

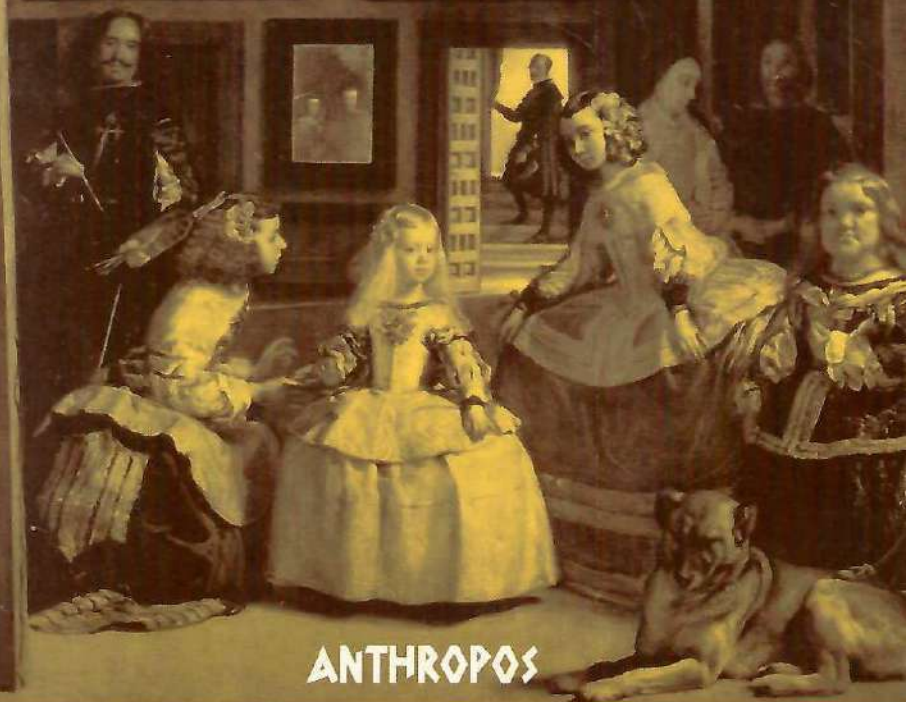
TEORÍA E HISTORIA DE LAS ARTES

Frederic Chordá

De lo visible a lo virtual

Una metodología del análisis artístico

Prólogo de Mihai Nadin



ANTHROPOS

AUTORES, TEXTOS Y TEMAS
TEORÍA E HISTORIA DE LAS ARTES

Frederic Chordá

DE LO VISIBLE A
LO VIRTUAL

Una metodología
del análisis artístico

*Prólogo a «Imagen y realidad virtual»
de Mihai Nadin*

 ANTHROPOS

I. METODOLOGÍA
DEL ANÁLISIS ARTÍSTICO

De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico / Frederic Chordá ; prólogo a «Imagen y realidad virtual» de Mihai Nadin. — Rubí (Barcelona) : Anthropos Editorial, 2004
222 p. il. ; 20 cm. — (Autores, Textos y Temas. Teoría e Historia de las Artes)

Nadin, Mihai: La experiencia de lo virtual. — p. 149-153. — Bibliografía
p. 217-219
ISBN 84-7658-690-6

1. Arte - Análisis y apreciación 2. Realidad virtual 3. Arte y filosofía 4. Arte virtual I. Título II. Colección III. Nadin, Mihai, pr.
7.01:681.3

Sólo se conoce de verdad un cuadro cuando se comprende, y sólo se comprende si se descompone.

MAURICE HALBWACHS

Primera edición: 2004

© Frederic Chordá Fiollo, 2004

© del Prólogo: Mihai Nadin, 2004

© ilustraciones P. Picasso: Sucesión Pablo Picasso - VEGAP,
Barcelona, 2004

© Anthropos Editorial, 2004

Edita: Anthropos Editorial. Rubí (Barcelona)

www.anthropos-editorial.com

ISBN: 84-7658-690-6

Depósito legal: B. 37.059-2004

Diseño, realización y coordinación: Plural, Servicios Editoriales

(Nariño, S.L.), Rubí. Tel. y fax 93 697 22 96

Impresión: Novagràfik, Vivaldi, 5. Montcada i Reixac

Impreso en España - *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

EL GUERNICA, DE PICASSO

La interpretación de las imágenes artísticas tiene varias partes; cada obra tiene unos elementos de identificación que la diferencian de las otras (*catalogación*) y unas condiciones físicas concretas (*análisis material*), un *contenido formal* que es necesario conocer bien (reconocimiento visual y *descripción*), una *estructura* y un *contexto*; estos elementos se ponen en relación para responder a la obra, *interpretándola (síntesis)*.

Catalogación

Es el primer paso para responder al Arte; hay que distinguir una imagen (la que vamos a mirar) de entre todas las demás. Es necesario saber su título, el nombre del autor, si es conocido, dónde está y cómo está expuesta. También hay que decir su género (pintura, escultura...).

Del *Guernica* (figura 1), como ejemplo:

- a) Autor: Picasso, Pablo (Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973).
- b) Título: *Guernica*.
- c) Situación: Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, en Madrid.

En la sala hay otra pieza (figura 2), una *Escultura de Mujer ofreciendo una ánfora* (bronce, 219 cm., 1933 y 1973). En las salas vecinas se exponen los trabajos preparatorios para el cuadro.



FIGURA 1. Picasso, *Guernica*, 1937, óleo sobre tela, 349,3 X 776,6 cms, Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid



FIGURA 2. Picasso, *Oferente*, 1933, escayola originalmente y versión actual en bronce, aprox. 200 cm altura, Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid

Análisis material

Ahora hay que establecer las condiciones materiales de nuestra imagen, que completan la catalogación.

Se trata de conocer los materiales con los que se ha hecho, la técnica (óleo, acuarela, bronce...), su estado de conservación, las restauraciones, las mutilaciones y transformaciones habidas, etcétera.

Hay que referirse a las medidas de la pieza: el conocimiento de las dimensiones es fundamental para acercarse a una imagen porque las reproducciones cambian nuestra percepción: un relicario en forma de templo puede parecer tan grande como una iglesia real..., y las pinturas se recortan, a veces, en las reproducciones. La imagen existe, no es la reproducción: es un objeto que está en un lugar, con unas medidas precisas y expuesto de alguna manera.

Del Guernica:

- a) Soporte: óleo sobre tela. El pigmento, a partir de tierras, sustancias orgánicas o químicas, se disuelve en aceite secante (como el de linaza), que permite efectos de transparencias y veladuras y se seca deprisa. El pigmento se aplica al soporte, una tela sujeta a un bastidor, que ha recibido una capa de color neutro, quedando adherido.
- b) Medidas: 780 x 350 cm. Estas medidas permiten encajar el cuadro en la pared que llenaba, en el Pabellón de España para la Exposición Universal de París, en 1937.
- c) Estado de conservación: La pintura se ha agrietado al enrollar el cuadro en los muchos viajes que ha hecho para ser expuesto.

Reconocimiento visual

Esta etapa servirá para la interiorización de la imagen; hay que dibujarla, del natural o reproducción (lámina, diapositiva, imagen digital...). Hay que procurar alcanzar una mirada activa, de modo que el acto de *ver* sea también de *mirar*; se trata de llegar a una percepción bien viva que no puede conseguirse sólo con dejar caer el ojo sobre la imagen. Hay que procurar que la pupila se ponga en la punta del lápiz y que, ambos, mano y ojo, recorran atentamente la obra; se puede hacer primero una aproximación general, captando las líneas esenciales, después detalles expresados con un poco de elaboración y, para acabar, una copia general.

Ahora el contemplador ya sabe lo que, visualmente, presenta la obra; también necesitará una reproducción para consultar en caso de duda.

Descripción

La descripción es la acción de referir el contenido visual de la imagen mediante la palabra: se trata de ponerlo de manifiesto, lo mejor que se pueda. La descripción tiene un carácter específicamente inventarial, poniendo de manifiesto, mediante las palabras, los elementos que forman el conjunto.

La descripción excluye lo ajeno a lo propiamente visual; hay que evitar elementos conclusivos o expresivos (me gusta, es feo) o culturales de cualquier tipo (es un rey porque lleva una corona).

Puede decirse que con la descripción tomamos conciencia de los datos perceptuales mediante la palabra, como si acabáramos de llegar de otro mundo, conociendo sólo el lenguaje pero no la cultura; se trata de tener la mirada de Adán cuando se despierta y da nombre a las cosas.

Descripción general del Guernica

Hay un espacio interior rectangular, oscuro, con suelo de baldosas, y una puerta entreabierta a la derecha.

Allí está parte de un exterior, en la parte central, a la derecha, más iluminada, con un muro y un tejado.

A la izquierda hay un toro, grande y fuerte, rodeado de seres sufrientes: una paloma que pía, puesta en la mesa, y una madre que lleva a su hijo muerto.

En el centro, arriba, una bombilla hace luz, formando, con su pantalla, un conjunto horizontal.

Debajo hay un caballo malherido, que se cae: solamente tiene firme la pata delantera izquierda, que entra en la parte más iluminada del cuadro.

Más abajo hay una cabeza y dos brazos, muy maltratados y en la sombra; en un puño tiene una flor, a plena luz.

En la parte central derecha, en su punto más alto, hay un quinqué, vertical; lo lleva una mujer que tiene prisa, alargando el brazo, yendo de derecha a izquierda; abajo, otra mujer corre hacia esa luz.

En el lado derecho todavía hay otra mujer que se está quemando, por una explosión. En el margen del cuadro hay una puerta entreabierta.

Descripción en detalle

Ahora se puede hacer la descripción detallada de las diferentes partes de la imagen. El *Guernica* tiene cuatro partes bien determinadas: el margen izquierdo, la parte central izquierda, la central derecha y el lateral derecho.

1. El margen lateral izquierdo

El toro

Un toro tiene los cuartos traseros junto el margen de la tela y la cabeza a la derecha pero girada hacia la izquierda; el cuerpo es oscuro, las pezuñas blanquinegras, como barnizadas, el pecho y la cabeza blancos, el cuello agrisado; lleva las orejas tiesas, los cuernos de frente, como los ojos, atentos; el morro está arrugado, como en tensión; abre la boca, sacando la lengua puntiaguda. Levanta la cola, muy clara; se le ven los testículos y el círculo del ano.

Detrás, en el techo, hay tres grietas que van de izquierda a derecha y de abajo arriba.

La mujer y el niño

Ante las patas del toro hay una mujer sentada en el suelo, levanta la cabeza y lo mira; sujeta un niño con la derecha. Arruga el entrecejo; los ojos son como gotas, desencajados y también la nariz está torcida; tiene la boca abierta y se ven los dientes y la lengua, como un punzón; el pelo le cae hacia abajo. Se le ve el pecho, caído, con los pezones como botones. Las manos son grandes e hinchadas, los dedos son como zanahorias.

El niño destaca sobre la falda listada; parece que está muerto, con la cara y los brazos caídos, y los ojos cerrados; tiene la oreja derecha invertida, como la mujer.

La mesa y la paloma

Detrás del toro hay una mesa del mismo tono oscuro del fondo; sólo se ve una esquina, apuntando a la derecha, donde está el caballo.

En la mesa se ha puesto la paloma; aletea y levanta la ca-

beza, abriendo el pico; se le ven los dos ojos; el cuerpo es de dos manchas de color, blanco y negro; cabeza, alas, cola y patas destacan sobre el fondo, como si fueran de alambre.

2. La parte central izquierda

Sobre el caballo, en el techo, hay una bombilla, con su filamento, sobre una pantalla blanca; las dos cosas se ven como un huso, por el punto de vista. Parece encendida, con rayos, como crestas, que salen del plato, blancas y negras.

El caballo tiene el cuerpo hacia la derecha pero gira la cabeza a la izquierda, como el toro. Está casi cayéndose, sólo asegura la pata delantera izquierda, doblando la derecha y torpes las traseras, herradas. Tiene el flanco abierto, de arriba abajo, y una lanza clavada en el lomo, sobresaliendo la punta casi en el vientre, arrugando la piel. En la base del cuello hay una mancha blanquinegra, como tiene la paloma. Mueve la cola hacia abajo y se le ve el agujero del ano, pero no su sexo.

Levanta la cabeza, muy inquieto: las orejas tiesas, los ojos redondos, como dos tachuelas; abre la boca, relinchando furioso; se le ven los dientes, el paladar y la lengua, que saca como un pincho; es evidente el interior de la boca, en un efecto de transparencia; los agujeros de respirar están en tensión. Detrás de las patas hay una lanza rota.

La piel del caballo tiene una tonalidad variada: cabeza y cuellos son grises, como iluminados por la luz; la pata que está segura y el pecho, a la izquierda, blancas; el resto, con la excepción de la herida y la mancha del cuello, que es la mayor parte del cuerpo, y las otras patas, está cubierto por una especie de escritura. Las partes contiguas al cuerpo del animal están sombreadas de negro.

3. La parte central derecha: Rotura del espacio y la mujer del quinqué

Más a la derecha, desde la parte central de la imagen, vemos lo que parece ser un desgarramiento del espacio, entrando el mundo exterior: hay un muro con dos ventanas rematado de un tejado, desde la derecha hacia la izquierda, llegando al punto medio de la imagen, donde están el caballo y la luz.

Esta pared es, también, como un lienzo de niebla que atra-

viesa un personaje en la parte de abajo; tiene profundidad puesto que, desde el otro lado de la ventana, llega otro ser, como una corriente de aire: entra una cabeza, casi expandiéndose a presión, como sale un gas con fuerza de una válvula; viene de arriba, como si el espacio del cuadro estuviera más bajo que aquel de donde llega; tiene la cabellera suelta, las cejas levantadas, en un gesto triste, la boca entreabierta, como quejándose; esta cabeza podría simplificar el perfil de la Península Ibérica.

Parece que, más allá de la ventana, hay como una escalera que lleva al lugar del cuadro; sobre los escalones, en la esquina que deja libre la cara, se ven unos pechos llenos, de pezones afilados, y una mano de uñas también afiladas: parecen armas, escudos y púas. Por encima de la cabeza, hacia el centro del cuadro, arriba, extiende un brazo muy largo que, en la mano, lleva un quinqué, o luz de aceite, encendido y bien derecho, vertical: se ve bien la llama. Brazo y muro pasan por puntos de sombra, como si se mezclaran dos sustancias, una negra y la otra blanca, o hubiera paños de niebla.

La mujer que mira el quinqué

Una mujer da un gran paso desde el margen derecho hacia el quinqué; parece que atraviesa el lugar en el que otro personaje está en llamas, y también un muro. Se le ven los pechos, con los pezones muy gordos, como tiradores o chupetes. Mira atentamente la luz del quinqué, sus ojos como dos cabezas de clavo, la boca entreabierta; lleva el pelo liso, echado para atrás y se le ve la oreja izquierda. La cabeza destaca sobre un triángulo que la enmarca, como un velo, y que parece la punta de una flecha; tiene los pies deformados, como algunas raíces.

4. El margen derecho. La mujer en llamas

Sobre el fondo de una pared, en una esquina, en el margen derecho, está el último personaje; hay una ventana abierta arriba. Abajo, desde la rodilla de la mujer que mira el quinqué, se abre un ángulo agudo que crece como una V; parece que esa mujer, descrita antes, cruzara esa forma. Sobre ese ángulo, un personaje levanta los brazos y la cabeza; parece que mueve, juntas, sus piernas hacia la derecha. Tiene la fren-

te arrugada, los ojos y los agujeros de la nariz hacen una mueca y el pelo le cae hacia atrás; lo tiene largo por lo que puede ser una mujer; se le ve la oreja izquierda. Cerca del brazo derecho hay como una gota invertida, con dos manchas blanquinegras, parecidas a las de la paloma y el caballo. Tiene pelo en las axilas. Hay como unos dientes de sierra junto a las piernas, a la derecha, y también en la parte de arriba de la pared, sobre la ventana; son como los resplandores de la bombilla: podrían ser llamas.

Esta parte del cuadro es la más oscura. Cerca de la pared de la derecha hay una puerta entreabierta que da a la habitación que presenta la imagen; sólo se ve una parte, con el picaporte redondo; el espacio que está más allá no es tan oscuro como el ámbito del cuadro.

Estructura

La imagen se produce según los principios de la *artificialidad, estructuración, contraste y simplicidad*.

La artificialidad expresa una elección, consciente o no.

La imagen tiene una estructura, un esqueleto estructural que soporta los elementos básicos de la energía visual; sin estructura no hay imágenes, sino tan solo un conjunto de elementos visuales sin conexión. La estructura supone la existencia de organización y síntesis, consistencia solidaria de las partes en el todo, que es la imagen completa. Arnheim define la forma visual, precisamente por su estructura, como la organización visual, recibida por los ojos y aceptada por la mente humana. El esqueleto estructural manifiesta, visualmente, las ideas madres de la imagen que se expresan verbalmente; uno y otras van unidas como cara y cruz. Propongo dos ejemplos: *Akenatón adorando el Sol* (figura 3) y *El Nacimiento de Venus*¹ (figura 4).

1. Chordá, «Los elementos naturales y las formas de vida en *La Primavera* y en *El nacimiento de Venus*, de Botticelli», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 3 (1989), Madrid, Fundación Universitaria Española, 260-264, láminas LXII-LXIV.

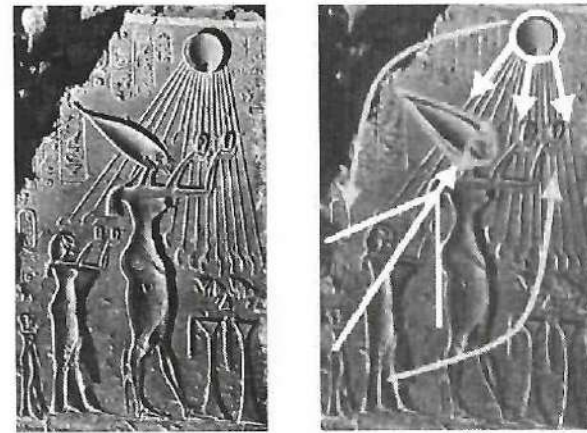


FIGURA 3. *Akenatón adorando el Sol*, hacia 1365 a. de C., huecorelieve en piedra calcárea, aprox. 50 X 100 cms., Museo de Arte Egipcio, El Cairo. Esqueleto Estructural (Esquema de Eduard Montané, versión digital de Ferran Martín).

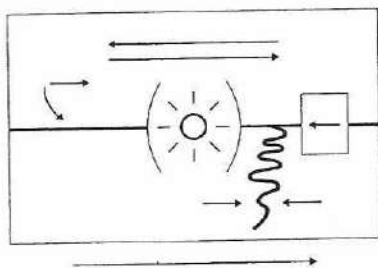
Ideas Madre: Centralidad, Contraste:

- a) Movimiento convergente de abajo arriba y de izquierda a derecha;
- b) Movimiento divergente de arriba abajo y de derecha a izquierda.

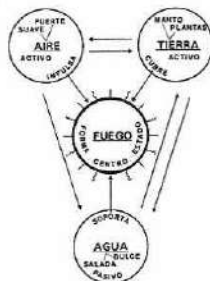


FIGURA 4. Botticelli, *El Nacimiento de Venus*, hacia 1486, óleo sobre tela, 172 X 278 cms., Museo de los Uffizzi, Florencia. Esqueleto Estructural (Eduard Montané).

Ideas Madre: Centralidad, Contraste (vertical / horizontal).



El *Nacimiento de Venus* nos presenta la acción creativa del elemento *Fuego* sobre los otros tres, *Aire*, *Tierra* y *Agua*. El Fuego es la mujer desnuda, que reparte su poder que da vida, como se ve en la expansión de los surcos de la concha; la cabellera pelirroja también representa la llama; está sobre el Agua, su contradictorio, indicando que es conciliadora.



Las Aguas, horizontales, se oponen al Fuego, vertical; ellas superan la contradicción esencial al unirse las grandes y saladas del mar con las dulces del arroyo. El Aire también se expresa en la unión de los dos contrarios: está el viento frío, el huracán invernal, y el suave del buen tiempo.

La Tierra se manifiesta doblemente: la mujer del manto representa el crecimiento vegetal y esa capa la Tierra propiamente, que quiere cubrir el Fuego para aprovecharse de su calor y hacer germinar las semillas.

El esqueleto conceptual que es posible establecer para esta obra expresa la relación entre estas ideas y la imagen.

La imagen siempre se organiza oponiendo, en contraste, diversos elementos, como mínimo dos: destacando un cuadro sobre un muro, el edificio en un paisaje, o bien elementos iluminados sobre un fondo oscuro.

Además de sus valores visuales, estos principios tienen sentido expresivo puesto que la Artificialidad implica Creación, la Estructura, Orden, y el Contraste, Dualismo.

La imagen ha de ser tan simple como sea posible para que se pueda entender; la simplicidad completa la Estructuración

por la que, en general, todo elemento accesorio se desprende de un organismo (vivo o visual) para mejorar su funcionalidad. Este principio se encuentra en la Naturaleza, tiene carácter científico y plena vigencia visual; por ejemplo, en el *Pantocrátor de Sant Climent*, de Taüll, se ha configurado el libro que el modelo presenta al espectador para dar la mayor fuerza y simplicidad posibles a ese objeto, limitando las palabras que expresa² (figura 5).

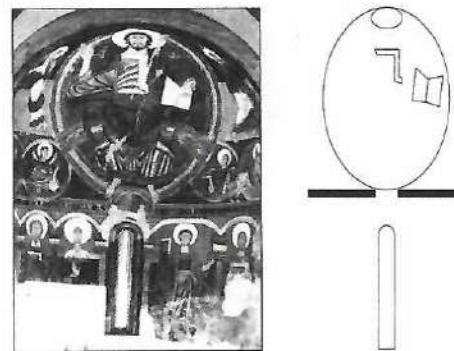


FIGURA 5. *El Todopoderoso en su Trono acompañado de Santos*, hacia 1123, temple sobre muro, aprox. 500 X 400 cms, sobre superficie curva, ábside principal del templo de Sant Climent (Taüll, Alta Ribagorça, Lérida), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Esqueleto estructural (Eduard Montané, versión digital y revisión de Ferran Martín).



Detalle del libro: Se ha configurado con la mayor simplicidad.

2. Chordá, «El programa apocalíptico de las pinturas de Sant Climent de Taüll», *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte (1990)*, II, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, 645-649.

Esqueleto Estructural e Ideas Madre del Guernica

- a) Esqueleto Estructural (figura 6).
- b) Ideas Madre:

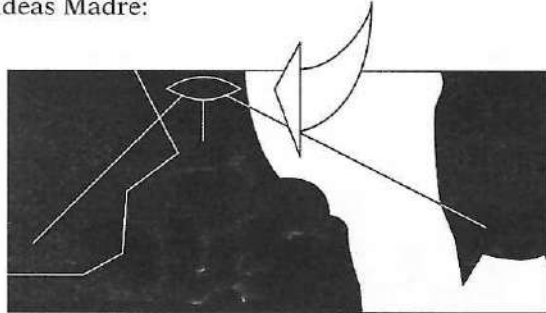


FIGURA 6. *Guernica*, Esqueleto Estructural (Eduard Montané, versión digital de Cristina Jiménez).

I. Centralidad (figura 7): en el candil se juntan dos líneas rectas y diagonales, que se trazan la una desde el ángulo izquierdo de abajo y la otra desde el derecho; también otra vertical, bajo la lámpara, destaca muchísimo su posición.

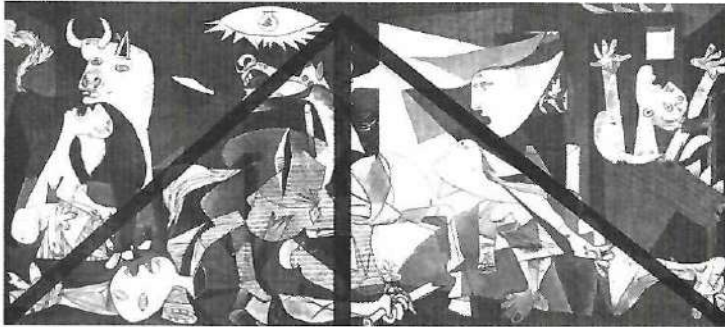


FIGURA 7. *Guernica*, centralidad (Eduard Montané, versión digital de Cristina Jiménez).

II. Contraste: verticalidad / horizontalidad, alternancia blanco / negro; hay muchos elementos estructurados en oposición: desde esas dos líneas diagonales que centran el quinqué, simétricamente, los dos tonos, blanco y negro, o los miembros de las mujeres (pechos de la madre y de la mujer de la luz), entre otros.

III. Compartimentación (figura 8): el cuadro resulta de la combinación de cuatro partes que se unen en el conjunto.



FIGURA 8. *Guernica*, compartimentación (Eduard Montané, versión digital de Cristina Jiménez).

IV. Elasticidad espacial (simultaneidad): el espacio oscuro se ha rasgado, de arriba abajo, para que entre en el cuadro un exterior muy claro, con la mujer de la luz.

V. Tridimensionalidad: los elementos arquitectónicos muestran claramente las tres dimensiones.

VI. Deformación expresiva: las cosas están representadas según su aspecto pero alterando su forma para que tengan un carácter bien expresivo.

Contexto

Las imágenes dicen cosas, son expresivas, lo que provoca una reacción en el espectador, sacándole de su estado. La *expresividad* proviene de la acción del creador (consciente o no) y, también, de la voluntad del cliente que compra la obra porque manifiesta ciertas ideas.

Las imágenes son visuales (del mismo modo que una novela es verbal o la música sonora) y su expresividad se articula mediante la forma visual, pero hay un conjunto de circunstancias, biográficas, culturales, sociales, etc., en las que la obra se gesta, que forman el *contexto* y que es necesario conocer para comprenderla más plenamente.

Es importante la ubicación original y las circunstancias, muy especialmente la fecha, también la vida del artista, el carácter del encargo y la Iconografía.

Contexto del Guernica

- a) Ubicación original (figura 9): En el *Pabellón de España* en la Exposición Universal de París, de 1937, presentado como un mural, con obras de otros artistas (Calder, Julio González, Miró...).

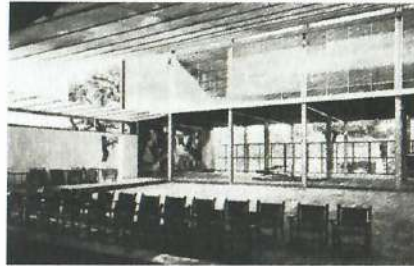


FIGURA 9. Sert-Lacasa, *Pabellón de la República* en la *Exposición Universal de París de 1937*, con el *Guernica* en su ubicación original.

- b) Datación: mayo-junio de 1937.
c) Circunstancias:

Externas

Picasso aceptó el encargo del gobierno español republicano de preparar el mural. El bombardeo de Guernica el 26 de abril de 1937, fue lo que motivó la obra; la ciudad fue atacada por aviones alemanes de la Legión Cóndor, enviada a la España Nacionalista para practicar el juego de la guerra en una situación real. El 1 de mayo Picasso empezó a trabajar y a finales de junio ya tuvo el mural listo; quedan todos los trabajos preparatorios, y también fotografías del cuadro hechas por Dora Maar mientras lo pintó, que nos hacen ver su ritmo de creación.

El cuadro se ha popularizado por motivos políticos: si la Historia de España reciente tiene una imagen, un icono, ésa es el *Guernica*, al coincidir las condiciones de su creación, estancia en el extranjero y llegada a España, con nuestros cambios más evidentes.

Picasso regaló el cuadro, y los trabajos preparatorios, a la República. Después de la Exposición, el *Guernica* se expuso en Inglaterra y Escandinavia y, en 1939, se llevó a los Estados Unidos, quedando depositado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York hasta 1981; en esos años americanos hizo varios viajes para participar en exposiciones temporales.

El gobierno de Madrid intentó reclamarlo y Picasso siempre reiteró, incluso en 1973, antes de morir, la donación a la República Española. Al final, al cambiar el sistema político, llegó a España y se instaló en el Museo del Prado (Casón del Buen Retiro), el 24 de octubre de 1981, en el centenario de Picasso; en 1994 se ha trasladado al Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, de Madrid.

Internas

Ya en 1934 Picasso anticipó en la *Mujer del estilete* (figura 10) (25,2 x 34,6 cm y en la *Minotauromaquia* (figura 11) (49,5 x 69,7 cm), de 1935, muchos de los asuntos que tratará el *Guernica*: el toro, el modelo herido (aquí es la torera y en el cuadro será el caballo), la mujer de la luz, la ventana alta, la paloma...



FIGURA 10. a) Picasso, *Mujer del estilete*, 7.7.1934, 25,2 X 34,6 cm.
b) Detalle de la mujer con luz del *Guernica*.



FIGURA 11. Picasso, *Minotauromaquia*, abril 1935, grabado, 49,5 X 69,7 cm.

También se han de ver las dos series de grabados *Sueño y Mentira de Franco* (que Picasso hizo el primer trimestre de 1937, 31,4 x 42,1 cm) que tienen muchos elementos en común con el *Guernica* (figuras 12 y 13), especialmente la segunda: víctimas, caballo herido, mujeres que lloran, presencia del toro, niños muertos; la cercanía se nota más si se tiene en cuenta (nos fijamos en las palabras) que los motivos están girados, por tratarse de grabados, que el artista ha de hacer al revés. Picasso los hizo para venderlos, como postales, en el Pabellón, y recoger dinero para la guerra; son como una aleluya, con una estructura muy parecida a la del cómic.

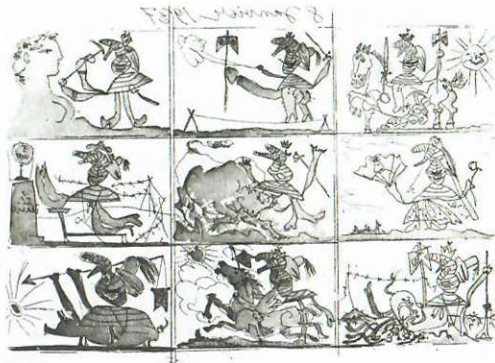


FIGURA 12. Picasso, *Sueño y Mentira de Franco*, 1, 8 y 9.1.1937, Grabado con aguainta, 31,4 X 42,1 cm.

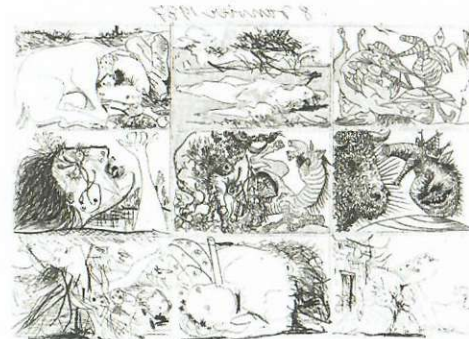


FIGURA 13. Picasso, *Sueño y Mentira de Franco*, 2, 8-9.1 y 7.6.1937, Grabado con aguainta, 31,4 X 42,1 cm.

Ahora ya se puede empezar a mirar los dibujos preparatorios del gran cuadro que Picasso fue fechando y numerando y que son el trabajo de dos meses (mayo y junio de 1937).



FIGURA 14. Picasso, *Estudio de composición para el Guernica*, 1, lápiz de grafito sobre papel azul, 1.5.1937, 21 X 27 cm, Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid.

1) 1 de mayo. El primer dibujo (lápiz sobre papel azul, 21 x 27 cm) es un estudio de composición (figura 14), un esbozo, en el que se presentan ya las líneas generales que estarán en la obra final: hay la figura que presenta la luz, con la estructura arquitectónica de la ventana alta; también se ve el toro, con una paloma sobre el lomo; junto a sus patas parece haber un cuerpo extendido; debajo del brazo con la luz hay una masa

en situación de desequilibrio, dentro de un torbellino; entre otras, apreciamos, en la parte inferior, horizontalmente, varias líneas que dan una vaga impresión de profundidad y que se desarrollarán, más adelante, hasta dar los elementos que vemos en el *Guernica*.



FIGURA 15. Picasso, *Estudio de composición para el Guernica, Caballo I, 5*, lápiz de grafito sobre papel azul, 1.5.1937, 21 X 26,8 cm, Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid.

2) 1 de mayo. El V dibujo (lápiz sobre papel azul, 21 x 26,8 cm) muestra (figura 15) un caballo en una posición que ya anuncia la final: el cuello levantado, una pata delantera doblada, la otra se sostiene; las ancas cambiarán mucho; se trata de un dibujo muy naturalista, sin el esquematismo que el pintor usará en la tela, apreciando así la variedad de registros del artista que puede presentarse ya naturalista o abstrayendo los rasgos, en una rendición de gran simplicidad.



FIGURA 16. Picasso, *Estudio de composición para el Guernica, 6*, lápiz sobre yeso y madera, 1.5.1937, 53,7 X 64,8 cm, Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid.

3) 1 de mayo. El VI esbozo (lápiz sobre papel, 53,7 x 64,8 cm) es ya un estudio de composición (figura 16) muy elaborado en el que aparecen muchos elementos que, ordenados diversamente, se mantendrán en el cuadro final: la arquitectura es muy precisa, incluso en su representación de la perspectiva, la mujer de la luz, además de la estructura de su cabeza y brazo extendido, tiene ya los pechos y la mano de uñas afiladas; su actitud recuerda *La Marsellesa* (1835-1836), de Rudé, en el Arco de Triunfo, de París; toro y caballo cambiarán sus posiciones pero ya tienen sus gestos finales: firmeza el toro, sufrimiento el caballo; de su lado sale un pegasito que podría representar el alma y que se convertirá en la paloma; también el guerrero aparece por primera vez, ya muerto, pero con un aspecto muy distinto del final, muy simplificado.



FIGURA 17. Picasso, *Estudio de composición para el Guernica, Caballo*, óleo sobre tela, 2.5.1937, 64,8 X 92,1 cm, Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid.

4) 2 de mayo. El IX estado es una pintura (figura 17) al óleo (64,8 x 92,1 cm) de la cabeza del caballo, preparada por los dos dibujos inmediatamente anteriores de la colección (VII y VIII). La expresión del animal está ya conseguida aunque cambiará de posición para la gran tela; además se ve, por primera vez, y en el segundo día de la creación, el uso que Picasso ha hecho de la técnica del óleo y del color; que son los de la imagen final: toque vigoroso y esquemático y limitación al blanco, negro y grises.

5) 9 de mayo. El XIV dibujo (tinta sobre papel, 24,1 x 45,4 cm), (figura 18) presenta una mujer agitada que va con un niño desmayado en brazos, motivo que Picasso acababa de



FIGURA 18. Picasso, *Estudio de composición para el Guernica, Madre e Hijo Muerto*, 14, lápiz de grafito y pluma sobre papel, 9.5.1937, 24,1 X 45,4 cm, Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid.

tratar parecidamente el mismo día (XII y XIII) y que tomaba de su *Sueño y Mentira de Franco*. El dibujo ofrece, ya muy elaborado, el motivo que pondrá en el lateral izquierdo del cuadro, bajo el toro, aunque la posición de los personajes sea un poco diferente, al estar la mujer sentada; precisamente esta posición en movimiento de la mujer será asignada a la que mira la luz. Se ha dicho que esta mujer del niño desmayado, o muerto, tiene que ver con la secuencia de las escaleras de Odesa, del *Acorazado Potemkin* (1925), de Eisenstein (figura 19); las fotografías de propaganda del gobierno de la República, de niños muertos durante bombardeos, pudieron ser elementos de referencia para Picasso; y también *El Tres de Mayo*, de Goya, podría ser una fuente para el *Guernica* (y para el *Potemkin*).



FIGURA 19. Eisenstein, *El Acorazado Potemkin: Madre con Hijo Herido*, fotograma, 1925.

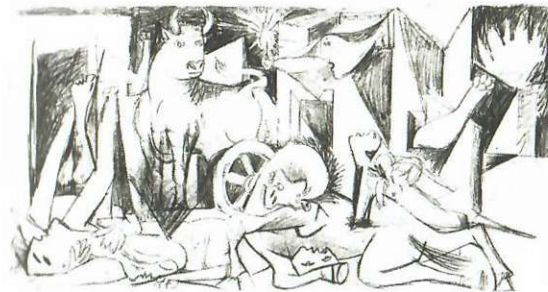


FIGURA 20. Picasso, *Estudio de composición para el Guernica, 15*, lápiz de grafito sobre papel, 9.5.1937, 24,1 X 45,4 cm, Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid.

6) 9 de mayo. El XV escalón (lápiz sobre papel, 24,1 x 45,4 cm) da el último estudio de composición (figura 20) que hizo el artista antes de empezar con la tela: la parte central sigue como desde el principio y así quedará en el cuadro, la mujer del niño cambiará de lugar pero su espacio y actitud será ocupada por la que camina hacia la luz; desaparecerán los cuerpos que hay en el suelo y que Picasso podría recuperar en una obra de 1945 (*La Carnicería*, óleo sobre tela, 199 x 250 cm, Museo de Arte Moderno, Nueva York); los puños levantados pueden ser como los de los combatientes republicanos; toro y caballo pasarán por cambios aunque los dos ya conservarán las características que el pintor les dio desde el principio: dominio y sufrimiento; además, la arquitectura se simplificará.



FIGURA 21. Picasso, *Estudio de composición para el Guernica, Madre con Hijo Muerto subiendo una escalera de mano*, lápiz de grafito y de colores sobre papel, 10.5.1937, 45,4 X 24,1 cm, Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid.

7) 10 de mayo. El dibujo XXI (lápices de colores y grafito sobre papel, 45,4 x 24,1 cm) vuelve a tratar la madre que huye con el niño (figura 21), esta vez subiendo una escalera, motivo usado por Picasso antes, tanto en el telón de *Parade*, de 1917, como en la *Minotauromaquia*, de 1935, que ya se ha visto. El artista ha querido probar con el color para profundizar en sus motivos y hacerlos madurar, pero al final preferirá la simplicidad del blanco y negro.

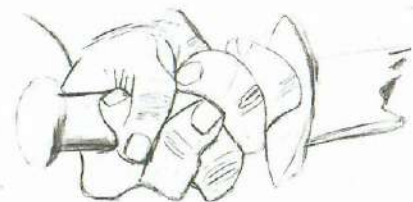


FIGURA 22. Picasso, *Estudio de composición para el Guernica, Mano de guerrero empujando espada rota*, 24, lápiz de grafito sobre papel, 13.5.1937, 24,1 X 45,4 cm, Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid.

8) 13 de mayo. En el apunte XXIV (lápiz sobre papel, 24 x 45 cm) se alcanza la expresión casi definitiva de la mano del guerrero (figura 22) que sujeta la espada rota, resolviéndose este miembro antes que el resto de la figura, que se simplificará muchísimo.



FIGURA 23. Picasso, *Estudio de composición para el Guernica, Cabeza de Mujer*, 30, lápiz de grafito y aguazo gris sobre papel, 20.5.1937, 23 X 30 cm, Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid.

9) 20 de mayo. En el esbozo XXX (lápiz y gouache sobre papel, 29 x 23 cm) la cabeza de la madre que le grita al toro ya está totalmente lista para pasar a la tela (figura 23).



FIGURA 24. Picasso, *Estudio de composición para el Guernica, Madre con Hijo Muerto*, 36, lápiz de grafito y de colores y gouache sobre papel, 28.5.1937, 23,5 X 29,2 cm, Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid.

10) 28 de mayo. También toma forma el grupo de la madre con el niño, quedando listos (figura 24) (XXXVI, lápices de color y grafito y *gouache* sobre papel, 23,5 x 29,2 cm); aquí el color es muy expresivo, rojo para la madre, manifestando su rabia, y azul, tono frío, para el niño, que está muerto; el motivo será objeto de una nueva variación, de mucho dramatismo, tanto técnico (uso de cabello en el collage) como expresivo, con color y llamas (XXXVII).

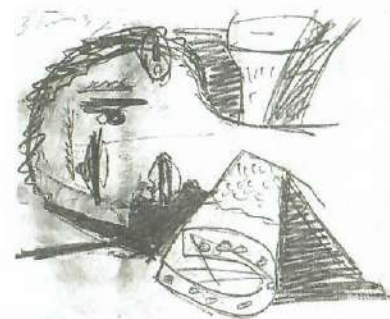


FIGURA 25. Picasso, *Estudio de composición para el Guernica, Cabeza de Guerrero y cabeza de caballo*, 43, lápiz de grafito y gouache sobre papel, 3.6.1937, 23,5 X 29,2 cm, Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid.

11) 3 de junio. La cabeza del guerrero pasará dos pruebas: la primera (XLIII, lápiz y *gouache* sobre papel, 23,5 x 29,2 cm) y la definitiva el día siguiente (figura 25).

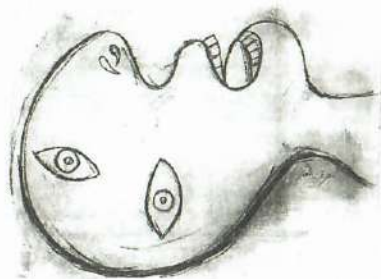


FIGURA 26. Picasso, *Estudio de composición para el Guernica, Cabeza de Guerrero*, 44, lápiz de grafito y gouache sobre papel, 4.6.1937, 23,5 X 29,2 cm, Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid.

12) 4 de junio. El dibujo XLIV cierra la investigación sobre esta parte (lápiz y *gouache* sobre papel, 23,5 x 29,2 cm), girándolo hacia arriba (figura 26).



FIGURA 27. Picasso, *Estudio de composición para el Guernica, Mano de Guerrero*, 45, lápiz de grafito y gouache sobre papel, 4.6.1937, 23,5 X 29,2 cm, Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid.

13) 4 de junio. También la mano del guerrero toma su forma definitiva antes de llegar a la tela, según vemos en el último dibujo preparatorio (figura 27) (XLV, lápiz y *gouache* sobre papel, 23,5 X 29,2 cm).

Las fotos de Dora Maar

Ahora es necesario ver las fotos de Dora Maar, que tenía en ese tiempo relación con el artista, las hizo mientras se pintaba la tela.

Picasso había preparado muy bien el cuadro y encontró la expresión pictórica para decir lo que quería en ese trabajo de preparación; pero al pasar al lienzo tuvo de revisar todo lo que había hecho, rectificando cosas y simplificando su idea.

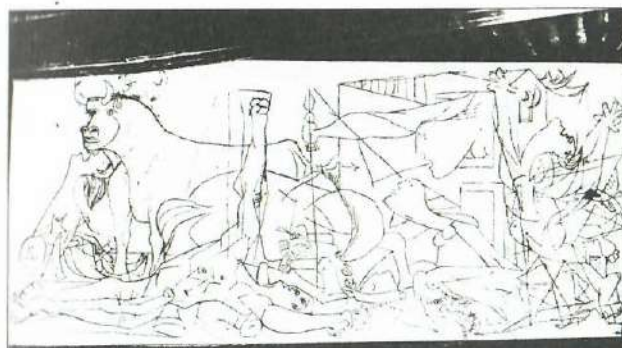


FIGURA 28. Dora Maar, *Fotografía del Guernica mientras se empezó a pintar*, 1, 11.5.1937.

1. La primera fotografía (figura 28) es del 11 de mayo; con el pincel hace las líneas esenciales del cuadro, queriendo integrar en una misma superficie los elementos que hasta entonces había expresado en diferentes lugares. La madre y el niño ya tienen la forma final, también la mujer del quinqué, en su arquitectura, y la mujer que camina hacia la luz, mirando con intensidad; asimismo, el lateral derecho, con la mujer que está ardiendo, está ya esbozado en general, aunque será revisado varias veces, tanto el cuerpo (sobretudo las piernas), como la arquitectura que la enmarca, y que se desprende de la central del cuadro. Dos V señalan explosiones: la primera, a la izquierda, bajo el toro, en las piernas del guerrero, que desaparecerá, la otra en el lateral derecho, afectando a la mujer que se quema, que permanecerá. Pero hay cosas que cambiarán mucho: el cuerpo del toro y su expresión, los cuerpos del caballo y del guerrero muerto, y desaparecerá la muerta que

ahora está bajo las patas del caballo y de la mujer que mira la luz: la flor que lleva en la frente será la que crecerá del puño del guerrero. Tanto la mujer muerta como la que se quema tienen palomas saliendo de sus costados, que se borrarán, sustituidas por la que pía, detrás del toro. Junto a la mujer que arde hincada en el suelo, sobre la muerta, puede verse el esbozo de una escalera, objeto que aparece en los trabajos preparatorios y en la *Minotauromaquia*. El guerrero muerto está desnudo, es fuerte y sus brazos pueden estar en cruz, un brazo levantado, haciendo un movimiento vertical que el pintor desea expresar con reiteración, para compensar la horizontalidad dominante en el formato del cuadro: este miembro es paralelo al eje que marca el quinqué; la actitud recuerda el saludo, con el puño levantado, de muchos partidarios de la República. El guerrero será objeto de muchas transformaciones pero algunos elementos de esta primera versión quedarán en la imagen final: se trata del codo de su brazo levantado (en la herida del flanco del caballo), y sus pezones (entre la punta de la lanza y la pata trasera izquierda, junto a ésta), como si la tela fuera un cliché expuesto, en alguna de sus partes, a la luz más de una vez. La parte de abajo, ahora un lío de cuerpos muertos, se revisará mucho



FIGURA 29. Dora Maar, *Fotografía del Guernica mientras se pintaba*, 2, después del 11.5.1937.

2. No sabemos la fecha exacta de esta foto (figura 29) ni de las que siguen, pero son anteriores a finales de junio, cuando

se acabó el cuadro. Ahora hay un nuevo e importante centro de atención cerca del quinqué: el brazo levantado del guerrero lleva una gavilla de trigo que destaca sobre un sol. Picasso ha empezado a poner color a la tela y ha revisado otras partes: un pie de la que arde pasa a ser de la que mira la luz, ganando ésta direccionalidad, y marcando un movimiento de derecha a izquierda y de abajo arriba, en diagonal; también se ha simplificado la figura de la mujer muerta. El artista sigue creando elementos diagonales y verticales para compensar la horizontal y dirigir la atención hacia la luz, auténtico centro de la acción.



FIGURA 30. Dora Maar, *Fotografía del Guernica mientras se pintaba*, 3, después del 11.5.1937.

3. En esta fase (figura 30) se ha dado más color al lienzo, destacando, con una gama de blancos que forman como una estela, el área de luz del quinqué. Del guerrero han permanecido los brazos y la cabeza, con los vestigios, ya definitivos, del codo y los pezones; y ya sólo quedan algunos indicios de la mujer muerta. Los cambios del guerrero afectan al diseño solar: desaparece la gavilla, y el círculo toma la forma de ojo, con rayos en la parte de arriba. La explosión en las piernas del guerrero se elimina. El caballo ya tiene clavada una lanza en el lomo. La mujer del quinqué tiene desde ahora los pechos y la mano de uñas afiladas, como se ve en los dibujos de preparación.

4. En la cuarta etapa la composición está ya muy madura (figura 31). Caballo y toro han encontrado sus posiciones finales, la muerta hace su última aparición, reducida a la cabe-

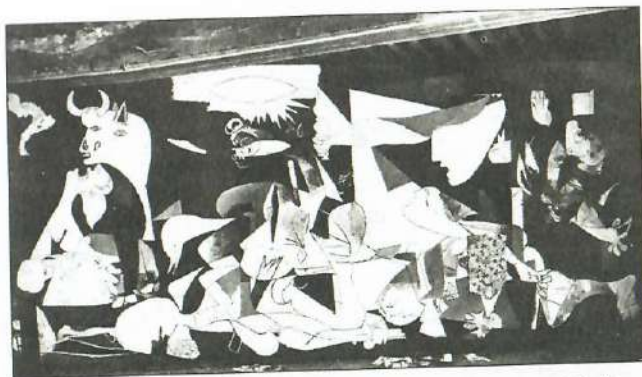


FIGURA 31. Dora Maar, *Fotografía del Guernica mientras se pintaba*, 4, después del 11.5.1937.

za, y la mujer que arde mueve un brazo hacia abajo, que volverá a la posición original, ocupando el lugar las piernas, en un gesto muy violento. El guerrero queda, de momento, igual con la flor ya creciendo del puño. Picasso intenta aplicaciones de papel pintado, del usado para la pared, en la cabeza y cuerpo de la mujer que mira la luz pero, después de otro ensayo, desaparecerán.



FIGURA 32. Dora Maar, *Fotografía del Guernica mientras se pintaba*, 5, después del 11.5.1937.

5. Ahora (figura 32) el cuadro es ya casi definitivo: se ha añadido color (blanco y negro) pero falta resolver lo que será la bombilla, algunas texturas de la piel del caballo, o la cabeza

del guerrero que aún no es satisfactoria. El collage se ha arrancado. La mujer que se quema tiene ya su configuración definitiva: es despedida por una explosión de la que se ve la expansión en la V que sube, y sus brazos vuelven a la posición primera, ocupando las piernas el lugar donde antes había un brazo. La arquitectura se define con claridad y también las esquinas, las partes cerca de los márgenes, aumentando la impresión de tridimensionalidad, que se hará más fuerte en las fases siguientes.



FIGURA 33. Dora Maar, *Fotografía del Guernica mientras se pintaba*, 6, después del 11.5.1937.

6. En este momento (figura 33) se prueban nuevos collages que no quedarán.

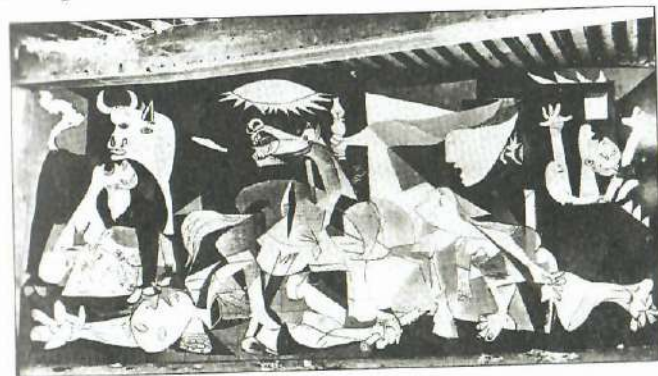


FIGURA 34. Dora Maar, *Fotografía del Guernica mientras se pintaba*, 7, después del 11.5.1937.

7. En el penúltimo momento (figura 34) el guerrero recibe su forma final y gira la cabeza hacia arriba; buena parte del cuerpo del caballo recibirá su textura de milrayas; la bombilla se perfila con su filamento y también la llama del candil: a la mujer que lo lleva le crece su cabellera al viento. El suelo se cubre de losas que completan la sensación de profundidad, aumentada por el canto de mesa que aparece detrás del toro. Encima de la mesa se posa la paloma que pía, negra, batiendo las alas: seres con alas habían ido apareciendo desde el primer esbozo, hasta llegar a esta situación. Ahora, al margen derecho, se ve ya la puerta entreabierta.

El análisis de los dibujos preparatorios y de las fotografías de Dora Maar nos permite ver la evolución, que a veces parece contradictoria, del artista, que va probando hasta dar la mejor expresión a su pensamiento:

Puesto que el artista piensa por medio de las formas que crea, no es probable que primero defina sus ideas netamente en lo abstracto y que más tarde busque la forma apropiada que les hará visibles. Más bien tratará de determinar lo que está pensando a través de la experimentación con formas que presenten a sus ojos las consecuencias de varios pensamientos [Arnheim, *El «Guernica» de Picasso*, 69].

Síntesis

La síntesis es, por una parte, la etapa de conclusión del trabajo de respuesta a la obra; es un elemento de acumulación por el que se resumen todos los aspectos de las fases anteriores; por otro lado, la síntesis es el espacio creativo de relación entre las partes, el momento para la generación de ideas derivadas del análisis y relación de las informaciones recopiladas, con la intención de interpretar.

Síntesis del Guernica

La luz eléctrica

Esencialmente, en el *Guernica*, se nos presenta un contraste centralizado entre horizontal y negro y vertical y blanco; lo primero tiene que ver con la Muerte, lo segundo con la Vida. En el *Guernica* se expresa la destrucción producida por la

guerra, generada aquí por el único elemento industrial presente, la luz eléctrica, al que se contraponen la forma de iluminación tradicional, preindustrial, que es el quinqué.

El contraste se expresa, paralelamente, con otros elementos positivos, como la mujer de la luz y la flor; y negativos, como la bombilla, la mujer del niño muerto, o la mujer que salta, ardiendo, a la derecha. El ámbito oscuro en el que pasa la acción se rompe por la contrastada realidad positiva, que llega desde afuera, presentando la alternativa del quinqué, blanca, clara y vertical.

La luz eléctrica mata, y domina desde lo alto, enviando sus resplandores, blancos, porque son luz, pero negativa, por lo que también son negros, como puede verse en los efluvios que salen de esa luz: blancos y negros. Es como un melón venenoso, tiene la forma de las bombas (es una bombilla), y también parece un ojo, y hiere al caballo, a la mujer que arde a la derecha, a la paloma, y a la madre con su hijo.

La posición de la luz eléctrica hace ver su dominio, como un ojo que todo lo ve, con sus poderosas radiaciones, y el lugar es oscuro por su efecto; así, la bombilla, que debería ser Claridad, lo hace todo Negro.

La mujer del niño grita su desesperación por la acción de la bombilla, con su boca, dientes, lengua, proyectada como un aguijón, ojos extraviados y arrugas de la frente; el pecho le cuelga, con los pezones cerrados como capullos, ya inútiles para amamantar a su hijo, que tiene los bracitos caídos. La paloma que está en la mesa, ha quedado casi engullida por el negro; este color la posee y pía desesperada; su cuerpo es blanco y negro a la vez, porque ha recibido el resplandor destructor de la luz eléctrica. La Paloma es el animal de la Paz, tantas veces pintada por Picasso: aquí la Paz ha sido violada por la Guerra. También el caballo está bajo el dominio de la bombilla; su cabeza y cuello están heridos de muerte y se ven allí los efectos malignos de la luz eléctrica: blanco de la explosión y negro (muerte) de la luz eléctrica; tiene una lanza clavada en el costado y otra arma está rota detrás de las patas; la cola va hacia abajo, muy diferentemente del toro; sus patas vacilan, una de delante ya se dobla; y su cuerpo parece todo él recorrido por mil pinchazos; las partes atacadas han sido rodeadas de sombras negras (cabeza, anca, cola, pezuñas traseras, la pata que se dobla), señalando el efecto nega-

tivo de la luz eléctrica. Pero no todo es malo para este animal. El caballo recibe una luz; su pata delantera izquierda y esa parte del pecho se afirman y no están atacadas por la destrucción: otra luz ha hecho el prodigio de sostenerlas; es posible que el animal muera pero ha tenido la fortuna de ver el quinqué, que ilumina y conforta una parte de su cuerpo atormentado.

En el suelo, en sombras, están los trozos de la estatua de un guerrero; del puño con la espada crece una flor, mostrando que de la Muerte surge la Vida, humilde y pequeña, pero hacia arriba; la sombra que iba a cubrirla se para delante de la Vida de sus hojitas.

Al corazón de la desolación ha llegado la Paz, representada por el mundo tradicional de la Luz Antigua: la Paz ha roto el ámbito tenebroso e impone su Verdad, sencilla, luminosa, a la horrible Luz Industrial; pero su valor es limitado porque, al margen derecho, se ve otra mujer, víctima también, como el caballo, de la bombilla; está dentro de una explosión, representada por el vértice en forma de V, arde ella y su entorno; quiere llegar a la ventanita que se abre a la calle pero no puede, mientras el fuego la consume; levanta sus brazos y abre las manos, como buscando desesperadamente alguna posibilidad de salvación; se le ve el pelo de los sobacos, como agujas de dolor. Está perdida por lo que el ámbito que la rodea es de un negro casi absoluto.

Cerca del margen derecho, después de la mujer, hay una puerta abierta hacia adentro: quiere decir que esto queda a nuestro alcance.

El quinqué

El personaje que lleva el quinqué se aboca al interior del ámbito horrible: viene de arriba, parece que bajando unas escaleras; entra por la ventana, casi como un ladrón, y sujeta bien derecho el quinqué, produciendo una estela de luz que rompe el lugar de arriba abajo, llevando, incluso allí, además de la luz, elementos del exterior, como el tejado que cubre esta parte; es como si hubiera un cuadro (con el quinqué) dentro del cuadro (con la bombilla), enmarcado por el ámbito oscuro, en sus varias partes: primero el toro y la madre, después el caballo, y acabando con la mujer que arde, como las diferentes secuencias de una película.

La luz se abre paso en la oscuridad, pero ésta mantiene su fuerza y rebaja la intensidad del blanco, formando diferentes grises; pero la sombra se para delante de la flor que crece de la mano muerta del guerrero. El quinqué lo lleva una mujer, apresurada, con el pelo al viento. Parece que ha llegado dando saltos, haciendo un camino que es casi como los ojos de un puente, del lugar del que viene. Está triste pero su gesto es decidido; vemos también su otra mano y pechos, puntiagudos, fuertes como armas y corazas: es una Guerrera de la Paz, dispuesta a ofender las Tinieblas; ella viene, como una madre, a dar la luz.

Una mujer, abajo, desde la derecha, ha visto el quinqué y va hacia él, manifestando con su cuerpo un gran gesto de Atención; sus pechos tienen los pezones hinchados, puede ser que llenos de leche, y la cabeza sube como una flecha hacia la luz. Esta mujer llega atravesando el campo que hace la luz buena, cruzando la explosión, que coge de lleno a la otra del margen.

El quinqué se enfrenta a la Luz Eléctrica: Vertical y Horizontal, Tradición e Industria, Vitalidad y Destrucción; las dos luces, en sus posiciones y colores, llevan cualidades distintas; la luz eléctrica genera blanco, porque ilumina, pero también negro, porque su iluminación es mala; están tocados de este blanco-negro, casi como un emblema, la mujer que levanta los brazos, ardiendo, el caballo (en el cuello) y la paloma. La luz eléctrica y el quinqué tienen una estructura esférica modificada, de ampolla, pero su funcionamiento, como su significado, es muy diferente: en la eléctrica, el filamento está enredado y podría ser que esto tenga que ver con la desgracia que trae, y viene de arriba, mientras que en el quinqué, la luz viene de abajo y su estructura es bien diáfana, recordando la forma de los ojos, casi como una gota o lágrima. Ya se ha visto que el ámbito se rompía con la llegada del blanco que difunde la luz del quinqué, casi un muro de contención de la Guerra, por lo que la consideración del espacio es elástica, quedando el Blanco como una contradicción del Negro pero, también, como un paréntesis.

Centralidad

Todas las líneas concentran la intensidad de la mirada hacia el centro, punto de tensión máxima entre las dos luces; las grietas en la parte del techo encima del toro, la direccionalidad

de las llamas que queman la pared de la derecha, y los dinteles de las ventanas, acentúan la centralidad. Pero esta ordenación del espacio y del recorrido de la mirada viene especialmente señalada por el recorrido de la mujer que ha visto la Luz del quinqué y por la progresión ascendente, desde el margen izquierdo, mano-niño-mesa-caballo. La línea vertical del muro blanco, cerca del caballo, completa esta ordenación de la mirada, atrayéndola a este lugar central, arriba, allí donde luchan las dos luces (figura 8).

Contraste

El Creador ha usado sólo los colores blanco y negro, y sus combinaciones, en una amplia gama de grises, para contrastar los dos elementos en conflicto. Pero la contraposición se expresa también, como un diálogo, por la forma de los seres y miembros. El toro y el caballo manifiestan valores opuestos: victorioso el toro, desfalleciendo el caballo, todo en ellos es contradictorio, incluso sus colas: desmayada la del caballo, ondeante la del toro; éste encarna una fuerza salvaje que no se puede dominar; mientras que el caballo representa un carácter vencido. Las manos también predicen valores opuestos: las manitas desmayadas del niño, que está muerto, y las hinchadas, con amargura, de la madre manifiestan desolación, parece que expresan el mismo sentimiento del guerrero, que está junto al margen izquierdo; la mano de la que crece una flor y la que sujeta el quinqué también están acordadas, ambas cerradas, llevando fuerza vital, llenas de sentido positivo; en cambio son distintas las manos de la mujer que se quema, dos estallidos de dolor, como acompañando su impulso. La mano abierta de la mujer del quinqué parece decir ¡basta! a tanto dolor, con fuerza, como un arma. También los pechos hablan con voces distintas: los de la madre que se secan cambian en la mujer que camina hacia la luz; de otra parte, los de la Guerrera de la Paz son fuertes y ofensivos.

Expresividad

Los miembros se desfigurán para presentar sentimientos: de sufrimiento, con bocas de lenguas afiladas como agujones o punzones, y dientes como sierras, o bien de firmeza (la mano que lleva el quinqué).

Realidad

La representación de las tres dimensiones es eficaz, y el volumen de la habitación se ve bien, tratándose de un lugar muy real. A menudo se dice que el Arte de nuestro tiempo es difícil de entender, porque expresa la realidad interior, pero tan verdadera como la que captan los sentidos; Picasso, en el *Guernica*, nos ofrece la auténtica realidad, reconociendo lo que se ve como captado por esos sentidos y, además, como verdad.

Conclusión

Picasso, en el *Guernica*, ha creado una imagen que habla del valor universal de la Paz y de la Vida, de las mujeres portadoras de fecundidad y de la antigua Luz tradicional que nuestro tiempo ha dejado, librándose a la guerra industrial.

La mujer de la Jarra

Muy poco antes de morir (1973), Picasso encargó dos bronceos de su *Oferente* (de 1933, que había hecho en escayola, figura 2): uno está en su tumba, al otro Picasso le ató una etiqueta en la que escribió: *Esta escultura pertenece a la República Española*; la primera versión se había expuesto en el Pabellón de la Exposición de 1937; ahora está frente al *Guernica*. El gesto de esta figura está presente en el cuadro: la mujer que lleva el quinqué tiene una actitud muy parecida; también, en otras obras, el brazo extendido del pintor, con el pincel en la mano, nos recuerda el gesto. Es como si Picasso, al morir, dijera, en su último regalo a España, cual era su gesto esencial, el de la mujer del quinqué.