

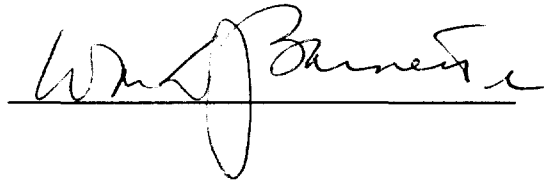
Hacia una Interpretación de  
*Los Desastres de la Guerra de Goya y Guernica de Picasso*

An Honors Thesis (ID 499)

by

Lynn M. Bukovac

Dr. W. Douglas Barnette

A handwritten signature in black ink, appearing to read "W. Douglas Barnette", is written over a horizontal line. The signature is stylized and cursive.

Ball State University

Muncie, Indiana

May 1991

Date of Graduation  
May 4, 1991

## Hacia una Interpretación de *Los Desastres de la Guerra de Goya y Guernica de Picasso*

España tiene una historia de mucha guerra y sangre. La gente española ha sufrido mucho para llegar a ser un país pacífico. El arte está afectado por las guerras y sufrimientos, y es el tema central de muchas obras famosas. Pablo Picasso y Francisco Goya vivieron durante siglos diferentes y guerras diferentes, pero tuvieron los mismos sentimientos hacia su patria. Los dos expresaron sus emociones por el arte, y las obras son recordatorios de las tragedias pasadas y asesinatos innecesarios de las guerras. El *Guernica* de Picasso y *Los Desastres De La Guerra* de Goya muestran los horrores de la Guerra Civil y la Guerra de la Independencia que saquearon la gente y la tierra de España.

En 1930 Alfonso XIII gobernaba España, y el país tenía muchos problemas con la economía. En realidad, los ricos, la iglesia, y el ejército lo gobernaban. En 1931 la monarquía fue repuesta con una república socialista. Esta República intentaba disminuir la influencia del ejército y de la iglesia. También había tentativas hacia la reforma de la agricultura y el sistema de la educación (Fisch 17). Durante el verano de 1932, la gente de España estaba muy orgullosa porque la República fue declarada sin derramar una gota de sangre. Esto pasó porque la gente lo quería (Crow 305). La República constaba de intelectuales, quienes escribieron una constitución idealista. La constitución proclamaba muchas cosas nuevas: la separación de la iglesia y el gobierno, libertad de religión, la retirada del apoyo financiero del clero, la separación de educación y la iglesia, y muchos otros cambios (Crow 308). Esta constitución era un sueño escrito. Prometió mucho más de lo posible. Estos cambios necesitaban muchos años de trabajo duro y mucha paciencia de parte de la gente española (Crow 308). La gente no quería

soluciones violentas para los problemas nacionales. Entonces los líderes creían que para proscribir la guerra, solamente tenían que escribirlo en la constitución. En realidad, necesitaban reducir la tensión interna que podía causar una guerra (Crow 309).

Por supuesto, había muchas personas disgustadas y muchos problemas políticos con la constitución porque era más difícil cambiar el gobierno de lo que creyeron. En las elecciones de 1934 ganaron los nacionalistas, y entonces había muchas huelgas y rebeliones (Fisch 17). La constitución no era bastante flexible para adaptarse a las necesidades de la época. Los trabajadores, los sindicatos, los anarquistas, los socialistas, y los comunistas provocaron las huelgas y asesinatos numerosos (Crow 317). A causa de esta situación, había un resentimiento creciente contra el gobierno.

En las elecciones de febrero de 1936, ganaron los del Frente Popular. En este gobierno, los republicanos, los socialistas, los comunistas, y los anarquistas formaron una coalición. Sin embargo, había más y más huelgas que mutilaban la industria de España. La gente era muy pobre y tenía mucha rabia reprimida. Había revueltas en que las iglesias fueron quemadas. Para restaurar orden, el gobierno restringió las libertades civiles como la libertad de la prensa (Fisch 17). Era una tragedia porque la gente de España era moderada, pero el gobierno se había dividido en extremas políticas diferentes. Esta fragmentación condujo a tensión, acusaciones, y violencia (Crow 309). Ahora, era casi imposible eludir una guerra con tanta inquietud en el país. El 17 de julio de 1936, un grupo de generales bajo el dominio de Franco en Marruecos Español empleó el asesinato de un miembro conservador del parlamento como una razón para proclamar el derribamiento del gobierno (Fisch 17). Cuando la rebelión derechista llegó a la patria, el gobierno republicano defendía con el apoyo de los sindicatos y las tropas

leales. Dentro de pocos días, toda España estaba sumergida en una guerra civil (Fisch 18). La gente española fue sacrificada por esta lucha por el poder. Muchas familias fueron divididas y muchas personas murieron durante los años de la Guerra Civil.

Las fuerzas de Franco surgieron violentamente del sur y recorrieron rápidamente por las llanuras y montañas del sur hacia Castilla. De pronto, el ejército estaba cerca de Madrid, la capital de la República. Aquí las dos fuerzas trabaron combate, y el ejército de la República aminoró la velocidad del ejército de Franco. Las dos fuerzas lucharon por tres años (Crow 318-319). El levantamiento militar se llamaba nacionalista, pero no era nacionalista porque se inspiraba en la tradición conservadora del absolutismo. Los generales bajo Franco odiaban la República porque era liberal y débil. Sin embargo, estos generales no tenían un programa político o social que ofrecer. Ellos estaban en contra de todo: La República, las huelgas, el liberalismo, el dar poder a los obreros, un gobierno democrático, y las libertades civiles y religiosas. Las tropas de Franco mataban a todas las personas que apoyaban la República. Las víctimas estaban paradas cerca de una pared, y los soldados los fusilaban. Los legitimistas, los que sorportaban la República, andaban destrozándolo todo, matando a sacerdotes, a monjas, y a otros que creían ser simpatizantes de Franco (Crow 319-320).

Antes de que Franco saliera de África, los marines y la fuerza aérea destituyeron a los oficiales. Entonces la fuerza de Franco no podía salir del país. Para escaparse de esta situación difícil, les pidió a Hitler y a Mussolini apoyo. Ellos le dieron a Franco aviones, barcos, y soldados (Fisch 18). Franco recibió aviones alemanes e italianos para transportar a sus tropas, y de pronto los soldados de los ejércitos de Alemania e Italia aunaron con los de Franco. Los alemanes contribuyeron una fuerza aérea grande (Crow 321). El gobierno republicano pidió

apoyo de Francia e Inglaterra, pero la llamada fue rechazada. Sin embargo, La Unión Soviética le suministró a la República española armas y dinero (Fisch 18). Era una guerra internacional en que Alemania, Italia, y La Unión Soviética usaban España para poner a prueba sus armas y propaganda. La Guerra Civil de España era el ensayo para la Segunda Guerra Mundial (Crow 322). En el otoño de 1936, las fuerzas de Franco controlaban la mitad del país. El 29 de septiembre de 1936, Franco fue nombrado cabeza de estado. Poco a poco se establecía una dictadura militar donde las tropas nacionalistas ocupaban la tierra (Fisch 18). La Guerra Civil era una de las luchas más crueles en historia. Dividió familia de familia, hermano de hermano, padre de hijo, amigo de amigo; y los odios seguían sin curarse por muchas generaciones. También con el temperamento apasionado de los españoles, había los componentes necesarios para una matanza desarrollada del tipo más horrible de todos (Crow 319). El 28 de marzo de 1939, las tropas de Franco pudieron entrar en Madrid sin muchas dificultades. La lucha feroz de tres años por el poder en España se terminó. El 1 de septiembre de 1939, la Segunda Guerra Mundial se abrió (Fisch 18). La cosa más trágica era que más de treinta años después del dominio de Hitler y Mussolini, Franco continuaba su filosofía como el jefe de una España fascista (Crow 322).

Pablo Ruiz Picasso era un pintor durante esta época, y le afectó mucho la Guerra Civil. Él nació el 25 de octubre de 1881 en Málaga (Penrose 16). Picasso era prácticamente un artista a su nacimiento. Su primera palabra fue "piz, piz;" un pedido de un lápiz. Por horas se sentaba dibujando alegremente. Él podía dibujar antes de que pudiera caminar (Penrose 26). Picasso siempre odiaba la escuela. El leer y el escribir eran muy difíciles para Picasso. Rápidamente se escapaba al estudio de su padre para una forma de educación que a él le encantaba (Penrose 30). Su progreso era muy rápido. A la edad de nueve años, ya podía pintar una

escena de una corrida de toros (Penrose 16). El vivía en muchos lugares en España, pasando el tiempo pintando y aprendiendo. Cuando tenía 19 años, fue a París por la primera vez. En esta ciudad viviría mucho de su vida, y en 1904 salió de España por la última vez para vivir en Francia (Penrose 62 and 94). La vida privada de Picasso incluía a varias mujeres. Su primera esposa era Olga Koklowa, una bailarina rusa de nacimiento noble. Su matrimonio se estaba desintegrando durante 1921, pero un hijo, llamado Paolo, nació. Los intereses de Olga eran las funciones sociales, pero la vida de Picasso solamente giraba alrededor de su trabajo artístico. Las peleas entre Picasso y Olga se hicieron encarnizadas, y en 1927 Picasso empezó una relación con Marie-Thérèse Walter. En 1935 Olga abandonó a Picasso y llevó a Paolo consigo. Picasso tenía 54 años en aquel entonces (Fisch 21). En 1936 conoció a Dora Maar. Era una mujer inteligente y joven y una fotógrafo. Por muchos años ella compartía el papel de la amante de Picasso con Marie-Thérèse, quien dio a luz a una hija en 1935 (Fisch 21). Picasso completaba numerosas obras de arte. Sus obras maestras consisten en dibujos, pinturas, y esculturas. En estas obras pintaba el cuerpo humano como un animal y un monstruo. Comenzó a mover ojos, bocas, pechos, brazos, y otros partes para crear efectos nuevos. Quizás algunas personas creyeran que las formas desfiguradas eran un insulto a la dignidad de los hombres. Sin embargo, según el artista, estas técnicas desempeñaban una intención diferente. En una obra de arte, las representaciones visuales tienen significado solamente en el contexto de la obra y su lógica (Fisch 20).

Durante la Guerra Civil, Picasso estaba viviendo en París. En enero de 1937 Picasso recibió una invitación del gobierno español para pintar un mural para su pabellón en la Exhibición Internacional en París el verano siguiente (Blunt 13). Ya que la pintura sería usada como un rasgo principal en una exhibición

internacional, y visitada por un público de todo el mundo, se esperaba que su efecto fuera un estilo que afectara a la masas (Penrose 268). Picasso deliberaba por meses en qué tema usar para el mural, pero después de poco tiempo, tenía un tema trágico que conmovería a los corazones de muchas personas.

El 26 de abril de 1937, la fuerza alemana atacó decisivamente con aviones contra el pueblo vasco que no tenía defensas. El pueblo, Guernica, fue casi destruido (Fisch 18). Este ultraje se perpetró cuando las calles estaban llenas de personas, y los aviones dispararon a la gente corriendo por los campos (Penrose 270). El bombardeo de Guernica sin defensa o importancia militar, era uno de los actos más crueles de la Guerra Civil en España (Blunt 7). Las noticias del bombardeo de Guernica causaron una impresión muy intensa en Picasso. Sabía que había encontrado el tema para su mural grande para el pabellón español (Fisch 13). Después de oír las noticias, comenzó seis días más tarde a trabajar en la preparación para el gran mural que tenía el nombre de la ciudad, Guernica (Blunt 7). El primer esbozo fecha del primero de mayo. Con mucha agitación, dibujó 21 esbozos dentro de diez días. Estes dibujos son, algunas veces, sin detalles y otras veces ejecutados con mucho detalle (Fisch 100). La tragedia de Guernica no sólo le suministró a Picasso un tema obvio, sino que también le dio la emoción necesaria para comenzar a trabajar con mucha energía. Y la pintura fue terminada antes del fin de junio de 1937 (Blunt 13).

El mural probablemente fue completado el 4 de junio, y levantado dos o tres semanas más tarde en el pabellón. Los que le habían encargado la obra habían imaginado un dibujo más realista que haría un llamamiento apasionado a las masas. Sin embargo, se quedaron muy decepcionados, y querían quitar la pintura. No obstante, no había un reemplazo decente que pudiera comparar con la reputación de Picasso (Fisch 20). Cuando la gente vio la pintura en la exhibición

se escandalizó con su impacto. Aun los que no podían comprender a fondo su significado, quedaron impresionados. Más tarde el público llegó a ser más familiar con el significado y la pintura era reconocida como una protesta duradera contra la guerra (Penrose 269). *Guernica* no existiría sin la Guerra Civil en España. Para un pabellón de una época de paz, Picasso habría pintado un lienzo diferente, quizás una decoración de muchos colores. Los que apreciaron inmediatamente su naturaleza verdadera, eran los intelectuales de muchos países. Ellos la vieron como una cristalización de sus sentimientos de los horrores de la guerra y del fascismo (Penrose 277).

Cubriendo más de 292 pies cuadrados, *Guernica* es uno de los dibujos más grandes del mundo. El observador, usualmente, ve solamente reproducciones pequeñas que reducen el efecto. El original tiene proporciones gigantescas. Las figuras, que son más grandes que el tamaño natural, aumentan el impacto total (Fisch 22). La pintura se hizo en lienzo y es de 11 pies y 6 pulgadas de altura. Es casi totalmente en varios tonos de gris (Blunt 13). *Guernica* probablemente sea más documentada que cualquiera otra pintura. Hay 45 estudios preliminares que se guardan. Todos tienen datos con la excepción de uno que no tiene un día exacto. Los que se pintaron en el mismo día están numerados (Blunt 28). También, Dora Maar, sacó siete fotos del mural durante la producción, y estas fotos son de calidad excelente (Fisch 109). Entonces, hay mucha documentación para la pintura, y se puede ver la obra maestra tomar su forma paso a paso. El estudio de Picasso parecía demasiado grande, pero realmente no era bastante alto para una pintura tan grande. Así que se inclinó la pintura, y para llegar hasta la parte de arriba, había que usar pinceles muy largos y una escalera (Penrose 271). Es asombroso que a pesar de estas condiciones, pudiera crear una obra maestra.



Después de la Exhibición Internacional en el verano de 1938, *Guernica* se exhibió en Noruega e Inglaterra. Durante la Segunda Guerra Mundial, el mural se quedó en Nueva York donde estuvo seguro. Después de la guerra, se exhibió en muchos países europeos, pero nunca regresó a España mientras Franco vivió (Fisch 13). Para ordenar cosas después de su muerte, Picasso había dejado un documento con un notario que dijo que *Guernica* no podría regresar a España hasta que hubiera un gobierno democrático duradero. Este es el único testamento que Picasso había hecho y tenía una fortuna enorme (Fisch 14).

La escena de *Guernica* se ve muy oscura y se ubica en un lugar de aire libre rodeado de edificios que se dibujan esquemáticamente. Estos edificios representan, según es de presumir, la plaza pública en Guernica (Blunt 13). Un triángulo se eleva de las dos esquinas más bajas y tiene el vértice en la lámpara. En el triángulo están la mujer en la tierra, el caballo, y el guerrero muerto. El efecto de esta acumulación de sufrimiento y muerte puede ser descrito como un montón de destrucción (Fisch 37). La finalidad de Picasso en *Guernica* fue dar expresión en forma visible a su aborrecimiento de la maldad que veía alrededor de él. También él quería animar a la humanidad hacia mejores métodos de vivir. Para hacer esto, usó distorsiones violentas para deformar los cuerpos humanos y animales (Blunt 56). Los símbolos en *Guernica* se dibujan sin complicaciones. Tienen una sencillez infantil. Picasso dijo que cuando tenía la edad de los niños podía dibujar como Raphael, pero llevó una vida entera para aprender a dibujar como los niños (Penrose 275). Estos símbolos no se inventan de pronto, sino que se habían estado desarrollando lentamente en la mente del artista por muchos años (Blunt 26). Escribir de los símbolos de *Guernica* resulta muy difícil. Puede haber muchas interpretaciones de la pintura en sí. Yo me apoyé en las

interpretaciones de Eberhard Fisch y Jaun Larrea, las cuales son muy diferentes.

Según Larrea, el pájaro es una paloma de paz que tiene miedo del caballo a causa de su agresión. También el caballo se revela como un ofensor contra el Espíritu Santo (Larrea 35). El caballo domina el centro de la pintura, y es diferente de las otras figuras que son casi planas. Es distinguido por su volumen y es la característica más detallada de la pintura. Según Larrea es fácil conjeturar que el caballo es el objeto del deseo de infligir daño y vengarse de alguien. No hay duda que el caballo traspasado con una lanza y lleno de características innobles y deprimentes, simboliza, en la mente del pintor, La España nacionalista. En esta figura Picasso invoca agonía y ruina final al fascismo de Franco (Larrea 34). También la agresión del caballo se puede ver en las relaciones de otras figuras como la madre y el guerrero muerto.

Los restos mortales de una persona están acostados a los pies del caballo. La cabeza cortada y los brazos extendidos con una espada rota son símbolos del miliciano y defensor de la República. Y los brazos están en la forma de una cruz; por lo tanto el personaje es como Cristo. Además, la cabeza de la víctima está muy cerca de una pezuña mortífera del caballo. La razón por esto es mostrar el ataque brutal contra la República. La intención pacífica del guerrero muerto de tomar las armas para proteger a la gente es simbolizada en la flor o la rama de olivo. El destino triste e injusto del hombre grita al cielo, estimula la compasión del espectador y marca como infamante el catolicismo de Franco como anticristiano (Larrea 36).

El toro es diferente de las otras figuras porque no refleja un espasmo de miedo o daño. Está casi estallando de furia, los ojos están clavados y parece que está a punto de atacar al momento menos esperado (Larrea 14). El toro es el símbolo de la gente. En los esbozos anteriores el toro tenía una cara humana y

guapa. Otra característica del toro es su actitud de desdén hacia el caballo. No quiere intervenir en su destrucción. Hay otras cosas más importantes que molestarse por el jamelgo que ya ha recibido su golpe mortal. Es más importante proteger a la madre y a su hijo (Larrea 36-37). La madre con el niño en sus brazos representa la maternidad de España. La maternidad es un atributo característico de la gente española. La madre está compartiendo su respiración con el animal y clamando por justicia al cielo. El niño en los brazos de la madre simboliza el futuro de España. Si el niño representara la muerte, quizás toda la esperanza del mundo sería arriesgada. Quizás el niño pueda representar la muerte para despertar la memoria de los crímenes que cometieron los Nacionalistas contra la niñez de España. En realidad, no se puede estar seguro si el niño está muerto o si está durmiendo. El papel del toro está mostrado completamente ahora. Con su cuerpo, protege a la madre y al niño, el presente y futuro de España (Larrea 37). Madrid ha estado asediado por muchos meses. El pintor está aludiendo a esta situación con la flecha falangista que viene de las piernas del caballo. El Caballo ya ha destruido a su defensor, y ahora su intención es pisotear Madrid con sus pezuñas. La flecha del caballo apunta directamente al corazón de la madre (Larrea 38).

En la opinión de Larrea, la idea de la luz está al centro de la pintura y el eje de rotación para la obra entera. La luz está transmitida por una lámpara muy pequeña (Larrea 29). La importancia de el portalámpara está indicada por su tamaño excepcional, sus características nobles, y el hecho de que lleva la luz (Larrea 38). El porteador de luz representa la República española a través de la actitud de una guerrera femenina. Va de prisa en el caballo nacionalista con la lámpara que es el arma necesaria (Larrea 39). Las otras figuras a la derecha, la mujer que está ardiendo y la mujer escapándose del fuego con el rodillo lastimado, representan detalles que son esenciales para una descripción de la tragedia

(Larrea 39).

Ahora, veamos la tesis de Fisch sobre los símbolos de *Guernica*. Pocas mujeres, un guerrero, y un niño muerto tienen que representar a miles de víctimas y gente torturada en Guernica y en toda España (Fisch 41). Picasso presenta el drama con acciones de duración breve y cambia de situaciones de un tipo a largo plazo gradualmente. Se puede decir que el pintor sistemáticamente conduce la atención del observador de las acciones momentáneas a descripciones más generales (Fisch 35-36). Se empieza a la derecha con la mujer volando por el aire, y continúa hacia la izquierda con la mujer con el niño muerto. La primera mujer caerá de pronto pero la segunda mujer sufrirá por el resto de su vida por la muerte de su niño.

Según Fisch el pájaro representa la paloma de paz que está gritando. Sin embargo, el pájaro se parece a un ganso. Los gansos no son muy populares en la historia de la arte, pero tienen fama de estar muy alertos especialmente en la historia de Roma. Entonces la función del pájaro es pasar el mensaje de las atrocidades a la prensa y al radio. Casi no se puede ver el pájaro gris cerca del fondo oscuro. La forma blanca que extiende por el cuerpo se puede ver como la transmisión de noticias (Fisch 48).

El toro en *Guernica* es una representación de España y de la vida como una mezcla de lo bueno y lo malo. El indicio de esto es que la madre da rienda suelta a su pena hacia el toro. El toro sufre con ella como si el niño fuera su hijo. Hay armonía entre el toro y la madre, y su hijo se puede asociar con cualquier víctima o el pueblo entero de Guernica. El ruido que el caballo emite está dirigido a la oreja del toro, como también el ruido de pájaro. Como el toro, el mundo exterior de Guernica está solo parcialmente incluido en la tragedia de Guernica. La tragedia,

no la ven los del mundo exterior, pero sí oyen de ella a través de varias técnicas. La cara del toro expresa agitación, y las ventanas de la nariz están ensanchadas y hay arrugas encima de ellas. En la cara hay un sentimiento de emoción. El cuerpo del toro es muy oscuro y da a la derecha. La cabeza del toro, por otra parte, es muy blanca y da a la izquierda. El toro está dividido. En 1937 España fue dividida también política y militarmente. El artista da un cuerpo oscuro para expresar su índole primitivo y falta de espiritualidad, pero la cabeza es un símbolo de razón (Fisch 46). La cola se eleva como una estela de humo. No es difícil imaginar la espalda oscura como una montaña en España de la que el humo se sube. Se puede ver España como una tierra quemada (Fisch 47).

El caballo es la figura central del mural y se puede comprenderlo como una encarnación del sufrimiento. El caballo simboliza la gente. El animal desamparado está a la merced de su dolor. El cuerpo grande del caballo y los extremidades demuestran las torturas de la lucha contra la muerte. Este caballo se parece al epítome de una criatura sufrida. El sufrimiento mostrado en la pintura culmina en la cabeza del caballo (Fisch 42). También, Fisch dice que el guerrero desmembrado representa la resistencia republicana en general. No había ningún soldado republicano en Guernica. Además, la idea de defender un pueblo contra un ataque aéreo con solamente una espada es ridícula. Este personaje insinúa que la pintura no representa solamente el bombardeo de Guernica, sino también la Guerra Civil en España (Fisch 41).

El portalámpara no se puede ver como una mujer que se fuga porque ella es más grande que las otras mujeres (Fisch 42). El portalámpara, en realidad, no se cae sino que, se abalanza furiosamente hacia abajo en el primer plano. Su movimiento representa un avión en el ataque. Sale de una casa quemada con fuego en la mano. La implicación es obvia; le ha prendido fuego a la casa y ahora

va a continuar la destrucción (Fisch 45). La ropa, el pelo, y el cuerpo del portalámpara son diferentes de los de las otras mujeres. La forma puntiaguda de la mano se parece a las llamas y los dedos se parecen a las balas. La mano estelar representa una explosión. Todas las características dan a entender la noción de agresión. La cara es lisa y de color blanco frío, y no hay ninguna arruga en su frente. Su mirada no oscila y la cara es estirada. El portalámpara no está sufriendo, pero es el origen del sufrimiento. La unión entre su brazo y la cabeza del caballo no es una casualidad. El portalámpara ha golpeado la cabeza del caballo, y el animal intenta quitarse de en medio. Se puede asociar la imagen de un agresor con esta aparición (Fisch 42-43). La lámpara de aceite es la característica más distintiva del portalámpara. Pero esta lámpara está rodeada de oscuridad y no produce ninguna luz en la escena entera. La luz de maldad es oscura y siniestra (Fisch 45).

Hay dos fuentes de luz en la pintura; la segunda hace contrastes con la primera. Por su posición en el mural, la luz del techo domina la escena. Esta luz representa el ojo de Dios que simboliza el principio de lo bueno (Fisch 48). El ojo de Dios siempre está al punto más alto en la pintura. Este motivo se usa tradicionalmente para mostrar que Dios ve y domina todo lo que pasa debajo de él. La luz de lo bueno yuxtapuesta con la luz de lo malo suministra una buena explicación para la presentación de dos orígenes de luz durante el día. Es un punto culminado para la alegoría entera. Si la flor pequeña en el suelo significa que la esperanza no está perdida, entonces la lámpara del techo garantiza la victoria final de lo bueno. Es un símbolo de la fuerza infinita de Dios (Fisch 48). La característica más notable de la lámpara del techo son sus rayos cortados irregularmente que establecen una conexión entre la luz y la escena de abajo. Los rayos blancos tienen un efecto agresivo, y el hecho de que los más largos apuntan

a la lámpara de aceite propone la idea de contraataque. Los rayos negros más largos apuntan a la cabeza del caballo y pueden comprenderse como simpatía por la criatura. Los rayos alrededor del ojo de Dios también simbolizan la corona de espinas de Cristo (Fisch 49). En muchos respetos la lámpara del techo es el punto culminante de la pintura, pero la lámpara de aceite es el punto culminante del montón de destrucción (Fisch 38). Como muchos otros pintores, Picasso usaba el tema de la guerra, y *Guernica* es la pintura contra la guerra más importante en la historia del arte (Fisch 22).

Al principio del siglo 19, Carlos IV gobernaba España, y era uno de los reyes más horribles de todos en la historia de España. No se sabe mucho sobre su vida con la excepción de que llevaba una vida de pecados y vergüenza. No era inteligente y era inmoral en sus acciones. Su esposa, María Luisa, una mujer perdida a la sensualidad, tuvo un hijo que recibió el nombre Fernando VIII (Crow 243). Uno de los guardaespaldas del rey era un soldado guapo, de nombre Manuel Godoy, quien llamó la atención de la reina. El se hizo su gigolo y amante. Godoy subió rápidamente en rango, y llegó a ser primer ministro y el gobernante verdadero de España. Fernando lo odiaba porque era el heredero, quien tramara el asesinato de su padre (Crow 243-44). En este momento, 1807, la monarquía entera se desintegró, y los padres de Fernando lo encarcelaron. El populacho se encolerizó a causa del poder de Godoy y la degradación del rey y de la reina, y defendieron a Fernando. La multitud perseguía a Godoy hasta tal punto que el rey, quien tenía mucho miedo de una revolución, habló a favor de su hijo (Crow 244).

Por tanta necesidad de apoyo exterior, Carlos y Fernando le suplicaron refuerzos a Napoleón. Napoleón, a quien le gustaba abusarse de una buena oportunidad, les convenció a Carlos y a Fernando reunirse con él en el sur de Francia. Carlos, su reina, y Fernando pusieron en escena muchas acciones

degradantes delante del emperador francés. Se gritaron insultos difamatorios. Fernando le acusó impetuosamente a su madre de adulterio, y Napoleón dijo que si era la verdad, entonces no tenía derecho al trono de España. Finalmente, Napoleón decidió que ni el padre ni el hijo sería un aliado francés apropiado en el trono de España. El emperador decidió reservar esa posición para su hermano, José Bonaparte, porque así esperaba Napoleón establecer una dinastía nueva (Crow 244). En 1808, José llegó a ser el gobernante de España, y Carlos, Fernando, y María Luisa eran prisioneros en Francia (Salas 17).

Las tropas francesas ya habían entrado en España con la meta de conquistar a Portugal. Ahora se hicieron cargo del gobierno español. Ni Carlos ni Fernando podía regresar a España. La gente de España estaba enfurecida con esta estafa de destino que les había dado un monarca extranjero. El dos de mayo de 1808, hubo un levantamiento en Madrid contra las fuerzas francesas. Había mucha lucha, y José intentó ocupar el resto del país y gobernarlo. Había pocos defensores en España (Crow 244). Los ingleses tenían miedo de Napoleón, y en este momento tenían una oportunidad de atacar al emperador francés. Invadieron la península y ofrecieron apoyo militar a la gente española. Consecuentemente, comenzó La Guerra de la Independencia. A la larga de 1814, los ingleses y españoles fueron triunfantes e hicieron que José volviera al otro lado de los Pirineos (Crow 244-45).

Cuando la resistencia se organizó contra Francia, en Las Cortes en Cádiz se juntaron representantes de varios reinos bajo la soberanía de España, y escribieron una constitución. Pero después de la derrota de Napoleón, Fernando entró en España y no prestó atención ni a la legislación ni a los principios de la constitución de las Cortes. Fernando se hizo un monarca absoluto, y persiguió a los liberales. Esta situación duró hasta 1820 (Salas 17). Al principio, la gente de



España le dio la bienvenida a Fernando, porque no se daba cuenta de que él sería el origen de su degradación (Crow 245). Fernando estableció la Inquisición otra vez y paró toda reforma. Los que se opusieron a su gobierno, Fernando los puso en prisión. Había muchas ejecuciones, y muchos liberales se huyeron de España (Crow 246).

Una cosa buena de la cultura española durante los años inactivos de los reinos de Carlos IV, José Bonaparte, y Fernando VIII era la increíble producción artística de pinturas y aguafuertes de Francisco Goya (Crow 246). Goya nació el 31 de Marzo de 1746 en Fuendetodos. Sus padres eran José y Gracia Lucientes. De pronto fueron a Zaragoza donde recibió su educación (Salas 5). Goya empezó a estudiar el arte bajo José Luzán. Trabajaba con él en la academia local desde la edad de 13. Más tarde trató de ganar premios de la Academia Real de San Fernando en Madrid en 1763 and 1766, pero sin éxito. Empezó a establecer una reputación como un pintor de retratos. Se hizo un miembro de la Academia de San Fernando en 1780, y desde 1786 trabajaba como un pintor para el rey. En octubre de 1799, recibió el honor más alto de todos para un artista en España. Llegó a ser el primer pintor del rey en reconocimiento de su talento y conocimiento en el arte de pintar (Glendinning 23-25).

Cuando tenía 47 años, quedó excluido de la vida social por la sordera. En su aislamiento, miraba al mundo y a la gente de maneras muy severa (Salas 10). En estas circunstancias, no es una sorpresa que se volviera más y más solitario. Su esposa, Josefa, se murió en 1812, y su único hijo se casó en 1805 y fue a vivir en otra casa. También no tenía mucho dinero (Glendinning 28). La mayor parte de su producción artística revela la inhumanidad monstruosa del hombre hacia el hombre, y el coraje increíble de la gente de España. Las pinturas en las paredes de su casa, las que ahora están en el Museo Del Prado, representan horrores

indescriptibles. Algunos críticos dicen que Goya se volvió loco; falleció en 1828 a la edad de 82.

Cuando la guerra estalló en 1808, Goya tenía 62 años y por muchos años había sido el pintor oficial para el gobierno (Crow 246). Entonces es natural que Goya tuviera la distinción de representar el pensamiento español durante la invasión francesa (Faure qtd in Salas 29). Cuando la crisis surgió, los amigos de Goya se pusieron de parte de posiciones diferentes. Al principio bullían las tensiones dentro de Goya (Glendinning 27). Goya estaba viviendo en un estado de aprensión e incertidumbre tratando de escoger entre su vieja adhesión al grupo a favor de la reforma francesa y su orgullo patriótico (Salas 15). Pero a la larga, abandonó su razonamiento intelectual porque no podía resistir el horror del ataque francés a lo que le era querido (Salas 24). En Madrid era un observador angustiado de las primeras escenas del derramamiento de sangre y de la tragedia que destruyó el poder social y político de España. Por esta crisis terrible, empezó a grabar el aguafuerte (Salas 14). A causa de la situación en Madrid, expresaba su sentimientos en su serie de aguafuertes que se titulan *Los Desastres De La Guerra*. Esta obra mostraba que no tenía simpatía por los franceses (Glendinning 28). El ataque de gente casi desarmada, mujeres violadas, multiladas, o luchando con mucha ferocidad, cuerpos muertos con piernas extendidas, bocas abiertas, y dedos torcidos con rigidez cadavérica - eso es la guerra (Faure qtd. in Salas 43).

*Los Desastres De La Guerra* consisten de 82 aguafuertes de *Los Desastres* y tres de los prisioneros (Salas 16). El objetivo de *Los Desastres* no es una denuncia de los horrores de la guerra en general, sino un relato de primera mano del sufrimiento de sus compatriotas y una acusación contra las tropas de Napoleón (Salas 24). Muchas de las escenas en *Los Desastres* probablemente originaron al

momento en que los actos ocurrieron. Los aguafuertes tienen un impacto de un testimonio verdadero de lo vulnerable, lo vil, lo demente, y lo cruel en el hombre (Licht 128). La realidad en frente de Goya era la más extraña y violenta posible. Además de ser significativo y compulsivo, el estilo de *Los Desastres* es uno de observación realista (Klingender qtd. in Glendinning 194). Se puede comparar los aguafuertes con una foto moderna de la prensa. Los dos captan la mejor vista de una situación. No nos dan tiempo para entrar gradualmente en la escena, sino que agarran nuestra atención agresivamente (Licht 132). Goya rechaza el prerrogativo del artista de no hacer nada excepto atestiguar. Hay horrores y dolores tan intensos que la compasión sería insultante y, en vez de detallar el terror y horror de esta tragedia, la menospreciaría. Puesto que sus aguafuertes son tan reales, nos obligan a verlos con nuestros ojos en vez de los ojos de Goya. *Los Desastres* son dedicados a transmitir la verdad con una fuerza fuerte. El sujeto es tan urgente que parece encontrar su propio modo de expresión al igual que el pánico encuentra su alivio en un grito de terror (Licht 130, 139).

Goya no dibuja la tortura, la violación, el asesinato, las ejecuciones en la horca, y la táctica guerrillera con fines didácticos, pero es extremadamente salvaje en su realismo. A la larga, los actos que Goya no podía olvidar le volvieron loco (Glendinning 179). *Los Desastres De La Guerra* son documentos de un gran movimiento social. Junto con las otras obras de sus últimos años, representan la culminación de su realismo. Sin embargo, los aguafuertes hacen más que reflejar la realidad: interpretan y recurren a la acción (Klingender qtd. in Glendinning 193). Pinta la guerra tal como un hombre en la calle la ve, está consciente solamente de los episodios crueles de sangre, hombre, y muerte que lo afectan personalmente. Goya no sintetiza sino que analiza (Salas 25). Los aguafuertes evidentemente

tuvieron que ser creados por el artista sin más pensamiento sobre su última finalidad. No se presentaron los aguafuertes al público hasta más de 50 años después de la muerte de Goya (Licht 128).

Los aguafuertes reflejan la guerra y sus terribles consecuencias de desolación, hambre, y crimen. Los títulos de cada obra revelan claramente el significado exacto que Goya quería. La serie constituye un ataque violento a los franceses y la fortaleza de los españoles que resisten. Por toda la obra, los que matan, mutilan, y saquean son los soldados franceses, y los que sufren y se defienden al máximo posible son los españoles (Salas 22). En los aguafuertes hay arranques de enojo, sentimientos de piedad, horror o desesperación, protestas apasionadas, aflicción interna, y preguntas ansiosas que dan una esencia verídica a las escenas conmovedoras (Dvorák qtd. in Glendinning 209). Aquí se muestra el precio espantoso de la guerra. El golpe y terror son continuos; las mujeres luchan y los niños son asesinados para aumentar los números de víctimas. Una pesadilla agarra la imaginación de cada persona que estudie esta obra por un momento; permanece en la mente (Glendinning 95).

La primera página de la serie fue probablemente ejecutada más tarde porque en espíritu y técnica corresponde a las imágenes más alegóricas con que *Los Desastres* termina. En vez de pintar una escena real de la guerra, como muchos de los otros aguafuertes, nos da un hombre viejo caído de hinojos en la oscuridad. Los brazos están abiertos en un gesto de desesperación. El hombre viejo es probablemente Goya mismo rezando a que le quiten las siguientes visiones asombrosas (Licht 129-130). Goya escribió subtítulos debajo de cada aguafuerte. Estos subtítulos son como gritos del corazón o llantos de enojo o pena, de agonía o venganza (Faure qtd. in Salas 36). Si hay un lema que puede representar el tema de la serie entera, es "Yo lo vi" (Licht 130). Se ve en el aguafuerte un soldado

francés llevado de los pelos hacia su muerte, con el subtítulo "Lo Merecía" (Crow 247). Esta declaración es franca. No se sabe lo que el soldado hizo, pero se puede tener confianza en el juicio de Goya (Faure qtd. in Salas 37). "Duro es el paso" es característica de la visión general que Goya presenta. No es obvio que los hombres asesinados se merecieran sus castigos. Goya tampoco nos pide simpatía como si las víctimas fueran ejecutadas injustamente. Solamente muestra que dos hombres ya han estado ahorcados y que el tercero estará asesinado de la misma manera (Licht 137-38).

En "Y no hay remedio," hay una visión de yermo con una sucesión de víctimas atadas a estacas y ejecutadas por muchos soldados. En este aguafuerte hay una incertidumbre sin comienzo o conclusión. Parece que siempre hay más soldados y víctimas a la vuelta de la esquina. El episodio no es finito e integrado. Tiene significado porque es repetible infinitamente; continúa eternamente (Licht 140-143). Muchas de las obras consisten de los cuerpos muertos y la muerte en general. "Tanto y más," "Entierra y callar," "Carretadas al cementerio," "Muertos recogidos," y "Caridad" muestran la gran cantidad de matanzas y violencia. "Caridad" muestra específicamente al enemigo empujando a los cadáveres hacia una zanja para una fosa común (Faure qtd. in Salas 36-37). La presencia del asesinato sin propósito nos lleva al punto culminante en "Tampoco," "Esto es Peor," "Bárbaros" y "Grande Hazaña con muertos." En "Tampoco" el soldado está levantando la mirada a su obra con una sonrisa satisfecha de sí mismo. Ha hecho bien su trabajo y espera confiadamente su parte de la alabanza. En "Grande hazaña con muertos," la forma asombrosa de la que no se puede quitar los ojos es el torso truncado suspendido al revés, la cabeza empalada, y los brazos pendidos. El cuerpo nos recuerda la carne en una carnicería (Licht 148, 151).

La escasez de comida de 1811 empeoraba la guerra; la hacía más

espantosa. Mujeres y niños reducidos a meros esqueletos se arrastraban por las calles, y extendían a las manos a los bien vestidos y a los ricos que no les hacían caso. Se puede ver estas escenas en “No hay que dar voces,” “No hay quien los socorra,” y “Si son de otro linaje” (Faure qtd. in Salas 39-40). En “Las camas de la Muerte,” Goya hace su declaración suprema concerniente a la condición del hombre moderno. Una masa grande de cadáveres preparados para la fosa común está en la calle. Cada cadáver está escondido en su sudario, pero uno no está muerto. Este cadáver resucitado por magia vudú se ha levantado del montón y se aleja ciegamente por la noche (Licht 154).

Es característica de Goya incluir en su serie de *Los Desastres* escenas que no tienen que ver con la guerra; son más bien sujetos a los que se ha referido en otras obras. En *Los Desastres*, hay siete u ocho aguafuertes en que muestra su aborrecimiento del clero. Uno de estos aguafuertes podría ser divertido si no representara un episodio tan horrible. Un soldado francés está matando a un monje, y Goya le da sólo el subtítulo, “Esto es malo.” Este título no es tan vengativo como de costumbre en los aguafuertes de asesinato. Muestra el odio en “Contra el bien general,” “Las resultas,” “Esto es lo peor,” y “Que se rompe la cuerda.” Se puede ver un monje con alas de un vampiro por las orejas, un burro que da clases a los monjes, y un obispo que baila enfrente de una multitud encima de una cuerda (Faure qtd. in Salas 40-42). Cuando Goya intenta terminar *Los Desastres De La Guerra* con un signo de esperanza en una pregunta, “Murió la verdad. ¿Si resucitará?,” su mano empieza a vacilar, y crea los dos aguafuertes más débiles de la serie entera (Licht 158). Entonces, el observador tiene que decidir si hay esperanza o no para el futuro. Goya presenta los hechos y el público puede hacer sus propias suposiciones. *Los Desastres De La Guerra* son las representaciones

más sangrientas de todas en la historia del arte en España. Es una protesta violenta y un acto de venganza. Cada aguafuerte machaca una desgracia nueva; el punto es reiterado constantemente: 80 variaciones del mismo tema horrible (Glendinning 95).

El papel del arte por los siglos ha sido el enfrentarse con la muerte fijamente en los ojos continuamente y llegar a un acuerdo con ella también. Por toda España, los artistas de todos siglos han encontrado deleite en este papel. Las obras religiosas y seculares muestran una unidad porque tienen un deseo común de expresar el drama de vida y muerte (Penrose 38). El sufrimiento no es solamente una realidad permanente en España, sino también un ingrediente esencial en todas formas del arte. El sufrimiento domina, y su meditación es una vía para la expresión (Penrose 39). Picasso y Goya pintaban durante épocas diferentes en la historia de España, y hay muchas similitudes y diferencias entre los dos. Sus estilos son diferentes, pero sus obras reflejan el mismo choque original. El mismo enojo se levanta dentro de ellos. La historia se repite en estos lienzos (Oppler 212). Los dos artistas esperaban que la humanidad llegara a un nivel de sensibilidad donde sirvieran como una advertencia a todos hombres sólo la constancia de las crueldades de la guerra (Licht 128).

Específicamente, hay más similitudes entre los dos. Usan los colores de negro y blanco para mostrar el contraste de la luz y la oscuridad, y este contraste da a entender la angustia del alma en el sufrimiento de las tragedias que se ven en las obras (Penrose 38). También, Picasso y Goya dejan el significado actual en manos del observador. Se bombardea a Guernica y Picasso pinta un dibujo del bombardeo. Sin embargo, la brutalidad del suceso y su estupidez pura prevalecen en el mural. Picasso no crea Guernica, retrata lo que hay detrás del suceso, y todo lo que puede hacer es reconocer su importancia y llamar atención al dibujo.

Picasso deja el significado en manos del observador (Licht 77). Igualmente, Goya no muestra una finalidad con toda la angustia y sangre. Todos los acontecimientos son iguales en valor, y no revelan una finalidad más general o importante. Si hay un motivo en esta matanza, tenemos que encontrarlo por nosotros mismos (Licht 147). El observador puede mirar las obras y hacer sus propias suposiciones con sus ideas y percepciones.

Hay otras similitudes a causa de la situación. Los dos artistas tienen un cariño muy fuerte por España y este sentimiento se muestra en el arte. Ellos pintan el ataque a las mujeres y niños, y enfatizan el sufrimiento de la gente inocente durante guerras muy crueles. Estas escenas se aprovechan de las emociones del observador, y uno se compadece con las víctimas. En ambas guerras, hay otros países que están luchando en la tierra española. Hay muchos soldados extranjeros que están matando a la gente española. Esta situación intensifica los sentimientos malos en contra de la guerra y la lucha en la gente española, específicamente en Picasso y Goya, quienes muestran su emoción en su arte contra la guerra.

Las dos obras son declaraciones personales contra la guerra, pero los dos ofrecen un signo de esperanza. En *Guernica* hay una flor en la mano del soldado asesinado en el piso de la escena. La flor es el único signo de vida pacífica en el mural. Este signo ayuda al observador a sentir alguna esperanza en cuanto al futuro de España. En *Los Desastres De La Guerra*, Goya crea los últimos aguafuertes para darle esperanza al observador. La verdad se murió, pero hay la posibilidad de que se resucite otra vez. Los dos signos son muy pequeños en relación con el resto de las obras, pero durante las guerras horribles no había mucha esperanza por parte de los artistas. Muestran cuanta esperanza posible en



unas épocas de muerte y sangre.

De la misma manera hay diferencias entre las dos obras. Para empezar, Goya muestra la batalla, las armas, los soldados, y la matanza en sí. De otra manera, Picasso muestra las emociones del sufrimiento. *Guernica* llora por las víctimas: los muertos, los agonizantes, y los supervivientes angustiados que se lamentan de sus familias (Kahnweiler qtd. in Oppler 220). Igualmente, el método de Goya de divulgar la verdad es casi fotográfico. El graba el aguafuerte tal como se ve en las calles de España (Klingender qtd. in Glendinning 194). Pero el *Guernica* de Picasso es muy abstracto. Hay muchos más símbolos para interpretar. Para añadir a esta idea, en *Los Desastres De La Guerra* Goya usa los humanos cuerpos realistas. Es muy fácil comprender lo que Goya quiere comunicar en cada aguafuerte. Sin embargo, Picasso distorsiona el cuerpo humano para crear símbolos abstractos. El cuerpo es solamente una forma abreviada sin integridad. Es una manera de expresar los sentimientos de Picasso y añade a la emoción de la obra (Licht 156).

Asimismo, Goya vio las tragedias de la Guerra de la Independencia; miró los episodios de matanza en su patria y desarrolló su propia perspectiva de la situación. Picasso produjo su obra y desarrolló su perspectiva para los periódicos, fotógrafos, y explicaciones verbales. No experimentó en realidad el sufrimiento y horror de *Guernica* (Spender qtd. in Oppler).

También, si Picasso no hubiera pintado *Guernica*, el pueblo pequeño sería olvidado hoy en día. El impacto de la Segunda Guerra Mundial era tan significativo que mucha gente hubiera podido olvidar a las víctimas de *Guernica* (Fisch 22-23). Pero Goya produjo una obra que representaba la guerra entera, no solamente una batalla. La finalidad de *Los Desastres* es solamente una protesta contra los

soldados franceses y la Guerra de la Independencia. Se produjeron las emociones de miedo y enojo. *Guernica* es mucho más que una representación alegórica de un bombardeo; es una alegoría genial sobre la existencia humana y el sufrimiento por el mundo (Fisch 52). Picasso usa un medio muy universal para transmitir la emoción del suceso, el que llega a ser una imagen infinita. También usa los caracteres familiares y humildes para representar el desastre de una manera emocional sin exageración. Es una tragedia universal (Penrose 277-78). No es suficiente comparar el Picasso de *Guernica* con el Goya de *Los Desastres*. Las reacciones de Goya son individualistas y usa los instrumentos de ironía, sátira, y ridículo. Picasso es más universal y sus símbolos son ordinarios. Cuando un lugar común está infundido con la pasión más intensa, nace una gran obra de arte (Read qtd. in Oppler 218).

Estamos frente a dos artistas, dos guerras, y dos obras de arte. Picasso y Goya atestiguaron el mismo fallecimiento de su patria pero en siglos diferentes. Los dos quisieron evitar otra tragedia para el futuro de España. Hay muchas diferencias entre los dos, pero las similitudes son muy significantes y originan de los mismos sentimientos. Los dos tienen el choque, la pasión, y el mismo tema debajo de los diferentes reflejos de muchas fechas y lugares. Algunas veces recordamos ver este mismo tema en el Museo del Prado y lo llamamos "Goya." Cuando lo encontramos en el Pabellón español de 1937, lo llamamos "Picasso." Cuando lo leemos en el periódico y pensamos en una tierra sangrienta, lo llamamos España (Cassou qtd. in Oppler 209).

## Obras Citadas

- Blunt, Anthony. Picasso's 'Guernica'. New York: Oxford University Press, 1969.
- Crow, John A. Spain: the Root and the Flower. Los Angeles: University of California Press, 1985.
- Fisch, Eberhard. Guernica by Picasso. Trans. James Hotchkiss. Toronto: Associated University Presses, Inc., 1988.
- Glendinning, Nigel. Goya and His Critics. New Haven: Yale University Press, 1977.
- Larrea, Juan. Guernica, Pablo Picasso. Trans. Dr. Alexander H. Krappe. New York: Arno Press, 1969.
- Licht, Fred. Goya. New York: Universe Books, 1979.
- Oppler, Ellen C., ed. Picasso's Guernica. New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1988.
- Penrose, Roland. Picasso: His Life and Work. New York: Harper and Brothers, Publishers, 1958.
- Salas, Xavier De. The Disasters of War. New York: Doubleday Doubleday and Company, Inc., 1956.