
 Por Alejandro MORA PIRIS (*)

Así comienza Rafael Alberti, su libro «Los ocho nombres de Picasso»: «Dios creo el mundo, dicen / y en el séptimo día, / cuando estaba tranquilo descansando, / se sobresaltó y dijo: / He olvidado una cosa: / los ojos y la mano de Picasso.» Y nace en Málaga el 25 de octubre de 1881 Pablo Ruiz Picasso.

En enero de 1937, Picasso tiene cincuenta y cinco años y el Gobierno de la República Española le encarga un mural para la Exposición Internacional de París. El pabellón español será construido por los arquitectos Sert y Lacasa y en él figurarán además del Guernica, dos esculturas de Picasso, un cuadro de Miró, una escultura de Alberto, otra de Julio González y la fuente de mercurio del escultor americano Calder.

Poco después de haber recibido el encargo, el 8 de enero, Picasso inicia unos grabados (aguatintas) a modo de aleluyas titulados «Sueño y mentira de Franco», donde la figura del dictador es caricaturizada y escarnecida. Estos grabados son interesantes para tratar de rastrear el significado simbólico del toro y del caballo en el Guernica. En ellos no hay duda de que el toro, de aspecto noble y fiero, es la República que ataca a Franco, que bajo una extraña figura de tubérculo se funde a veces con el caballo destripado del que salen banderas nacionalistas.

Picasso, deja transcurrir los meses sin encontrar un tema para su mural, pero el 26 de abril de 1937 ocurre un hecho que será la espoleta que desencadene el poder creativo de Picasso. Una tarde de primavera, día de mercado, a las cuatro y media la aviación alemana que colaboraba con Franco en un ataque salvaje bombardea, ametralla y destruye la villa indefensa de Guernica. Picasso debió conocer la noticia a través de la prensa el día 1, y ese mismo día realiza siete dibujos preparatorios del cuadro, de una serie de 45, algunos simultáneos y otros posteriores al cuadro. El cuadro lo iniciará el 10 de mayo y los últimos dibujos son del 4 de junio. Gracias a Dora Maar, compañera entonces de Picasso, tenemos fotografías de siete etapas del mural con sus cambios más significativos.

Uno de los antecedentes más próximos del Guernica se encuentra en un aguafuerte del año 1935 titulado «Minitauromaquia», de enorme perfección técnica y estudiada y misteriosa significación dramático-sexual. Si se invierte la composición, no olvidemos que la técnica del grabado obliga al artista a trabajar al revés, hallamos en sus líneas esenciales los temas y la estructura del Guernica: El toro, en forma de Minotauro, la agonía del caballo destripado, el combatiente (aquí mujer) muerto blandiendo una espada, la niña que avanza con una luz al extremo del brazo tendido y hasta la flor y el pájaro están en la Minitauromaquia. Es interesante observar que la niña insinúa una sonrisa de simpatía hacia el toro. Hay un simbolismo paralelo al descenso de la cruz, en la Crucifixión, con esa escalera y ese cuerpo con una herida en el costado, bajo el seno derecho.

En el Guernica hay nueve figuras, cuatro mujeres, un niño, un guerrero-estatua, un toro, un caballo y un pájaro. Una humanidad inocente e indefensa convertida en víctima. El enemigo no está aparentemente presente, no

hay manifiesto político, sólo sufrimiento y esperanza. Hay austeridad y frialdad de diagrama, un álgebra de la tragedia y de la esperanza. La primera impresión que produce el cuadro es de ceguera, blancos fulgurantes como relámpagos en la noche, triángulos de luz y sombra, planos súbitos pletóricos de energía, que trinchan el espacio como espadas, después la impresión es de sordera, producida por el derrumbamiento de las formas. Guernica es como la radiografía o la instantánea alucinante y patética del terror caniniano que se cierne sobre la inocencia desvalida. Como dijo Alberti «Guernica, dolor al rojo vivo».

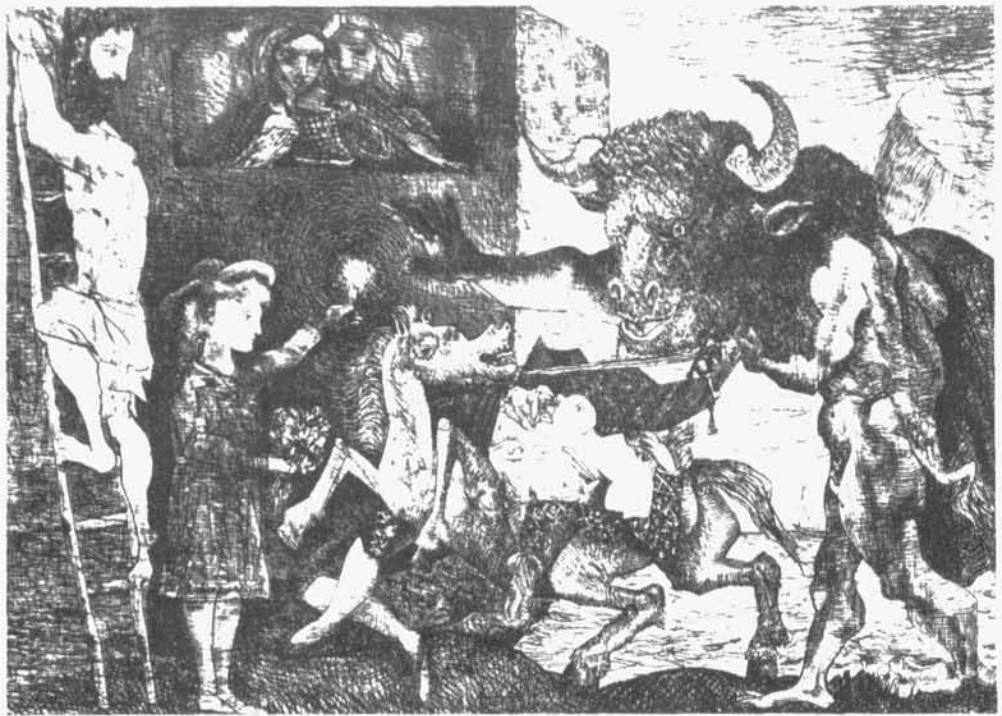
SIGNIFICADO

Picasso decía que «Los que tratan de explicar los cuadros se equivocan por lo general de medio a medio», pero el Guernica es además una obra difícil y sería ingenuo creer que se revela de manera espontánea al espectador, por eso esa dificultad suele irritar. El Guernica tiene vaguedad iconográfica y pictórica y eso hace que las interpretaciones sean variadas y contradictorias. La sustancia del Guernica sólo se descubre mediante sucesivas profundizaciones, pues sólo aflora la punta del iceberg. Además Picasso nunca quiso aclarar el verdadero significado del cuadro, sus palabras siempre fueron confusas.

Para Juan Larrea, el toro, bien plantado, robusto, de bellos ojos humanos, con sus patas delanteras confundidas con la mesa, su lengua de estilete, su cola flamígera y sus claros atributos de varón, simbolizaría la República Española que protege a la madre con el niño, grupo familiar, (obsérvese la proximidad de testículos y senos). El caballo que lanza su agudo y estentóreo relincho de muerte sería el franquismo. Este jamelgo atravesado por una lanza o pica, con una herida, es víctima del pincel de Picasso, que con saña, en un aparente ritual mágico, evoca las flechas y azagayas clavadas en el bisonte prehistórico, y hasta ese pelaje que da vibración plástica al caballo, podría simbolizar los alfileres de los brujos con intencionalidad de causar el mal. La mujer con el niño en brazos evoca una «piedad» o esas dolorosas populares del barroco. El soldado, es el ejército en derrota, acaso el miliciano republicano, como un héroe crucificado. La mujer-tea que se desploma, convertida en antorcha viva, con siete lenguas de fuego, como el Espíritu Santo, semeja una figura numantina arrojada a las llamas desde los muros de la ciudad. En el centro, como iluminando la escena con la luz de la verdad y de la inteligencia, un busto de mujer. Ectoplasma surrealista de pureza clásica que empuña en su largo brazo una lámpara. Nos recuerda el busto de la República en «Sueño y mentira de Franco» y acaso la estatua de la Libertad de Nueva York.

A la derecha vemos esa mujer diagonal que en su movimiento de pánico avanza hacia el centro del desas-

(*) Catedrático de Matemáticas y Licenciado en Historia del Arte. I. B. «Fray Luis de León», Salamanca.



Minitauromaquia
(1935). Aguafuerte.
50 x 70 cm.

tre. La paloma grazna su agonía sobre el altar de sacrificio de la mesa. Y en la mano portaespada del soldado ese ramito de clivo casi perdido, como una paz inútil que no se podrá enunciar. En lo alto una mandorla que es lámpara, ojo, sol, con esos triángulos blancos y negros como fuego de ametralladora. Es como la mirada helada de la historia o acaso corona de espinas.

Otros han buscado en el *Guernica* la interpretación de un «calvario moderno» con raíces en el retablo de Isenheim de Grünevald, tema que ya había preocupado a Picasso cinco años antes. La cabeza de Cristo, con la boca entreabierta mostrando dientes y lengua y la corona de enormes espinas, del cuadro de Grünevald, parecen evocadas en la cabeza del caballo y en esas puntas de luz y sombra de la lámpara, y el soldado sería como un Longinos que ha clavado la lanza al caballo. En esta interpretación las víctimas serían el caballo, las mujeres y el niño, y la fuerza bruta, el toro.

ESTRUCTURA

El *Guernica* tiene 3,5 metros de alto por 7,8 de largo con formato alargado de relieve de sarcófago. También se asemeja a un tríptico, con un grupo central y dos escenas independientes a los lados. La parte central de composición triangular o piramidal semeja un frontón, cuyas acróteras serían la mujer-tea y la madre. Pero también semeja una fachada catedralicia, flanqueada de torres, con los pináculos de los cuernos y de las llamas.

En el *Guernica* hay huellas de todas las etapas de la historia del arte. La pintura griega de los vasos de cerámica negra y roja, está evocada en la bidimensionalidad de las figuras, en su trazo claro y continuo en la monocromía de figuras claras sobre fondo oscuro y viceversa y en ese esquemático paralelismo de telas en la madre y mujer-tea. Lo medieval se advierte en las grotescas proporciones humanas de algunas figuras y en sus actitudes moralizantes, así el portaespada sugiere el martirio y el brazo con la lámpara la mano de Dios de los cuadros medievales.

Las miniaturas mozárabes del Apocalipsis contienen figuras similares a las del *Guernica* sobre todo a la del soldado. El barroco en los gestos de este gran sermón y

en sus luces. El romanticismo en la teatralidad de la escena. El realismo aunque sólo sea en la diferente calidad entre la cola sedosa del caballo y el rabo áspero del toro. Hay vestigios remotos, casi imperceptibles en las reproducciones, de las épocas azul y rosa, en unos leves tonos de este color. La lección del cubismo es la que traba el conjunto y está presente en la grupa del caballo, con la visión de los dos flancos y en la transparencia de las mujeres arrodilladas a través de cuyo cuerpo se ve la ventana, así como en los ojos de frente sobre rostros de perfil y en la fragmentación de luces y sombras. El expresionismo y el cubismo está en las mujeres. Y el surrealismo en la mujer del quinqué. Picasso nos demuestra en este magistral crisol que se pueden conciliar las tendencias más dispares y que la convivencia es posible. Picasso recompone en el *Guernica* los fragmentos dispersos de su arte.

El espacio es complejo. No está construido en función de leyes ópticas pese a la insinuada perspectiva en aristas, mesa y baldosas, sino en función de exigencias mentales que dan a cada forma el lugar de revelación que le es propio.

FACTURA

El *Guernica*, pintado al óleo, es ante todo dibujo y domina la «línea, andamio y sostén de la pintura». En su impaciencia Picasso dejó a veces restos del dibujo sin cubrir, así el toro tiene tres ojos. El pincel no deja huella, es anónimo. Las cosas están dibujadas con una simplicidad infantil, porque «venían a sus manos a comer el trigo de las metamorfosis».

COLOR

Cualquier tentativa colorista hubiera debilitado la potencia dramática del *Guernica*, por eso sólo hay blanco, negro y gamas de grises, con alguna veladura rosa que tiñe de azul ciertos grises. Ninguna mancha de sangre, ningún color que permita distinguir los vivos de los muertos, la luz del día y la noche, si estamos dentro o fuera, los rayos del sol de los resplandores del fuego. Bajo la

explosiva presión del blanco y el negro las formas se desintegran y todo el espacio se convierte en un apocalíptico infierno.

LUZ

Hay dos focos luminosos, pero la luz parece emanar de los propios cuerpos. La luz de la lámpara que esgrime el brazo femenino parece ser la luz de la inteligencia, de la ciencia y de la verdad; la otra luz cenital con su bujía humilde, es como un ojo de ciclope que pestañea en el frontón del escenario. Esa luz fría, acaso aluda a la falsa información que los periódicos nacionalistas daban del suceso, evocada en esas ringleras de pelos del caballo, como galeradas de imprenta de un periódico.

OJOS

En las «Señoritas de Aviñón», ya están los dos ojos de frente en un rostro de perfil; en «La danza», los ojos se desorbitan de su lugar, y en el Guernica se transfiguran. Son ojos-lágrimas «goterones de desconsuelo», en la madre afligida y en la mujer-tea; ojos clásicos en la portalámpara; rudimentarios en la mujer que avanza; ojos estilizados en forma de almendra, con iris, en el guerrero y el toro; ojos remache, como cabezas de alfiler con círculos, en el caballo.

MANOS

Las manos del Guernica tienen un gran poder expresivo, con las palmas rayadas como estigmas de pasión. Las dos manos del guerrero, de la mujer que avanza y la mujer-tea, son derechas; algunas manos se ven simultáneamente por delante (palma) y por detrás (uñas). La mano derecha de la mujer portalámpara tiene el meñique invertido y la mano derecha de la mujer-tea tiene seis dedos.

GRITOS

Las bocas, en rostros de perfil sinuoso, dan al grito su mayor expresividad con esas lenguas como puñales. Hay grito de agonía en la madre, de espanto en la mujer antorcha, de rabia en el guerrero, de terror en el caballo y desesperado en la paloma.

El Guernica, la obra más famosa y polémica de Picasso, es en definitiva el mayor alegato contra la irracionalidad y la violencia inhumana de la guerra. En este cuadro, moderno, pero sazonado de levaduras antiguas, se manifiesta el arte de Picasso como la corriente vital más impetuosa que ha soplado sobre el arte contemporáneo.

RADIOGRAFIA DEL «GUERNICA»

Decía Heráclito que «La Naturaleza gusta de ocultarse». Ante las formas ya realizadas cabe preguntarse por el «qué» de su existencia. Con obsesión lírica quizás nos hemos preguntado si existen relaciones numéricas, juego de números, en vez de impulsos irracionales, en el Guernica.

Si el grupo De Stijl transformaba, en estudios sucesivos, un ser natural hasta reducirlo a un esquema de figuras rectangulares; los renacentistas procedían a la inversa. La preponderancia del factor numérico-simbólico confiere una gran espiritualidad a la creación artística.

El estudio de la estructura o forma interna sirve para encontrar la distribución y orden, los aspectos morfológicos de la organización y la materialización de las líneas de fuerza. Oscar Wilde afirmaba paradójicamente que «La Naturaleza imita el arte», significando que la naturaleza, como el arte, es un conjunto formal creado y que las formas no constituyen explicaciones, sino que piden ser explicadas.

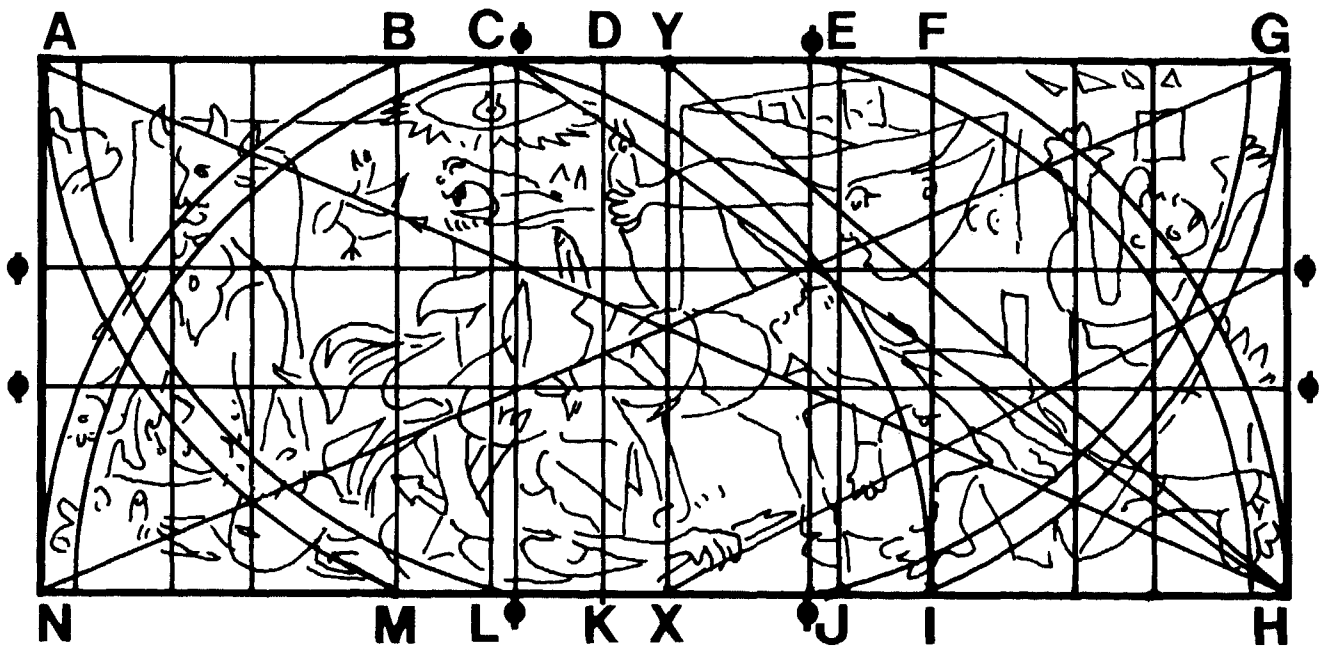
La buena ordenación es exigencia plástica insoslayable. El análisis espontáneo de una obra de arte, no es un análisis sino una confesión de preferencias; no enseña nada y no permite avanzar en la posesión de la verdad de la obra analizada. No olvidemos que en el arte, la geometría triunfa en las épocas clásicas para expresar el poder oculto del espíritu sobre los fenómenos variables, y en las épocas abstractas como refugio de la realidad.

El estímulo creador de Picasso lleva muchas veces un nivel profundo de intuición. Picasso inagotable creador de formas ha recorrido toda la historia del arte, desde los «graffiti» de las cavernas prehistóricas a nuestros días, experimentándolo todo y planteando un nuevo mundo de ideas e imágenes, sorprendiendo con la fuerza poderosa de su fantasía poética. En el Guernica ha fundido, como en un crisol, todas sus etapas artísticas y sólo su genialidad y la poderosa estructura del cuadro han podido dar este resultado feliz. En el Guernica hay indicios de una tradición anterior. Se pueden detectar analogías de composición con obras renacentistas y con cuadros tan famosos como «Los horrores de la guerra» de Rubens, «Los fusilamientos de la Moncloa» de Goya, «La matanza de Quíos» y «La libertad guiando al pueblo» de Delacroix, «La balsa de la Medusa» de Gericault, etcétera; y es que como decía Picasso «Mi arte es alternativo, entre horror y gracia, entre drama de violencia y la meditación pacífica sobre el pasado clásico».

Es sabido que en toda obra artística perfecta existe caprichosa y secreta ordenación matemática. La composición exige proporción, medida, simetrías, radiaciones y también centros de gravedad, fuerzas y movimientos. La geometría enriquece con su armonía métrica la forma de los objetos. En este cuadro hay una simetría acusada, pero simulada mediante sutiles reajustes, desplazamientos y transformaciones de tipo plástico y poético. Formas: fuerzas y masas concretan este universo coherente. Mark Rothko decía que el cuadro debe ser un milagro, y Picasso lo logra con una geometría sutil bella e invisible, a modo de red o trompa de tela de araña, para que el contemplador perezca de satisfacción estética.

El aparente desorden se recompone en formas claras, geométricas, ordenadas y puras. Las formas se distribuyen a lo largo de líneas invisibles que el ojo aprecia y recorre. La propia realización del Guernica es un gigantesco dibujo porque Picasso sabía que la línea es un elemento expresivo de primer orden. A través de la línea podemos conservar el grafismo de un gesto; pero la línea es también una mezcla, una mancha larga, o una línea ancha, llegando a ser un rasgo, impronta de un gesto. La línea ha dejado aquí de ser un arabesco, más o menos exquisito, para pasar a ser protagonista.

Pero hay otras líneas ocultas, verticales, horizontales y diagonales, arcos de curvas, juegos de ángulos, que guardan el secreto de proporciones calculadas, y que asimilan el cuadro a una suerte de fachada rítmica y equilibrada. Como veremos, el Guernica de Picasso es un modelo compositivo al que da cohesión el propio tema. Es dudoso que Picasso planease conscientemente todas las relaciones que organizó en su cuadro; muchas de ellas debió percibir las intuitivamente. Sin embargo, la



obra concluida las acusa con evidencia. La repetición, continuidad y equilibrio de los pesos visuales sirve para dar unidad y variedad a la vez.

El sistema compositivo del artista renacentista estaba bañado de científicismo. El ordenamiento de las figuras debe obedecer a las leyes que le aconseja la geometría. La proporción áurea obligaba a una distribución equitativa de las partes y la imagen pintada adquiría y transmitía la armonía perfecta que le correspondía. No hay duda de que la intuición de todo pintor lleva implícita la proporción áurea; pero el artista sabe abrir los encuadros rígidos con los ritmos acelerados de las diagonales y las curvas cóncavas y convexas, pluralidad de ritmos que da dinamismo a la composición. Picasso, como todo artista construye su obra teniendo en cuenta las exigencias de la composición. Reducido un cuadro a un puro esquema penetramos en ese recinto donde está la «cosa mental» que era la pintura para Leonardo. El artista crea con libertad, aunque después de haber construido una estructura rigurosa. Es libre tras haberse voluntariamente limitado.

Antes de hacer el análisis formal del Guernica, quiero destacar el curioso simbolismo numérico de este cuadro. Bajo el gran arco ojival, que he señalado en el esquema, presidido por la lámpara-ojo, hay tres figuras. El tres es símbolo de la Trinidad: la mandorla con la bombilla es como el ojo de Dios, que preside esta escena cainiana, y a la vez corona de espinas sobre la cabeza del caballo, Cristo agonizante, alanceado y con la herida en el costado; y sobre la mesa el pájaro del Espíritu Santo. Un brazo irrumpe desde una ventana, levantando la cortina, para desvelar esta escena de crucifixión, e ilumina con una luz, símbolo de la inteligencia y del espíritu. Hay tres animales, tres lenguas de puñal, tres ventanas, tres armas (la lanza, la flecha rota y la espada partida). Cuatro mujeres, como cuatro tetramorfos, claman ante la mandorla. Siete claves en la herradura, siete llamas, siete dientes en el caballo, siete puntas en la ventana (cinco dedos y dos pezonas).

El formato del Guernica es un rectángulo de lados en la relación raíz cuadrada de cinco. Este rectángulo ACHN tiene la propiedad de descomponerse en un cuadrado central BFIM y dos rectángulos áureos laterales, es decir, de lados en la relación $\phi=1,618\dots$, los ASMN y FSHI, que componen las tres escenas del tríptico: toro, madre con hijo y cabeza del guerrero a la izquierda; caballo, lámpara-ojo-sol, mujer portadora del quinqué y cabeza

de la mujer que avanza, en el cuadrado central; y mujer-tea a la derecha. La línea media del cuadro, XY, pasa por el extremo de la empuñadura de la espada.

El arco NB de centro X delimita el rostro de la madre y el niño pasando por la boca del toro y el arco FH del mismo centro, pasa cerca de la boca de la mujer-tea. El arco de centro X, que pasa por los puntos \emptyset que dividen al lado AG en la sección áurea, delimita si otro borde del rostro del niño y es tangente a la lámpara ojo; por la derecha el arco por el borde de la cabeza de la mujer de la lámpara y por el del pie de la mujer que avanza. El arco I junto con el antes citado forman una ojiva que tiene la lámpara en el vértice y contiene la escena central. El arco de centro Y y el radio YM, pasa tangente a los senos de la madre, y en la derecha contornea la mujer-tea; y el arco del mismo centro que pasa por los puntos \emptyset del lado inferior, «refuerza el ritmo anterior».

La línea vertical CL, que pasa por el centro de la lámpara, es la mediatriz del rectángulo áureo AFIN. La línea DK que divide al lado AF de este rectángulo en la sección áurea y limita el cuadrado ADKN, pasa próxima a la lámpara quinqué. Las diagonales que parten del vértice H, marcan el ritmo hacia el toro. La línea EJ, mediatriz del rectángulo áureo BGHM, pasa por la frente de la mujer porta quinqué. La espada rota del guerrero sigue la dirección diagonal X \emptyset . Y las líneas divergentes que bordean la flecha astillada pasan por los extremos del quinqué.

Muchas más relaciones podrían establecerse para confirmar la prodigiosa intuición y sabiduría desplegada por Picasso para lograr esta estructura llena de proporción y armonía; cuidadosamente estudiada a lo largo de 45 dibujos y ocho etapas en el lienzo, hasta conseguir que cada elemento del cuadro ocupe el lugar de ensayo y revelación que le es dado, tras laboriosos tanteos.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, R.: *El Guernica de Picasso*, Gustavo Gill, 1976.
 LARREA, J.: *Guernica*, Cuadernos para el diálogo, 1977.
 PALAU I FABRE: *El Guernica de Picasso*, Ed. Blume, 1979.
 PENROSE, R.: *Picasso*, Argos Vergara, 1981.
 RUSSELL, F.: *El Guernica de Picasso*, Ed. Nacional, 1981.