Matanza de los inocentes* o *Degollación de los inocentes*.
- *Mujer con quinqué*: Estatua de la Libertad, de Auguste Bartholdi; *La Libertad guiando al pueblo*, de E. Delacroix; *La balsa de la Medusa*, de Géricault; representaciones femeninas de la República en prensa y carteles, etcétera.
- *Cabeza del guerrero muerto*: página ilustrando *El Diluvio en el manuscrito de la abadía de St. Sever* (siglo XI).¹⁵
- *Mujer corriendo en lado derecho hacia la izquierda*: figura de La Magdalena en *Descendimientos*, la menina M^a Agustina Sarmiento en *Las Meninas* de D. Velázquez.
- *Mujer que cae en casa en llamas*: figura central de *Los Fusilamientos del 3 de mayo*, de F. de Goya; mujeres que claman su dolor en *Piedades* o *Descendimientos* (por ejemplo, en Caravaggio), *Desastres de la guerra* de F. de Goya.
- *Cabeza del caballo*: fragmento de cerámica numantina del siglo II a.C. que Picasso habría llevado a sus tauromaquias y ahora al *Guernica*. Su grito de dolor se ha relacionado también con el rostro de Cristo en *La Crucifixión*

de Grünewald. En esta interpretación los rayos punzantes que salen del foco de luz y sombra de la lámpara estarían en relación con la corona de espinas.¹⁶

Si pensamos en la obra como conjunto, la estructura, la composición se ha querido relacionar con los frontones triangulares decorados con esculturas en las arquitecturas del arte clásico y la estructura triangular de la pintura renacentista italiana, con los trípticos de pintura religiosa (Picasso-toro en la posición en que se encontraban los donantes), con las fachadas de las catedrales góticas... El mundo del barroco estaría presente en el movimiento y escorzos de las fi-

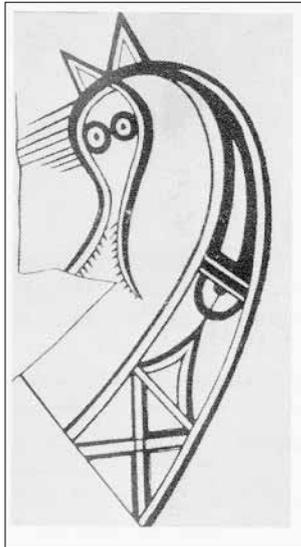
12. Es obvio que existe la alternativa de que el profesorado, llegado a ese punto, presente este apartado en la línea de clase magistral apoyándose en las imágenes que considere adecuadas para encontrar los posibles referentes picasianos. La clase, en la línea de una "conferencia" sobre el *Guernica*, no tiene por qué tener menor valor didáctico, sobre todo si se ha realizado, previamente, la fase de observación guiada que permita realizar esas conexiones de forma significativa por un alumnado ya sensibilizado hacia lo que él mismo ha "descubierto" en la observación previa.

13. Un repaso al catálogo de la Exposición Antológica celebrada en Madrid en 1991 bajo el título *PICASSO 1881-1973* permite encontrar elementos del *Guernica* en obras previas, por ejemplo: *Terrados de Barcelona* (1903), para la ventana; *Corrida* (1922), para cabeza y patas del caballo; *Mandolina y guitarra* (1924), para suelo y estructura de muebles y techos; *Mujer en un sillón rojo* (1929), para bocadientes. La lista podría prolongarse.

14. Remitimos a la bibliografía citada para estas asociaciones, a las que nos hemos permitido añadir otras que personalmente nos parecen de posible interés. S. Sebastián López no acepta la iconografía de *La matanza de los inocentes* propuesta inicialmente por Blunt. Para él la obra de referencia fue *Los horrores de la guerra* de Rubens. Véase su obra *El Guernica y otras obras de Picasso: Contextos iconográficos*. Murcia: Universidad de Murcia, 1984, pp. 93 y ss. Ha señalado también la posible relación con la novela de V. Blasco Ibáñez, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, escrita tras la Primera Guerra Mundial, concretamente el párrafo: "La pobre humanidad, loca de miedo huía en todas direcciones...Y el caballo blanco, el rojo, el negro y el pálido los aplastaban con indiferencia bajo sus herraduras implacables; el atleta oía el ruido de sus costillajes rotos, el niño agonizaba agarrado al pecho maternal..." (SEBASTIÁN LÓPEZ, 1984: 91 y 93).

15. En 1937, mientras Picasso realizaba el *Guernica*, fue presentado el Manuscrito del Apocalipsis de la Abadía de St. Sever en la Biblioteca Nacional de París. La lámina del Diluvio fue reproducida en la revista *Verve*. El arte románico parece haber interesado especialmente a Picasso. Véase H.B. CHIPP: *El Guernica de Picasso...*, pp.87-89; S. SEBASTIÁN LÓPEZ: *El "Guernica" y otras obras de Picasso...*, pp. 90-93.

16. F.D. RUSSEL: *El Guernica de Picasso...*, pp. 113-114 y 15-17.



Cabeza de caballo. Cerámica numantina. Siglo II a.C.

guras y en la propia estructura de, por ejemplo, *La alegoría de la guerra y la paz*, de Rubens.¹⁷ Dentro de la propia obra picassiana, sus antecedentes podrían estar en la *Minotauromaquia* y en el propio proyecto realizado en abril de 1937 para la obra *El estudio*.

Si pensamos en estilos, realismo, expresionismo, surrealismo y cubismo se funden en la obra. Si asumimos esta suma de influencias y somos capaces de identificarlas, es claro que el *Guernica* es una síntesis de historia del arte, pero es también un proceso metamórfico que ha dado a luz algo completamente original y nuevo. Y eso obliga, aunque sólo fuera intelectualmente, a reconocerlo como obra de arte.

Entrar en aspectos de iconología exigiría, por un lado, un espacio que este artículo no permite y, por el otro, niveles de profundización poco aplicables a los niveles de la enseñanza obligatoria.¹⁸ Pero es claro que puede entrarse en un significado comúnmente aceptado: la idea de que el cuadro es “el grito de la pintura contra la violencia inhumana”. A través del *Guernica*, con el alumnado se puede llegar a profundizar en los horrores de la guerra, a sensibilizar hacia sus

efectos sobre los pueblos, a pensar en las formas de evitarla... No hay que olvidar la flor que sostiene en su mano el guerrero muerto que alguien ha interpretado como una nota de esperanza, como la propia supervivencia del árbol de Guernica y las ideas que la ciudad encarnó.

Pero no quiero acabar sin señalar otros dos aspectos que pueden ser incorporados fácilmente y no han sido suficientemente señalados: el papel que el arte puede jugar como instrumento de propaganda y el concepto de “patrimonio” que aplicaron los responsables culturales de la República cuando encargaron el cuadro a Picasso, concepto que ha permitido, o al menos facilitado, la recuperación de la obra con la transición española a la democracia.

Picasso en la óptica propagandista de la República

En 1937, en plena Guerra Civil, el gobierno de la República española decide participar con un pabellón en la Exposición Universal que va a tener lugar en París ese mismo año. El embajador español en París, Luis Araquistain, invitó a diversos artistas españoles de reconocido prestigio internacional a colaborar con sus obras, entre ellos Joan Miró, Julio González y Pablo Picasso. Aunque no parece que el arte de Picasso fuese el más apoyado por los sectores de la iz-

17. “Odio el tríptico del friso del retablo de la fachada del Guernica [...] Odio el martirio del descendimiento del sudario del Guernica” en SAURA, A.: *Op. cit.*, p. 31. En otros lugares ya se ha citado los posibles referentes en Velázquez, Rubens, Géricault, Delacroix o Goya.

18. Larrea asocia el toro al pueblo español, la madre con hijo muerto representaría a Madrid, el caballo al franquismo eclesiástico-militar-capitalista y, en segunda instancia, al fascismo nazi europeo. La mujer con lámpara sería la representación de la República; la flecha que sale de la pezuña del caballo indicaría el cerco a que estaba sometido Madrid. En LARREA, J.: *Op. cit.*, pp. 86, 148 y 154-155. En otras interpretaciones el caballo representaría al pueblo español. Quizá lo más generalizado es la interpretación de la obra como grito contra la guerra, como denuncia en sí de la violencia. Herbert Read ya señaló esta visión en 1938: “Es un monumento a la destrucción, un grito de rabia y horror amplificado por el espíritu del genio... No sólo Guernika, sino España; no sólo España, sino Europa está simbolizada en esta alegoría...” en CHIPP, H.: *Op. cit.*, p.159.

quierda del régimen¹⁹ (a pesar de que, en 1936, Azaña le había nombrado director del Museo del Prado), ni que a Picasso le gustaran este tipo de encargos, la propuesta de la delegación que encabezaba el arquitecto J. L. Sert acompañado del también arquitecto Luis Lacasa (con quien realizaría el proyecto del Pabellón Español), los escritores Max Aub (entonces agregado cultural) y Juan Larrea (director de información pública de la embajada) no fue rechazada, produciéndose así un explícito reconocimiento al gobierno republicano como gobierno legítimo de España. Esa era la intención del embajador: implicar a artistas e intelectuales en colaboración con la causa republicana, consciente de la fuerza propagandística que podía tener a nivel internacional. Picasso, aunque rodeado de amigos intelectuales profundamente comprometidos con la causa republicana, no parece que comience a trabajar en el proyecto de mural que se le ha encargado hasta abril o mayo de 1937. Según H. Chipp, la primera idea fue representar *El estudio*, tema en el que había trabajado obsesivamente desde 1933. Picasso habría trazado el proyecto de estructura del mural en abril y habría realizado 12 bocetos hasta el día 19. El bombardeo de la ciudad vasca de Guernika por la aviación alemana (aliada de Franco, aunque lo negaran insisten-



Boceto 10. Estudio de composición del Guernica, fechado el 2 de mayo de 1937.

temente durante largo tiempo) el 26 de abril de 1937 y, posiblemente, los comunicados oficiales, las noticias y fotografías de prensa,²⁰ así como la respuesta ante este hecho por la población parisina en la multitudinaria manifestación del 1 de mayo, cambiaron completamente sus planes y dieron el motivo definitivo a Picasso: Guernika. El mismo 1 de mayo realizó los primeros bocetos y ya no dejó de trabajar en el mural hasta su entrega el 4 de junio.

Al parecer, Picasso quiso ofrecer el mural como obsequio a la República. Sin embargo, en un desmedido afán para que la propiedad del mismo pasase al Estado, los representantes españoles en París consiguieron que Picasso aceptase la entonces muy considerable cantidad de 150000 francos por gastos de realización. La donación tenía así un carácter muy especial. Al clausurarse la exposición parisina Picasso, ante el abandono de las autoridades españolas, recuperó el cuadro, que inició un periplo por Europa y América para recaudar fondos con destino a los refugiados republicanos y acabó siendo depositado por Picasso en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con todos los bocetos y estudios, a la espera de que una restauración del régimen republicano en España pudiera permitir el reintegro. Fue posiblemente ese pago, del que Luis Fernández Quintanilla acabaría encontrando referencia en el archivo de Luis Araquistain²¹

19. Bien alejado del llamado "realismo socialista", Picasso está considerado por los puristas entre quienes ponen en peligro el arte mismo. Antonio Saura dejó constancia de ello en su *Contra el Guernica*, quizá una de sus mayores apologías a la pintura: "Detesto el Guernica porque no cayó en la trampa del realismo socialista y no trató de fotografiar la guerra, sino de hacerla desde la propia pintura" (SAURA, 1982: 13).

20. GARITAONANDIA, C. (1987): "Información y propaganda en torno al bombardeo de Guernica" en TUÑÓN DE LARA, M. (Dir.): *Guernika: 50 años después (1937-1987)*. San Sebastián: Univ. País Vasco, pp. 193-217.

21. La figura de Luis Araquistain merece una referencia especial. En 1953, escribe una carta a Picasso agradeciéndole que se hubiera encargado de recoger el cuadro al finalizar la Exposición Universal. Al tiempo, le comunica que se ha extraviado el resguardo que Picasso firmó a Max Aub por haber recibido 150000 francos en concepto de pago de gastos, quedando sólo las palabras de los implicados. "De esta suerte (escribe) de usted dependerá, en parte, el destino que decida dar al Guernica". Pero hay otra idea más importante. Luis Araquistain hace reflexionar a Picasso sobre cómo, ya en 1953, conviene revisar la condición del régimen para su

después de morir Franco y comenzar el proceso de recuperación de la obra por el gobierno que presidía Adolfo Suárez, lo que facilitó las últimas gestiones con los herederos de Picasso.²²

En 1981 el *Guernica* era instalado en El Casón del Buen Retiro, en Madrid. Hoy podemos contemplarlo, ya sin filtros protectores, en el Museo de Arte Reina Sofía. Le acompañan todos los bocetos y estudios que Picasso donó con el cuadro. No estaría de más recomendar al alumnado que lo incluya en su agenda si vive o pasa por Madrid.²³

Referencias bibliográficas

ALIX, J. (1997): *Guernica. Guía informativa*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.

ALONSO MORAJUDO, P. (1997): *Guernica. Guía didáctica*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.

ALPERS, S. (1987): *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.

ANTAL, F. (1989): *El mundo florentino y su ambiente social*. Madrid: Alianza.

ARNHEIM, R. (1981): *El "Guernica" de Picasso. Génesis de una pintura*. Barcelona: Gustavo Gili.

CHIPP, H. (1991): *El Guernica de Picasso*. Barcelona: Polígrafa.

FERNÁNDEZ QUINTANILLA, R. (1981): *La odisea del 'Guernica' de Picasso*. Barcelona: Planeta.

FERNÁNDEZ VALENCIA, A. (1997): "Pintura, protagonismo femenino e historia de las mujeres", *Arte, Individuo y Sociedad*, 9, pp. 129-157.

FRANCASTEL, P. (1988): *La realidad figurativa*. Barcelona: Paidós.

GARITONANDIA, C. (1987): "Información y propaganda en torno al bombardeo de Guernica" en TUNÓN DE LARA, M. (Dir.): *Guernika: 50 años después (1937-1987)*. San Sebastián: Univ. País Vasco.

HEUCK, S. (1991): *El enigma del maestro Joaquín*. Madrid: S.M.

LARREA, J. (1977): *Guernica. Pablo Picasso*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

MARÍN, J. (1994): *Guernica ou Le Rapt des Menines*. París: Lagune.

MINISTERIO DE CULTURA (1981): *Guernica-Legado Picasso*. Vitoria: Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes.

PALAU, J. (1980): "Un mundo despedazado por la violencia. GUERNICA", *El Correo de la Unesco*, diciembre de 1980, pp. 14-19.

ROSENBLUM, R. (1997): "El Guernica de Picasso: El conjunto y las partes" en *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, pp. 175-189.

RUSSEL, F.D. (1981): *El Guernica de Picasso. El laberinto de la narrativa y de la imaginación visual*. Madrid: Editora Nacional.

SAURA, A. (1982): *Contra el Guernica*. Madrid: Libelo.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1984): *El Guernica y otras obras de Picasso: Contextos iconográficos*. Murcia: Universidad de Murcia.

entrega a España. "¿[...] qué habría que decidir si, al desaparecer el "Generalísimo", o nosotros mismos, se instituyera en España un Estado constitucional de hecho y derecho? ¿Es que necesariamente tendría que ser un régimen de signo institucional republicano? [...] Podría suceder que surgiera otra alternativa histórica, no la resucitada República de 1936, esto es, una monarquía constitucional y democrática. Y si así fuera estaríamos obligados a acatar ese nuevo Estado...". En CHIPP, H.: *Op. cit.*, p.205. En esta obra también se pueden encontrar cartas de Picasso al Museo de Arte de Nueva York en 1970 y 1971 respecto a la devolución y sus condiciones.

22. Para el proceso de recuperación del *Guernica* pueden verse el artículo del entonces Director General de Bellas Artes, TUSELL, J.: "El 'Guernica' y la administración española" en MINISTERIO DE CULTURA (1981): *Guernica-Legado Picasso*, pp. 32-78. Véase también los capítulos 10 y 11 del libro citado de H.CHIPP, así como FERNÁNDEZ QUINTANILLA, R. (1981): *La odisea del 'Guernica' de Picasso*. Barcelona: Planeta.

23. El Museo ha editado los siguientes materiales didácticos: ALIX, J. (1997): *Guernica. Guía informativa*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía; ALONSO MORAJUDO, P. (1997): *Guernica. Guía didáctica*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.

