

# Pablo Picasso

## *Guernica* (1937)

Pablo Picasso pintó *Guernica* por encargo del Gobierno de la República para el Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937. Testimonio y denuncia del bombardeo de la población vasca por la aviación alemana, aliada de los sublevados, se considera una obra fundamental para el arte del S. XX y sigue siendo un símbolo universal de la lucha contra la opresión.



Icono de la Guerra Civil española, del antibelicismo mundial y de la lucha por la libertad, *Guernica* es una de las imágenes más emblemáticas del mundo contemporáneo y último gran cuadro de historia de la tradición europea. Convertido en símbolo universal de la matanza indiscriminada en cualquier lugar que ésta se produzca, lleva implícito un mensaje de resistencia al autoritarismo y contra el ascenso de los fascismos en la Europa del momento que transmite a través de una iconografía cuyo significado ha sido durante años objeto de polémica. Al mismo tiempo reivindica, desde el espíritu de la modernidad, el intento de la vanguardia por asumir una función política y entablar un diálogo directo con el espectador al que seduce con un espectáculo de muerte y tragedia.

Pablo Picasso (1881–1973) pintó *Guernica* con motivo de su colaboración en el Pabellón español en la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas en la Vida Moderna), de París, en 1937. El Gobierno español, alejándose del tema de la convocatoria, quería utilizar el Pabellón como instrumento de propaganda política que reflejara el drama que se vivía en el país, en plena Guerra Civil tras la sublevación del ejército contra el Gobierno de la II República. La participación española se convirtió así en una oportunidad para difundir el conflicto en la búsqueda de apoyos internacionales. Para ello contaba con algunos de los artistas e intelectuales más importantes del país como Joan Miró (1893–1983), Julio González (1876–1942) y el propio Picasso, el cual tras recibir el encargo, pasó los siguientes meses indeciso sin pintar nada y con una única idea como tema de la obra: *El estudio*, una alegoría de la pintura representada por el pintor y la modelo.

El día 26 de abril de 1937 aviones de la Legión Cóndor de las fuerzas aéreas alemanas, en apoyo a las tropas nacionales sublevadas bajo el mando del general Franco, lanzaron bombas incendiarias sobre Guernica, ciudad fundamental en la tradición política vasca. En Bilbao estaban algunos de los corresponsales de prensa extranjera que cubrían los acontecimientos del frente norte de la guerra. El mismo día del bombardeo se trasladaron a Guernica recogiendo las imágenes y los testimonios que llegaron a la prensa internacional al día siguiente y que conmocionaron al mundo entero. La noticia del ataque a un enclave sin interés militar y con una población civil compuesta fundamentalmente por mujeres y niños, se extendió por toda Europa, provocando que la tradicional manifestación del trabajo del 1 de mayo en París, se convirtiese en una muestra de solidaridad y apoyo a España.

La búsqueda de un tema había acabado. Ese mismo día, Picasso realizó el primer apunte de lo que sería el gran mural (3,50 m x 7,87 m) inspirándose en la destrucción causada por el bombardeo de la ciudad. Los dibujos y obras preparatorias realizadas antes y durante la concepción de *Guernica*, revelaban el planteamiento original y las fases de ejecución de la obra, precisando y matizando su significado, y funcionando juntos a modo de retablo moderno. El proceso de creación, que duró aproximadamente un mes, fue fotografiado por la entonces compañera de Picasso,

Dora Maar (1907-1997), constituyendo uno de los ejemplos mejor documentados del proceso de creación de una obra en toda la historia del arte.

*Guernica* resumía las innovaciones en el lenguaje artístico de Picasso llevadas a cabo en los últimos treinta años, presentes ya en *Sueño y mentira de Franco* (1937) y que definirán su obra posterior. No hacía falta inventar nada nuevo. El estilo picasiano, síntesis de deformación poscubista y de simbolismo surrealista, se manifestó como el más adecuado para mostrar la muerte y el sufrimiento. Los lenguajes de la vanguardia se superponían de forma natural a una composición clásica con esquema piramidal y organización simétrica, recuperando el espíritu del barroco español con su exceso trágico y su fascinación por el dolor. La elección del blanco y el negro eliminaba toda intención anecdótica y hedonista, convirtiendo la grisalla en el más certero modo de expresión. Bajo el influjo de la tradición y de los grandes maestros, Picasso representaba las terribles consecuencias de la guerra a la luz de la bombilla eléctrica, símbolo del progreso técnico homenajeado en la exposición de París, que sustituyendo a la tradicional vela, resultaba en una vanitas en clave moderna.

El estatismo de la composición, imagen congelada fotográficamente, era un elemento substancial que convertía el mural en un *tableau vivant*. Una escenografía teatral a modo de decorado efímero, en la que se representaba el gran teatro de la Guerra Civil española con un magistral dominio de los efectos teatrales del Picasso decorador de los ballets rusos. Para ello recuperaba el ritual de muerte y pasión de la mítica corrida de toros, en la que los protagonistas, las mujeres, el toro y el caballo, adquirirían la condición de, quizá la más extrema expresión de dolor de la historia del arte. Esas mujeres, encarnadas en Dora Maar, serán el objeto fundamental de sus obras posteriores, los "Postscriptos", en los cuales el grito y el sufrimiento se manifestaban a través de bocas abiertas, lenguas como puñales y ojos transmutados en agujas, barcos o fuentes que se vacían de lágrimas.

Tras la clausura de la exposición se programó un recorrido de la obra por diferentes países europeos y ciudades de Estados Unidos con el fin de recaudar fondos para la causa republicana y los refugiados españoles. La situación política en España y el estallido de la Segunda Guerra Mundial obligó a Picasso en 1939 a nombrar al MoMA depositario de la obra hasta que, según manifestó en ese momento, se restaurase el gobierno legítimo de la República en España. Antes de su muerte y tras percibirse los primeros indicios de cambio político, el artista cambió la cláusula que concedía al museo la custodia, expresando su deseo de que *Guernica* fuese devuelto al Estado español cuando se recuperasen las libertades democráticas.

Con la muerte de Franco se inician los trámites para el regreso del cuadro después de cuarenta años de exilio de un país en el que nunca había estado. *Guernica* y el legado que le acompaña llegaron por fin a España en 1981, convirtiéndose en todo un símbolo del fin de la transición y la reconciliación nacional, y siendo adscritos en 1992 al Museo Reina Sofía.

## **Bibliografía**

AA. VV. *Picasso. Guernica. 70 Aniversario*. Bilbao: Ayuntamiento de Guernica, 2007.

Hensbergen, Gijs van. *Guernica. La historia de un icono del S. XX*. Barcelona: Debate, 2005.

McCully, Marilyn. *Guernica y la historia del arte*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso, 1993.

Puente, Joaquín de la. *Guernica. Historia de un cuadro*. Madrid: Silex, 1987.

Ramírez, Juan Antonio. *Guernica. La historia y el mito, en proceso*. Madrid: Electra, 1999.

Robles Tardío, Rocío. *Picasso, Guernica 1937*. Barcelona: Ediciones La Central, 2009.

# Pabellón de la República Española, 1937

Con el inicio de la Guerra Civil española en julio de 1936, llegó a su momento álgido la expresión del compromiso político por parte de los artistas. Uno de los proyectos más señeros en la promoción de la causa republicana en el extranjero fue la construcción del Pabellón Español en la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas en la Vida Moderna), celebrada en París en 1937.



Inmerso en el conflicto bélico, Largo Caballero, Presidente del Consejo de Ministros, vio en el Pabellón español para la Exposición Internacional de París de 1937, la oportunidad de conseguir apoyo económico y político exterior. Debido al pacto de no intervención firmado por la mayoría de los estados europeos, a excepción de la Unión Soviética, el gobierno republicano estaba en clara desventaja económica y militar, lo que justificaba el programa del Gobierno para el Pabellón: en lugar de diseñar un montaje que promoviera los logros comerciales e industriales del país, las exposiciones y las actividades que las acompañaban se centrarían exclusivamente en las necesidades políticas de la República.

Largo Caballero nombró embajador en París a Luis Araquistáin, cuya misión principal era convencer a las potencias europeas de financiar la defensa de la República. Para dicho fin, había de demostrar la estabilidad y la solvencia de la misma, incluida la tolerancia religiosa y la independencia de la Unión Soviética. En febrero de 1937, José Gaos fue elegido comisario general del Pabellón. La influencia de Araquistáin fue fundamental en la definición del Pabellón como reflejo de las políticas de Largo Caballero y de las ideas socialistas del mismo Araquistáin. El Gobierno estaba formado por una coalición de socialistas, comunistas, republicanos y representantes de los gobiernos vasco y catalán. A pesar de su habilidad para aglutinar voluntades tan distintas, se acusaba a Largo Caballero de ser responsable de la creciente influencia de la Unión Soviética en el Frente Popular. La Unión Soviética, única aliada

diplomática y económica de la República, era a la vez necesaria y temida ya que, aunque la República no podía sobrevivir sin su ayuda, era igualmente consciente del creciente antiestalinismo que se extendía por Europa. Araquistáin compartía estos temores e intentó contrapesarlos en el Pabellón con un énfasis en los aspectos liberales de la República, tales como la protección de la propiedad privada, la reforma agraria e industrial, los programas educativos y la protección de la diversidad cultural y artística de España.

Araquistáin y Max Aub, quienes habían sido de los más firmes apoyos de los artistas españoles en París, fueron los responsables de reclutar a los artistas más prominentes del país para la misión diplomática del Pabellón. Luis Lacasa (1899-1966) fue nombrado arquitecto y comisario general provisional del mismo en diciembre de 1936, aunque debido a la lentitud del proceso de selección, Araquistáin ya se había puesto en contacto con Josep Lluís Sert (1902-1983) antes de que Lacasa llegase a la capital francesa. La elección del arquitecto español de más renombre internacional para la construcción de un edificio tan funcional como atractivo resultó ser esencial a la hora de crear el entorno lógico donde exhibir el arte, la cultura y la propaganda a pesar de las caóticas circunstancias que rodearon todo el proceso. De hecho, el Pabellón fue concebido conscientemente como lugar abierto y confortable, nada impositivo, que pretendía demostrar simultáneamente los horrores de la guerra, el optimismo del Gobierno y la continuidad de la productividad.

El Pabellón contrastaba enormemente con la monumentalidad de las construcciones de la Unión Soviética y Alemania, tanto en escala como en materiales y distribución de espacios. Los dos arquitectos colaboraron en la concepción de una estructura efectiva que satisficiera las necesidades de modernidad y humanismo de la República. La participación de Joan Miró (1893-1983), Alexander Calder (1898-1976), Julio González (1876-1942) y Pablo Picasso (1881-1973) iba a asegurar la atención pública y crítica que pretendía el Gobierno en su intento de recabar apoyo internacional en su lucha contra el fascismo.

Antes de entrar en el Pabellón, el visitante podía contemplar la gran escultura de Alberto Sánchez (1895-1962) *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (1937), *La Montserrat* (1936-37) de Julio González y *Femme au vase* (La dama ofe-  
rente, 1933) de Pablo Picasso. La fachada estaba cubierta por los fotomurales diseñados por Josep Renau (1907-1982). En el patio de la planta baja se mostraban *Guernica* (1937), de Picasso y *Mercury Fountain* (Fuente de Mercurio, 1937) de Alexander Calder. Una rampa en espiral llevaba al segundo piso, donde estaban expuestos en un pasillo los fotomurales diseñados por Renau que presentaban un recorrido por los trajes, las industrias y la topografía de las distintas regiones españolas. Separado por una mampara se disponían las obras de pintores, grabadores y escultores, algunas de ellas presentes en estas salas. Al final de la segunda planta, una escalinata con el mural de Miró *El segador* (*Campesino catalán en rebelión*), 1937, llevaba al visitante de nuevo a la primera planta, donde podía observar más fotomontajes de Renau relacionados, esta vez, con la reforma agraria, la protección del patrimonio artístico, las Misiones Pedagógicas y la industria. Al final de este pasillo, en la rampa que conducía al visitante al exterior del edificio se exponían carteles propagandísticos y obra gráfica también de Renau.

Los distintos espacios del Pabellón se vieron animados por proyecciones cinematográficas, conciertos, recitales de danza y representaciones teatrales. Las danzas regionales, en particular, se presentaron como el símbolo de la pureza española. El Gobierno republicano las consideraba un ejemplo de cultura popular y un arma contra el fascismo. Las fotografías y los objetos que se mostraban en el Pabellón, en especial la cerámica y los textiles, hacían énfasis en el hecho de que la situación política contemporánea no debía ensombrecer una larga historia de tradiciones populares. Con ese fin, la figura del campesino tomó un rol protagonista, lo que explica el que se entrecruzaran obras de propaganda republicana con otras obras y documentos cuyos autores no hubieran estado necesariamente relacionados con la ideología del Pabellón. Tal es el caso de las fotografías de José Ortiz-Echagüe (1886-1980) que pertenecían al Museo del Pueblo Español de Madrid. Ortiz-Echagüe protestó por la aparición de sus obras en la revista anarquista *Revolución*. Aunque no tenemos constancia de su respuesta a la inclusión de sus obras en el Pabellón, lo cierto es que fueron reproducidas con su permiso tanto durante como después de la guerra en la revista franquista *Spain*, publicada en Nueva York.

## Bibliografía

Alix, Josefina [ed.]. *Pabellón Español de 1937. Exposición Internacional de París*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

Arenas, Manuel; Azara Pedro [ed.]. *Art contra la guerra: entorn del pavelló espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1986.

Mendelson, Jordana [ed.]. *Revistas y Guerra, 1936-1939*.

Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

--. "Josep Renau and the 1937 Spanish Pavilion in Paris", en: Mendelson, Jordana. *Documenting Spain: artists, exhibition culture, and the modern nation, 1929-1939*. Pensilvania: Pennsylvania State University Press, University Park, 2005. Extracto en español en: "Josep Renau y el Pabellón de España en la Exposición de París (1937)", en: Ribalta, Jorge [ed.]. *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de "Prensa" a "The Family of Man", 1928-1955*. Barcelona: MACBA, 2009.