



El Guernica.
Estudio iconográfico

Jesús María González de Zárate

Ayuntamiento de Gernika-Lumo,
Fundartes, 2013, 93 pp.

Lo que viene siendo la composición más famosa de Pablo Picasso: el *Guernica*, es una de las obras del siglo XX más solicitadas, tanto por la dimensión social y política que en sí mismo representa, como por la diversidad de sus interpretaciones en el ámbito historiográfico. De lo que no puede caber duda sobre el *Guernica*, por encima de su condición «cubista» o «expresionista» –comoquiera que pueda ser clasificada entre los tópicos estilísticos de la Vanguardia–, es que se trata de una obra «clásica». Este mural fue concebido como un discurso visual, en el puro sentido clásico, utilizando los recursos de la retórica visual, destinado a exponer objetivamente –aunque con una elevada dosis de subjetividad– unos contenidos concretos por medio de los recursos propios del *ornatus*: metáforas y alegorías. El propio Picasso lo llegó a manifestar: «El mural del Guernica es simbólico..., alegórico. Esta es la razón por la que he usado el

caballo, el toro, etc. El mural es la definida expresión de un problema, y por esto yo usé el simbolismo» (González de Zárate, 2013: 6). No obstante hay grandes diferencias que separan el discurso del *Guernica* respecto de aquellos que otrora disponían los artistas en iglesias y palacios públicos o privados. Los antiguos concertaban unos discursos visuales, generalmente requeridos por los comitentes, destinados a ser comunicados en conjunción con la palabra, y cuyos artificios (recursos retóricos) solían obedecer a un código que podía permitir al intérprete el no perderse en «lecturas» no planificadas.

Independientemente de que el arte, por su propia condición, haya tendido a sublimar la experiencia estética, está fuera de toda duda el hecho de que la función de las artes visuales tradicionales (pintura, grabado, escultura, etc.), durante siglos, ha sido servir como vehículo cultural del saber. Con la Modernidad, el relevo de dicha función

será tomado por los *mass media* audiovisuales, quedando dichas artes privadas del ejercicio de la noble función de objetivar verbo-visualmente el saber. Como ya prácticamente no se le requiere para los discursos objetivos, es por lo que el artista visual de la Modernidad se haya visto circunscrito a la no menos noble función de expresar poéticamente los sentimientos y emociones de su mundo subjetivo, gozando también para ello de total libertad para ejercer la creatividad artística.

Estos conceptos previos ayudan a situar el *Guernica* en la historia, ya que se trata de un elaborado discurso visual a la manera de las antiguas obras retóricas, en donde la alegoría y la metáfora constituyen los recursos de su manifestación. Mas ahora, a diferencia de los antiguos discursos verbo-visuales, se ha dejado al artista componer a su arbitrio. La única condición que parece impuesta por el comitente –para el caso, el gobierno de la Segunda República– será la decoración del pabellón de la Exposición de París, justo en un momento en que el bombardeo de la ciudad de Guernica por las potencias europeas del Eje estaba reciente (29 de abril de 1937) y establecía un ataque a la libertad y la justicia, probidades que la misma República representaba en el transcurso de la confrontación bélica. De esta situación, en la que el artista dispone de total libertad y subjetividad, derivará el principal problema comunicativo que presenta la obra, ya que si en tiempos pretéritos un discurso artístico-visual podía ser fácilmente interpretable en virtud tanto del código utilizado como por la concurrencia del verbo mediador –el sermón del predicador, o la didáctica del maestro–, en este caso, la subjetividad creadora someterá al código y desplazará a la otrora necesaria palabra mediadora. La estética de estos momentos requiere dicha actitud –que no nos propone-

mos aquí dilucidar–, pero esto conlleva una evidente dificultad para quien pretenda la lectura del discurso visual expuesto en este gran mural. El mural, ya en su día fue tildado por los responsables nazis del pabellón alemán como «la pesadilla de un loco, que parece, además, pintada por un niño de dos años», e incluso generó críticas entre los intelectuales de izquierdas próximos a Picasso debido a que la obra era demasiado abstracta y carente de un mensaje político claro y explícito (González de Zárate,¹ 2013: 12).

Si tal cosa ya era así para los contemporáneos, qué decir para los historiadores del arte empeñados en tratar de «leer» el discurso visual creado libremente por el artista? En el presente caso no sirven aquellas palabras expresadas por Picasso en 1935, unos meses antes de que se dispusiera a elaborar esta obra: «Quisiera llegar al estado en que nadie pueda dilucidar cómo hice un cuadro. ¿Por qué? Sencillamente porque no quiero que mis cuadros susciten otra cosa que emoción» (González de Zárate, 2013: 8). Evidentemente, Pablo Picasso no pensaría lo mismo durante el proceso creativo del *Guernica*, pues en el gran mural, indiscutiblemente, trasciende alguna cosa más que la sola emoción y cualquier aproximación a su concepto exige preguntarse qué cosas pasaban por la cabeza de Picasso; o lo que es lo mismo: qué quiso comunicar en este complejo mural. No cabe duda que por puras razones del ideario estético del momento, jamás Picasso se propuso explicar o verbalizar mínimamente lo allí representado. La cuestión está en el hecho de que, al no tratarse de un discurso verbo-visual por faltarle la palabra –como ocurría comúnmente en las obras «clásicas»–, aspecto que facilita al historiador una aproximación más cercana a las obras, aquí el esfuerzo necesariamente ha de ser formidable, ya que no queda otro camino que el de «extensiona-

1. Recoge una cita de Mees, L., «Gernica / Gernika como símbolo», artículo adscrito al proyecto de investigación, ref.: HAR2008-03691/HIST.

lizar» aproximativamente el conjunto de impresiones que el artista ha «intensionalizado». ² Es una tarea propia del detective, en la cual el investigador, basándose en un conjunto de elementos externos puestos en relación con el producto final, podrá deducir el proceso selectivo operado por el artista en la construcción de las imágenes –tanto si se trata de referencias conscientes como inconscientes, presentes en la tradición cultural– y por ende aproximar el discurso visual. Se trata sin duda de un proceso difícil y arriesgado, lo que explica que hasta el momento se hayan realizado por diferentes autores dispares propuestas aproximativas al discurso del *Guernica*, obedeciendo incluso a sensibilidades metodológicas muy diferentes, incluso enfrentadas.

El presente libro de Jesús M^a González de Zárate es, en este sentido, una propuesta de aproximación al discurso visual del *Guernica*, como una «extensionalización» de los elementos «intensionalizados» aquí por el artista. La metodología emprendida corresponde al método iconográfico. El autor toma como punto de partida de dicha extensionalización la relación del *Guernica* con la obra de Rubens conocida como *Los horrores de la guerra* (1637-38, Florencia, Palazzo Pitti), propuesta ya en su día por Santiago Sebastián. Picasso organiza la composición tomando como base la estructura compositiva y significativa de este cuadro, aunque invirtiendo su disposición, tal como aparece en el grabado de Jean Jacques Avril. Rubens, además, había detallado en su día el significado objetivo de su obra en carta al pintor J. Sustermann, que pudo también haber conocido Picasso, lo que le serviría para reelaborar los contenidos de acuerdo con un personal discurso. Sobre estas bases, González de Zárate procederá a la extensionalización de cada uno de los elementos de la composición –la figura femenina con los

brazos alzados, la que porta el quinqué, el yacente, etc.– tratando de definir un sentido alegórico concreto. Las direcciones de dicha extensionalización son también uniformemente coherentes en cada uno de estos análisis, que principalmente podríamos sintetizar así: a) la tradición de las imágenes en relación con cada elemento significativo particular, con múltiples y dispares referencias, las cuales van desde la obra gráfica de otros artistas, las fuentes literarias clásicas, la emblemática, hasta elementos de índole muy diversa, como los sellos de correos; b) el conjunto de material gráfico conservado proveniente del proceso creativo, como dibujos y bocetos; y c) las fotografías realizadas por Dora Maar, que registraron el proceso de realización del mural en el lienzo, en donde aparecen documentados algunos cambios que acabarán siendo muy reveladores del sentido de las imágenes.

Por esta vía, el autor llegará a identificar la figura con los brazos alzados, compuesta a partir del triángulo de la Justicia y los fascas sin las hachas, que junto con otros elementos conformarán una alegoría de la Libertad. El yacente, acompañado de la espada y la flor, que en Rubens correspondería al arquitecto caído, Picasso lo transforma en imagen del pueblo: «En Picasso no aparece el arquitecto, bien el gudari, bien el soldado, mejor el pueblo, su referencia más universal, no se trata tan solo de la muerte del arte y de la cultura por el furor de la violencia, responde a la muerte de la Justicia y de la Misericordia por el rigor de la guerra que destruye toda sociedad» (González de Zárate, 2013: 49). Es constante también, en todos estos análisis, un esfuerzo por el establecimiento de relaciones entre lo representado y el concreto suceso de *Guernica*.

Tras el análisis de las partes, González de Zárate concluirá con una visión global del discurso visual de la obra. Para ello se pre-

2. Tomo estos términos de García Berrio, A. y Hernández Fernández, T., *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988, pp. 57 y ss.

gunta también si puede ser considerado el mural como la referencia visual a un único relato, a lo que responde que la respuesta está en el propio observador, «aunque los argumentos que se ofrecen llevan considerar esta obra pictórica como un lienzo que, de lo particular, los sucesos de la villa de Gernika, avanza hacia lo universal, y así sintetiza en sus figuras un comportamiento humano: la violencia como asesina de la libertad» (González de Zárate, 2013: 89). Para Zárate, la clave de la bóveda de esta construcción visual radica en la lámpara con la bombilla en forma de ojo. Presentando el mural con toda su crudeza el panorama de la guerra española, las potencias internacionales de tradición democrática –el ojo guardián de la Justicia del orbe– nada hacen, todo lo permiten porque no lo quieren ver.

Se trata pues de una audaz, pero coherente, interpretación del *Guernica*. Mas con todo, este estudio se expone también a toda controversia por la propia naturaleza de éste y, sobre todo también por ocuparse de una obra de arte de universal reconocimiento. El *Guernica*, por las razones antes expuestas, permanecerá siempre como una obra abierta, pudiéndose hacer recorridos de lectura diferentes. Podemos traer aquí también aquella reflexión de Panofsky, para quien, de las grandes obras universales, como la bóveda de la *Capilla Sixtina* de Miguel Ángel, los frescos de Rafael en la *Stanza della Segnatura* y de la *Villa Farnesina*, se seguirá discutiendo mientras haya historiadores del arte.

Rafael García Mahiques
Universitat de València