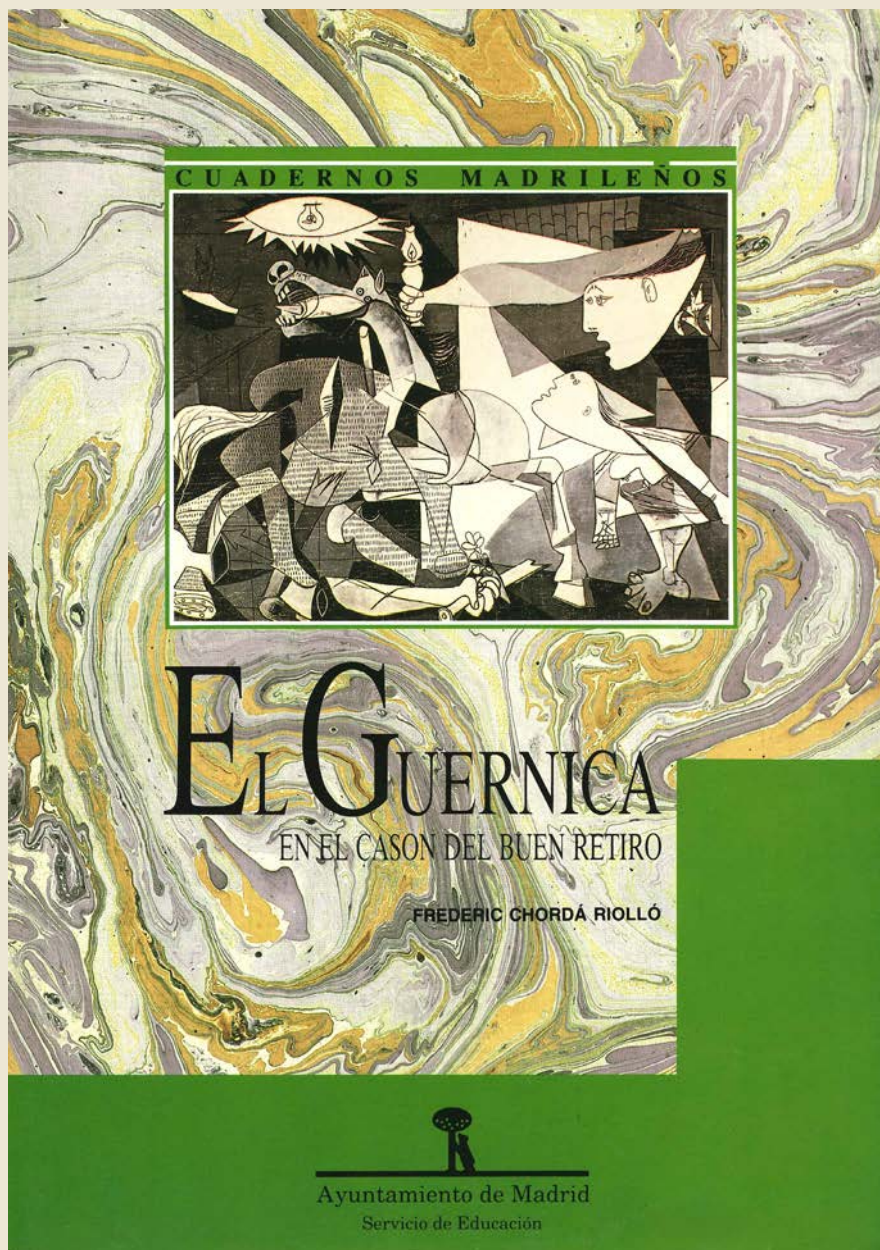
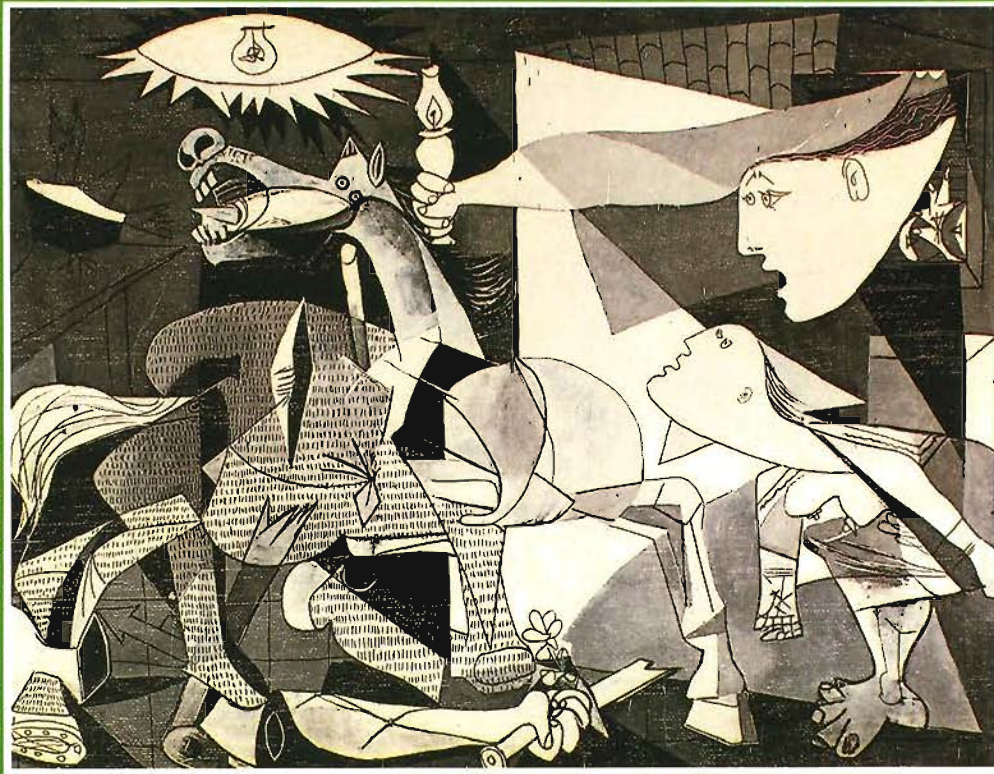




Madrid, un libro abierto



CUADERNOS MADRILEÑOS



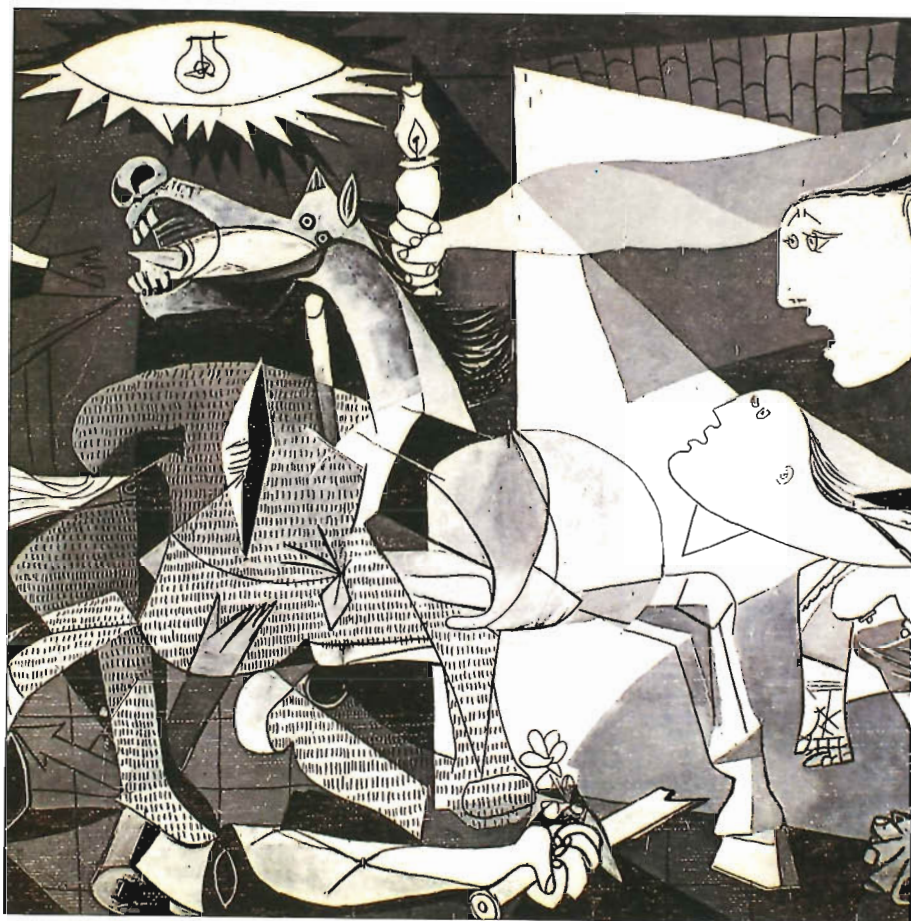
EL GUERNICA

EN EL CASÓN DEL BUEN RETIRO

FREDERIC CHORDÁ RIOLLÓ



Ayuntamiento de Madrid
Servicio de Educación



EL GUERNICA EN EL CASÓN DEL BUEN RETIRO

POR FREDERIC CHORDÁ RIOLLO

Colección: Cuadernos Madrileños M-9

Autor: Frederic Chordá Riollo

Publicaciones del Servicio de Educación y Juventud
del Ayuntamiento.

Depósito legal: M. 3520-1991.

Imprime: Artes Gráficas Municipales.

Area de Régimen Interior y Personal.

Direcciones útiles:

Servicio de Educación del Ayuntamiento de Madrid.
c/ Mejía Lequerica, 21. 28004 Madrid. Telf.: 447 54 50.

Uno de los retos que hoy tienen los sistemas educativos de los países de nuestro entorno histórico-cultural, cara al siglo XXI, es el logro de la calidad de enseñanza. La mayor parte de los analistas coinciden en que, para alcanzar este objetivo, es necesario integrar dos elementos fundamentales: apoyo a los profesores y renovación científica-didáctica de la escuela.

En aras de que este planteamiento sea una feliz realidad, el Ayuntamiento de Madrid, a través de la Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deporte ha diseñado una política de apoyo a los centros docentes, una de cuyos programas es la publicación de la Colección "Cuadernos Madrileños". El objetivo de este programa es dar a conocer el entorno de nuestra ciudad, con sus ricos matices, sus múltiples facetas, su Historia, su Arte, su Naturaleza, su vitalidad... En una palabra, el pasado y el presente de Madrid como lugar de vida en común.

La colección se ha estructurado en diversas secciones, como son: Museos, Actividades Artísticas, Recorridos Literarios, Recorridos Urbanísticos, Vida en la Ciudad y Naturaleza. Con ellas queremos mostrar la diversidad de nuestra ciudad, todo ello en lenguaje y estilo pedagógico, cara a los profesores que son sus destinatarios.

La referida colección viene a completar los programas de visitas a distintos espacios, facetas, dependencias y lugares de la ciudad y su área de influencia, a fin de que la Comunidad Educativa (profesores, padres y alumnos) aprecien y valoren cada día más esta parte del territorio nacional en el que nos ha tocado vivir.

Variado, rico y multidisciplinar es lo que oferta Madrid a los centros docentes; sería nuestro deseo que esta oferta fuera aprovechada. En esa línea se inscriben estos "Cuadernos Madrileños" que representan un hito más dentro de las preocupaciones que por la Educación, lo que es tanto como decir por el futuro, tiene el actual Equipo de Gobierno.



Agustín Rodríguez Sahagún
Alcalde de Madrid



NDICE

<i>INTRODUCCION: Para explicarse el Guernica</i>	<i>Pág.</i>	<i>ESQUELETO ESTRUCTURAL E IDEAS MADRES</i>	<i>19</i>
<i>CATALOGACION</i>	<i>6</i>	<i>CONTEXTO</i>	<i>21</i>
<i>ANALISIS MATERIAL</i>	<i>7</i>	<i>VISITA</i>	<i>23</i>
<i>RECONOCIMIENTO VISUAL</i>	<i>8</i>	<i>SINTESIS</i>	<i>31</i>
<i>DESCRIPCION</i>	<i>9</i>	<i>PERIODIZACION DE ACTIVIDADES</i>	<i>37</i>
		<i>PROPUESTAS DE ANALOGIA</i>	<i>38</i>
		<i>BOVEDA DE LUCAS JORDAN</i>	<i>40</i>
		<i>BIBLIOGRAFIA</i>	<i>47</i>

I NTRODUCCION: PARA EXPLICARSE EL GUERNICA (*)

Hay que tener en cuenta varias fases que harán posibles, combinadas, nuestra respuesta al cuadro; antes de la visita:

- (1) **Catalogación,**
- (2) **Análisis Material,**
- (3) **Reconocimiento Visual mediante la expresión plástica.**
- (4) **Descripción.**
- (5) **Esqueleto Estructural e Ideas Madres.**
- (6) **Contexto.**

es en este estadio cuando conviene efectuar la

- (7) **Visita.**
- (8) **Síntesis.**

(*) El género, con carácter general, se usa en masculino y se entiende que se refiere, indiscriminadamente, a ambos.

C ATALOGACION.

El primer paso en un trabajo de Respuesta al Arte viene dado por la *Catalogación*; deriva de nuestra necesidad de individualizar la imagen concreta (con la que vamos a tratar) de todas las demás; se trata de iniciar un *proceso de inclusión* en nuestro universo personal.

Es preciso establecer la *denominación* de la pieza, el *nombre del autor*, si es conocido, y su *ubicación actual*, describiendo, siempre que sea posible, el entorno en el que se encuentra.

También hay que consignar el *género* (pintura, arquitectura...); en ocasiones es posible reseñar el número del catálogo que esa obra ostenta dentro de una colección.

Así pues, la catalogación es un *proceso de individualización*, registrando nosotros la existencia precisa del objeto de nuestra atención y consiste en facilitar a los alumnos las *referencias de identidad* de la obra; para el *Guernica* (figura 1):

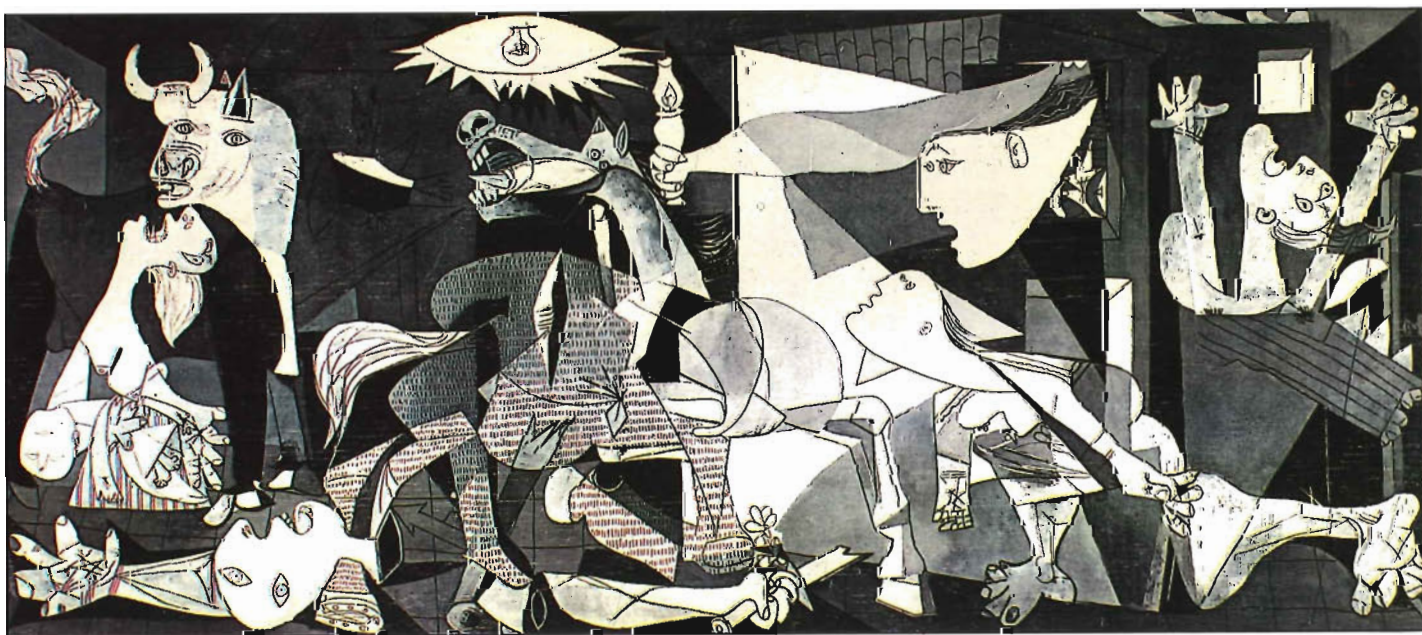


Fig. 1

a) Autor: PICASSO, Pablo [Pablo Ruíz Picasso] (1881-1973).

b) Título: **Guernica**.

c) Ubicación actual: en el Casón del Buen Retiro, dependencia del Museo del Prado (Madrid).

El Casón formó parte del Buen Retiro, complejo residencial de los Reyes durante los siglos XVII y XVIII, integrado por varios edificios, ocupando la actual zona del Retiro, los Jerónimos y, naturalmente, el mismo Casón.

Fue edificado hacia 1638 para recepciones de embajadas y palatinas de otro tipo.

Del conjunto del Buen Retiro actualmente subsisten el templo de los Jerónimos, algunos elementos del Museo del Ejército (muy cerca) y el Casón, alterada su fisonomía, exterior e interior, por cambios y restauraciones; de hecho tan sólo el Salón en el que se expone el *Guernica* es original: una gran sala con la bóveda pintada por Lucas Jordán. El edificio sirve como lugar de exposición desde 1868, habiendo tenido, antes de depender del Prado, diversas utilidades.

El cuadro está en una especie de urna de cristal a prueba de impacto, en una atmósfera estable controlada; en la amplia sala se exhiben otras obras destacando, frente al *Guernica*, una *escultura de una mujer que presenta una ánfora* (bronce fundido, 219 cm., 1973; ver figura 31); en las salas contiguas se exponen los trabajos preparatorios para el cuadro.

A

NALISIS MATERIAL

Después de la catalogación, en segundo lugar, hay que establecer las condiciones materiales de nuestra imagen.

Se trata de conocer los materiales con los que se ha hecho, su estado de conservación, las restauraciones que, eventualmente, se hayan efectuado, las mutilaciones y transformaciones sufridas, etc...

Merece mención aparte la referencia a las medidas de la pieza: el conocimiento de las dimensiones es fundamental para aproximarse a una obra ya que las imágenes de que disponemos (en postal, lámina de libro o diapositiva) distorsionan totalmente nuestra percepción: una caja de reliquias en forma de templo puede parecer tan grande como una iglesia real..., los tamaños de las pinturas vienen modificados en las reproducciones (por necesidades prácticas). Es necesario hacer notar a los alumnos la diferencia que hay entre la imagen verdadera y la que ellos manejan en clase.

Debe procurarse, cuando sea posible, aportar documentos que permitan la comprensión de la estructura material del objeto: las partes que lo integran, las alteraciones efectuadas, etc... Esto ha de ser así ya que la imagen existe, no quedando limitada a la reproducción: se trata de un objeto que está en un lugar determinado, exhibido de un modo concreto y con unas medidas precisas:

a) Soporte: Óleo sobre lienzo.

b) Dimensiones: 780 x 350 cms.

Las dimensiones del cuadro vienen determinadas por el espacio que ocupaba en el Pabellón de España de la Exposición Internacional de París de 1937, donde se exhibió encajado en un muro, en uno de sus espacios (ver figura 6).

c) Estado de conservación: Excelente.

R

ECONOCIMIENTO VISUAL.

Esta etapa servirá para la interiorización de la imagen por parte de los alumnos.

El Profesor proyectará una diapositiva de la obra de muy buena calidad, en el espacio apropiado para ello (oscuro, cómodo...); los alumnos dibujarán la imagen proyectada sobre papel, con lápiz negro; el Profesor guiará este proceso:

- Aproximación general a la obra, captando únicamente las líneas esenciales, a juicio de cada alumno;*
- Detalles expresados con algo más de elaboración;*
- Copia general de alguna elaboración;*
- Elementos sugeridos por el Profesor;*

El Profesor hará notar a los alumnos los elementos más difíciles de reflejar en el dibujo (colores, sombras...).

¿Cuál es el objetivo de este proceso?: conseguir una *Mirada Activa*, de modo que el acto de *Ver* sea también de *Mirar*; se trata

de lograr una percepción aguzada que no puede conseguirse con sólo dejar caer el ojo sobre la imagen. Hay que hacer que la pupila se sitúe en la punta de la mina del lápiz y que ambos, mano y ojo, recorran atentamente la obra.

Este trabajo puede durar, dependiendo de los objetos, unos tres cuartos de hora.

Naturalmente, no es posible depender casi nunca de los trabajos de los alumnos, que carecen de la suficiente habilidad como dibujantes para llevar adelante las pautas siguientes del proceso; entonces, el Profesor distribuirá a los educandos fotocopias, postales o calcos de la imagen propuesta.

Para aquellos Profesores que ni son buenos dibujantes, ni disponen de buenas fotocopias de las piezas, proponemos un sistema de calco: se proyecta la diapositiva sobre un papel, recorriéndose con tinta negra sus líneas esenciales; el resultado se reproduce y distribuye a los alumnos (figura 2).

Mientras que en los dos pasos anteriores, es el Profesor quien proporciona los datos a los alumnos, con la descripción se inicia el trabajo personal por parte de éstos.

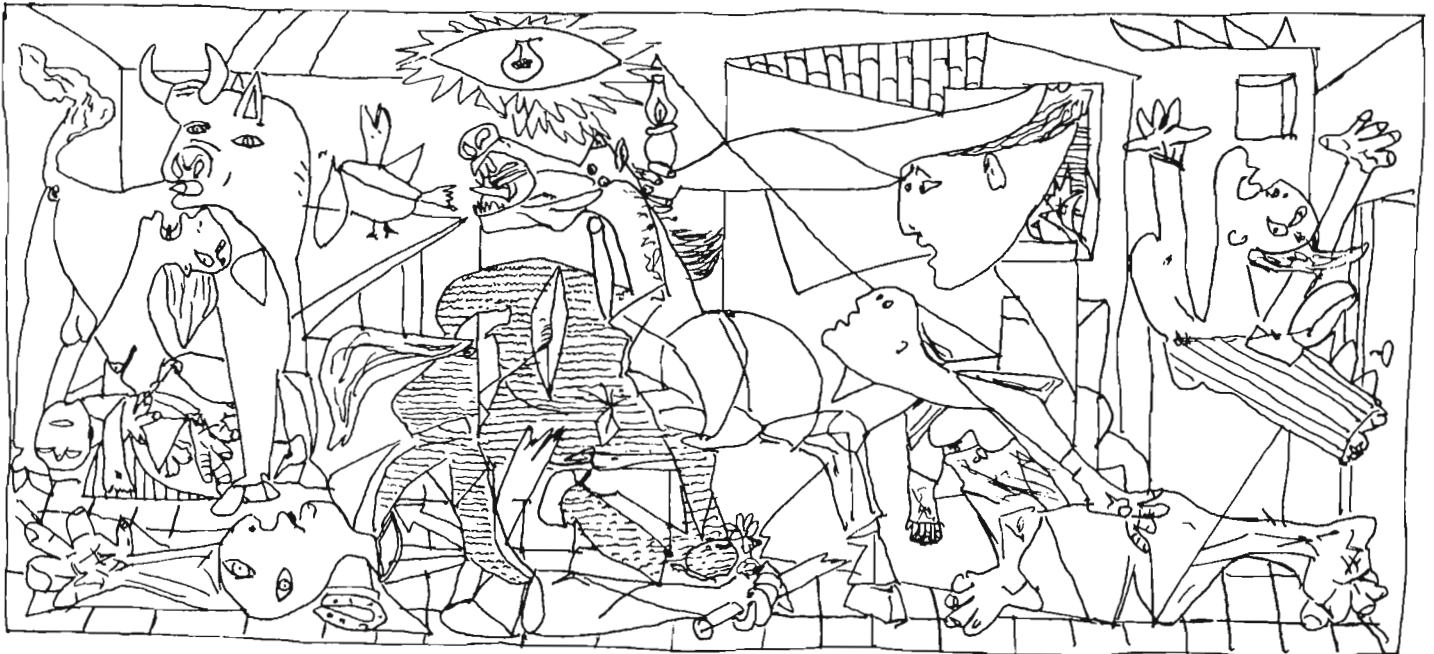


Fig. 2

D

DESCRIPCION.

La descripción es la *acción de referir el contenido de la imagen mediante el lenguaje*,

se trata de explicarla lo más completamente que sea posible. La descripción tiene un carácter *específicamente inventarial*, poniendo de manifiesto, mediante palabras, los elementos que están reunidos, formando un conjunto.

La descripción excluye todos los aspectos ajenos al relato de las formas conocidas mediante la vista; especialmente deben evitarse elementos conclusivos o expresivos (por ejemplo: me gusta, es horrible...) o culturales de cualquier tipo (se trata de un rey porque lleva una corona sobre la cabeza...).

Metafóricamente, podemos decir que en la descripción *tomamos conciencia de los datos perceptuales mediante la palabra*, como si acabáramos de llegar de otro mundo, conociendo sólo el lenguaje; se trata de adoptar la mirada virginal de Adán cuando despierta en el barro y nombra las cosas.

Para la descripción hay que asociar el trabajo individual de los alumnos con el de puesta en común de la clase.

Los alumnos, cada uno por su cuenta o en pequeños grupos de dos o tres (a criterio del Profesor), prepararán la descripción primaria; seguidamente se anotará en la pizarra el trabajo de un alumno y será discutido por todos.

Estos trabajos se expresarán en ideas, de forma telegráfica, para darles mayor agilidad y asequibilidad; es conveniente efectuar uno del conjunto del cuadro y otros de las partes en las que se dividirá.

El Profesor procurará actuar únicamente como moderador, dando ideas solamente cuando no surjan espontáneamente del grupo. A continuación se procederá a establecer, del mismo modo, las descripciones parciales.

La descripción global se conforma mediante la síntesis del trabajo anterior,

englobando las parciales y la general y continuando con la expresión esquemática.

El nivel de la descripción dependerá de la edad de los alumnos y de las condiciones concretas de cada grupo, debiendo adaptar el Profesor los aspectos metodológicos que expondré seguidamente:

1) *Descripción primaria*: Se establece el contenido básico de la imagen en un máximo de 5 ó 6 frases.

2) *Descripción secundaria*: Se efectúan descripciones de sectores concretos de la imagen con la pretensión de ser exhaustivos.

3) *Descripción global*: Se establece una síntesis de las dos fases anteriores (desarrollando cada una de las frases primarias mediante la información obtenida en 2).

4) *Descripción final*: El Profesor distribuye a los alumnos una versión ampliada de 3, preparada por él.

Una razón justifica el uso conjunto de materiales elaborados por los alumnos con otros, como la descripción final, de mano magistral: la necesidad de disponer de datos muy precisos sobre las imágenes tratados con una distinción que los alumnos son capaces de asimilar a nivel receptivo (de lectura) pero, a menudo, no de establecer por sí mismos (redactar).

Voy a dar algunas ideas para guiar el trabajo de descripción.

1. DESCRIPCION PRIMARIA:

Después de presentar la imagen, es necesario caracterizar su ámbito, pudiendo recurrirse a las siguientes preguntas:

¿Cómo ves el ámbito del cuadro?

- Un interior;
- Un espacio interior rectangular;
- Se trata de un exterior;

La opción más correcta es la segunda (b) puesto que la imagen presenta una **HABITACIÓN OSCURA**, de **PAVIMENTO EMBALDOSADO**, con una **PUERTA**

ENTREABIERTA A LA DERECHA; de todos modos, vemos que EN LA PARTE CENTRAL-DERECHA HAY COMO UNA INTRUSIÓN DEL MUNDO EXTERIOR, más clara que el resto, con tejado en la parte superior y ventanas.

Así pues:

* *Espacio interior rectangular, oscuro, de pavimento embaldosado, con una puerta entreabierta a la derecha;*

* *Hay una intrusión del mundo exterior en la parte central derecha, en la que se ve un tejado.*

2. Descripción secundaria.

a) Del lateral izquierdo.

Seguidamente veremos las cuatro descripciones correspondientes a las partes en las que hemos dividido la obra (figura 3).

¿Qué vemos en el lateral izquierdo?
(figura 3A)

a) Un toro;

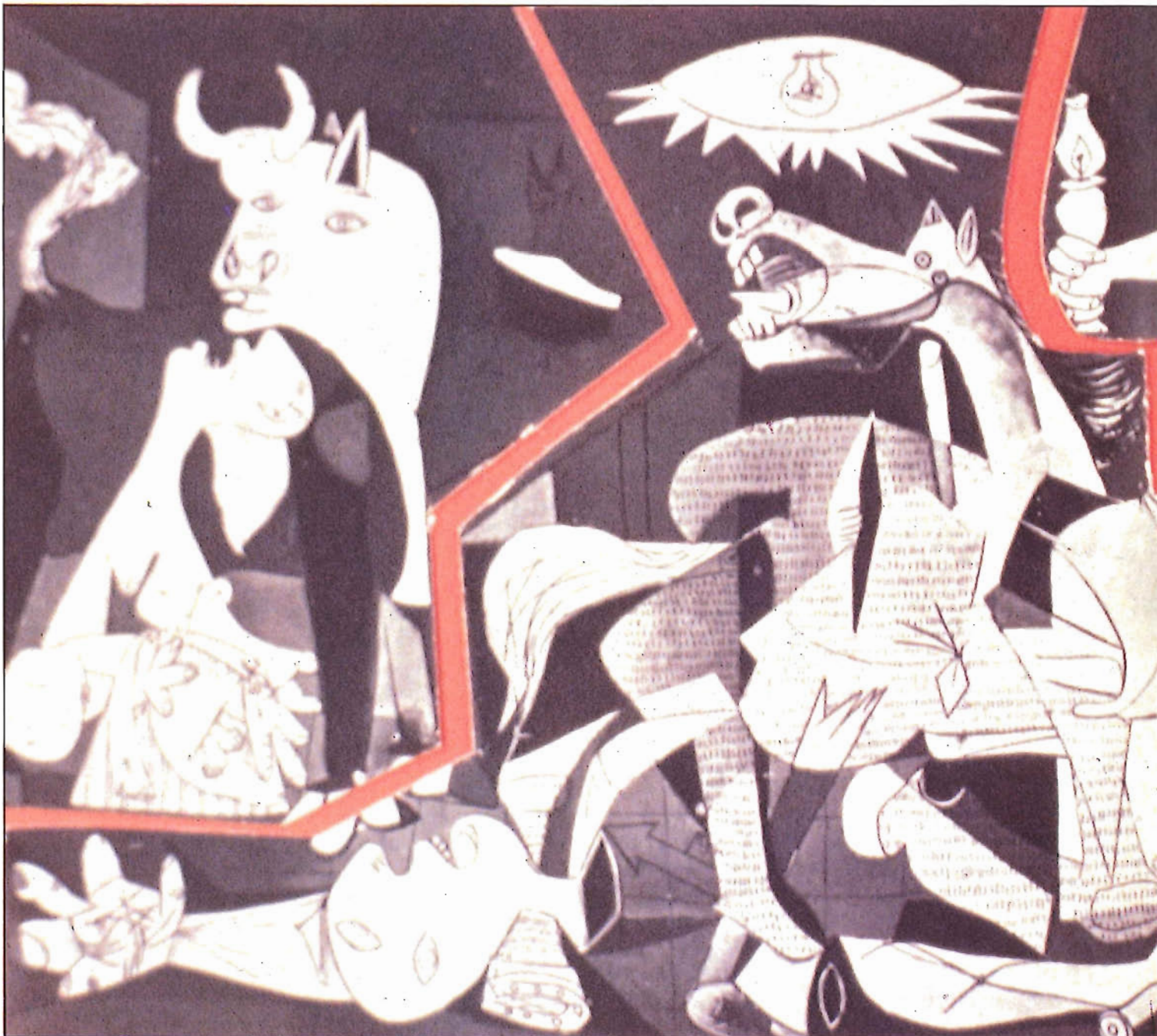
b) Un toro delante de una mesa, sobre la que hay un ave; debajo del toro hay una persona con un niño en brazos.

c) Un toro con una mujer que lleva un niño en brazos.

La mejor opción es la b:

EL TORO ES FUERTE Y ESTÁ ENTERO, ACOMPAÑADO DE SERES SUFRIENTES: LA PALOMA PÍA, casi descoyuntada, y LA MUJER CON EL NIÑO MUERTO, y el toro, MUESTRAN SU LENGUA, como gritando.

La boca de la mujer es como un cepo, su frente está arrugada, sus ojos llenos de sufrimiento, son como lágrimas; tiene los senos caídos y vacíos, sin leche para alimentar a



su hijo muerto.

Las ideas más importantes de esta parte son:

- * Hay un toro fuerte,
- * También hay seres sufrientes: la paloma que pía, encima de la mesa, y la madre del niño muerto.

b) Descripción de la parte central izquierda (figura 3B).

Iremos por partes:

- a) Arriba hay una lámpara eléctrica;
- b) Arriba hay una forma estrellada;
- c) Arriba hay una luz;

La mejor posibilidad es a) puesto que vemos una BOMBILLA QUE PROYECTA EFLUVIOS, como radiaciones blancas y negras, RODEADA POR UNA PANTALLA, como un

plato, teniendo el conjunto CARÁCTER HORIZONTAL.

Las ideas para esta parte son:

- * Arriba hay una bombilla que proyecta radiaciones blancas y negras;
- * Con su pantalla forma un conjunto horizontal.

Siguiendo con esta parte, vemos que debajo de la luz hay un caballo...

- a) ... vacilante;
- b) ... desmoronándose herido;
- c) ... se está cayendo herido, pero mantiene firme su pata delantera derecha;

Aquí (c) es la opción con mayor información visual: El caballo ha sido malherido y tiene una lanza clavada. EL ANIMAL SE VIENE ABAJO, como ESTREMECIDO por un



hormigoneo o POR MIL HERIDAS DE AGUJAS (fijémonos en las rayitas que cubren gran parte del animal); casi todo él está rodeado de una sombra negra. Tan sólo SU PATA DELANTERA SE AFIRMA VIGOROSA, AVANZANDO HACIA LA ZONA MÁS LUMINOSA DE LA IMAGEN.

Resumiendo, las ideas para la descripción de este animal son:

* *El caballo está malherido, todo él se desmorona, tan sólo la pata delantera derecha se afirma, entrando en la zona iluminada de la imagen.*

Siguiendo veremos lo que hay debajo del caballo:

a) Parecen algunos miembros rotos de una escultura, concretamente los brazos y la cabeza;

b) una persona muerta;

c) La cabeza y las extremidades de un muerto;

Para esta parte del cuadro la primera opción (a) es la mejor; rodeados de sombras negras, vemos los miembros rotos de una escultura, los brazos con CICATRICES, la mano de la izquierda HINCHADA, su cara es INEXPRESIVA y descoordinada (ojos, boca); en la derecha tiene una ESPADA ROTA y, de su puño, BROTA UNA FLOR, deteniéndose la sombra ante ella.

Las ideas esenciales para la descripción de esta parte son:

* *Hay algunos miembros humanos, muy maltratados, sombreados de negro;*

* *Del puño derecho brota una flor que está libre de sombra;*

c) Descripción de la parte central derecha (figura 3C).

Esta parte del cuadro también es de descripción compleja, pudiendo hacerse en varios momentos; primeramente describiré las figuras y sus gestos:

Una mujer llega desde arriba, apareciendo por la ventana, APRESURADA, con la cabellera al viento, llevando en su mano un quinqué; en el ángulo inferior derecho de la ventana vemos su otra mano, con los DEDOS COMO PÚAS, y sus SENOS HINCHADOS COMO ESCUDOS.

Debajo, a la derecha, HACIA EL QUINQUÉ, avanza otra mujer con los PEZONES HINCHADOS, como CHUPETES, como si estuvieran llenos de leche.

Después hay que referirse a su direccionalidad, mediante el siguiente análisis:

¿Cuál de las siguientes frases es más apropiada con referencia a esta parte del cuadro?

a) tiene una fuerte direccionalidad hacia la izquierda;

b) tiene una fuerte direccionalidad hacia la derecha;

c) tiene una direccionalidad centrífuga;

Claramente a) es la mejor opción: el personaje que sale de la ventana, el brazo que lleva el quinqué, la mujer que está debajo, TODO TIENDE HACIA LA IZQUIERDA Y HACIA ARRIBA, hacia el quinqué.

La idea esencial de este rasgo es:

* *Direccionalidad hacia la izquierda y arriba, en la parte central derecha.*

Ahora conviene describir los efectos de la MUJER DEL QUINQUÉ:

Hace que la habitación oscura se LLENE DE LUZ; es como si SE RAJARA DE ARRIBA ABAJO el ámbito cerrado en el que transcurre la acción y ENTRARA EL MUNDO EXTERIOR, CON SU LUZ, arrastrando, como por el efecto de un gran viento, un TROZO DE TEJADO (que vemos sobre el brazo del quinqué).

Para terminar con la sección conviene referirse nuevamente al quinqué:

¿Cómo es la posición del quinqué?

a) vertical;

b) horizontal en el brazo que lo lleva;

c) simétrico;

La primera posibilidad (a) es mejor que las otras puesto que el quinqué, en la parte central, está en lo alto, VERTICALMENTE, CONTRASTANDO CON LA LUZ ELÉCTRICA.

La idea fundamental a retener aquí es:

* *El quinqué es vertical y contrasta con la luz eléctrica horizontal.*

* *Lo lleva una mujer con el brazo extendido, muy agitada; otra corre hacia esa luz.*

d) Lateral derecho (figura 3D).

Terminaremos nuestras descripciones elementales mediante dos cuestiones caracterizadas más.

¿Qué vemos en esta parte del cuadro?

a) Una persona tiene los brazos levantados;

b) Una persona levanta los brazos, muy agitada; está en un lugar en llamas;

c) Una persona salta con los brazos levantados;

La mejor respuesta es la que interpreta lo que se ve.

La (b) es la mejor porque es más completa que las otras e interpreta el material visual:

Un personaje, parece que femenino, por su pelo, está ardiendo y se agita aterrado: su ropa despide llamas que también están en la parte más alta del muro que vemos arriba;

es como si se hubiera producido UNA EXPLOSION EN EL SUELO que hubiera pillado a esa pobre mujer.

Esencialmente hay que retener:

* *Una mujer está ardiendo en el centro de una explosión, sin poder huir.*

Ahora veremos la última referencia descriptiva:

Observemos que en esta parte LATERAL DERECHA, la más oscura del cuadro, HAY UNA PUERTA, ENTORNADA;

¿Qué quiere decir?

- a) nada;
- b) que a este lugar se puede ir;
- c) completa la composición;

La segunda opción (b) es la que interpreta el material visual, teniendo en cuenta que a este lugar, con toda su GLOBALIDAD DE SUFRIMIENTO, podríamos llegar...

Retendremos como idea:

* *Hay una puerta entornada en el lateral derecho.*

3. Descripción global.

La descripción global resulta de la enumeración de las ideas señaladas para cada pregunta:

Hay un espacio interior rectangular, oscuro, de pavimento embaldosado, con la puerta entreabierta a la derecha.

Hay una intrusión del mundo exterior en la parte central derecha, con un tejado.

A la izquierda está un toro fuerte acompañado por seres sufrientes: la paloma que pía, encima de la mesa, y la madre del niño muerto.

Al centro, arriba, una bombilla proyecta radiaciones, formando, con su pantalla, un conjunto horizontal.

Debajo está un caballo malherido, cayendo: tan sólo afirma la pata delantera derecha, entrando en la zona iluminada de la imagen.

Más abajo hay algunos miembros humanos muy maltratados y en la sombra, del puño derecho brota una flor, libre de sombra.

La parte central derecha tiene direccionalidad hacia la izquierda y hacia arriba; en su punto más superior hay un quinqué vertical. Lo lleva una mujer con el brazo extendido, muy agitada; otra, corre hacia esa luz.

En el lado derecho, una mujer está ardiendo en el centro de una explosión. Junto a ese margen hay una puerta entornada.



D

DESCRIPCION FINAL.

Para terminar con esta parte, veamos la descripción final que puede distribuirse a los alumnos, a juicio del Profesor y dependiendo de la edad y de la dinámica de cada grupo.

Dentro de un marco rectangular, apaisado, vemos un conjunto de personajes y objetos, en un entorno cuadrangular, profundo, oscuro y cerrado.

El ámbito tiene cubierta, oscura, pared al fondo, también oscura, paredes laterales, más clara la izquierda que la derecha, pero ambas son oscuras; la de la derecha tiene una puerta entreabierta. El suelo está pavimentado con piezas cuadradas, la vista parece converger hacia un punto situado en la parte más central de la imagen, produciendo muy bien la impresión de tres dimensiones.

Las medidas del ámbito no son fijas sino elásticas y, así, las baldosas parecen algo mayores en la parte central que en las laterales; por otra parte, desde la parte central derecha de la imagen, parece producirse una intrusión exterior a este espacio descrito.

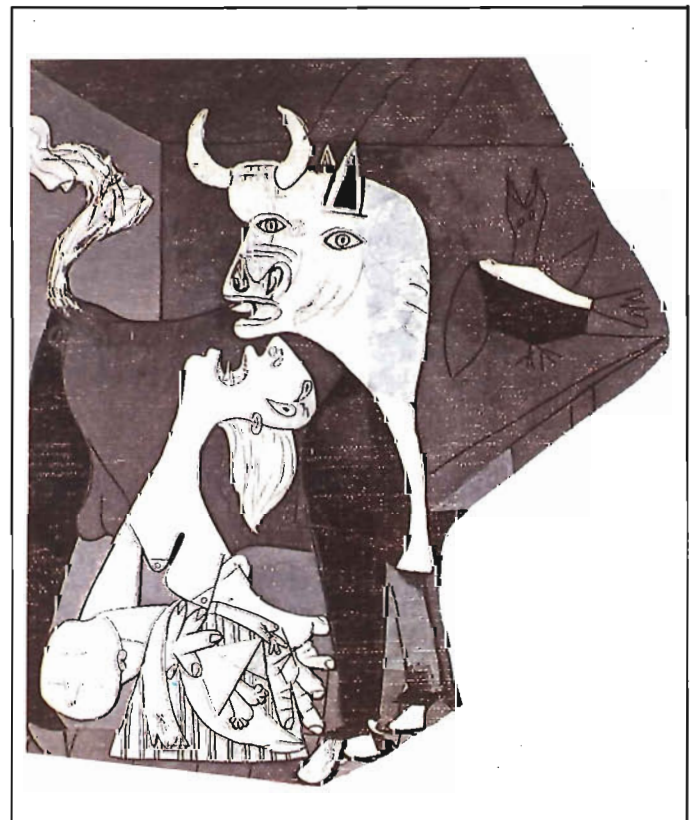
De izquierda a derecha vemos un toro y, sobre una mesa contigua, una paloma; debajo del toro hay una mujer con un niño en brazos; en la parte central, arriba, hay una lámpara eléctrica debajo de la que se mueve un caballo; en el suelo, vemos la cabeza y brazos de un ser humano; junto a la bombilla hay un quinqué que lleva una mujer y hacia el que va otra, que anda estirando muchísimo las piernas; finalmente, junto al margen derecho, hay otro personaje con los brazos levantados.

A continuación, describo con más detalle y de izquierda a derecha.

a) EL MARGEN LATERAL IZQUIERDO. El toro.

Un toro con la cabeza hacia la derecha pero girada hacia la izquierda, tiene sus cuartos traseros junto al extremo izquierdo de la imagen. Este animal tiene el cuerpo oscuro, con las patas diestras negras, más clara la delantera izquierda y no se ve la de ese lado de atrás; las pezuñas son blancas y negras, como si reflejaran la luz, como barnizadas; el pecho y la cabeza son blancos, algo agrisado el cuello; parece que tiene algunas arrugas en la piel, las orejas muy tiesas, los cuernos de frente, como los ojos, bien abiertos; tiene el hocico arrugado, en tensión sus agujeros; abre la boca, sacando la lengua puntiaguda.

Lleva la cola levantada y ondulante, muy clara, como iluminada. Se le ve la bolsa de los testículos y el ano, como un anillo.



Fragmento fig. 1

La mujer con el niño.

Delante del toro, junto a él, entre sus patas, está un personaje femenino agachado en el suelo, que levanta su cabeza hacia éste: lleva un niño que sujeta con un brazo, estando la cabeza del toro encima de la de ella.

Esta mujer alarga su cuello hacia el toro, echando la cabeza hacia atrás, mirando desde abajo; tiene arrugas en la frente, los ojos, como gotas, desencajados y también las fosas nasales; está con la boca abierta y se le ven los dientes y la lengua, que saca como un punzón; la oreja derecha está invertida; el pelo le cae hacia abajo.

Tiene el pecho descubierto y se le ven ambos senos, con los pezones como botones; parece que estos senos están de perfil porque detrás de ellos se ve oscuro y no el color de su cuerpo, que es muy claro.

Sus manos son enormes y deformes, recuerdan algunas raíces, son como zanahorias, pero se ve muy bien que son manos, con sus uñas y los pliegues que forma la piel. Con su mano derecha sujeta al niño y tiene la izquierda libre, abierta, muy grande y como hinchada.

El niño destaca sobre una especie de falda listada verticalmente. Parece estar inconsciente o, incluso, muerto. Su cabeza cae hacia abajo, mostrándonos la cara, de ojos y boca cerrados; se le ve la oreja derecha, invertida, como en la mujer. Tiene los brazos caídos a los lados de la mano que lo sujeta.

El cuerpo del niño parece estar sobre un paño blanco, aproximadamente semicircular, encima de la falda de la mujer. Una pieza de tela triangular blanca le cubre parcialmente las piernas y sobresalen los pies.

La mesa y la paloma.

Detrás del toro hay una mesa que parece ser cuadrangular; el toro la tapa en parte: tan sólo vemos una esquina, que apunta como la proa de un barco hacia la derecha, hacia donde está el caballo; es del mismo tono oscuro uniforme del fondo pero el espacio

que queda debajo se ve algo más claro.

Encima de la mesa está un pájaro, parece que una paloma; tiene las alas desplegadas sin coordinación y levanta la cabeza hacia arriba, abriendo el pico; se le ven sus dos ojos. Su cuerpo está formado por dos zonas de color, una negra y otra blanca; la cabeza y las extremidades se siluetean sobre el fondo, como si fueran de alambre.

Encima de la cabeza del toro, en el techo, hay tres grietas inclinadas, con una trayectoria que va de izquierda a derecha y de abajo a arriba.

B) EL LADO CENTRAL IZQUIERDO.

Encima del caballo, junto al techo, hay una luz eléctrica. Se trata de una bombilla, con su filamento, rodeada de un plato blanco que se ve ahusado, quizás por la situación del punto de vista. Parece que está encendida ya que unas radiaciones, como crestas, se expanden de los márgenes del plato: son blancas y negras.

El caballo se sitúa hacia la derecha pero su cabeza se gira a la izquierda.

Está de pie, casi desplomándose, afirmando su pata delantera izquierda pero doblando la derecha, mientras que parece vacilar con las traseras, que se ven herradas.

Tiene una abertura vertical grande en el flanco visible, dividida en dos partes en cuanto al color, una blanca y la otra negra. Lleva una lanza clavada algo más adelante, sobresaliendo la punta casi en el vientre, arrugándose ahí la piel. En la base del cuello también se le ven dos zonas resaltadas contiguas, una blanca y la otra negra, casi verticales.

Su cola se mueve hacia abajo; junto a su base se ve el agujero redondo del ano y otra zona negra, claramente vertical, discontinua. A diferencia del toro, no está caracterizado sexualmente.

Levanta su cabeza y cuello, del mismo tono grisáceo que el cuello del toro; las crines, agitadas, son negras. Abre la boca, como

relinchando furiosamente. Se le ven los dientes, el paladar y la lengua, que saca como un pincho; los huecos de la nariz también están agitados.

En esa cabeza todo está en tensión, las orejas tiasas y los ojos redondos, como dos cabezas de clavo. Parece que le vemos el interior de la boca, como por transparencia a través de la cara.

Detrás de las patas traseras hay una lanza rota.

La piel del caballo tiene una tonalidad muy compleja: la cabeza y el cuello son agrisados, como iluminados por la lámpara, la pata que se afirma y el pecho de tono claro y el resto, a excepción de las aberturas, que es la mayor parte del cuerpo y las otras tres patas, están como listadas por una sucesión de rajitas verticales que forman una especie de escritura, como una textura hendida toda ella de filas horizontales.

Las zonas inmediatas al caballo están sombreadas en negro.

Junto a la pata trasera derecha del caballo y delante de la mujer con el niño que se ha descrito antes, vemos un brazo y una cabeza.

En primer término, de izquierda a derecha, está una mano, un antebrazo y una cabeza con su cuello, que está cortado. La mano es grande y el brazo está lleno de marcas, arrugas, magulladuras o venas. La cabeza se ve muy blanca, con el cráneo apoyado en el suelo, mirando hacia arriba; sin pelo, con los dos ojos descoordinados, uno vertical y el otro horizontal; la boca está abierta, con sus dientes. El interior del cuello, cortado, parece hueco, como si fuera una escultura, de bronce, por ejemplo; el cuello resalta sobre una pata del caballo.

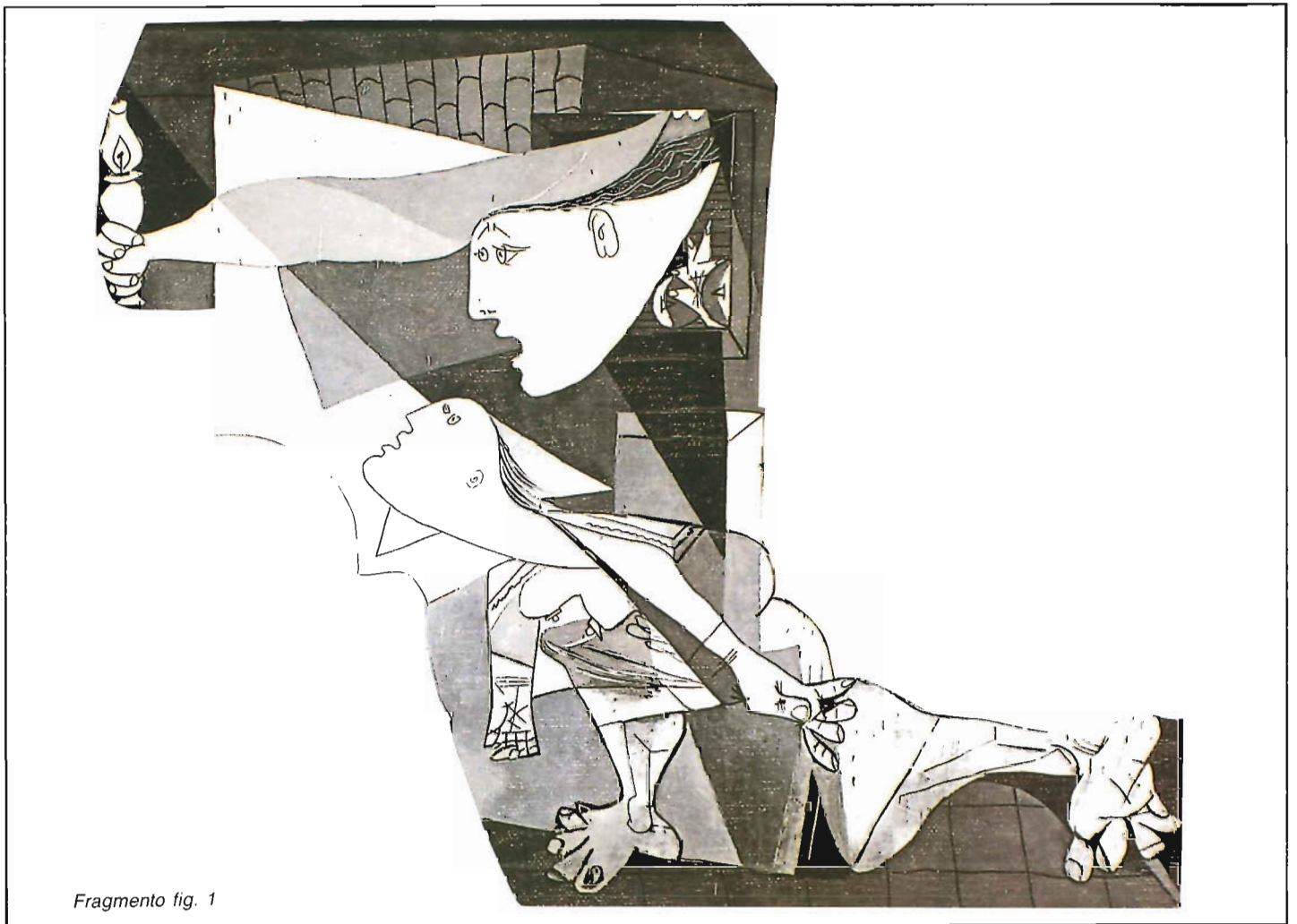
Más a la derecha, en el centro de la imagen, en el suelo, también al mismo nivel, vemos otro antebrazo con su mano, que sujeta una espada de hoja rota; este miembro también se ve hueco, y también tiene marcas, como venas, en la piel.

De la mano crece, como si arraigara en ella, una flor de cinco pétalos, destacando sobre el fondo blanco, no quedando cubierta por ninguna sombra.

Los miembros descritos están resaltados sobre negro, como sombreados.



Fragmento fig. 1



Fragmento fig. 1

C) PARTE CENTRAL DERECHA.

El rompimiento del espacio y la mujer del quinqué.

Más a la derecha, desde la parte central de la imagen, vemos lo que parece ser una intrusión del mundo exterior: es como si un lienzo de muro, con dos ventanas y un tejado, se hubiera levantado sobre el pavimento, desde la derecha hacia la izquierda, hasta llegar al punto medio de la imagen, donde está el caballo y la lámpara. Este muro no parece muy consistente ya que es atravesado por un personaje en la parte inferior, pero tiene profundidad puesto que, desde más allá de la ventana superior, llega otro ser, como una corriente de aire.

Así pues, por la ventana de arriba, entra una cabeza, como expansionándose a presión, como un gas que saliera, con fuerza, desde una válvula; viene de arriba, como si el espacio que vemos fuera más bajo que el de su procedencia.

Tiene el pelo al aire; sus cejas están enarcadas, con su nacimiento más alto que los extremos, en un gesto de aflicción; la boca está abierta, como girriendo; los ojos se ven de perfil; también se aprecia la oreja izquierda.

Esta cabeza podría simplificar el perfil de la Península Ibérica.

Parece que, más allá de la ventana, hay como unas escaleras que bajan a nuestro ámbito. Sobre los escalones, en el ángulo que deja libre la cara, se ven unos senos turgentes, de pezones punzantes y una mano de uñas afiladas; estos miembros parecen armas: escudos y púas.

Por encima de la cabeza avanza, hasta el punto medio de la imagen, en su parte alta, un brazo blanco muy largo que, en su mano, lleva un quinqué o candil, en posición vertical, con su lámpara encendida: se ve bien su llama, vertical y estable.

El brazo y el muro blancos atraviesan zonas de sombra, como si se mezclaran dos sustancias, una negra y otra blanca, o hubiera un manto de niebla; así pues, apreciamos partes negras, distintas tonalidades de grises y, también, blancas.

La mujer que mira al quinqué.

Dede el extremo derecho, y hacia el quinqué, avanza un personaje femenino, como incorporándose desde una posición arrodillada; parece que atraviesa un sector que ocupa otro personaje lateral, que está en

llamas, y también el muro y la ventana de abajo.

Viste como una mujer y se le ven los senos claramente, con sus pezones bien prominentes, como pequeños tiradores o chupetes. Mira atentamente hacia la luz del quinqué, con sus ojos como dos puntitos, con la boca entreabierta; lleva el pelo, liso, hacia atrás y se le ve la oreja izquierda. Su cabeza resalta sobre una forma que la enmarca como un velo, pareciendo la punta de una flecha. Sus manos y pies son identificables claramente, estando deformados, como algunas raíces o patatas.

D) EL MARGEN DERECHO. LA MUJER EN LLLAMAS.

Sobre un muro, junto a una esquina, en el margen derecho, está el último personaje.

Esta pared es rectangular, bien vertical, con una ventana abierta arriba; no se distingue su parte baja.

Desde abajo, desde la rodilla de la mujer que va hacia la luz, se abre un ángulo agudo que se expande verticalmente, como una V: es como si la mujer que va hacia el quinqué atravesara esa forma.

Sobre el ángulo hay un personaje que levanta los brazos y la cabeza; parece que desplaza sus piernas juntas hacia la derecha, viéndose los pies en su extremo.

Tiene arrugas en la frente, los ojos y los agujeros de la nariz torcidos y el pelo le cae, largo, hacia atrás: se le ve la oreja izquierda. Por el pelo, se diría que es una mujer.

Junto al brazo izquierdo se ve una forma redondeada, tapada en parte por el miembro, blanca; tiene otra, como una gota invertida, con dos zonas de color, blanco y negro, junto al otro brazo. En las axilas se le ve pelo. La ropa que le cubre las piernas está listada por rayas verticales, con un parche cuadrangular junto al lado derecho, en la parte de la cintura.

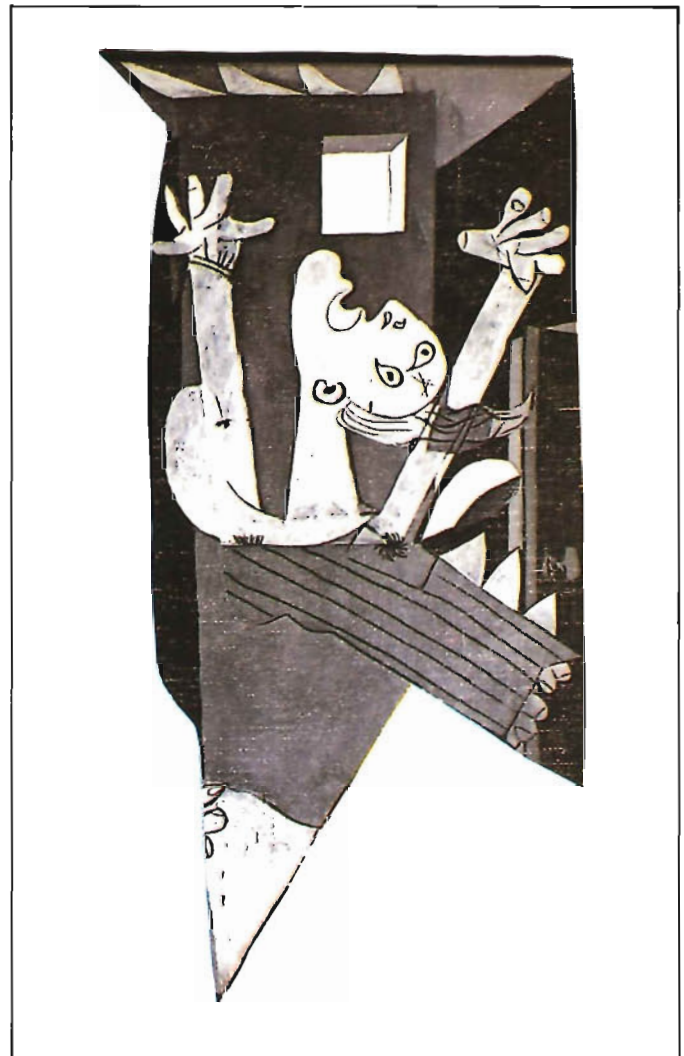
Hay como dientes de sierra junto a sus piernas, a la derecha, y en la parte superior

del muro, ahí algo inclinados hacia la izquierda; son similares a los resplandores de la lámpara eléctrica: pueden ser llamas.

Esta parte de la imagen es la más oscura.

Junto a la pared de la derecha hay una puerta medio abierta hacia adentro, no se ve toda: tan sólo el lado en el que está el pomo, redondo; el espacio que queda más allá de la puerta es gris, pero menos oscuro que la parte de adentro, la que acabamos de ver.

Fragmento fig. 1



E SQUELETO ESTRUCTURAL E IDEAS MADRES.

El Esqueleto Estructural es la expresión de las líneas de energía visual básicas de la imagen, las Ideas Madres expresan verbalmente lo que plásticamente comunica el Esqueleto Estructural; ambos son como cara y cruz de una misma moneda. Primeramente veremos las ideas madres.

A) IDEAS MADRES.

Para las ideas madres podemos utilizar también un sistema de preguntas para guiar el trabajo de los alumnos.

I. ¿Cuántas partes hemos establecido en la imagen (figura 3)?

- a) tres;
- b) cinco;
- c) cuatro;

La mejor respuesta es la tercera (c): Hay CUATRO PARTES en el Guernica; así vemos como la COMPARTIMENTACIÓN es FUNDAMENTAL en la ESTRUCTURA de la imagen.

II. ¿En este cuadro podemos hablar de... (figura 4)?

- a)... centralización;
- b)... dispersión;
- c)... reposo;

A es la mejor opción: el Guernica está perfectamente CENTRALIZADO por la existencia de dos líneas diagonales, que unen los ángulos inferiores y el PUNTO CENTRAL, EN EL CENTRO, ARRIBA, DONDE ESTÁN LOS DOS SISTEMAS DE ILUMINACIÓN.

Además, la centralización queda REFORZADA por el uso de una perspectiva que HACE CONVERGER TODAS LAS LÍNEAS hacia el centro: observar la mesa, los ángulos de las paredes, de las ventanas el recorrido de la irrupción de la luz...

III. Siguiendo con las ideas madres:

Observemos que la imagen es muy alargada HORIZONTALMENTE aún cuando hay elementos VERTICALES: las paredes, la puerta, la línea blanca de la luz, el quinqué...; también vemos que los TONOS son, sobre todo, el BLANCO y el NEGRO, que hay DOS formas de ILUMINACIÓN...



Fig. 4.

Todos estos elementos pueden incluirse en uno de los siguientes conceptos:

- a) combinación;
- b) homologación;
- c) contraste;

Esta imagen (opción c) es de ESTRUCTURA CONTRASTADA, hay DUALISMO: horizontal y vertical, blanco y negro, bombilla y quinqué...

IV. Finalmente, veremos la última idea madre:

Observemos los miembros de los personajes del GUERNICA: manos HINCHADAS, bocas con dientes como CEPOS y lenguas como PUNZONES, frentes y narices ARRUGADAS, Ojos ATORMENTADOS... ¿Cómo podemos calificar estos hechos?

- a) deformación expresiva;
- b) incompetencia del pintor;
- c) infantilismo;

La primera opción (a) es la correcta: *Picasso ha deformado estos miembros para HACERLOS MÁS EXPRESIVOS*, para comunicar con claridad todo el DOLOR EXPERIMENTADO por los personajes.

Ahora establecemos sintéticamente las ideas madres apreciadas:

- I. *Compartimentación;*
- II. *Centralidad;*
- III. *Contraste (verticalidad/horizontalidad, alternancia blanco/negro); tridimensionalidad; elasticidad espacial; movimiento (simultaneidad);*
- IV. *Deformación expresiva;*

B) ESQUELETO ESTRUCTURAL.

El esqueleto estructural no es un esbozo sino el esquema plástico básico de la imagen; la noción es difícil de aprehender y sólo, posiblemente, mediante la práctica, investigándolo en muchas imágenes, puede profundizarse en su comprensión. Aquí propongo el del *Guernica*, que expresa sus ideas madres (figura 5): compartimentación, centralidad, contraste y elasticidad.

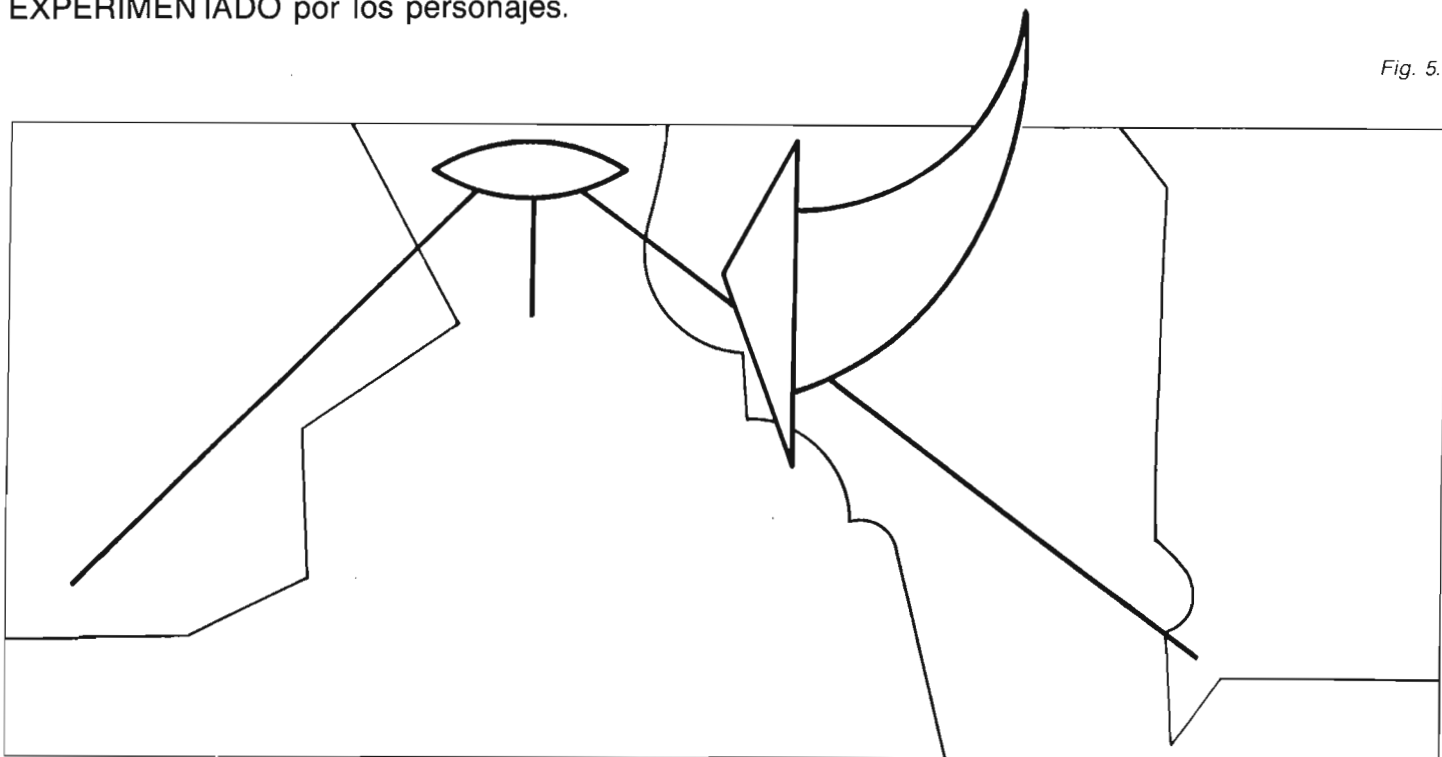


Fig. 5.

C

ONTEXTO.

El conocimiento del contexto justifica la existencia específica de la Historia del Arte; al plantear una opción de síntesis entre perspectivas diversas, se otorga una función importante al aspecto contextual, por su valor instrumental, sumativo, para llegar a una apreciación completa de la obra en cuestión.

A menudo los datos contextuales son de difícil consulta y de acceso árido, por lo que deben ser objeto de un trabajo de adaptación por parte del Profesor.

Así pues, el Profesor proporcionará a los alumnos los datos contextuales que sean necesarios para la completa comprensión de la pieza: *datación, ubicación original y circunstancias*, señalando claramente el tipo de Sociedad y Economía que generan la imagen,

biografía, naturaleza del encargo, referencias al cliente, etc...; en ocasiones será muy difícil la recopilación de esos datos y esa fase del trabajo podría llegar a ser muy puntual.

Las referencias estilísticas (Gótico, Barroco, Estructuralismo) o conceptuales, de *pattern* (como la planta de un templo, la tipología de un retrato, etc...), también deben plantearse en este momento y, en bastantes casos, pueden ser objeto de ejercicios por parte de los alumnos, mediante comparaciones de la imagen propuesta con otras similares, identificación estilística, estudio de elementos simbólicos, análisis de fuentes literarias, etc...

Para el *Guernica*:

a) Ubicación original:

En el Pabellón de la República Española, en la Exposición Universal de París de 1937 (figura 6), presentado como un mural, con obras de otros artistas: Calder, Julio González, Miró...

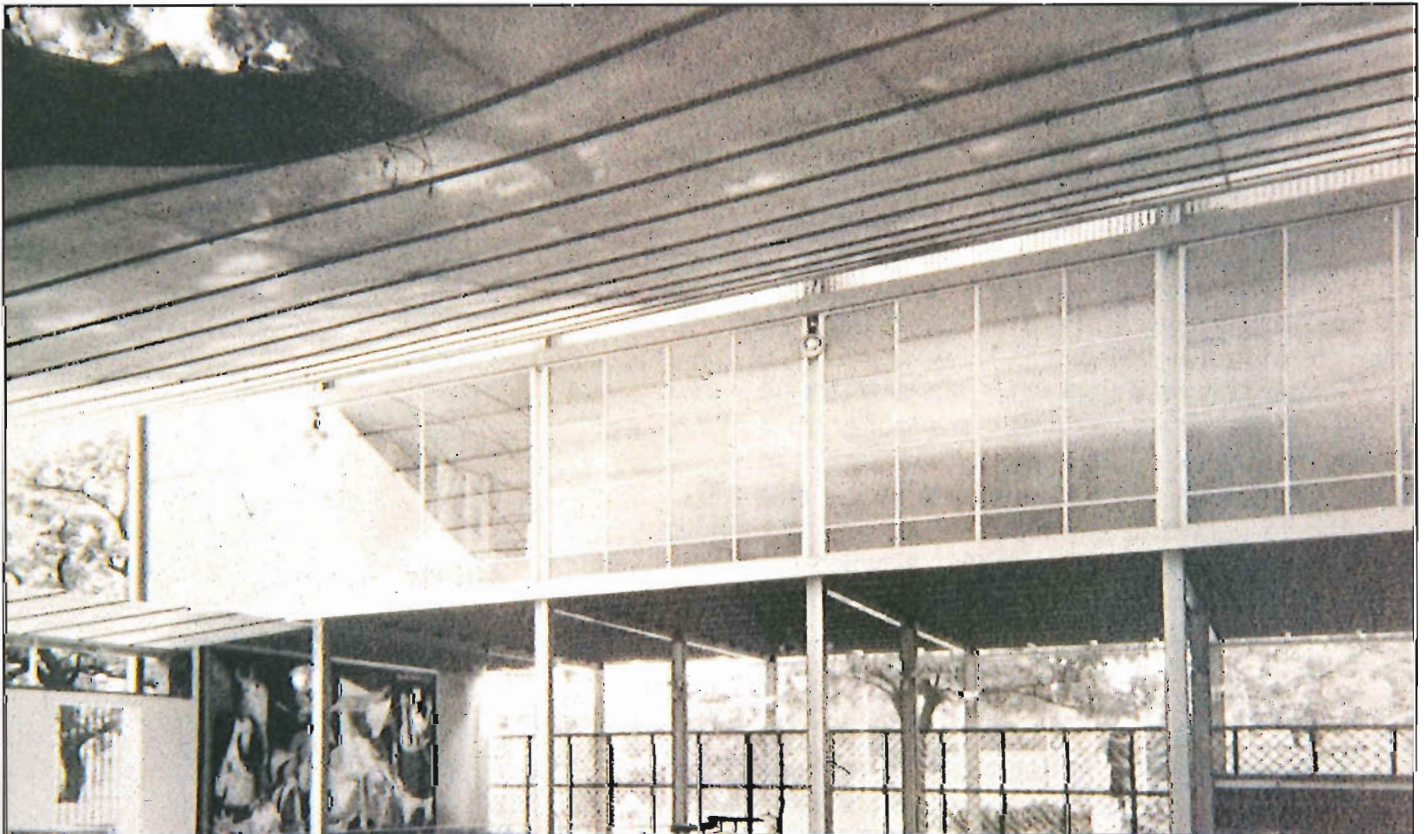


Fig. 6.

b) Datación:

Mayo-junio de 1937.

c) Circunstancias:

Picasso recibió el encargo, que aceptó, de preparar un mural para el pabellón español en la Exposición Internacional de París de 1937. Ya en septiembre de 1936 había sido nombrado Director Honorario del Museo del Prado, lo que le agradó, significando la aceptación de la distinción su apoyo a la causa de la República.

Picasso conocía bien el Museo y había acudido muchas veces al Prado, durante su primera residencia en Madrid (1897-8), para estudiar y copiar a los grandes maestros.

El bombardeo de la ciudad de Guernica el 26 de abril de ese año, fue el detonante que puso en marcha al artista para efectuar el encargo: Guernica fue bombardeada por aviones alemanes de la Legión Condor, enviada a la España Nacionalista por el gobierno alemán para adquirir *práctica sobre el terreno en una situación de guerra real*.

El primero de mayo, Picasso empezó a trabajar y, al principio del verano, ya tenía el mural concluido; conservamos todos los bocetos y elementos preparatorios de la imagen final, así como fotografías que nos dejan ver las fases de gestación y muestran los cambios efectuados por el artista (ver más abajo).

Picasso, en esta imagen, trata el tema de la Guerra, de forma general, aprovechando el caso concreto de España y de Guernica: son la oportunidad para ofrecernos su reflexión, que es un grito contra la Guerra.

A Picasso le gustaba explotar algunos temas, que trabajaba a fondo, sobre los que muchas veces vuelve: el Circo y la Commedia dell'Arte, la Tauromaquia, el pintor y la modelo, la Danza, la paloma, la Guerra, las Meninas...

El cuadro se ha popularizado por motivos extra-artísticos, al coincidir las condiciones de su gestación, estancia en el extranjero y

llegada a España, con episodios trascendentes de nuestra Historia más reciente.

La Exposición se inauguró el 24 de mayo de 1937 aunque el Pabellón de la República Española lo hizo más tarde, mediado julio; la Exposición terminó en enero de 1938 y el 30 de septiembre Picasso hizo donación del cuadro y de los trabajos preparatorios a la República.

El *Guernica* fue expuesto en Inglaterra y Escandinavia entre 1938 y 1939 en que viajó a los EE. UU., permaneciendo allí, en depósito en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, hasta 1981, en que llegó a España; en esos años viajó a varios países para ser expuesto temporalmente.

Reclamado por el gobierno de Madrid, Picasso reiteró su donación a la República Española, incluso en 1973, poco antes de morir.

Finalmente fue entregado a España en 1981, transformado el sistema político, siendo inaugurada su actual exposición el 24 de octubre de ese año, un día antes de celebrarse el centenario del nacimiento de Pablo Picasso.

VISITA.

Primeramente se pasará al gran salón para contemplar el *Guernica* durante el tiempo que sea necesario; a continuación se acudirá a los dibujos preparatorios; es conveniente verlos todos con detalle aunque aquí sólo nos vamos a referir a los más significativos. La actividad es preferible efectuarla en grupos de 20 alumnos, como mucho.

Antes hay que ver la *Minotauromaquia* (1935, 49.5 x 69.7 cms.), grabado que anticipa muchos de los temas que Picasso tratará en nuestro cuadro (figura 7): el toro, el ser herido (aquí es una torera y en el *Guernica* será el caballo), la mujer de la luz, la ventana alta, la paloma...



Fig. 7.

También hay que ver las dos series de grabados *Sueño y Mentira de Franco* (que Picasso creó en el primer semestre de 1937, 31.4 x 42.1 cms.) que tiene muchos elementos en común con el *Guernica*, especialmente en su segunda parte: seres muertos, caballo herido, mujeres que lloran, presencia del toro, niños muertos (figura 8 y 9); el parentesco se nota más si tenemos en cuenta (fijémonos en las palabras) que los motivos están del revés.

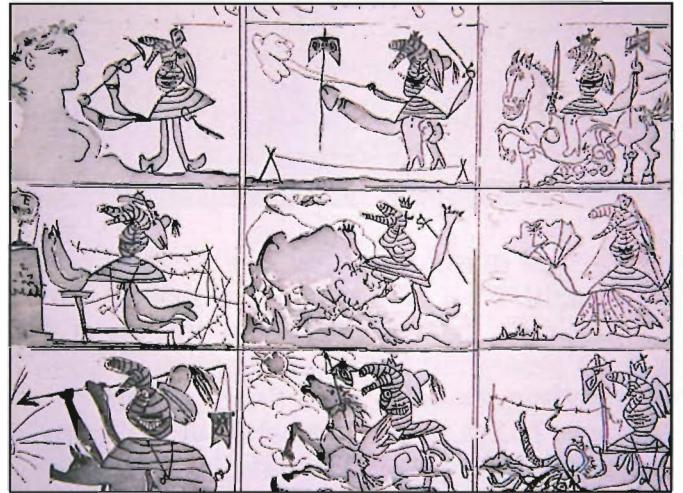


Fig. 8.

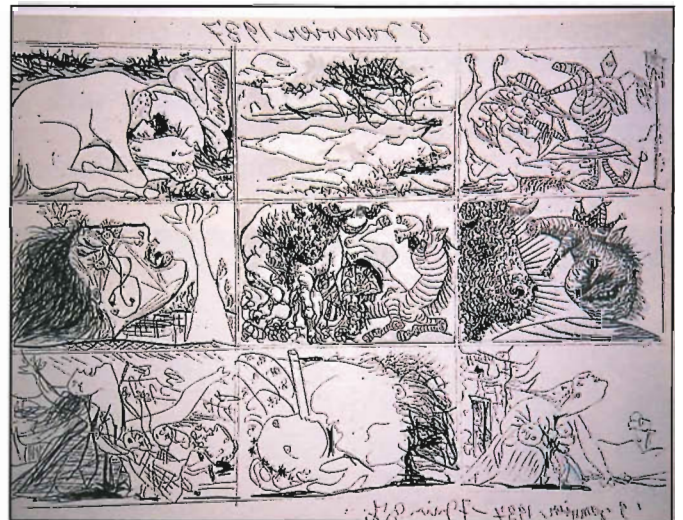


Fig. 9.

Picasso hizo estos grabados para ser vendidos como postales en el Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, para recaudar fondos. Están diseñados como aleluyas que son historias populares desarrolladas mediante ilustraciones a las que acompaña un texto, casi con la misma estructura de los cómics.

A partir de ahora podemos empezar a mirar los dibujos preparatorios para el gran cuadro que Picasso numeró correlativamente y que, con la tela, regaló a la República Española: empezó a trabajar en el cuadro el día 1 de mayo de 1937 y lo terminó a finales

de junio siguiente, en poco menos de dos meses.

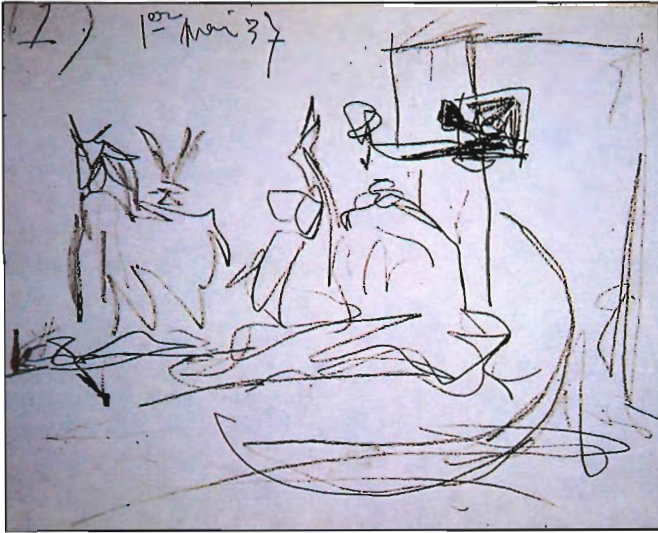


Fig. 10

1.- 1 de mayo. El primer dibujo (lápiz sobre papel azul, 21 x 27 cms.) es un estudio de composición, un esbozo (figura 10), en el que se presentan las líneas generales que se mantendrán en la obra final: ya está presente la figura que presenta la luz, con la estructura arquitectónica de la ventana alta; también vemos al toro, con una paloma sobre su lomo y a una masa en situación de desequilibrio, debajo del brazo con la luz; finalmente apreciamos en la parte inferior, horizontalmente, varias líneas que dan una vaga impresión de profundidad y que germinarán, más adelante, en los elementos que vemos en el *Guernica*.

dibujo muy natural, lejos del esquematismo que el pintor elegirá para la tela; este apunte nos permite apreciar la riqueza de registros del artista que tan pronto se nos muestra naturalista como sabe abstraer los rasgos esenciales en una rendición más formal.

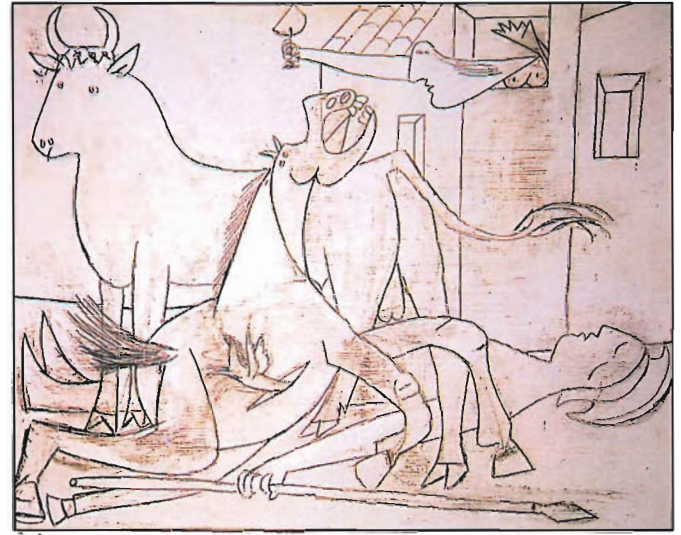


Fig. 12.

3.- 1 de mayo. El VI esbozo (lápiz sobre papel, 53,7 x 64,8 cms., figura 12) es ya un estudio de composición 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 plasmación de la perspectiva, la mujer de la luz, no sólo la estructura de su cabeza y brazo extendido sino también de sus senos y mano de dedos afilados; toro y caballo madurarán en sus posiciones pero ya mantienen sus actitudes finales: firmeza y entereza el toro y sufrimiento el caballo; de su flanco sale un pegasito que podría representar su alma y que luego se transmutará en paloma; también el guerrero aparece por primera vez, ya muerto, pero con una estructura muy distinta a la final puesto que será objeto de un gran trabajo de simplificación.



Fig. 11.

2.- 1 de mayo. El V dibujo (lápiz sobre papel azul, 21 x 26.8 cms., figura 11) muestra un caballo en una posición que ya presiente la que finalmente adoptará en el cuadro: el cuello levantado, una pata delantera doblada, la otra se sostiene; los cuartos traseros son muy distintos a los definitivos. Se trata de un



Fig. 13.

4.- 2 de mayo. El IX estadio es una pintura al óleo (64 x 92 cms., figura 13) de la cabeza del caballo, preparada por los dos dibujos inmediatamente anteriores (VII y VIII) en la colección. El animal tiene ya esa parte tan expresiva de su cuerpo perfectamente estructurada aún cuando se le cambiará la posición para la gran tela; además vemos, por primera vez, en el segundo día de la creación, el uso que Picasso ha hecho de la técnica (óleo) y del color, ya los mismos que en la imagen final: trazo vigoroso y esquemático y limitación cromática al blanco, negro y gama complementaria.

Fig. 14 A.

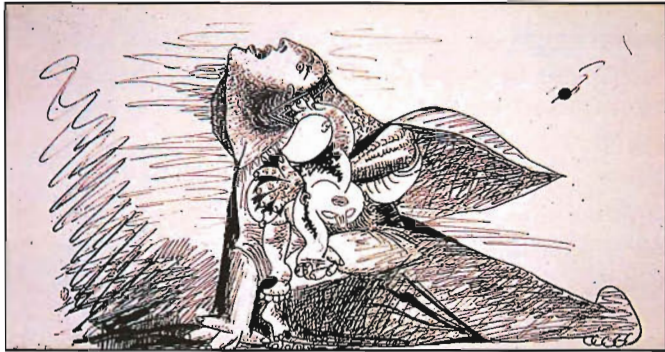


Fig. 14 B.

5.- 9 de mayo. El XIV dibujo (tinta sobre papel, 24 x 45 cms., figura 14 a) presenta a una mujer que anda agitada llevando un niño exangüe en brazos, tema que Picasso acababa de desarrollar de modo muy parecido el mismo día (XII y XIII) y que retomaría de su *Sueño y mentira de Franco*. El dibujo nos ofrece ya muy elaborado el tema que ocupará la parte lateral izquierda del cuadro, debajo del toro, aún cuando la posición de los personajes sea algo distinta, al no estar andando la mujer. Precisamente esa posición ambulante de la mujer será asignada a la que mira el candil. Esta mujer del niño exangüe, o muerto, recuerda la secuencia de las escaleras de Odesa de *El Acorazado Potemkin* (1925) (figura 14 b), de Eisenstein. También las fotografías difundidas por el Gobierno de la República, como propaganda, de niños muertos, pudieran ser elementos referenciales para Picasso.

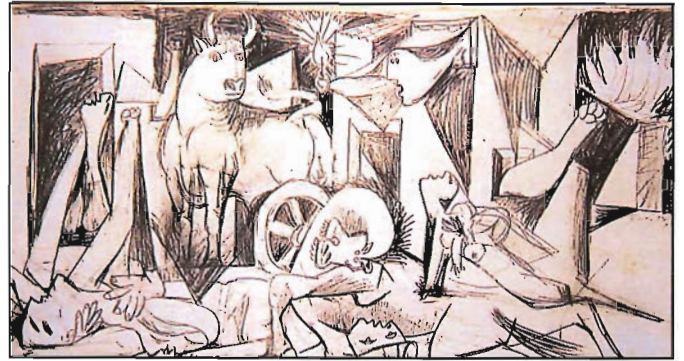


Fig. 15 A.



Fig. 15 B.

6.- 9 de mayo. El XV escalón (lápiz sobre papel, 24 x 25 cms., figura 15 a) nos da el último estudio de composición que hizo el artista antes de ponerse a trabajar sobre la tela: la parte central sigue como desde el principio y así se configurará en el cuadro, la mujer del niño cambiará de lugar pero su lugar y actitud será ocupada por la mujer que anda hacia la luz, desaparecerán los cuerpos humanos que están aquí en la parte inferior y que Picasso pudiera recuperar en una obra posterior (*La carnicería*, 1945, óleo sobre tela, 199 x 250 cms., Museo de Arte Moderno, Nueva York), (figura 15 b) y toro y caballo recibirán todavía una profunda transformación, aún cuando ambos conservarán las características que el pintor les dió desde el principio: dominio y sufrimiento; también la arquitectura cambiará y se simplificará.



Fig. 16.

7.- 10 de mayo. El sketch XXI/ (lápices de color y grafito sobre papel, 45 x 21 cms., figura 16) retoma la madre que huye con el niño, esta vez subiendo una escalera, motivo

ya usado antes por Picasso (tanto en el telón de *Parade* (1917) como en la *Minotauromaquia* de 1935, que ya hemos visto, (figura 7). Notemos como el artista ha querido usar el color para poder profundizar en sus temas y hacerlos madurar, aún cuando para el resultado final prefiera la simplicidad del blanco y negro.



Fig. 17.

8.- 13 de mayo. En el apunte XXIV (lápiz sobre papel, 24 x 45 cms., figura 17) se conforma la expresión casi definitiva de la mano del guerrero que empuña la espada rota, resolviéndose este miembro mucho antes que el resto de la figura que será objeto de un proceso de reducción drástica.

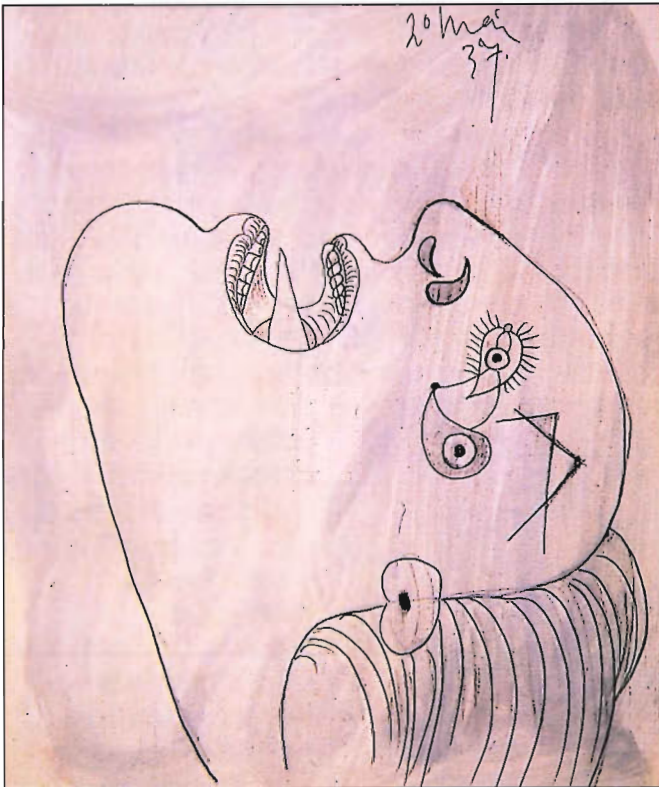


Fig. 18.

9.- 20 de mayo. En el esbozo XXX (lápiz y gouache sobre papel, 29 x 23 cms., figura 18) la cabeza de la madre que grita hacia el toro está ya totalmente configurada para su transposición al lienzo; en este caso vemos como Picasso también ha resuelto totalmente el tema previamente a su expresión final.



Fig. 19.

10.- 28 de mayo. Finalmente también toma forma el grupo del niño muerto en los brazos de la madre, quedando ya listos para pasar a la tela (XXXVI, lápices de color y grafito y gouache sobre papel, 23 x 29 cms., figura 19); el motivo será objeto de una nueva variación posterior, de mucho dramatismo, tanto técnico (uso de pelo en collage) como expresivo, con color y llamas (XXXVII).



Fig. 20.

11.- 3 de junio. La cabeza del guerrero pasará por dos experimentos: el primero ese día (XLIII, lápiz y gouache sobre papel, 23 x 29 cms., figura 20) y el definitivo el siguiente.

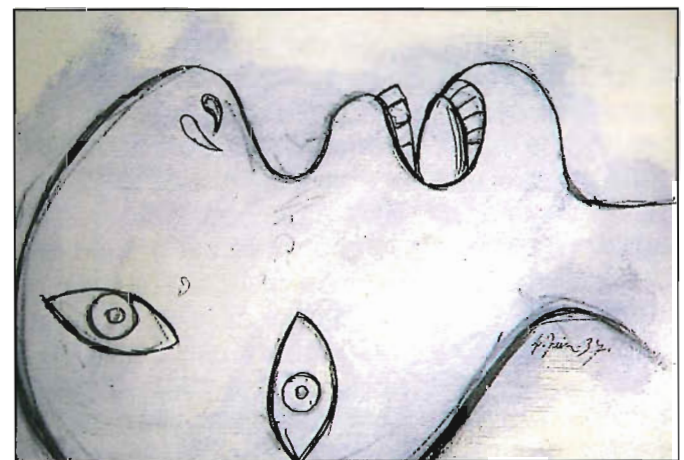


Fig. 21.

12.- 4 de junio. El sketch XLIV cierra la investigación sobre esa parte de forma final (lápiz y gouache sobre papel, 23 x 29 cms., figura 21), girando la cabeza hacia arriba.

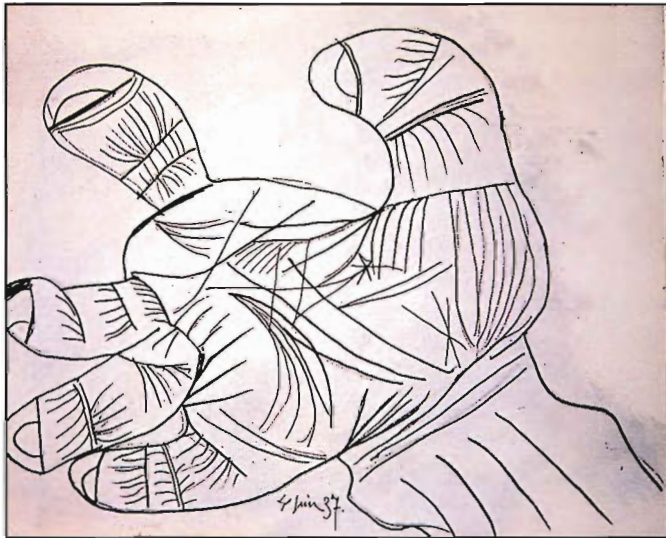


Fig. 22.

13.- 4 de junio. También la mano del guerrero adquiere su forma definitiva antes de llegar al lienzo, según vemos en el último dibujo preparatorio (XLV, lápiz y gouache sobre papel, 23 x 29 cms., figura 22).

Estudio de la bóveda de Lucas Jordán.

Terminadas estas actividades, para completar la visita, puede explicarse a los alumnos el techo del Salón, la *Alegoría del Toisón de Oro*, siguiendo la pauta indicada en las páginas 40 a 45.

Las fotos de Dora Maar.

Después de la visita, y antes de acometer la síntesis, es necesario estudiar las fotos de Dora Maar que, ahora, será posible analizar con atención y buena base después de los pasos anteriores.

Si bien Picasso preparó a fondo el cuadro y pudo resolver en parte bastantes de los problemas que le planteó, ensayando diversas maneras de expresar lo que él quería en el *Guernica*, es cierto que al llegar al momento de la verdad, al pasar a la tela, tuvo que revisar varias veces su trabajo, rectificando y simplificando la pintura.

Podemos estudiar la evolución del cuadro gracias a las fotografías que hizo de la tela durante su ejecución Dora Maar, acompañante de Picasso en esa temporada.

1.- La primera es del 11 de mayo (figura 23); Picasso, con pincel, traza lo que considera son las líneas esenciales del cuadro, intentando integrar en una misma superficie los elementos que hasta ahora ha expresado dispersamente en diferentes papeles.

Vemos como la madre y el niño muerto tienen ya su forma final, también la mujer del quinqué, en su arquitectura y la mujer que avanza hacia la luz, a la que mira con intensidad; asimismo el lateral derecho, con la mujer que arde, está ya trazado en general, aún cuando será revisado varias veces, tanto el cuerpo (extremidades sobretodo) como la arquitectura que la enmarca, que se desprende de la central del cuadro.



Fig. 23.

Dos V señalan sendas explosiones: la primera, a la izquierda, debajo del toro, en las piernas del guerrero, que desaparecerá, la otra en el lateral derecho, afectando a la mujer que se abrasa, que quedará.

No obstante hay elementos que van a cambiar mucho: el cuerpo del toro y su expresión, el cuerpo del caballo y del guerrero muerto, y desaparecerá la mujer muerta que ahora hay debajo de las patas delanteras del caballo y de la mujer que mira a la luz: la flor que tiene en su frente será la que ahora crece del puño del guerrero.

Tanto la mujer muerta como la que se abrasa tienen palomas que se escapan de sus costados, que también desaparecerán y serán sustituidas por la paloma que pía junto al toro.

Junto a la mujer que se abrasa, en el suelo, sobre la muerta, parece distinguirse el esbozo de una escalera, objeto que ha aparecido en los dibujos preparatorios y en la *Minotauromaquia* (figura 7).

El cuerpo del guerrero muerto está desnudo, es de torso vigoroso y sus brazos pueden estar en cruz, el derecho levantado, señalando un movimiento vertical que el pintor desea plasmar con reiteración para compensar la horizontalidad dominante en el formato del cuadro: observemos como ese miembro es paralelo a un eje que marca el quinqué; esa actitud recuerda el saludo con el puño en alto de tantos partidarios de la República.

El guerrero será objeto de muchas transformaciones pero algunos elementos de esta primera versión permanecerán en la imagen final, como la articulación de su brazo levantado y sus mamas (figura 24), como si el cuadro fuera un cliché fotográfico expuesto, en algunas de sus partes, a la luz más de una vez.



Fig. 24

La parte inferior, ahora un amasijo de cuerpos muertos, va a ser revisada drásticamente.



Fig. 25.

2.- No conocemos la fecha exacta de ésta (figura 25) y de las sucesivas fotografías, pero sabemos que son anteriores a finales de junio, cuando el cuadro quedó terminado.

Aparece un nuevo e importante centro de atención junto al quinqué: el brazo levantado del guerrero empuña una gavilla de trigo y se rodea de un Sol.

Picasso ha empezado a aplicar pigmento a la tela y ha revisado otras partes: ha dado un pie de la que se abrasa a la que mira la luz del candil, con lo que ésta gana en direccionalidad, marcando un movimiento de derecha a izquierda y de abajo arriba, en diagonal, y ha trabajado también sobre la figura de la mujer muerta.

El artista sigue preocupado en crear elementos diagonales y verticales para contrarrestar la horizontal y dirigir la atención hacia el candil, auténtico centro de la acción.



Fig. 26.

3.- En esta fase (figura 26) se ha aplicado más color a la tela, especialmente destacando, con una gama de blancos que forman una estela, el área de la luz del candil.

El guerrero ha quedado reducido a brazos y cabeza, con los vestigios ya permanentes del brazo y las mamas (figura 24), y ya sólo hay indicios de la mujer muerta.

Los cambios en el guerrero también lo determinan en el diseño solar, desapareciendo la gavilla y adquiriendo el círculo forma de ojo con emanaciones en la parte superior.

La explosión que se produce en las piernas del guerrero queda eliminada.

Ya ahora el caballo tiene una lanza clavada en su lomo y el mango de otra junto a él.

La mujer del candil tiene ya los senos y la mano afilada como se ven en los dibujos preparatorios.

4.- En la cuarta etapa (figura 27) la composición está ya muy madura.



Fig. 27.

Caballo y toro han encontrado sus posiciones finales, la muerta hace una última reaparición, reducida a la cabeza, y la mujer que se abrasa mueve un brazo hacia abajo, que volverá a la posición original, ocupando ese lugar sus piernas, en un gesto muy violento. El guerrero queda, de momento, igual con la flor ya vinculada a su puño.

Picasso intenta aplicaciones de papel pintado sobre la tela, en el tocado y cuerpo de la mujer que mira a la luz que, finalmente, después de otro ensayo, desaparecerán.



Fig. 28.

5.- Ahora el cuadro ya es muy parecido al final (figura 28): se ha añadido pigmento pero falta resolver lo que será la luz eléctrica, algunas texturas del cuerpo del caballo, la cabeza del guerrero que todavía no es satisfactoria...

Los elementos de collage han sido arrancados.

La mujer que se abrasa ha adquirido ya la forma final: es despedida por una explosión, cuya expansión vemos como un ángulo agudo, una V, que sube desde abajo, y ha visto reducido el tamaño de sus brazos, que recuperan la posición inicial, ocupando sus piernas el lugar que en la fase anterior tenía un brazo.

Las arquitecturas se definen con claridad y también las esquinas, los muros junto a los márgenes, aumentando la impresión de tridimensionalidad, que todavía será acrecentada en fases siguientes.



Fig. 29.

6.- En este momento (figura 29) se experimenta con nuevos collages que no tendrán trascendencia y se retirarán.

7.- En un último momento (figura 30), el guerrero recibe su forma final y su cabeza se gira hacia arriba; gran parte del cuerpo del caballo recibe su textura de mil rayas; la bombilla se perfila con su filamento y también la llama del quinqué: la mujer que lo lleva recibe su cabellera al viento.

El suelo se convierte en un embaldosado que ayuda a completar la sensación de profundidad, acrecentada por una mesa que aparece tras el toro.

Sobre esa mesa se posa la paloma que pía, toda negra, batiendo sus alas: un ser alado había estado presente desde el principio, ya en el primer sketch, las palomas iban a aparecer y desaparecer hasta llegar a esta solución definitiva.

Ahora, en el margen a nuestra derecha, aparece ya la puerta entreabierta.

El análisis de los dibujos preparatorios y de las fotografías de Dora Maar nos permite apreciar la evolución, a veces aparentemente errática o contradictoria, de la creatividad del artista, que va probando y experimentando diversas posibilidades hasta encontrar la que mejor expresa su pensamiento.



Fig. 30.

SÍNTESIS.

La síntesis es, de un lado, 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, la síntesis se erige en *espacio creativo de relación* entre las partes, el momento metodológico para la generación de ideas derivadas del análisis y relación de las informaciones recopiladas, con pretensión de interpretatividad. La síntesis permite el *tratamiento crítico de los datos* obtenidos en las fases previas.

El Profesor encargará a los alumnos la confección de un *esquema de síntesis*, conteniendo las ideas esenciales, tanto de resumen como de relación entre los datos. De la discusión del esquema debe surgir, en muchos casos mediante la aparición de nuevas ideas y la marginación de otras, la *síntesis completa*, que debe establecerse colectivamente en la clase y registrar una forma literaria apropiada. Finalmente, dependiendo de las condiciones de cada grupo (edad, madurez, interés, etc...) o imagen (especial complejidad), libremente apreciadas por el Profesor, éste puede distribuir otra más amplia efectuada por él mismo (*síntesis global*) para completar la información a disposición del alumno.

Antes de establecer la síntesis global proponemos algunas cuestiones comentadas que pueden ser de utilidad para preparar a los alumnos.

Teniendo en cuenta lo que hemos ido viendo ¿cuál de las siguientes frases te parece más adecuada para referirse al Guernica como conjunto?

- Es un valioso documento sobre la Guerra civil Española;
- Es un cuadro que presenta un contraste centralizado entre lo vertical y lo blanco y lo horizontal y lo negro;

c) Es una obra del gran pintor Pablo Picasso; La mejor opción es la (b): lo NEGRO tiene que ver con la MUERTE y es HORIZONTAL, mientras que lo BLANCO tiene que ver con la VIDA y es VERTICAL.

Lo negro va unido a lo malo, a la MUERTE: el caballo, los restos del guerrero en el suelo, la mujer que arde (a la derecha), ESTÁN RODEADOS DE COLOR NEGRO; los efluvios de la LÁMPARA ELÉCTRICA son blancos y NEGROS, teniendo zonas de color blanqui-negro los sufrientes: cuerpo de la paloma, del caballo y de la mujer que se está quemando.

El blanco va unido a la VIDA: la mujer del quinqué trae como una estela de LUZ BLANCA, generando un LIENZO DE LUZ BLANCA; la sombra SE DETIENE ANTE la flor que crece de la mano del guerrero.

Lo VERTICAL-BLANCO se sintetiza en el quinqué, mientras que lo HORIZONTAL-NEGRO lo hace en la lámpara eléctrica.

Seguiremos preparando la síntesis con las cuestiones que quedan:

El caballo está ya derrumbándose, afectado por lo negro, por la luz eléctrica; vemos su PATA DELANTERA DERECHA que se afirma, ¿por qué?

- Porque entra en el campo beneficioso de la luz del quinqué;
- Porque así queda la composición equilibrada;
- Porque resalta sobre lo negro;

La mejor respuesta es la que interpreta la información visual.

La primera opción es la adecuada (a): El pecho del caballo y esa pata se ven salvados de la negrura por la acción beneficiosa de la LUZ DEL QUINQUÉ; fíjate que incluso en estas partes ya no tiene las mil rayitas que, como agujas, le recorren gran parte del cuerpo. Recuerda, TAMBIÉN, lo dicho hace un momento de la flor: la sombra no se atreve a cubrirla y crece hacia la luz y hacia lo alto.

AHORA vamos a comparar los dos SISTEMAS DE ILUMINACIÓN.

¿Qué te parece más apropiado?

- a) La luz eléctrica es horizontal y el quinqué vertical;
- b) La luz eléctrica es buena y la del quinqué mala;
- c) La luz eléctrica es negativa y la del quinqué positiva;

La mejor opción es la que mejor interpreta el material visual.

En este caso la última opción (c) es la buena:

La luz eléctrica-industrial mata: su efecto es el sufrimiento, mientras que la luz del quinqué, artesanal, antigua, tradicional, preindustrial, se acompaña de todo lo bueno:

- La flor crece hacia ella, como si fuera un Sol benéfico,
- El caballo sana de sus heridas en la parte de su cuerpo que entra en el campo del quinqué.
- La mujer que anda hacia ella tiene los pezones llenos de leche.

Picasso, mediante la **COMPARACIÓN** de las dos luces, hace una crítica de la Civilización Industrial, que ha generado una guerra comparable a una Fábrica de Muertes, y hace una **ALABANZA** de las cosas **TRADICIONALES**, de la luz del quinqué, más acorde con su manera de ver las cosas: recordemos que la llama del quinqué es como un ojo o una lágrima, mientras que el filamento de la bombilla (= pequeña bomba) es embrollado y puede simbolizar el caos.

Así pues, en el **GUERNICA** hemos visto los desastres de la guerra; pero no todo está perdido: las cosas tradicionales (el quinqué) pueden enseñarnos la forma de seguir viviendo en paz.

De forma muy esquemática podremos decir que:

El contraste, o dualismo, entre blanco y negro, artesanal e industrial, es fundamental para la organización y comprensión de esta imagen.

Ahora propongo una síntesis global para distribuir a los alumnos:

Se han hecho muchas, y excelentes, interpretaciones del *Guernica* de Picasso, en muchos aspectos complementarias; en mi aproximación voy a incidir, básicamente, en el análisis, y puesta en relación, de los datos perceptuales.

Antes de entrar en materia hay que tener en cuenta que el *Guernica* ha sido una imagen demasiadas veces valorada por motivos ajenos al mundo del Arte: si la Historia de España

reciente tiene una imagen ésa es el *Guernica*, manifestando las circunstancias de su creación, ausencia y llegada a España las etapas más recientes de nuestra evolución.

Picasso donó el cuadro al pueblo español, señalando que tan sólo podría entrar en España cuando hubiera un régimen democrático; después de diversos acontecimientos la obra llegó a Madrid en 1981.

LA LUZ ELÉCTRICA.

Esencialmente, en el *Guernica*, se nos presenta un contraste centralizado entre lo horizontal y negro y lo vertical y blanco; lo primero tiene que ver con la Vida, lo segundo con la Muerte. En el *Guernica* se expresa la destrucción producida por la Guerra, generada aquí a partir del único elemento industrial presente, *la luz eléctrica*, a la que se contraponen el método de iluminación tradicional, preindustrial, que es *el quinqué*.

El contraste se expresa, paralelamente, mediante otros elementos que vemos con algún detalle: positivos, como la mujer de la luz, la flor, y negativos, como la citada bombilla, la mujer que sostiene el niño que parece muerto y la mujer que salta ardiendo a la derecha.

En el *Guernica* se presentan dos realidades esenciales, positiva y negativa, o -incluso- una, la negativa, el ámbito oscuro en el que ocurre la acción, que es rasgada por la contrastada realidad positiva, que llega desde afuera, presentando la alternativa del quinqué, blanca, clara y verticalizante.

La luz eléctrica mata, y domina desde lo alto, mandando sus resplandores, blancos, porque son luz, pero de luminosidad negativa, por lo que también son negros, como podemos ver claramente en los efluvios que salen de la lámpara: blancos y negros. Esta luz es como un melón mortífero, tiene la forma de las bombas (es una *bombilla*), y también parece un ojo, y actúa negativamente sobre el caballo, que recibe un impacto gris-azulado (mezcla de blanco y negro), sobre la mujer que se quema a la derecha, con toques de ese mismo tono y sobre la paloma.

La posición de la luz eléctrica indica su carácter dominante, como un ojo que todo lo ve, con sus poderosas radiaciones, y el ámbito es oscuro por su efecto, puesto que en la bombilla la luz, que debería ser Claridad, se vuelve Negrura.

La mujer que, debajo del toro, levanta al niño exangüe, clama su rabia y

desesperación por la acción de la bombilla, con su boca, sus dientes, su lengua proyectada como un punzón, sus ojos, como fuera de sus órbitas, y las arrugas de su frente; sus senos caen flojamente, estando sus pezones como capullos cerrados, ya inútiles para alimentar a su niño, que deja caer sus pequeños miembros desarticulados. La paloma que está encima de la mesa, ha sido casi totalmente engullida por el negro, ese tono la posee, agitándose y piando en su desespero; su cuerpo es blanco y negro a la vez, pues ha recibido el impacto, el fogonazo de la luz eléctrica, que provoca destrucción, llevando aparejado por eso, al blanco, el negro de la Muerte. Recordemos que la Paloma es el animal que simboliza la Paz, tantas veces pintado por el Creador, por Picasso: aquí la Paz ha sido violada por la Destrucción de la Guerra. También el caballo está bajo los efectos de la terrible bombilla: su cabeza y cuello son azules, ya están heridos de muerte; grita, con un grito tan terrible que se le ve, en el interior de su boca, además de oírse; también su boca expresa toda esa rabia y desesperación, como la mujer del niño y la que arde a la derecha; tiene los ojos clavados, paralizados por la enormidad de su sufrimiento; su cuerpo ha sido herido varias veces y ya se aprecian en él los efectos malignos de la luz eléctrica: blanco, del fogonazo, y negro (muerte) de la luz eléctrica; tiene una lanza clavada en su flanco y otra arma está rota detrás de sus patas; su cola y su grupa se inclinan hacia abajo, como señalando su fin, y no se yerguen como esas partes en el toro; sus patas vacilan, una delantera incluso ya se dobla, inútil; su cuerpo parece recorrido por un agujoneo desintegrador, señalándose así con claridad como gran parte del cuerpo del animal se viene abajo. Pero no todo es malo para esta animal.

El caballo puede morir pero recibe una luz; su pata derecha y parte de su pecho se afirman y no están atacadas esas zonas por la destrucción, habiendo hecho otra luz el prodigio de darles sustento; probablemente el bruto se derrumbará definitivamente pero ha tenido la fortuna de ver el quinqué, que lo ilumina y conforta una parte de su cuerpo, tan torturado; notemos también que las zonas atacadas han sido rodeadas de sombras negras (la cabeza, la grupa y la cola, las pezuñas traseras, la pata claudicante), señalando el efecto negativo de la luz eléctrica.

En el suelo, horizontal, como la luz eléctrica, y rodeado de sombras, están los

trozos de la estatua de un guerrero, con sus brazos marcados por el esfuerzo o las heridas; de su puño con la espada rota surge una flor, haciéndonos pensar que de la Muerte resurge la Vida, humilde y pequeña, pero verticalizante, recordándonos que las espadas deberían convertirse en arados; la sombra que avanza sobre la flor no la cubre y la evita, frenando su recorrido y deteniéndose ante la Vida de sus pétalos.

Al horror, en el corazón de la Tragedia, ha llegado la Paz, representada por un mundo tradicional, casi natural, el de la Luz Antigua: la Paz ha roto el ámbito tenebroso e impone su Verdad sencilla, luminosa, a la horrible de la Luz Industrial; con todo, esa intrusión victoriosa tiene un valor limitado ya que, en el margen derecho de la imagen, vemos a otro ser, parece que una mujer, que es también, como el caballo, víctima de la bombilla; esta mujer se encuentra en el área de expansión de una explosión, representada por ese vértice en forma de V, arde ella y arde su entorno; busca su salvación intentando llegar a la pequeña ventana que da al exterior pero no la alcanza. Su rostro refleja el horror de su sufrimiento, mientras las llamas la consumen; levanta sus brazos y abre sus manos, como buscando desesperadamente alguna posibilidad de salvación, pero no la encuentra; le vemos el vello en sus axilas, como estrellas de dolor, reiterándonos el terrible sufrimiento que está experimentando. Su situación es tremenda por lo que el ámbito que la rodea es de un negro casi absoluto.

Junto al margen derecho, después de la mujer, hay una puerta abierta hacia adentro: nos indica que esa realidad negativa está a nuestro alcance, que a ese lugar se puede ir, que no es un ámbito cerrado, sino accesible, factible y posible para nosotros, con toda la Globalidad de Sufrimiento que contiene.

EL QUINQUÉ.

Como ya hemos apuntado toda esta Negatividad, este Horror, está contrapesado por la intrusión del quinqué y del color blanco.

El personaje que lleva el quinqué se proyecta vertical y horizontalmente dentro del ámbito horrible: él viene de arriba, parece que bajando unas escaleras; así se ve en la ventana por la que accede, casi como un ladrón, y empuña verticalmente el quinqué, cuya estela de luz rasga de arriba abajo el lugar; es como si el exterior se proyectara dentro del cuadro, llevando incluso hasta allí, además de la luz, elementos de afuera, como el tejado que cubre esa sección de la imagen; es como si hubiera un cuadro dentro del

conjunto, enmarcado por el entorno oscuro y negativo. La llegada del quinqué hace un contraste en la Tiniebla: la intrusión se abre paso en la oscuridad, pero ésta recupera enseguida su lugar y rebaja la calidad del blanco, que ha de diluirse en toda una gama de grises; la luz blanca consigue iluminar un momento, crear un claro pero, rápidamente, el Negro vuelve a regir el espacio: áreas de Negro, Gris y Blanco, se forman en el brazo de la portadora y alrededor de la ventana; sólo en un caso el Negro queda frenado ante el Blanco: ante la flor que crece de la mano muerta del guerrero, la sombra se detiene, como si la flor participara de la calidad luminosa del quinqué y disipara las Tinieblas.

El quinqué lo trae una mujer, apresurada, con el pelo al viento, como propulsada a gran velocidad, con urgencia y decisión. Parece que su brazo ha dado varios pasos hasta la posición presente, como saltos, casi como los ojos de un puente, desde su procedencia (según se ve en el interior de la esquina derecha de arriba de la ventana).

La cara de la mujer es triste, lo vemos en las características posiciones de sus cejas y boca, pero su gesto es decidido y, ya lo hemos visto, urgente; además apreciamos su otra mano y senos, afilados, turgentes, fuertes como armas o corazas: parece que se trata, prácticamente, de una *Guerrera de la Paz*, dispuesta a ofender a las Tinieblas, a enfrentarse a ellas y a contradecirlas combativamente: ella viene, como maternalmente, a dar la Luz.

Una mujer, abajo, desde la derecha, ha visto el quinqué y va hacia él, toda ella manifestando con su cuerpo un gran gesto de Atención, con Vocación, atraída por su Luz, que la llama: su disposición corporal la hace tender hacia allí, con los ojos fijos en el quinqué; sus senos están hacia abajo pero con los pezones prominentes, como estremecidos, quizás llenos de leche; la cabeza, muy destacada, sube como una flecha hacia la luz.

Parece que esta mujer ingresa en el ámbito luminoso atravesando el lienzo que crea la buena luz, incluso cruzando una explosión, la que proyecta hacia arriba al personaje en llamas del margen derecho.

El quinqué se enfrenta a la Luz Eléctrica: Vertical y Horizontal, Tradición e Industria, Vitalidad y Destrucción; ambas luces, en sus posiciones y colores asociados, predicen unas cualidades distintas: la luz eléctrica genera blanco, porque resplandece, pero

también negro, porque su iluminación es negativa y conlleva la Destrucción: vemos tocados de ese blanco-negro, casi como un emblema, la mujer que levanta los brazos, el caballo y la paloma.

La luz eléctrica y la del quinqué surgen de formas que están relacionadas, ambas tienen una estructura esférica modificada, de ampolla, pero su funcionamiento, como su significado, es muy distinto:

En la eléctrica, el filamento es embrollado (puede que este rasgo caótico tenga que ver con la desgracia que lleva) y surge de arriba, mientras que en el quinqué el punto productor de luz viene de abajo y su estructura es totalmente diáfana, recordando la forma de los ojos, casi como una gota o lágrima. Además de estas relaciones, hay que recordar que una es vertical (quinqué) y la otra horizontal (lámpara eléctrica).

Ya hemos visto que el ámbito era rasgado por la intrusión 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 lo Blanco como una contradicción de lo Negro pero, también, como un paréntesis.

CENTRALIDAD

La centralización es fundamental en la estructura de esta imagen. La perspectiva hace que todas las líneas concentren la intensidad de la mirada hacia el centro, punto de tensión máximo entre las dos luces; las grietas en la parte del techo que está encima del toro, la direccionalidad de las llamas que queman la pared de la derecha, las jambas de las ventanas, acentúan esa 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-toro-mesa, caballo. La línea vertical del muro blanco, junto al caballo, completa esa ordenación de la mirada, centrada en ese lugar central, en lo alto, allí donde compiten las dos luces.

COLOR.

El Creador ha limitado el uso del Color en la imagen, explotando casi con exclusividad las posibilidades del blanco y del negro y sus combinaciones en una amplia gama de grises y azules, para dejar bien patente el carácter fuertemente contrastado de los dos elementos presentes y en conflicto; esta economía de color hace que la obra sea más

fácilmente comprensible y resulta muy próxima a los documentales de la Guerra Civil, en blanco y negro.

CONTRASTE.

El contraste ha sido expresado también, como en un diálogo, mediante la conformación de los objetos y miembros que vemos y más allá de la sola comparación de los dos tipos de luz.

El toro y el caballo expresan valores opuestos: intocable y victorioso el toro, derrumbándose el caballo; todo en ellos es contradictorio, incluso sus colas: hacia abajo la del caballo, levantada y bien afirmada la del toro. El toro encarna la fuerza salvaje virginal e intocada mientras que el caballo representa la naturaleza vencida.

Las manos también presentan valores opuestos, se oponen entre sí, chocan visualmente como en un palmeo que debe oírse con los ojos: las manitas exangües del niño con las hinchadas de su madre; muy diferentemente, parece que expresan un mismo sentimiento las de la madre y la del guerrero que queda junto al margen izquierdo; la mano de la que crece la flor y la que sujeta el quinqué también están acordadas, ambas cerradas, llenas de contenido, haciendo fuerza vital, redondeándose; en cambio, se contraponen las manos de la mujer que arde, como dos estrellas de dolor, como acompañando su impulso, de la mujer que va hacia la luz. La mano abierta de la mujer del quinqué parece decir ¡Alto! a tanto dolor, con eficacia, como si esa mano pudiera actuar como un arma y no ser sólo gesto, voz o imagen.

También los senos nos hablan con voces distintas: los de la madre que se quedan secos son muy distintos de los de la mujer que acude a la luz; por otra parte, los senos de la Guerrera de la Paz son fuertes y ofensivos.

REALIDAD.

Estos esfuerzos por incrementar la expresividad y por facilitar la comprensión de la imagen también han sido hechos en la representación de las partes del cuerpo, especialmente manos y bocas: manos inflamadas por el dolor, como hinchadas por una enfermedad, o rígidas y decididas (la que asoma por la ventana, de la Guerrera de la Paz); bocas de lenguas afiladas como agujones o punzones, con dientes como cepos; los elementos corporales son caracterizados para reflejar unos sentimientos de sufrimiento, o de firmeza (la mano que lleva el quinqué).

En muchas ocasiones, hablamos del Arte

Contemporáneo como de una realidad difícilmente comprensible, por el recurso a sistemas de representación en los que el artista no nos presenta la realidad exterior, la perceptual, sino otra, ensimismada, interior, pero tan real como la que captan los sentidos; Picasso, en su *Guernica*, nos brinda la auténtica realidad, siendo reconocible lo que se ve, como parte de la realidad que captan nuestros sentidos y, además, como verdad mental: las manos inflamadas nos hablan del sufrimiento, el blanco puede ser la Salvación, el Negro la Muerte, los senos de las mujeres expresan todos los matices: inutilidad y desolación, casi esterilidad, en la mujer que sostiene a su hijo muerto, pujante plenitud, en la que es atraída por la Luz del quinqué, y fuerza ofensiva, en la portadora de la Luz Buena.

CONCLUSION

Picasso, en el *Guernica*, ha creado una imagen que habla del valor universal de la Paz y de la Vida y de las Mujeres portadoras de Fecundidad, de la vieja Luz que nuestra Sociedad ha abandonado; estos valores son atacados por la brutalidad de la guerra, producto en esta ocasión del mundo industrial, constructor de Máquinas de Muerte, que traen la desesperación.

LA MUJER DEL VASO.


Muy poco antes de morir (1973), Picasso encargó dos bronce de esta *Oferente* (de 1933): uno está junto a su tumba, el otro frente al *Guernica* (figura 31), Picasso le ató una tarjeta en la que escribió: *Esta escultura pertenece a la República Española; ya una primera versión en yeso se había expuesto en el Pabellón de la Exposición de 1937.*

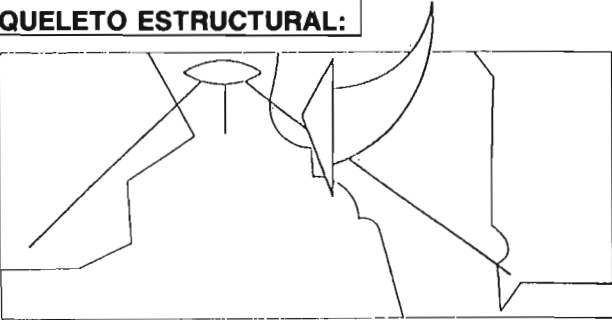
El gesto de esta figura está presente en el *Guernica*: la mujer que lleva el quinqué tiene una actitud muy parecida; también, en otras obras, el brazo extendido del pintor con el pincel en la mano, nos recuerda el gesto.

Es como si Picasso, al morir, indicara, en su último regalo a España, su gesto esencial, mostrando y dando, a través de su obra, y especialísimamente mediante el *Guernica*, esa actitud primordial, la que está por encima de cualquier otra, la más querida de todas, brindando lo Esencial.



Fig. 31.

CATALOGACIÓN: PICASSO: <i>Guernica</i> . Ubicación actual: Museo del Prado; Madrid.			
ANÁLISIS MATERIAL:	a) Técnica: Oleo sobre tela	b) Dimensiones: 349 x 776 cms.	c) Estado de conservación: Bueno.
DESCRIPCIÓN:			
<p>Hay un espacio rectangular interior, oscuro, en el que pueden apreciarse cuatro ámbitos. De izquierda a derecha vemos un toro, lleno de fuerza, bajo el que está una mujer, de senos caídos que lleva un niño exangüe en brazos; detrás del toro hay una mesa sobre la que pía una paloma; seguidamente, a la derecha, hay un caballo, malherido, que se retuerce; está bajo una luz eléctrica en forma de ojo o melón; su cuerpo está recorrido por agujas y vavilante, excepto su pata delantera que se afianza bañada por una luz blanca que lleva una mujer en un candil. Debajo del animal está la cabeza y los brazos de la escultura de un guerrero; del puño que sujeta una espada rota, brota una flor hacia la luz. Más a la derecha hay como una irrupción; desde una ventana alta, entra una mujer, como muy apresurada, llevando un candil en la mano e iluminando el ámbito; hacia ella se dirige una mujer que avanza desde la derecha con los pezones turgentes; la entrada del candil crea como un lienzo de luz; en el lateral derecho hay una explosión dentro de la que se retuerce una mujer en llamas; junto al margen, hay una puerta entornada.</p>			

ESQUELETO ESTRUCTURAL:		
		
IDEAS MADRES:		
<ul style="list-style-type: none"> * Contraste: verticalidad/horizontalidad, alternancia blanco/negro; * Tridimensionalidad: perspectiva; * Elasticidad espacial; * Centralidad; * Deformación expresiva; * Movimiento: simultaneidad; * Compartimentación; 		
CONTEXTO:		
a) Ubicación original: Exposición de París.	b) Datación: 1937.	c) Circunstancias:
<p>Picasso recibió el encargo de preparar un mural para el pabellón español en la Exposición Internacional de París de 1937. El pintor fue motivado por el bombardeo de la ciudad de Guernica, indefensa, en un mediodía de mercado, ausentes gran parte de los varones jóvenes por estar movilizados, Picasso, en esta imagen, trata el tema de la guerra, de forma general, sin ceñirse al caso concreto de España o de Guernica, que son la ocasión para ofrecernos ésta su reflexión práctica, que es un grito contra la guerra. Hay que tener en cuenta que el <i>Guernica</i> ha sido una imagen demasiadas veces valorada por motivos ajenos al mundo del Arte; si la Historia de España reciente tiene una imagen esa es el <i>Guernica</i>, manifestando las circunstancias de su creación, ausencia y llegada a España las etapas más recientes de nuestra evolución; Picasso donó el cuadro al pueblo español, señalando que tan sólo podría entrar en España cuando hubiera un régimen democrático; después de diversos acontecimientos la obra llegó a Madrid en 1981.</p>		
SÍNTESIS:		
<p>Esencialmente, en el <i>Guernica</i>, se nos presenta un contraste centralizado entre lo horizontal y negro y lo vertical y blanco; lo primero tiene que ver con la Vida, lo segundo con la Muerte. En el <i>Guernica</i> se expresa la destrucción producida por la Guerra, generada aquí a partir del único elemento industrial presente, <i>la luz eléctrica</i>, a la que se contraponen el método de iluminación tradicional, preindustrial, que es <i>el candil</i>.</p> <p>El contraste se expresa, paralelamente, mediante otros elementos que vemos con algún detalle; positivos, como la mujer de la luz, la flor, y negativos, como la bombilla, la mujer que sostiene el niño que parece muerto y la mujer que salta ardiendo a la derecha.</p> <p>En el <i>Guernica</i> se presentan dos realidades esenciales, positiva y negativa, o -incluso- una, la negativa, el ámbito oscuro en el que pasa la acción, que es rasgada por la contrastada realidad positiva, que llega desde afuera, presentando la alternativa del candil, blanca, clara y verticalizante.</p>		

P

ERIODIZACION DE ACTIVIDADES

Cada grupo de alumnos tiene su dinámica y cada Profesor,

o Profesora, su peculiar y razonable ritmo de trabajo; con carácter indicativo propongo una pauta de periodización; las sesiones se suponen de una hora:

- a) Catalogación, Reconocimiento Visual y Análisis Material: Una sesión (pp. 6-8).
- b) Descripción: Tres o cuatro sesiones (pp. 9-18).
- c) Esqueleto Estructural e Ideas Madres: Dos sesiones (pp. 19-20).

d) Contexto: Media sesión (pp. 21-22).

e) Visita: Dos horas cada grupo de 20 alumnos (pp. 23-27).

f) Recapitulación (revisión del proceso, estudio de las fotos de Dora Maar): Una sesión (pp. 27-30).

h) Síntesis: Dos o tres sesiones (pp. 31-36).

Si en la visita participan muchos alumnos, y un número adecuado de Profesores, es posible organizar varios grupos combinando diversas actividades o, incluso, hacer otras en el exterior (por ejemplo, en el Retiro, teniendo en cuenta los *Cuadernos Madrileños* editados por el Ayuntamiento de Madrid...).

P

ROPUESTAS DE ANALOGIA.

El proceso seguido con el *Guernica* puede aplicarse a otras imágenes que tengan relación con ese

cuadro; se trata de conocer un método (*pattern*) y proyectarlo, en este caso a obras del mismo Picasso, por ejemplo: la *Minotauromaquia* (figura 7), la *Pesca Nocturna en Antibes* (1939, óleo sobre tela, 205 x 345 cms., Museo de Arte Moderno de Nueva York; figura 32),



Fig. 32.

La Carnicería (1945, óleo sobre tela, Museo de Arte Moderno de Nueva York; figura 15 b) o *La Guerra* (1952, óleo sobre isorel, Templo de

la Paz de Vallauris (Francia), 470 x 1020 cms, figura 33), entre otras.



Fig. 33.

CATALOGACIÓN:	PICASSO: <i>Pesca nocturna en Antibes</i> .	Ubicación actual: Museo de Arte Moderno; Nueva York.
----------------------	---	--

ANÁLISIS MATERIAL:	a) Técnica: Oleo sobre tela	b) Dimensiones: 205 x 345 cms.	c) Estado de conservación: Bueno.
---------------------------	--------------------------------	-----------------------------------	--------------------------------------

DESCRIPCIÓN:

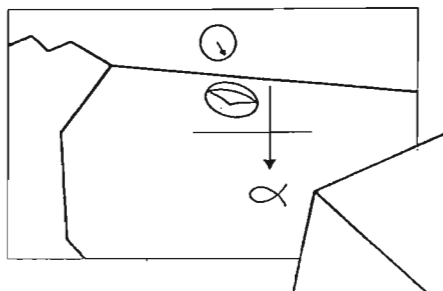
Se ve dos personas en una barca encorvadas, mirando hacia abajo, manejando unas herramientas; al fondo, a la izquierda, hay unas formaciones de piedra, más o menos puntiagudas; a la derecha, en primer término, están dos mujeres sobre un bloque de piedras talladas, mirando a los de la barca. Más abajo de la barca, hay un pez grande y otros dos pequeños. En último término vemos el horizonte del mar y el cielo; ambos aparecen como superficies angulosas divididas en varias partes, de varios planos, encajándose verdes y negras (para el mar) y azuladas y rojizas (para el cielo); parece que se altera la línea del horizonte y que sube hacia arriba, desde el punto en el que se sitúan las mujeres y hacia el ángulo superior derecho.



Sobre el cielo hay un gran círculo amarillo, con una espiral roja en su interior y rayos como pestañas en su parte inferior; tiene debajo como una cola, formada por un muelle o espiral; por arriba también hay otra espiral; es el Sol poniente.

Parece que la acción no ocurre a la plena luz del día aun cuando el lugar es al aire libre.

ESQUELETO ESTRUCTURAL:



IDEAS MADRES:

- * Tendencia hacia abajo.
- * Esquemmatización: deformación expresiva.
- * Contraste: cielo/tierra, cielo/mar, luz/sombra, redondo/anguloso.

CONTEXTO:	a) Ubicación original: Colección privada. (París, Milán).	b) Datación: 1939	c) Circunstancias:
------------------	---	-------------------	--------------------

Picasso presenta una escena de pesca con arpón de cuatro dientes; Plà ha descrito esta actividad en *Bodegò amb peixos* que voy a sintetizar: En la costa de Gerona, en noches de calma, dos pescadores familiarizados con esta técnica (que en catalán se llama *litora*) se acercan, en una barca pequeña de remos, con un farol encendido en la popa sin hacer ruido, a un lugar rocoso; la luz ilumina el fondo y descubre los peces que están allí, quedando como hipnotizados por la claridad. Entonces, uno, el que no rema, lanza su arpón contra los peces; es necesaria mucha experiencia, debiendo calcularse las distancias y los efectos de la refracción; si el golpe es bueno, le sigue la lucha entre el hombre y su presa, que termina izándose el pez a la barca entre convulsiones, golpes de cola y remolinos de aguas sanguinolentas. Picasso pintó este cuadro en agosto de 1939; el motivo le fue sugerido al ver esta pesca en Antibes (Costa Azul, Francia), en donde pasaba el verano, durante sus paseos nocturnos con Dora Maar; ésta aparece en el cuadro comiendo el helado y sosteniendo la bicicleta; la otra mujer es Jacqueline Lamba, la esposa de André Breton; las construcciones del fondo son el Castillo Grimaldi, en Antibes, y la luz que se utilizaba era de acetileno.

SÍNTESIS. El Sol, fuente de toda vida, luz y calor, cae en el Mar y es sustituido por la Oscuridad, desvelada en parte por la luz que hace posible el impulso hacia el Abismo. El Ser Humano declina, como el Sol en el ocaso, se inclina hacia el Abismo, se hunde en las tinieblas. El Ser Humano abandona su verticalidad natural y la invierte, para adentrarse en el Abismo. Vemos una continuidad descendente Sol -cabeza que se inclina- presa.

Hay dos realidades: una está arriba, la de los humanos y del mundo al aire libre, la otra está abajo y es la de los peces en el mar, la del Abismo. Estos mundos están cada uno en el límite del otro: el Sol se sumerge en el Mar; los varones quieren hundir sus armas en el Mar; las mujeres, y la Tierra (en la costa brava y en el muelle), están a la orilla del Mar; se trata de una situación extrema para los distintos elementos de la imagen. Llega la Tiniebla porque el disco del Sol, y su luz, se ocultan: el recorrido del Sol en el cielo y, claramente, su propio movimiento rotatorio, queda expresados dinámicamente mediante líneas espirales.

En la *Pesca Nocturna en Antibes*, Picasso presenta con muy crudo realismo (con exactitud), palpablemente (con profundidad), expresivamente (siendo las caras el espejo del alma), la inversión de valores, el impulso hacia el Abismo del Ser Humano. Picasso indica una situación extrema, en la que nuestro Género está a punto de perder su identidad, su condición, deformándose, desarrollando dientes monstruosos, mientras que, por el contrario, los seres del Abismo adquieren rasgos humanos.

A BOVEDA DE LUCAS JORDAN.

En el gran salón hay dos pintura: la de Picasso y la de Lucas Jordán; casi siempre sólo miramos al *Guernica* aunque el techo también tiene su interés.

Luca Giordano, conocido en España como Lucas Jordán (1632-1705), pintó el interior del Casón pero sólo se ha conservado, y con alteraciones debidas a sucesivas restauraciones desafortunadas, la gran bóveda del Salón principal en el que ahora está expuesto el *Guernica*.

Fue pintado el techo, al fresco, hacia 1697 para testificar del esplendor de la Casa de Austria y de la Unión de las Coronas en la Monarquía Hispánica. Se trata del *Origen y Triunfo en España de la Orden del Toisón de Oro, una Alegoría*.

El mito del vellocino (que en francés se dice *toison*, expresión que en castellano mantenemos para la Orden) de Oro relata como Jasón ha de entregar la piel de un carnero de oro para recuperar el reino de su padre que le pertenece y que le ha sido usurpado. Jasón le pide a Argos que le construya una nave para acudir a la Cólquida en busca del despojo, solicitando la ayuda de grandes héroes, como Hércules, Teseo y otros y de Atalanta: los tripulantes serán llamados Argonautas (navegantes de Argos, nombre del constructor).

La Orden del Toisón de Oro fue fundada en el Ducado de Borgoña, región que está en el centro de la actual Francia, por Felipe el Bueno, el 10 de enero de 1430, con el objetivo de guardar la fe cristiana y reconquistar los Santos Lugares, entonces en poder de los Turcos, comparándose el vellocino de oro, que guardaba un dragón, con Jerusalén, la ciudad santa, objetivo final de los caballeros de la Orden. También se ha señalado, entre otros motivos, que la creación de la orden pretendía agrupar entorno a Felipe, Duque de Borgoña,

a los nobles borgoñones y flamencos lo que lo convertiría en el árbitro de Francia, pudiendo mediar entre sus reyes y los de Inglaterra, que la habían invadido en parte.

La Orden se puso bajo la advocación de la Virgen y de San Andrés.

El Maestrazgo de la Orden pasó, por la política de Unión Dinástica y herencia, a la casa de Austria y a los titulares de la Monarquía Hispánica y, actualmente, por sucesión histórica su Gran Maestre es el Rey de España. La Orden siempre ha sido muy apreciada en nuestro país y es una de las distinciones más prestigiosas que existen.

Muy pronto se asoció la figura de Jasón con la de Gedeón, que pidió a Dios como prueba que humedeciera la lana que acababa de esquilar (Jue: 6, 36-40) y que fue un gran jefe del antiguo Israel. En nuestra bóveda se dió más importancia a Hércules que a Jasón, ó Gedeón, probablemente por ser su figura más conocida en nuestro país.



Fig. 34

Vamos ahora (figura 34) a referirnos a la bóveda propiamente. Es rectangular, algo cóncava, cinco lunetos en cada uno de los lados más largos, de abertura en compás, la iluminan y la recorre una barandilla a la altura de sus umbrales. Desde las esquinas, por los lados más estrechos, suben unos nervios que desaparecen a media altura, puesto que la superficie pintada tiende bastante al plano.

Se trata de una obra muy barroca: un gran cielo abierto con diversidad de escenas vinculadas entre sí por un programa general; no es un espacio dividido claramente en partes aun cuando veremos que hay diversidad de temas; es un conjunto muy decorativo, apropiado para el marco cortesano para el que se creó, pero que no pretende engañar al espectador mediante efectos ilusionistas, pues tan sólo una balaustrada pintada sobre los vértices de las aberturas y algunos elementos arquitectónicos en el testero occidental, presentan elementos simulados.

Es una pintura sólidamente construida, iconográfica y visualmente. Ahora veremos una descripción del programa simbólico, dejando

de lado, por motivos de espacio, la metodología propuesta para el *Guernica*. Muchos de los temas representados fueron extraídos de la *Iconología* (primera edición en 1603) de Ripa (1560-1620?).

Seguiré el espléndido análisis de Rosa López Torrijos (1985, ver la Bibliografía).

Propongo un esquema general para situar en la bóveda los elementos que se describen (figura 35).

Todo el espacio entre las ventanas está ocupado por (1) musas y coronándolas hay (2) figuras de sabios de la Antigüedad, como apoyados en las jambas, en ocasiones sustituidos por nubes y pintados imitando esculturas de mármol. Más arriba está la balaustrada fingida; estas partes actúan como marco de los temas importantes situados, jerárquicamente, en los testeros y, secundariamente, en el centro.

Sobre el *Guernica* (esto es: sobre el lado oriental), que es uno de los dos cortos, está ya el primer motivo interior; nos pondremos de espaldas a nuestro cuadro para mirar la bóveda.

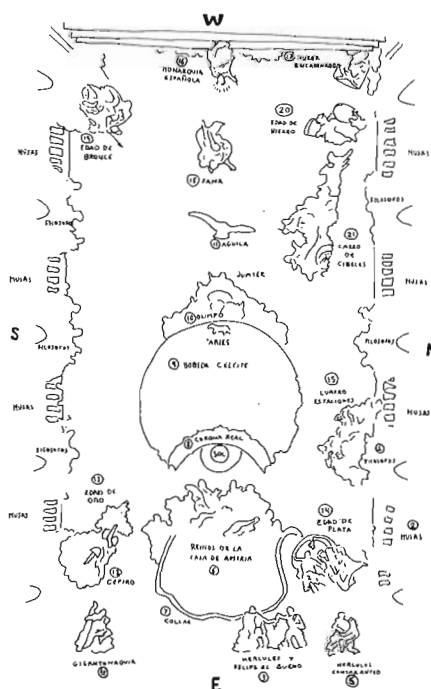


Fig. 35.



Fig. 36

Hércules (3), con la clava y pisando el dragón que guardaba el Jardín de las Hespérides, entrega el Vello de Oro a Felipe el Bueno, revestido con manto de armiño, quien lo cuelga de un enorme collar,

fundado así la Orden del Toisón de Oro (figura 36).

A ambos lados, en los ángulos, figuran dos de los Trabajos de Hércules: a la izquierda luchando contra los Gigantes (4), la Gigantomaquia, y a la derecha (5) luchando contra Anteo.

Más hacia adentro, sobre el eje longitudinal de la bóveda, están, dentro del collar del Toisón de Oro que se les ofrece, los Reinos de la Casa de Austria (6) formando una alegoría:



Fig. 37.

el collar (figura 37) está hecho (7) con pedernales (quizás un recuerdo del momento en que nacen las armas de fuego) y eslabones (tomados de los escudos del fundador y de su padre); lo sostienen muchachas caracterizadas como ninfas y a él acuden niños para prender antorchas de los pedernales.

Sobre estos Reinos hay una Corona Real (8) adornada de olivo, símbolo de la Paz, y el Sol que ilumina las posesiones de la Casa de Austria.



Fig. 38.

El Sol da paso (figura 38) a un gran círculo que representa la bóveda celeste (9) en la que se ven algunos signos del Zodíaco y constelaciones. Aries se encuentra exactamente sobre el eje de simetría longitudinal, en el centro mismo de la bóveda, desplazado de su lugar correspondiente en el Zodíaco, para significar su importancia para la Orden puesto que Aries es un carnero y de ese animal se extrajo el vellocino.



Fig. 39.

Encima, como soberano del Cielo (10), Júpiter (figura 39) aparece rodeado de los dioses del Olimpo y superándolos a todos, hay una gran águila (11) llevando la corona de laurel en el pico para coronar, de parte de los dioses, el triunfo de la Orden del Toisón de Oro.

Con este remate apoteósico, y tan barroco, termina esta parte del techo que representa didácticamente:

a) la benevolencia de los dioses hacia la Orden, que no sólo la coronan sino también asignan un lugar central en la rueda zodiacal al signo de Aries, que la representa.



Fig. 40.

b) el carácter fundamental para la armonía cósmica de la Orden y de la Monarquía Hispánica cuya Corona está encima del Sol y sirviendo de base a los cielos.

Los anteriores hechos ocurren en un tiempo determinado, durante las Edades de Oro

y de Plata de la Historia Humana, que fueron las más felices.

Lucas Jordán ha aprovechado la planta cuadrangular del salón para asignar cuatro lugares, dos en ambos lados, a las Edades; así pues, manteniendo aparentemente un espacio unitario, con gran habilidad, va porcionando el espacio pero sin que el conjunto pierda su cohesión visual.

En el lado meridional, el mejor de todos, la Edad de Oro (12) se representa (figura 40) como una mujer rubia a la sombra de una haya (en aquella época no harían falta los edificios, bastaba como cobijo la sombra de un árbol), con un panal en una mano y un ramo de bellotas en la otra, significando que la naturaleza lo daba todo, sin necesidad de trabajar. Un poco más hacia el W, al mismo lado, está Céforo, el más suave de los vientos (13).

En el lado septentrional, enfrente, está la Edad de Plata (14), presentada como una joven vestida de Plata, con su derecha en un arado y su izquierda sujetando unas espigas, acompañada por la Benignidad, que extiende su manto y vierte la leche de su seno sobre Hércules; a sus pies un niño reparte monedas de plata. El arado representa la necesidad de trabajar pero la benevolencia nos indica que esta época todavía es bienaventurada.



Fig. 41.

En la Edad de Plata ya existían las leyes del Tiempo (figura 41) y se representa a las Cuatro Estaciones (15): cada Estación queda simbolizada por una mujer que lleva atributos identificativos, la Primavera una corona floral, el Verano otra de espigas, el Otoño se ciñe con una de pámpanos y la que representa al Invierno lleva una corona de ramas secas.

Después de esta descripción iconográfica del *testero oriental*, pasaremos a la del contrario. Nos situaremos en la pared occidental, la que se enfrenta al *Guernica*,

mirando hacia el Este. Aquí la acción se ha encuadrado entre pilares y escaleras pintadas creando algunos efectos ilusionistas.

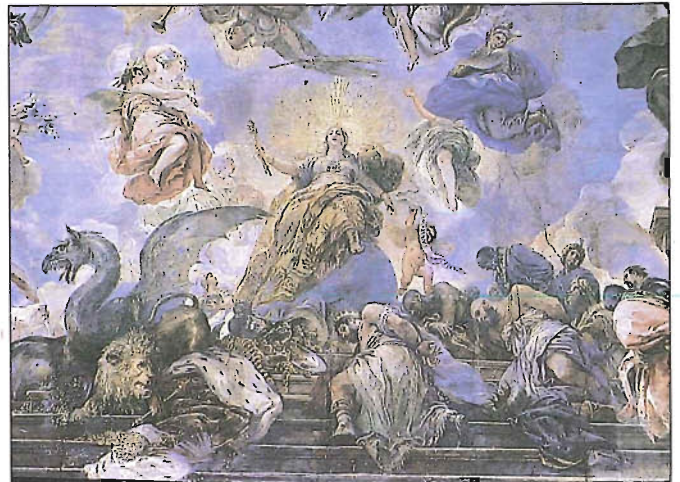


Fig. 42.

Sobre el límite de este lado, uno de los cortos, hay (16) una Alegoría de la Monarquía Hispánica (figura 42) presentada como una mujer sentada sobre una esfera que está en lo alto de una escalera, representando que tiene el mundo a sus pies, sosteniendo en su mano derecha los cuatro cetros de sus reinos; a su lado hay un niño que muestra una cinta (cartela) que dice *Omnibus unum* (Todo en uno); junto a ella, en actitud reverente o más abajo que su figura, está todo lo que se ha sometido a su dominio: un dragón (que simboliza la Herejía), un león con un cetro (el poder político), mantos de armiño y coronas (reinos), riquezas (joyas y objetos de orfebrería) y representantes de diversidad de gentes -soldados, reyes- de pueblos -eslavos, musulmanes- y razas -blancos, indios, negros... -en actitud sumisa.

A la izquierda (17), en el ángulo, está el Furor encadenado por la Prudencia. A su lado vemos estandartes sometidos y, detrás, varios soldados avanzan siguiendo la bandera de la cruz de San Andrés, en aspa, que es el patrón de la Orden, llevando riquezas o conduciendo prisioneros.

Sobre la imagen de la Monarquía, hacia el centro, está la Fama (18), con la palma de la inmortalidad y rodeada por un círculo de figuras que representan las virtudes del buen gobierno en la Monarquía Hispánica.

Esta apoteosis ocurre durante las Edades de Bronce y Hierro, representadas a ambos lados, durante las que han sucedido las guerras de las que ha salido victoriosa la Monarquía.

A la derecha está la Edad del Bronce (19) encarnada por una joven que lleva un casco adornado con una cabeza de león y con una lanza en su derecha.



Fig. 43.

A la izquierda (figura 43) queda la Edad de Hierro (20), la peor de todas, en la que aparece ese metal, las guerras, la propiedad de la tierra, etc...; se la representa por una muchacha con armadura de hierro, que cubre su cabeza por un casco adornado con la cabeza de un lobo y sostiene una guadaña (como la Muerte); a su lado, un niño le lleva la espada.

Así pues, las hazañas de la Monarquía Hispánica se sitúan en las Edades más difíciles, siendo la guerra la forma política habitual.



Fig. 44.

Al mismo lado izquierdo (figura 44), algo más hacia el medio, se ha pintado el Triunfo de la Tierra (21), encarnada por la diosa Cibeles, la gran Madre de la Tierra: está sentada en una espléndida carroza tirada por dos leones, lleva una llave en una mano y la noche (caracterizada por un manto azul oscuro con estrellas) la va a cubrir con una corona de torres (posiblemente un símbolo de su fortaleza). Los leones simbolizan, en su andar, el proceder del labrador, abriendo el surco que cerrará después de echar la semilla: ellos borran con sus largas colas la huella de sus patas...; la llave representa las etapas de la Tierra que en verano está abierta a la vida y cerrada durante el invierno.

En la parte delantera de la carroza, como si estuviera en el pescante, va, de pie, un guerrero anciano, con casco y lanza. La Tierra, a los lados, es acompañada por ninfas con guirnaldas de frutas, niños con tímpanos (especie de tamborcillos o panderetas) y un guerrero con un escudo. El guerrero viejo simboliza la vigilancia: no sólo hay que trabajar la Tierra sino también estar pendiente de ella (vicisitudes del tiempo, robos...); las guirnaldas nos presentan sus frutos. Dos símbolos vinculados con la Tierra están en manos de otros elementos alegóricos: la Edad de Plata lleva un arado mientras que la de Hierro tiene una guadaña en sus manos, probablemente para señalar su carácter mortífero.

Muy cerca de esta imagen hay otra similar: la *Fuente de Cibeles*, en el cruce de Alcalá con el Paseo del Prado, muy bien conocida como símbolo de Madrid, de programa parecido.

Es notable el uso que se hace de la Mitología para componer el programa de esta *Alegoría del Toisón de Oro*, Orden de naturaleza casi religiosa, en la Corte de los Austrias, que concedieron tanta importancia a la defensa de la Fe: justamente la glorificación de la Orden, y de la Casa de Austria, que se quería ante todo católica, se hace mediante el recurso mitológico; hemos de entender estas referencias con un carácter simbólico e intelectual, desprovistas de categoría trascendente aún cuando sorprende, probablemente por una cuestión de gusto y por tratarse de Arte para la Corte, la marginación de los temas, casi omnipresentes en la época, de inspiración religiosa.

En las paredes que ahora están blancas hubo balcones y, en sus huecos, pinturas, que imitaban tapices colgados, de los trabajos de Hércules, estableciendo un paralelo con la figura de Carlos II; este tema ya había sido de interés para la Corte de Felipe IV y Velázquez encargó a Zurbarán una serie sobre el tema para el Salón de Reinos (hoy en el Prado).

El conjunto, de asuntos tan variados, está habilmente engarzado y el relato visual es coherente y agradable. El techo está muy bien estructurado, partiendo de elementos muy simples: *dos ejes, uno axial longitudinal y otro horizontal dividen primariamente el espacio, formando una cruz, situándose el clímax en la intersección; sobre la línea más larga se desarrollan los motivos primordiales y Corona real, bóveda cósmica, Aries, Olimpo, Monarquía Hispánica y Fama; a los lados,*

aprovechando el marco cuadrangular y simétrico de la bóveda, se sitúan las cuatro Edades de la Historia Humana y otros temas; finalmente, la sucesión de musas y parejas de sabios, entre la parte marginal de la pintura y la falsa balaustrada, precisamente sobre la parte más curvada del soporte, actúan de marco muy eficazmente y dan profundidad al conjunto (ver el esqueleto estructural, figura 45).

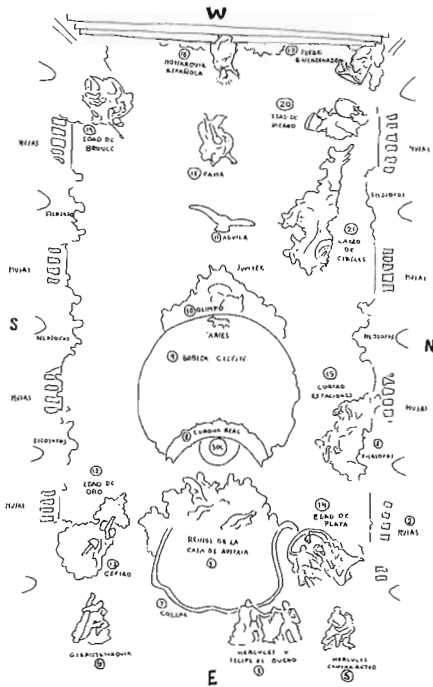


Fig. 45.

El color es el común para este tipo de pinturas: sobre un fondo azulado (que da profundidad) se trazan los motivos en tonos contrastados, fundamentalmente en gamas rosadas y doradas, con algunos elementos de azul intenso. El dibujo es muy dinámico, de líneas muy onduladas, siempre elegantes, y produce impresión de movimiento suave y casi melódico, muy leve y aéreo, pero no rítmico (tan sólo presente el ritmo en la balaustrada y en la sucesión de personajes en los márgenes más largos).

La Alegoría del Toisón de Oro y el Guernica.

Es inevitable comparar las dos pinturas que se enfrentan en la misma sala:

- Ambas tienen carácter monumental y específicamente mural: el *Guernica* transforma una pared en ventana, o en alegato, mientras que *El Toisón* convierte el techo en un cielo abierto;
- ambas están compuestas mediante temas diversos que se someten a la unidad de la composición, Picasso usa un sistema de compartimentación muy bien trabado en el conjunto y más homogéneo que Lucas Jordán, que opta por un planteamiento mucho más ligero, vinculando muy suavemente los temas (ver figuras 5 y 45);
- también hay que señalar analogías formales: el marco rectangular y el uso de tonos vigorosamente contrastados en ambas (blanco y negro en Picasso y azules, rojos y dorados en Jordán);
- las dos pinturas optan por una estructura centralizada y dualista (dos testeros para el *Toisón*, dos tipos de iluminación para el *Guernica*);
- ambas obras tratan temas simbólicos pero en el caso de Picasso éstos son directos y muy fáciles de entender: luz y tiniebla, toro entero y caballo muerto, mujeres abandonadas y guerrero muerto, etc..., mientras que en Jordán la temática se extrae de un repertorio muy intelectualizado y pormenorizado con rigor documentalista, que está muy lejos de nuestra sensibilidad;
- Lucas Jordán produce una pintura áulica, certera, pero superficial, fría decoración y marco para la vida de la Corte, Picasso pinta un cuadro palpitante cargado de sentimiento, que rebasa su contexto; pero
- ambos se ponen al servicio de la política: Lucas Jordán hace propaganda de la Casa de Austria, de la unidad y grandeza de los Reinos, mientras que Picasso se pone al lado de la República que se debate en una cruel guerra civil; las guerras están presentes en las dos obras, muy crudamente en el *Guernica*, distanciadamente, mediante simbolizaciones, en *El Toisón*.

B

IBLIOGRAFIA:

I.- Establecí, en 1986, una primera versión de mi trabajo sobre el *Guernica* en mi *Curso de Enseñanza de la Historia del Arte Asistido por Ordenador EDART*; proyecto de 13 programas informáticos para IBM-PC o compatible, con sus correspondientes guías didácticas, en el *Centre de Càlcul de la Universitat Politècnica de Catalunya*, de Barcelona.

II.- Una versión reducida apareció en 1988: *La Historia: Un camino que lleva al Arte*. En: *Apuntes de Educación (Ciencias Sociales)*, Madrid, 31, octubre-diciembre 1988, pp. 6-9.

III.- Es interesante, y muy consultado:

ARNHEIM: *El 'Guernica' de Picasso. Génesis de una pintura*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976 (hay ediciones posteriores).

IV. Un muy recomendable, excelente y complejo estudio de conjunto (formal, biográfico, histórico...), se encontrará en: CHIPP: *Picasso's Guernica. History, Transformations, Meanings*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1988.

V.- Para el análisis de la bóveda de Lucas Jordán, he seguido por su carácter muy completo: LÓPEZ TORRIJOS: *Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La Alegoría del Toisón de Oro*. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos..., Madrid, 1985.



EDUCACIÓN

SERVICIO DE EDUCACION DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID

Mejía Lequerica, 21 - 28004 Madrid
Teléfonos: 447 54 50-447 54 54



Madrid, un libro abierto