

# LA ACTUALIDAD DEL GUERNICA



**¿Se inspiró Picasso en una Navidad bombardeada?**

Francisco Rey Alamillo

*«El arte es una mentira que nos revela la verdad.»*

— Pablo Picasso

*«Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad.»*

— Lucas 2, 14

*«Guernica muestra la condición humana sin ningún velo y, en este sentido, es quizás el mayor cuadro religioso de nuestro tiempo: no porque ilustre un dogma, sino porque toca el fondo de la experiencia del sacrificio.»*

— Paul Tillich, teólogo

*«Ver el Guernica con toda su carga patética y terrible contra la guerra supone que todavía está viva en nuestra tradición cultural la imagen de la Sagrada Familia que alienta la reacción de estupor y angustia ante el cuadro, sin que seamos capaces de identificar sus elementos explícitamente.»*

— Pablo Huerga Melcón

# LA ACTUALIDAD DEL GUERNICA



*¿Se inspiró Picasso en una  
Natividad bombardeada?*

28-3-2026

Francisco Rey Alamillo

Este trabajo te invita a mirar el Guernica como nunca lo habías visto. Plantea una hipótesis fascinante y rigurosamente argumentada: que el Guernica de Picasso, más allá de ser una denuncia del bombardeo de 1937, está construido sobre la iconografía de un belén o Natividad cristiana, pero invertida en una escena de destrucción y muerte. El objetivo no es demostrar una intención consciente del artista —para la que no existen pruebas documentales y que el propio Picasso se encargó de mantener hermético—, sino mostrar que la lectura del Guernica como “anti-belén” es culturalmente plausible, iconográficamente sólida y teológicamente más iluminadora que cualquier interpretación que prescinda de ella.

A partir de la **exposición "Picasso. Raíces bíblicas"** en la Catedral de Burgos, el autor explora la profunda formación católica del pintor y cómo esta emerge en su obra, a pesar de su ateísmo declarado. El texto analiza las correspondencias entre los elementos del belén tradicional (la Virgen con el Niño, el buey, la mula, San José, la estrella) y las figuras del Guernica (la madre con el hijo muerto, el toro, el caballo herido, el soldado caído, la bombilla), proponiendo que Picasso creó una "anti-navidad" para representar el horror. El Guernica no solo representa la destrucción de una ciudad: representa la destrucción del nacimiento mismo. Es la Natividad invertida, el belén bombardeado, la inversión radical de la imagen fundacional de la paz en Occidente.

El estudio no solo se apoya en la historia del arte y la memoria visual de Picasso (con referencias a Murillo y al retablo de Diego de Siloé en Burgos), sino que también reflexiona sobre el silencio del artista, la dimensión teológica de la obra como "muerte de Dios" y, finalmente, los símbolos de esperanza que aún sobreviven en el lienzo. Es una lectura que transforma nuestra percepción del cuadro, invitándonos a ver en él no solo un grito contra la guerra, sino también una exigencia de paz y humanidad.

Esta lectura abre preguntas que trascienden la historia del arte. ¿Por qué un artista ateo como Picasso volvió una y otra vez a la iconografía cristiana en los momentos más duros de su vida? ¿Pintó un ateo una de las obras más profundamente religiosas de la historia? ¿Qué vio Picasso en Burgos en 1934 que pudo quedar grabado en su memoria antes de pintar el Guernica?

¿Y si el cuadro más famoso contra la barbarie del siglo XX escondiera en su interior la imagen de un belén bombardeado? ¿Puede una obra tan moderna y desgarradora esconder la estructura simbólica de una Natividad invertida?

¿Por qué Picasso jamás explicó el significado de su obra maestra? ¿Qué nos dice de Picasso que nunca quisiera explicar el significado del Guernica?

¿Es posible que el cuadro más famoso del siglo XX sea también uno de los más religiosos, aunque sin proponérselo? ¿Hay esperanza en medio del infierno del Guernica? ¿Es el Guernica solo un cuadro sobre la Guerra Civil, o es el espejo de todos los conflictos de hoy?

Una pregunta final, directa al lector:

Si te conmueve el arte, la historia o la simple humanidad, este texto te mostrará que la obra de Picasso no solo retrata el horror, sino que exige de nosotros una respuesta. ¿Aceptas el desafío de mirar el Guernica con otros ojos?



# ÍNDICE

- 1 LA EXPOSICIÓN PICASSO Y LA BIBLIA
- 2 PABLO PICASSO Y MAX JACOB: AMISTAD, FE Y CONTRADICCIONES
- 3 PICASSO Y BERGAMÍN: EL CATÓLICO QUE BAUTIZÓ EL GUERNICA
- 4 LA LÁGRIMA ROJA: EL ÚNICO COLOR QUE PICASSO NO RETIRÓ
- 5 LA CRUCIFIXIÓN DE PICASSO: EL DOLOR DE CRISTO COMO ESPEJO DEL SUFRIMIENTO HUMANO
- 6 EI GUERNICA
- 7 CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO
- 8 LA HIPÓTESIS DEL BELÉN DESTRUIDO
- 9 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO COMPARADO
- 10 MÁLAGA, MURILLO Y LA MEMORIA VISUAL DE PICASSO
- 11 BURGOS, SILOÉ Y LA MEMORIA VISUAL DE PICASSO
- 12 LA DIMENSIÓN TEOLÓGICA: LA MUERTE DE DIOS
- 13 DISCUSIÓN
- 14 ¿POR QUÉ PICASSO NO EXPLICÓ EL SIMBOLISMO DEL GUERNICA?
- 15 LA ESPERANZA QUE BROTA DEL INFIERNO
- 16 LOS GUERNICAS DE HOY: ¿QUÉ PODEMOS HACER?
- 17 CONCLUSIONES
- 18 BIBLIOGRAFÍA

# LA ACTUALIDAD DEL GUERNICA

## *¿Se inspiró Picasso en una Natividad bombardeada?*

*“Mediante el dibujo y el color he tratado de lograr un conocimiento más profundo del mundo y de los hombres, a fin de que este conocimiento sirva a liberarnos. Siempre he expresado, a mi manera, lo que consideraba más verdadero, más justo y mejor, y era por lo tanto más bello, pero durante la opresión y la insurrección advertí que esto no es bastante, que debía luchar no sólo con mis pinceles, sino con todo mi ser. Una «inocencia» peculiar me había impedido antes comprenderlo.”*

Pablo Picasso

Por Francisco Rey Alamillo<sup>1</sup>

### 1. LA EXPOSICIÓN PICASSO Y LA BIBLIA

En marzo de 2026 se inauguró en la Catedral de Burgos la exposición “Picasso. Raíces bíblicas”, que explora la influencia de la iconografía cristiana en la obra del pintor malagueño. La muestra invita a reflexionar sobre la maternidad y la feminidad, denuncia la violencia y el dolor de la guerra, medita sobre la muerte y la identidad, y transmite un mensaje de esperanza.

Aunque Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) fue ateo declarado tras la muerte de su hermana pequeña y estuvo afiliado al Partido Comunista Francés desde 1944 hasta su

---

<sup>1</sup> Francisco Rey Alamillo (Madrid, 1965) es padre de 4 hijos adoptados y abuelo de 3 nietos. Educador y licenciado en informática por la Universidad Politécnica de Madrid. Ejerce como profesor de secundaria y de la Universidad de la Experiencia en Burgos. Lleva más de 40 años trabajando, junto a su esposa y un grupo de amigos, en la defensa de los débiles, empobrecidos y la promoción de los derechos humanos. Es militante cristiano e integrante de Encuentro y Solidaridad y de la Asociación Iqbal Masih Contra la Esclavitud (AIMCE). Su exposición sobre la paz y no violencia ha recorrido numerosas escuelas, centros y facultades de toda la geografía española. Es autor de más de cien artículos sobre estos temas. Sus publicación más reciente: *Hélder Cámara. El profeta de la no violencia*. Editorial Anawin.

fallecimiento<sup>2</sup>, esto no impidió que la iconografía cristiana y la búsqueda de trascendencia aparecieran recurrentemente en su obra.

En su edad adulta, Picasso se rebeló contra la religión, como lo hizo con casi todo, pero su formación y cultura fueron profundamente católicas. Como observa el cardenal Tolentino: *“La educación religiosa fue para él una experiencia sensorial. Las misas a las que asistía junto a su madre, la penumbra de las iglesias andaluzas y catalanas, el olor del incienso, los gestos de la liturgia, las imágenes sagradas que poblaban los espacios cotidianos: todo ello se depositó en su memoria corporal antes incluso de convertirse en objeto de reflexión intelectual. El catolicismo no era para él una fe profesada, sino un paisaje interior, un alfabeto del alma que precede y trasciende la creencia”*.<sup>3</sup>



*Picasso junto a su esposa Olga y su hijo Paulo en Burgos.*

---

<sup>2</sup> Documento firmado por Pablo Picasso desde París y enviado al periódico New Masses de Nueva York a finales de octubre de 1944, informando sobre su decisión de afiliarse al Partido Comunista Francés. Fuente: El Comun <https://elcomun.es/2021/01/09/documento-historico-por-que-me-hice-comunista-de-pablo-picasso/>

<sup>3</sup>El cardenal Tolentino, en la exposición sobre Picasso de Burgos: “Es un extraordinario diálogo entre fe y cultura”. Religión Confidencial. <https://www.elconfidencialdigital.com/religion/articulo/diocesis/cardenal-tolentino-exposicion-picasso-burgos-es-extraordinario-dialogo-entre-fe-cultura/20260303052844055450.html>

La muestra en la catedral de Burgos tiene un sentido profundo para la familia Ruiz-Picasso: el artista visitó “de incógnito” el templo en 1934, acompañado de su mujer y su hijo, en lo que sería su última visita a España. Según ha destacado su nieto Bertrand Ruiz Picasso, todas las fotografías que documentan la vida del artista reflejan momentos significativos. La imagen tomada en Burgos muestra a Picasso junto a su esposa Olga y su hijo Paulo. Ese viaje también lo llevó a otras ciudades españolas, como San Sebastián, Madrid, Toledo y Barcelona.<sup>4</sup>

La exposición se abre con obras que reflejan la educación religiosa del artista malagueño, entre las que figura una pintura de sus primeros tiempos. En *La familia* (1920) retrata a un nutrido grupo familiar en Navidad. Afloran ahí las influencias que lo formaron: las misas con sus padres, la devoción de su madre, la imagen de la Virgen de los Dolores presidiendo el hogar, y su paso por el taller del pintor religioso José Garnelo Alda. Estas obras tempranas son casi irreconocibles como Picasso: hay un hermoso cuadro de un monaguillo y otro de un acólito que ofrece aceite de un incensario a una anciana junto al altar.

La obra *Maternidad* (1921) —en la que Picasso retrata a su esposa Olga Khokhlova con su primer hijo, Paulo— ejemplifica esta conexión al reinterpretar la iconografía clásica de la Sagrada Familia desde una experiencia íntima y personal, aunque sin constituir arte religioso en sentido estricto. El nacimiento de su hijo lo llevó a una obsesión por la maternidad, y la iconografía mariana domina el segundo capítulo de la muestra, que da paso a *Vanitas*: una reinterpretación de las naturalezas muertas a la luz de los totalitarismos que asolaron Europa. El *Eclesiastés* resuena de fondo: “*¡Vanidad de vanidades; todo es vanidad! ¿Qué saca el hombre de todos los afanes con que se afana bajo el sol?*”, evocación de la brevedad de los placeres y la certeza de la muerte.

---

<sup>4</sup> Paloma Alarcó, comisaria de la exposición “Picasso. Raíces bíblicas”. Señalaba en marzo de 2026, en un artículo en el Diario de Burgos: “*Si bien residió Picasso la mayor parte de su vida como extranjero en Francia, nunca olvidó sus raíces ni la educación católica de su infancia española finales de agosto de 1934, Pablo Picasso visitó Burgos junto a su mujer Olga Khoklova y su hijo Paulo. La familia llegaba desde San Sebastián -en el Hispano Suiza del artista, un coche de lujo de fabricación española, conducido por su inseparable chófer, Marcel Boudin. Se trataba de un viaje de carácter privado y, a pesar de que Picasso por aquel entonces ya era toda una celebridad, hay muy pocos datos sobre esta estancia. En una de las fotografías familiares los vemos frente a la Catedral de Santa María, donde en medio de las sombras de las capillas el artista admiró el Cristo de Burgos. El crudo realismo de esta imagen sacra le impresionó especialmente y su dramatismo influyó en su obra posterior.*”



*Pablo Picasso, Maternidad, 1921*

Hacia 1930, el interés de Picasso por la Crucifixión resurge como instrumento para reflexionar sobre las amenazas que lo rodean y combatir el mal desde el arte. Este cuarto capítulo, titulado Gólgota, reúne las crucifixiones surrealistas y las pinturas del entorno del Guernica, con la Pasión como hilo conductor y, de nuevo, la maternidad en su dimensión más trágica: madres e hijos como víctimas de la guerra.

La mirada de Picasso sobre la guerra es de una crueldad extrema. Consciente de que la humanidad estaba asediada por la sinrazón y la violencia, Guernica y las obras de su entorno denuncian la capacidad del ser humano de infligir dolor. La grisalla acentúa el dramatismo de esa madre que llora sobre el cadáver de su hijo con un aullido desgarrador. La cartela de la exposición pregunta: “¿No manifiesta también un simbolismo cristiano al evocar el sufrimiento de una Pietà?”



*Pablo Picasso, Madre con niño muerto (II). Postscripto de "Guernica", 1937*

Paloma Alarcó, comisaria de la muestra y jefa de conservación de pintura moderna del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, se detiene ante *Madre con niño muerto* (1937) para subrayar que *Guernica* es un cuadro repleto de "iconografía religiosa": *"Esta versión del entorno de Guernica —con los mismos grises dramáticos de la célebre obra— es como la antítesis de la Maternidad"*. Mientras aquella "nos muestra el amor, la ternura de la madre con el niño", esta "es el drama, la tragedia de la guerra". Alarcó destaca también la atemporalidad del artista: *"Esto lo estamos viendo hoy en día en los periódicos"*. Para Picasso, las víctimas más terribles de la guerra "son las mujeres y los niños".

Sobre las crucifixiones pintadas por Picasso, el cardenal Tolentino señaló que *"resurgen con fuerza en el ciclo de Guernica, donde las manos levantadas de las madres, el llanto de las mujeres y el gesto de piedad se inspiran en la retórica de la iconografía sacra"*. Y añadió la reflexión del teólogo Paul Tillich: *"Guernica muestra la condición humana sin ningún velo y, en este sentido, es quizás el mayor cuadro religioso de nuestro tiempo: no porque ilustre un dogma, sino porque toca el fondo de la experiencia del sacrificio"*



*Pablo Picasso, Cristo en el sepulcro, adorado por los ángeles, 1896*

El siguiente capítulo de la exposición, *Vera icon*, muestra cómo Picasso rompió con el canon artístico del retrato a través de obras de radical atrevimiento. El pintor operó una profunda transformación del género: mediante el enmascaramiento, la deformación y la metamorfosis, subvirtió las expectativas de mimesis que el retrato lleva implícitas desde siempre. Cada uno de sus retratos habla de una pérdida, de un recuerdo, pero también de un espectro.

Cierra la exposición *Esperanza*, con la iconografía del Buen Pastor y la paloma convertida en símbolo de paz y nuevos comienzos. En 1942 y 1943, en plena ocupación nazi de París, Picasso creó una serie de dibujos de un hombre con un cordero en brazos que modelaría después en yeso, dando lugar a una escultura monumental. Todos ellos emanaban una grandeza sencilla e intemporal, símbolo de humanidad en medio de una Europa en ruinas. La imagen se retrotrae al Moscóforo clásico y al Buen Pastor cristiano, figura de la salvación del hombre. En 1961, ya instalado en Cannes, volvió al tema del hombre con el cordero utilizando planchas metálicas recortadas.

Es ahí donde, según el cardenal José Tolentino de Mendoza, *“el diálogo entre Picasso y la Biblia alcanza quizás su punto de máxima intensidad. L’Homme au mouton, la gran escultura realizada en el corazón del París ocupado en 1943, “se relaciona explícitamente con la iconografía paleocristiana del Buen Pastor. Picasso se impuso el*

*reto de visitar un tema clásico relacionado con la tradición cristiana más antigua, la del pastor que lleva sobre sus hombros al cordero perdido, símbolo de la salvación y la misericordia”.*



*Pablo Picasso, Paloma-Rostro, 1955*

Picasso tuvo también influencias artísticas decisivas: el Barroco español —era un gran admirador de Murillo y sus Vírgenes—, la estatuaria románica y el arte gótico de la catedral de Burgos, que visitó en 1934 y donde contempló el Cristo de Burgos y un notable belén, probablemente el último que vería en España antes del Guernica, y al que volveremos más adelante. Hubo, naturalmente, otras influencias, pero la iconografía católica fue la primera y la más formativa. Prácticamente todos los demás aspectos de la obra de Picasso se han explorado en exposición tras exposición; ¿por qué tardó tanto, entonces, en abordarse este, tan evidente? Se lo preguntaron a su nieto Bernard Ruiz-Picasso, quien respondió: *«Era necesario distanciarse críticamente del siglo XX»*. En otras palabras, explorar a Picasso y el catolicismo se parece hoy menos a una apropiación cultural y más a una deuda con la verdad.

Paloma Alarcó precisa que no se trata de hablar del arte religioso en Picasso, sino de la reinterpretación que hizo de la iconografía religiosa: *“como artista radical y transgresor se rebeló contra la religión, pero no pudo huir de una formación y una cultura profundamente católicas”*. Y ante la pregunta de si era posible ver el cuadro simplemente como un niño con una oveja, respondió con rotundidad: *“Es evidente que se inspira en el Buen Pastor”*.

Las numerosas palomas de esta época aluden al relato bíblico de Noé y a la idea del nuevo comienzo, y pronto se convertirán en emblema de los movimientos por la paz.

Tanto el hombre con el cordero que avanza como las palomas que alzan el vuelo nos abren el camino hacia un futuro esperanzador.

La propuesta central de la exposición —que el artista más iconoclasta del siglo XX mantuvo un diálogo profundo y sostenido con la tradición visual del catolicismo— constituye el punto de partida natural para el presente trabajo. Si Picasso conocía y utilizaba la iconografía cristiana de forma sistemática, ¿podría el Guernica (1937) estar construido sobre la imagen de un belén? ¿Podría la escena más perturbadora del siglo XX ser, en su arquitectura iconográfica profunda, una Adoración de los Pastores que las bombas han destruido?

El presente estudio examina esta hipótesis. Aunque la historiografía dominante sostiene que la obra surge como respuesta directa al bombardeo de la ciudad vasca en abril de 1937, lecturas iconográficas contemporáneas han identificado paralelismos estructurales entre la composición del cuadro y la iconografía de la Sagrada Familia. El análisis se apoya en fuentes primarias, bibliografía especializada y comparaciones visuales, distinguiendo con rigor entre hecho histórico verificable e hipótesis hermenéutica culturalmente fundada.



## 2. PABLO PICASSO Y MAX JACOB: AMISTAD, FE Y CONTRADICCIONES

Antes de estudiar el Guernica, veamos algunos aspectos de la vida de Picasso relacionados con la religión.

A principios del siglo XX, Picasso estuvo fichado por la policía francesa, que lo consideraba sospechoso por frecuentar ambientes vanguardistas y por sus simpatías con el anarquismo. Llegó incluso a ser investigado por el robo de La Gioconda del Louvre en 1911. Pese a todo, forjó amistades sólidas entre los artistas de París, entre ellas la que lo uniría al poeta y pintor Max Jacob, judío converso al catolicismo<sup>5</sup>. Compartieron habitación en Montmartre, y Picasso lo animó a abandonar los trabajos de subsistencia —mozo de almacén, profesor de piano— para consagrarse a la creación artística. De esa amistad brotó una petición insólita: Jacob le pidió que fuera su padrino de bautismo, convencido de que, siendo español, su amigo llevaría la fe profundamente arraigada.

Sin embargo, Pablo Picasso hizo profesión formal de ateísmo a lo largo de toda su vida, y en 1944, como anteriormente dijimos, se adhirió al Partido Comunista Francés. Sus biógrafos apuntan a que el abandono del cristianismo pudo tener raíz en la muerte por difteria de su hermana pequeña Conchita, que apenas tenía siete años. Con todo, el Crucificado no desapareció de su obra: reaparece en pinturas y dibujos de distintas etapas, incluida la cubista.

Picasso aceptó la petición de su amigo, y el 18 de febrero de 1915 fue padrino en la ceremonia celebrada en la capilla parisina de Notre-Dame de Sion. Como regalo de ese día le entregó un ejemplar de la Imitación de Cristo de Kempis, con esta dedicatoria de su puño y letra: “*A mi hermano Cyprien, Max Jacob, en recuerdo de su bautismo*”. Cipriano fue el nombre elegido por el nuevo cristiano, al parecer en homenaje a un obispo de Antioquía que había sido mago antes de su conversión. Un gesto que revela cuánto sabía Picasso anteponer la amistad a sus convicciones. Muchos años después, en 1941, Jacob recogió en sus Consejos a un joven poeta una recomendación que le había dejado su padrino: “*Piensa en Dios y trabaja*”.

---

<sup>5</sup> Picasso y Max Jacob. Una historia de amistad. Antonio R. Rubio Plo. Alfa y Omega, 13 de Febrero de 2022

<https://alfayomega.es/picasso-y-max-jacob-una-historia-de-amistad/>

### **3. PICASSO Y BERGAMÍN: EL CATÓLICO QUE BAUTIZÓ EL GUERNICA<sup>6</sup>**

Entre los amigos que rodearon a Picasso durante la gestación del Guernica, ninguno resulta tan revelador para la tesis del presente trabajo como José Bergamín Gutiérrez — escritor de la Generación del 27, fundador de la revista Cruz y Raya, y uno de los intelectuales más singulares que dio la cultura española del siglo XX—. Su amistad con Picasso es, en sí misma, una de las paradojas más fascinantes de aquella época: un comunista declarado y un católico practicante, unidos por el antifascismo, el amor a España y una complicidad intelectual que ninguno de los dos encontró en ningún otro sitio.

#### **El encargo y el origen de una amistad**

El vínculo entre ambos nació directamente del Guernica. En enero de 1937, como comisario general adjunto para la Exposición Internacional de París, Bergamín formó parte de la delegación que encargó a Picasso una obra de gran formato para el pabellón de la República. Lo que surgió de ese encargo fue el cuadro más importante del siglo XX, y también una de las amistades más intensas de la vida de Picasso. A partir de ese momento, la relación entre ambos se intensificó: Picasso le confió el manuscrito de su poema Sueño y mentira de Franco para que lo publicara en la editorial Séneca, y durante los años del exilio la conexión se mantuvo viva a través de cartas y visitas en el sur de Francia.

Quienes conocieron a ambos han descrito esa relación como «dos almas grandiosas que se encontraron y apoyaron en un momento convulso y difícil de la historia», sostenida por admiración mutua y una profundidad intelectual que no admitía superficialidades.

#### **El esqueleto eléctrico**

Bergamín era todo lo contrario a Picasso en apariencia: frágil de cuerpo, torturado de espíritu, habitado por una fe que le incomodaba tanto como le resultaba imposible abandonar. Se definía a sí mismo, con sus paradojas características, como «católico,

comunista y taurino», y decía ser creyente «porque no le quedaba más remedio». Su catolicismo no era el de la Iglesia del régimen —a la que llamaba «la de las espadas», sino el de los pobres y los perseguidos, el del sacrificio y la duda, muy al estilo de Unamuno.

Picasso, que era un terremoto de vitalidad y un pragmático visual, encontraba en Bergamín a un interlocutor que le daba a su pintura una dimensión que él mismo quizás no se atrevía a verbalizar. Lo definió con una frase que se hizo célebre: «Bergamín es un esqueleto eléctrico». Con ella reconocía que su amigo estaba consumido por la intensidad de su fe y sus ideas, y que esa electricidad mística era capaz de proyectarse sobre el lienzo de otro. Cuando Bergamín desplegaba sus interpretaciones teológicas del Guernica, Picasso escuchaba en silencio, fumando, y terminaba diciendo algo como: «Bueno, si tú lo ves así, es que está ahí». No lo corregía. Le divertía —y le intrigaba— que un católico viera a Dios en un cuadro pintado por un comunista.

### **La interpretación bergaminiana del Guernica**

Bergamín no dejó un ensayo sistemático sobre el cuadro, pero su interpretación puede reconstruirse con bastante precisión a través de textos dispersos, gestos documentados y testimonios de quienes los conocieron.

Su lectura comenzaba por el color —o mejor dicho, por su ausencia. En las páginas de *Cahiers d'Art* (1937), Bergamín vinculó la obra con la tradición de Goya: *“Nuestra guerra actual de la independencia dará a Picasso, como la otra lo había dado a Goya, la plenitud consciente de su genio pictórico, poético, creador”*. La grisalla del Guernica no era para él una elección estética, sino una decisión de orden moral y casi teológico: la ausencia de color era la ausencia de la luz de Dios, el mundo donde el pecado del hombre ha apagado los colores de la creación.

Para los que rodeaban a Picasso, y Bergamín entre ellos, el cuadro representaba ante todo *“la nueva matanza de los inocentes”*: de los niños, de las mujeres, de los animales mansos. Esta lectura —recogida también por Hélène Parmelin— resuena profundamente con el marco teológico de Bergamín: la referencia a la Matanza de los Inocentes del evangelio de Mateo convierte el bombardeo vasco en una figura bíblica del crimen contra los indefensos, y conecta directamente con la hipótesis del belén destruido que el presente trabajo examina.

Bergamín identificaba la figura de la madre con el niño muerto en brazos con la Virgen María: una Pietà universal donde el dolor de la madre española era el mismo dolor de la Madre de Dios ante el sacrificio inútil. Para él, Picasso había logrado pintar una imagen sacra sin proponérselo —o quizás precisamente por no proponérselo—. *“Picasso no pinta la realidad, pinta la Verdad”*, escribió en su ensayo *El pensamiento de un pintor*. El cuadro era, en su interpretación, un exorcismo: al pintar el horror de forma tan cruda, Picasso realizaba un acto de fe en la humanidad, obligándola a mirar sus propios demonios para poder sanar.

En Bergamín, la amistad con Picasso, la fe católica y la interpretación del Guernica confluyen en un mismo núcleo: la convicción de que el arte verdadero —como la fe verdadera— no puede separarse de los que sufren. El Guernica era para él un icono laico que cumplía la misma función que las imágenes sagradas ante las que rezaba: mostrar el dolor de los crucificados de la historia y mantener viva su memoria.

### **La lealtad final**

Fiel a la voluntad de Picasso tal como él la había recibido, Bergamín se opuso al retorno del Guernica a la España de la Transición, argumentando que el pintor había condicionado su vuelta al restablecimiento de la República: *“Quiero que el Guernica vuelva a España cuando vuelva la democracia, quiero que vuelva al Museo del Prado, y que esto no suceda si el país no se encuentra bajo la III República”*. Decía también que «el cuadro es un fantasma que no puede vivir en una cárcel». Era una postura coherente con su catolicismo de la fidelidad ante los vivos y los muertos, y con la misma intransigencia ética que había gobernado su vida entera. Murió en el exilio interior y pidió ser enterrado en el País Vasco, en Fuenterrabía, con la misma sencillez con que había vivido: un hombre que amó la vanguardia de Picasso pero que nunca pudo soltar la cruz, no como símbolo de poder, sino de sacrificio.

## **4. LA LÁGRIMA ROJA: EL ÚNICO COLOR QUE PICASSO NO RETIRÓ**

Hay una historia casi desconocida que ocurrió en el taller de Picasso durante los últimos días de la creación del Guernica, y que arroja una luz única sobre el significado del

cuadro. Es la historia de la lágrima roja que relató la periodista Silvia Intxaurre en Telemadrid.<sup>7</sup>

Cuando Picasso dio por terminado el lienzo, quiso explorar la posibilidad de añadir color. La obra, de casi ocho metros de largo, era hasta ese momento una grisalla absoluta —negros, blancos y grises—, y el propio artista argumentaba que nunca se había visto una obra de esas dimensiones sin un solo gesto de color. Sus amigos, entre ellos Bergamín y Joan Miró, que habían seguido el proceso de cerca, recibieron la propuesta con consternación. Lo que hicieron a continuación fue decisivo: propusieron a Picasso que recortara papeles de colores y los colocara sobre las figuras del lienzo para poder ver el efecto antes de comprometerse con la pintura.

Lo que aquellos visitantes contemplaron al entrar en el taller fue, según los testimonios, algo asombroso: una suerte de vidriera gótica de colores vivos sobre el lienzo gris. Picasso observó el resultado y, según la descripción de quienes estaban presentes, lo llamó “una mascarada indecente”, o en otra versión, “un pastiche, una obra fofa, fallida, sin ningún sentido”. Entonces, ese “monstruo triunfante” comenzó a arrancar las tiras de colores una por una, y ante los ojos de los allí reunidos emergió algo raramente visto antes: la insoportable potencia del gris para expresar el horror. Arrancó un papel, y otro, y otro. Hasta que se detuvo.

Un pequeño papel rojo, en forma de lágrima, había quedado pegado junto al ojo de una de las figuras —según las versiones, junto al niño que está bajo el toro, o sobre el rostro de la mujer, o junto al ojo del caballo—. Picasso lo miró. Y no lo retiró. Fue Bergamín quien pronunció la frase que definiría para siempre ese fragmento de papel: “Es una lágrima roja”.

En una obra despojada de todo color, esa gota de rojo era la única sangre visible: no la de la batalla, sino la del dolor íntimo, la que brota del ojo. Desde la perspectiva cristiana que Bergamín llevaba siempre consigo, era también la lágrima de quien llora ante los inocentes muertos —como el Cristo ante el sepulcro de Lázaro, o como la Virgen Dolorosa ante la Cruz.

---

<sup>7</sup> José Bergamín fue uno de los intelectuales más interesantes de la literatura española. Amigo de Pablo Picasso, recibió el encargo del pintor de colocar una lágrima roja cada viernes en las distintas figuras del Guernica. Picasso ya lo había hecho en la Exposición Universal de París. Pero el destino impidió que se cumpliera el encargo. <https://www.telemadrid.es/programas/esto-es-otra-historia/lagrimas-Guernica-2-2008919140--20180503102535.html>

## **El encargo que nunca se cumplió**

Lo que sucedió después pertenece ya a la leyenda, aunque está documentado. Picasso tomó esa pequeña lágrima de papel rojo, la depositó en una cajita, y se la entregó a Bergamín con un encargo preciso: debía colocarla sobre el cuadro durante la Exposición Universal de París, cambiándola de figura en figura —la mujer, el caballo, el toro— y renovándola cada viernes, como si el cuadro necesitara sangrar de forma periódica para seguir vivo. La elección del viernes no era inocente. Para un católico como Bergamín — y Picasso lo sabía— el viernes no es un día cualquiera de la semana. Es el día de la Pasión y Muerte de Cristo, el día más solemne del calendario cristiano, el único día del año en que la Iglesia no celebra la Eucaristía porque lo que ocurrió ese día no puede ser celebrado: solo llorado. El Viernes Santo es el día más solemne de la Semana Santa porque conmemora la Pasión, Crucifixión y Muerte de Jesucristo en el Calvario. Es un tiempo de duelo, oración y reflexión profunda sobre el sacrificio que hizo Jesús para la redención de la humanidad.

Al pedir que la lágrima roja se renovara cada viernes, Picasso —ateo, comunista, hermético— estaba instaurando sin nombrarlo un rito de duelo de cadencia litúrgica. El cuadro sangraría cada siete días, como sangra la memoria de la Pasión en el calendario cristiano. La lágrima no era un adorno: era una ofrenda periódica, un acto de memoria que el tiempo no debía borrar.

En otra versión del encargo, más radical, Picasso llegó a imaginar que cada visitante del pabellón republicano pudiera acercarse al lienzo y pegar en él su propia lágrima roja. Pero enseguida desechó la idea: destruiría la pintura. Ni siquiera Bergamín llegó a pegar nada.

Los acontecimientos que siguieron a la exposición de París lo impidieron todo. La guerra, el exilio, los trasiegos de una vida en la diáspora. La cajita con la lágrima roja se perdió en algún momento del peregrinaje. Dondequiera que quedase, escribió alguien que conoció la historia, “se encuentra también el sentido del arte y el recuerdo insoportable de Guernica 1937”.

## **El significado de la lágrima**

Este episodio ilumina de manera única el problema del color en el Guernica, y por extensión, la hipótesis del belén destruido. La decisión de Picasso de mantener la grisalla

no fue solo estética: fue, como Bergamín intuyó desde el primer momento, una decisión de verdad moral. El color habría dado al cuadro algo de fiesta, de carnaval, de arlequín —habría devuelto la vida a lo que debía ser la representación de su ausencia—. Solo el rojo de una lágrima era tolerable: el único color que no mentía, el único que podía habitar esa escena sin falsificarla.

En la iconografía cristiana, la Virgen Dolorosa se representa a menudo con una lágrima en la mejilla —a veces pintada en rojo, símbolo de la sangre de Cristo que ella llora como propia—. Si el Guernica es, en su arquitectura profunda, una Natividad destruida y una Pietà simultáneas, la lágrima roja que Picasso no retiró y que Bergamín bautizó con su nombre es el único elemento del cuadro que pertenece a ambas escenas a la vez: es la lágrima de la madre ante el niño recién nacido que ya está muerto, y la lágrima de la madre ante el hijo que acaba de ser bajado de la cruz. Es, en definitiva, el punto exacto donde el belén y el Calvario se tocan.

### **La grisalla como anti-cromatismo navideño**

La ausencia de color en el Guernica se ha explicado habitualmente como decisión expresionista, como eco del blanco y negro de la prensa de guerra, o como elección de orden moral que Bergamín intuyó desde el primer momento. Todo eso es cierto. Pero hay una dimensión que esas lecturas no agotan: la grisalla del Guernica es también, y de forma muy precisa, la aniquilación del cromatismo específico de la Natividad.

La escena del belén es, junto al Juicio Final y la Anunciación, una de las más cromáticamente ricas de toda la tradición pictórica occidental. Sus colores son inconfundibles y están codificados desde la Edad Media: el azul del manto de la Virgen, el oro de la estrella y los nimbos, el rojo de los ángeles, la luz cálida y dorada que emana del Niño Jesús iluminando la escena desde el centro hacia afuera. En las Adoraciones de Murillo que Picasso conocía de memoria, esa paleta es casi una firma: el mundo del nacimiento es un mundo de color, de calor, de luz sobrenatural que lo transforma todo.

El Guernica destruye exactamente esa paleta. No hay azul, no hay oro, no hay rojo salvo la lágrima que Picasso no retiró. El mundo que antes irradiaba luz desde el centro ha quedado reducido a ceniza. La grisalla no es el color de la guerra en abstracto: es la ausencia específica de los colores de la Natividad. Donde había oro hay gris. Donde había azul hay gris. Donde había la luz viva del Niño hay la luz mecánica y fría de una bombilla.

En este sentido la única lágrima roja que Picasso conservó adquiere una nueva dimensión dentro de la hipótesis del belén. Es el único superviviente cromático de toda la paleta navideña: el único color que no ha sido reducido a ceniza, y no por casualidad es el color de la sangre y del dolor, el único color que la guerra no puede suprimir porque es ella misma quien lo produce.

## 5. LA CRUCIFIXIÓN DE PICASSO: EL DOLOR DE CRISTO COMO ESPEJO DEL SUFRIMIENTO HUMANO

Uno de los episodios clave que aborda la exposición de Picasso en la Catedral de Burgos es el suicidio de su amigo Carlos Casagemas en 1901, un acontecimiento que marcó profundamente al artista y que le llevó a reinterpretar iconografías cristianas como la crucifixión o la piedad para expresar el dolor personal y colectivo.



La Crucifixión. Pablo Picasso. 1930.

Entre las obras consideradas como hitos en la evolución del estilo surrealista de Picasso se encuentra *La Crucifixión* (1930). En *La Crucifixión* aparecen representados los grandes temas que siempre obsesionaron a Picasso: la muerte, el sufrimiento, la

religión, los ritos ancestrales, el sacrificio de víctimas inocentes. Muchos críticos consideran que la representación emocional del sufrimiento mostrado en esta pintura es un anticipo del Guernica en 1937. Picasso convierte la crucifixión en un símbolo de la tragedia humana. Las procesiones de su infancia, en la Málaga natal, quedaban ya muy atrás. Pero sí es cierto que, durante algunos momentos de dolor en la vida del artista, aflora la memoria del Cristo crucificado y Picasso, en cierto modo, se verá a sí mismo crucificado.<sup>8</sup> en los momentos difíciles de su vida, Picasso pinta a Cristo crucificado; una suerte de alter ego que le vale para escenificar su propio sufrimiento.

La Crucifixión (1930) coincidió con un periodo de desasosiego personal. *“Al artista le resultó difícil sustraerse al fuerte influjo de la religión cristiana que imperaba en su España natal. Un hecho importante es que el tema cristológico aparece en la obra de Picasso en momentos difíciles de su vida”*», explica la investigadora Lourdes Peláez.<sup>9</sup> La escena de la crucifixión *“no representa sólo la muerte de Cristo, sino que va más allá en su búsqueda de mostrar la angustia vital, la capacidad del ser humano de infligir dolor, el sufrimiento que ese dolor causa a su vez y, sobre todo, el sacrificio”*, según Lourdes Peláez.

La Crucifixión anticipa la violencia sufrida por los cuerpos en el Guernica. Jesús aparece en el clímax de su sufrimiento, en un estilo que recuerda al Guernica, en el centro de la composición, rodeado de figuras casi indistinguibles con colores brillantes y pinceladas dramáticas. Picasso nunca vendió La Crucifixión, quizás debido a la implicación emocional puesta en la pintura. Unos 89 años después de su creación, la Crucifixión sigue siendo un potente relato visual del sufrimiento inhumano con que cargó Jesús durante la crucifixión. Quizás debido a la implicación emocional que Picasso puso en esta pieza, nunca la vendió a coleccionistas privados ni se desprendió de ella.

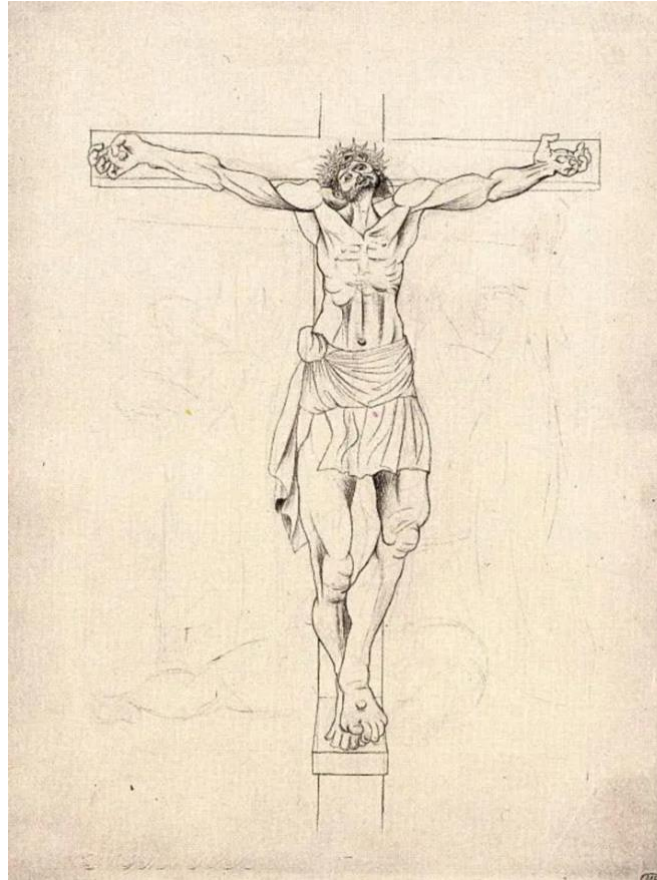
De esta manera, cobra interés el testimonio del escritor Luis Cardoza y Aragón, que dejó escrito lo que Picasso pensaba al respecto tras un encuentro con el genio en 1950. *“Cuando clavaron a Cristo en la cruz, que era todo un hombre -me dijo Picasso-, creyeron que clavaban la realidad de Cristo, que mataban en él a Cristo. Aquellos realistas no imaginaban que cuando más clavado estaba Cristo y muerto lo dejaban en la cruz, más libre y viva hallábase la verdadera realidad de Cristo”*.

---

<sup>8</sup> Ver video de Youtube: Los colores de la pasión. Pablo Picasso. *Réunion des Musées Nationaux*  
<https://www.youtube.com/watch?v=11Daqr7DAVc>

<sup>9</sup> Entre los Cristos... Andrés Marín Cejudo . El Mundo 16 mayo de 2014  
<https://www.elmundo.es/andalucia/2014/04/16/534eddf2ca47411c408b457f.html>

Picasso estudió el milagro del Cristo de Torrijos, al que dedicó en 1959 todo un cuaderno. Un humilde exvoto anónimo y dieciochesco, en el que desde la cruz, Cristo salva de la muerte a un picador con un milagroso capote, le sirve para ahondar en la religiosidad popular y en la tragedia de la maldad humana, con figuras ya aparecidas en el Guernica.



Grabado La crucifixión, Pablo Picasso ,1918



Cristo yacente. Pablo Picasso. 1896. El joven artista de 15 años bosqueja el cuerpo de Jesús en el sepulcro, mientras parece descender sobre él la luz de la resurrección...

## 6. EL GUERNICA



### FICHA TÉCNICA DEL GUERNICA

<b>Título</b>	Guernica
<b>Autor</b>	Pablo Ruiz Picasso (Málaga, 1881 – Mougins, Francia, 1973)
<b>Año</b>	1937 (1 de mayo – 4 de junio)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo de lino y yuta
<b>Dimensiones</b>	349,3 cm × 776,6 cm
<b>Paleta</b>	Grisalla: blanco, negro y escala de grises
<b>Ubicación actual</b>	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
<b>Encargo</b>	Gobierno de la Segunda República para la Exposición Internacional de París, 1937
<b>Lenguaje formal</b>	Cubismo tardío, expresionismo, simbolismo personal

El Guernica de Pablo Picasso es una de las obras más emblemáticas del arte del siglo XX. Encargado por el Gobierno de la Segunda República para el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, el cuadro se convirtió en símbolo universal contra la violencia y la barbarie de la guerra (Chipp, 1989).

La motivación inmediata del artista fue el bombardeo de la ciudad de Guernica el 26 de abril de 1937, ejecutado por la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria italiana en apoyo a las fuerzas sublevadas (Thomas, 2001). Sin embargo, más allá de esta causa directa y documentada, algunos autores han propuesto que Picasso pudo incorporar referencias culturales más profundas —entre ellas la imagen de un belén destruido— como metáfora de la destrucción del hogar familiar y de la inocencia civil.

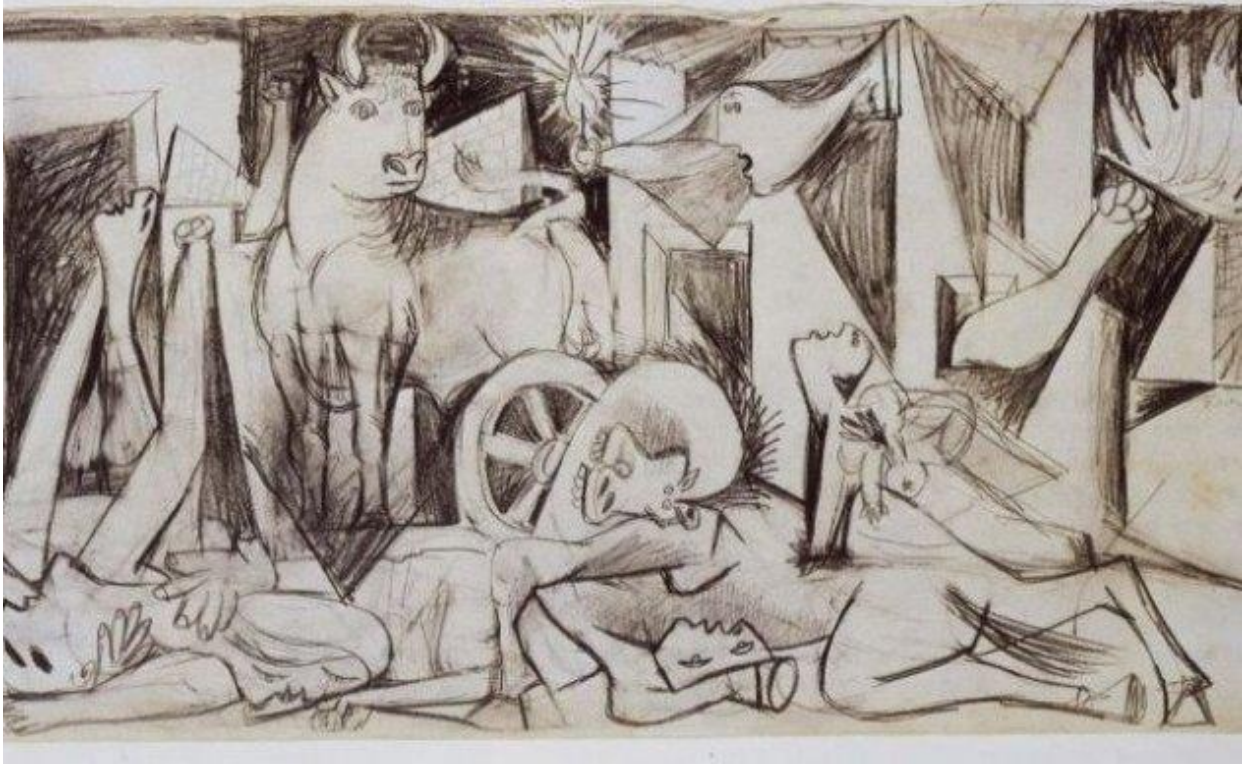
Las grandes protagonistas del cuadro son las mujeres. Para Picasso, las víctimas más terribles de toda guerra son siempre las mujeres y los niños, y el Guernica lo declara con una contundencia sin precedentes. Las mujeres representan a la vez la vida y el dolor —sobre todo el dolor de la maternidad—: la mujer con el niño muerto, la que huye de las llamas, la que alza los brazos, la que sostiene el candil. Sufren e iluminan al mismo tiempo.

Al evitar en el cuadro cualquier alusión directa al bombardeo, Picasso sentaba las bases de un icono capaz de representar todas las violencias, todos los bombardeos, capaz de sumar historias sin anular ninguna. La omisión del uniforme en el cadáver del soldado de la parte inferior es elocuente: no hay bandos, solo víctimas. A través de su estética cubista y expresionista, el Guernica inmortaliza el horror de la violencia y el dolor de los inocentes, y se convierte en símbolo de resistencia contra la opresión.

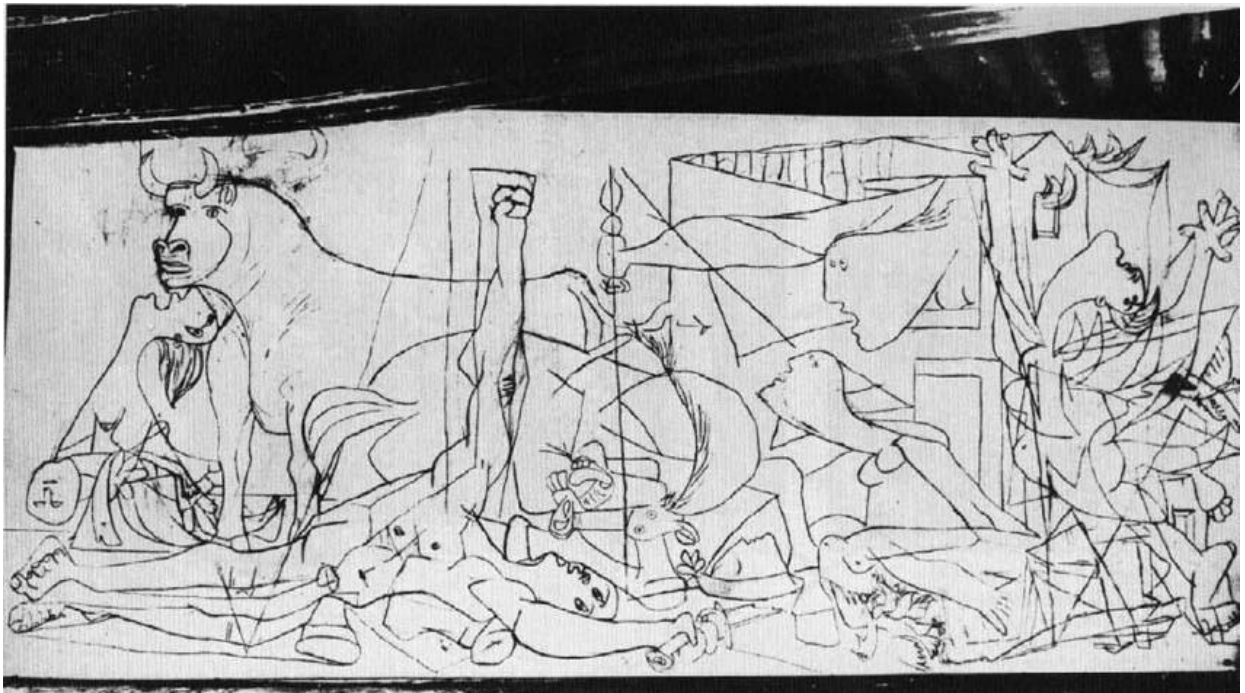
Picasso nunca explicó el significado completo de su obra. Ante periodistas y críticos respondía con deliberada ambigüedad, dejando abierta la lectura de cada figura. Esta hermeticidad ha alimentado durante décadas una multiplicidad de interpretaciones que la crítica contemporánea considera complementarias antes que excluyentes. El presente trabajo analiza críticamente la hipótesis del belén destruido, evaluando su plausibilidad histórica e iconográfica.

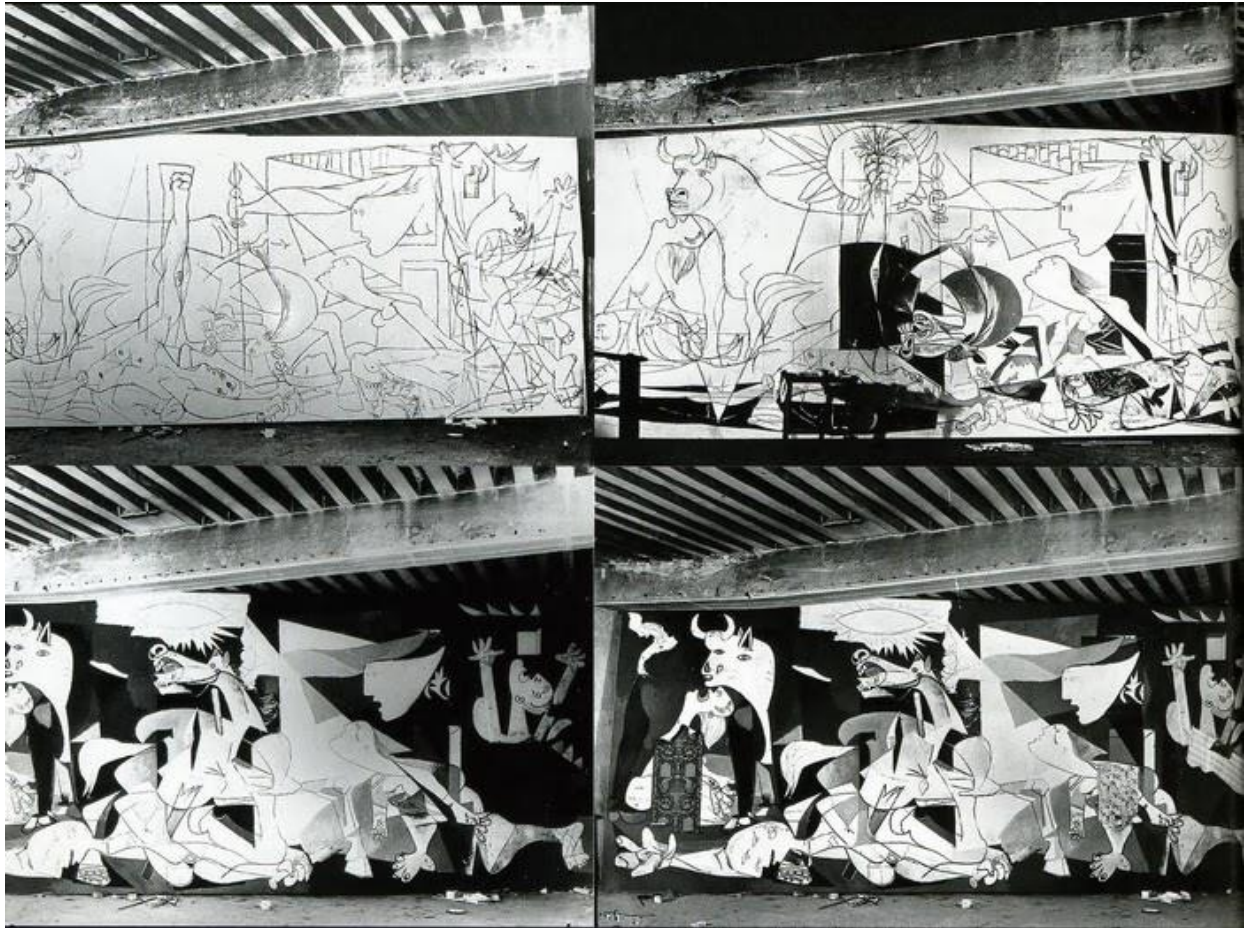
*"Como artista, el toro es un toro y el caballo es un caballo. [...] En cuanto al Guernica, no tengo una interpretación literaria o explicativa. Es un cuadro simbólico."*

— Pablo Picasso, declaración ante periodistas, 1937



Fotografías de la evolución del Guernica





Fotografías de la evolución del Guernica

## 7. CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO

### El encargo y los primeros bocetos

En enero de 1937, el director general de Bellas Artes, Josep Renau, encargó a Picasso una obra de gran formato para el pabellón español de la Exposición Internacional de París. El artista comenzó los primeros bocetos el 1 de mayo de 1937, apenas días después de conocer la noticia del bombardeo a través de la prensa francesa (Arnheim, 1962). Hasta ese momento, los esbozos giraban en torno al tema del taller del pintor y su modelo. Nada prefiguraba el drama inminente.

La obra resultante combina el cubismo, el expresionismo y el simbolismo personal del artista —en particular el toro y el caballo, presentes en su producción desde los años veinte (Richardson, 1996)—. La crítica coincide en que el cuadro es tanto una denuncia política como una meditación simbólica sobre el sufrimiento humano: la

ausencia de color, la fragmentación de los cuerpos y la composición piramidal refuerzan la sensación de caos y tragedia.

## **El bombardeo del 26 de abril de 1937**

El lunes 26 de abril de 1937, aviones de la Legión Cóndor alemana iniciaron el bombardeo sistemático de Guernica, ciudad histórica y símbolo cultural del pueblo vasco. Por ser día de mercado, la población estaba compuesta principalmente por mujeres, niños y ancianos. Los puentes —únicos objetivos militares legítimos— quedaron intactos; el centro histórico fue arrasado. El periodista George Steer publicó su crónica el 28 de abril en *The Times* y *The New York Times*, poniendo el suceso ante la opinión pública internacional.

## **Precedentes pictóricos reconocidos**

El Guernica es una obra tardocubista y surrealista, pero profundamente enraizada en la tradición pictórica occidental. Su estructura piramidal remite a la pintura de historia clásica, y se han identificado en ella influencias de Rubens, Delacroix y, sobre todo, Goya —en particular El tres de mayo de 1808—. El aguafuerte *Minotauromaquia* (1935) anticipa varios de sus elementos simbólicos.

Existe, sin embargo, una tradición pictórica más antigua y culturalmente más arraigada en España que ha permanecido prácticamente ignorada hasta fechas recientes: la pintura de la Adoración de los Pastores, la escena del belén navideño. Esta es la hipótesis que el presente trabajo examina.

## **8. LA HIPÓTESIS DEL BELÉN DESTRUIDO**

### **Formulación y estado de la cuestión**

La interpretación del *Guernica* como una especie de belén devastado no forma parte de la historiografía académica dominante, pero sí aparece en estudios culturales de creciente rigor. La hipótesis ha sido formulada de forma independiente por varios investigadores, lo que refuerza su coherencia.

Jean Clair, miembro de la Académie française y ex director del Musée Picasso de París, fue el primero en proponer una lectura del *Guernica* como 'nacimiento invertido'. Esta lectura sostiene que Picasso transformó la iconografía tradicional del nacimiento de Cristo en una anti-natividad: los símbolos de vida y esperanza aparecen sustituidos, uno a uno, por imágenes de muerte y destrucción. En una entrevista realizada en la revista *Huellas* en octubre de 2014, Jean Clair, uno de los más importantes críticos de arte actuales decía: *“Considero a Picasso, por ejemplo, un artista “católico”, no solo por la famosa Crucifixión de 1930. No solo por la veintena de diseños increíbles sobre este tema sagrado. El Guernica es una especie de versión moderna del belén. A la izquierda hay una madre con el niño y este tiene el brazo derecho que cae en el vacío, exactamente como en una Piedad. Y Picasso era absolutamente consciente de pintar un Nacimiento y una Piedad a la vez.”*<sup>10</sup>

Aunque no existe evidencia documental directa que confirme esta intención en las declaraciones de Picasso —quien fue sistemáticamente hermético— la lectura es culturalmente plausible en el contexto español de la época y encuentra sustento en la estructura compositiva del cuadro.

## **Picasso y la iconografía religiosa española**

Picasso nació en Málaga en 1881 y recibió una educación católica. Aunque rechazó la fe en la edad adulta, la iconografía cristiana impregnó su formación visual desde la infancia. Los museos de Málaga, las iglesias de Andalucía y los museos de Madrid que frecuentó en su juventud albergaban composiciones de la Adoración de los Pastores, en particular las del sevillano **Bartolomé Esteban Murillo**, pintor por antonomasia de las Natividades en la tradición española.

Esta familiaridad no constituye evidencia de intención consciente, pero sí establece que los modelos iconográficos del belén formaban parte de la memoria visual de Picasso de un modo que no puede ignorarse al analizar una obra de composición tan deliberada como el *Guernica*.

---

<sup>10</sup> Entrevista a Jean Clair. Piedad por el arte. Revista *Huellas*. Octubre de 2014.  
<http://archivo.revistahuellas.org/detail.asp?c=1&p=0&id=512>

Su padre, José Ruiz y Blasco, profesor de la escuela de arte, era un hombre profundamente creyente y practicante que se encargó de transmitir esa tradición a su hijo. Picasso creció yendo a la iglesia en familia y rodeado de símbolos religiosos, y esa influencia es visible en sus primeras pinturas: Primera Comunión (1896), obra de gran escala realizada bajo la supervisión de su padre en el taller del pintor religioso José Garnelo Alda, es el ejemplo más elocuente. La profunda religiosidad paterna es un hecho documentado que marcó la formación y los primeros años artísticos de Picasso. Cabe describirlo, en ese sentido, como un ateo muy piadoso: alguien que, pese a no profesar fe alguna, nunca abandonó el sustrato cultural y simbólico de su educación católica.

### **La Matanza de los Inocentes: la figura bíblica que nombra el horror con precisión**

El ensayo habla con razón de “belén destruido” y de “Natividad invertida”. Pero hay una figura bíblica más exacta que las dos, y es la que el evangelio de Mateo sitúa inmediatamente después del nacimiento de Cristo, como su sombra inevitable: la Matanza de los Inocentes.

Según el relato de Mateo (2, 16-18), Herodes, al advertir que los Magos no regresarían para identificar al recién nacido, ordenó dar muerte a todos los niños varones menores de dos años en Belén y sus alrededores. El evangelista recoge el cumplimiento de la profecía de Jeremías: *“Un clamor se oyó en Ramá, llanto y gran lamento: Raquel llorando a sus hijos, y no quiso ser consolada, porque ya no existen.”*

La contigüidad entre la Natividad y la Matanza no es un accidente narrativo. En la estructura del evangelio de Mateo, el nacimiento del Príncipe de la Paz desencadena de forma inmediata la primera masacre del poder imperial contra civiles inocentes. El belén y la matanza son la misma escena vista desde dos ángulos: desde el ángel que anuncia el gozo, y desde la madre que no puede ser consolada.

Esta es la figura que hace del Guernica algo más que una inversión simbólica de la Natividad. No se trata únicamente de que la escena de paz haya sido destruida: es que el tipo de violencia representada en el cuadro —una masacre aérea ejecutada por un poder militar sobre una ciudad de civiles, en un día de mercado, con mujeres y niños como víctimas principales— tiene un precedente bíblico exacto que la memoria cultural de Occidente conoce desde la infancia. Herodes y la Legión Cóndor utilizan instrumentos distintos; la lógica del crimen es idéntica.

Bergamín lo intuyó sin desarrollarlo. Al referirse al Guernica como “*la nueva matanza de los inocentes*” en las páginas de Cahiers d’Art, el escritor católico estaba nombrando la figura precisa, aunque sin extraer todas sus consecuencias. Porque si la Matanza de los Inocentes es la figura que conecta el belén con el Guernica, entonces el cuadro no representa solo la destrucción de la esperanza: representa la repetición de un crimen que la tradición bíblica ya había nombrado, llorado y condenado dos mil años antes. Picasso no inventó el grito de la madre que sostiene a su hijo muerto: lo heredó. Raquel ya estaba llorando antes de que él tomara el pincel.

Esta lectura tiene además una consecuencia iconográfica relevante. En la tradición pictórica española, la Matanza de los Inocentes no es una escena marginal: es uno de los ciclos de la infancia de Cristo más representados, y en él aparecen invariablemente los mismos elementos que el Guernica convoca —madres con niños muertos en brazos, soldados con armas, arquitecturas fragmentadas, figuras que huyen y figuras que caen. La diferencia entre una Matanza de los Inocentes del siglo XVII y el Guernica no es de estructura compositiva: es de escala, de velocidad y de altitud. El crimen ha adquirido alas.

### **Distinción epistemológica fundamental**

Conviene establecer con precisión el estatuto de esta hipótesis. Los paralelismos que la comparación iconográfica revela entre la estructura simbólica del belén y la composición del cuadro son significativos, pero no constituyen prueba de intención. La hipótesis del belén destruido opera, en ese sentido, como una interpretación hermenéutica —una propuesta de lectura culturalmente fundada—, no como un hecho histórico verificable.

Esta distinción, lejos de debilitar la hipótesis, la sitúa en el terreno metodológico correcto: el de la historia del arte como disciplina que trabaja simultáneamente con fuentes documentales y con el análisis de la tradición visual. Ambas aproximaciones son complementarias, no excluyentes.



Adoración de los pastores. Bartolomé Esteban Murillo



Adoración de los pastores. Bartolomé Esteban Murillo

## 9. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO COMPARADO

A continuación se presenta el análisis detallado de las correspondencias entre los elementos del Belén tradicional y los del Guernica. La tabla comparativa sintetiza las equivalencias; los apartados siguientes desarrollan el argumento en cada caso.

Belén tradicional	Guernica	Inversión simbólica
<b>La Virgen con el Niño Jesús</b>	Madre con el niño muerto	El nacimiento se convierte en Matanza de los Inocentes
<b>El Buey del pesebre</b>	El Toro hierático	El animal protector, testigo impasible
<b>La Mula del pesebre</b>	El Caballo herido	El animal de la fiesta se convierte en víctima
<b>San José, el padre protector</b>	El soldado caído con la espada rota	El varón protector ha sido aniquilado
<b>La Estrella de Belén</b>	La bombilla eléctrica	La luz divina reemplazada por luz mecánica
<b>El Ángel anunciador</b>	La mujer con la lámpara	El mensaje angélico silenciado por las bombas
<b>Los Pastores</b>	Las mujeres sufrientes	Quienes acudían a adorar encuentran una masacre
<b>El Establo, refugio sagrado</b>	El interior colapsado	No queda ningún refugio posible

### La madre con el niño muerto

La figura de la madre que sostiene a su hijo muerto es uno de los elementos más conmovedores del cuadro. Su postura —cabeza echada hacia atrás, boca abierta en un grito— contrasta con la serenidad de la Virgen en la iconografía tradicional. Sin embargo,

la estructura compositiva es análoga: madre e hijo en brazos, en posición dominante dentro del lienzo (Bozal, 2000).

La crítica académica ha señalado mayoritariamente la relación de esta figura con la Pietà: la Virgen sosteniendo a Cristo muerto tras el descendimiento de la Cruz. La tesis del belén propone una distinción más precisa y emocionalmente devastadora: no estamos ante la Pietà sino ante la Virgen con el Niño recién nacido, destruido por las bombas. La diferencia es a la vez teológica y moral. No es la muerte heroica del Redentor: es el asesinato del niño inocente. No es la Pasión: es la Matanza de los Inocentes. Esta inversión emocional es el núcleo de la lectura de una natividad rota.

### **La bombilla y la estrella de Belén**

La bombilla situada en la parte superior del cuadro emite rayos dentados que evocan representaciones estilizadas de la estrella de Belén. Varios autores han señalado el juego simbólico entre bombilla y bomba (Calvo Serraller, 1999): el objeto que ilumina y el objeto que destruye comparten raíz en el imaginario de la guerra aérea moderna.

La sustitución es profundamente significativa. En el belén, la estrella es la luz sobrenatural que guía hacia el lugar del nacimiento; en el Guernica, esa posición celestial está ocupada por la luz artificial y mecánica de la modernidad industrial —la misma modernidad que fabrica bombas—. La luz, en lugar de conducir hacia la vida, expone el horror. La imagen de la bombilla simboliza el avance científico y el progreso social, pero al mismo tiempo esto puede suponer una forma de destrucción masiva como las guerras modernas. Tal y como indican algunos de los análisis del cuadro, el bombardeo de Guernica pudo ser una prueba de esos avances tecnológicos.<sup>11</sup>

La bombilla no es solo una estrella invertida. Su halo puntiagudo evoca el Ojo de Dios de la iconografía sacra, pero el filamento mecánico ha ocupado el lugar de la divinidad: observa, no con piedad, sino con la fría indiferencia de un objetivo militar. Es la representación de una modernidad técnica que ha desplazado a lo divino sin heredar su misericordia.

---

<sup>11</sup> ¿Qué significan los elementos del 'Guernica' de Pablo Picasso, símbolo cultural del siglo XX?. Europa Press cultura. <https://www.europapress.es/cultura/noticia-80-anos-guernica-pablo-picasso-simbolo-cultural-siglo-xx-20170404091716.html>

## **El toro y el buey del pesebre**

El toro, figura recurrente en la obra de Picasso desde los años veinte, aparece en posición lateral dominante, análoga a la del buey en las representaciones tradicionales del belén. Su expresión ambigua —entre la indiferencia y el testimonio impasible— puede leerse como una versión trágica del animal protector del pesebre: es el único personaje del cuadro que no expresa dolor ni agonía, y contempla la escena con la misma calma con que el buey contempla el nacimiento.

La sustitución del buey por el toro obedece a una transposición cultural profundamente española: Picasso, criado en la Andalucía de las corridas, reemplaza el animal del establo de Belén por el animal de la arena. El símbolo permanece; el contexto lo tiñe de tragedia.

## **El caballo y los animales del establo**

El caballo herido, atravesado por una lanza, ocupa el centro dramático del cuadro. En la iconografía del belén, los animales —la mula y el buey— aportan calor y vida al recién nacido; en el Guernica, el caballo encarna la víctima inocente en su expresión más pura. El animal de la fiesta española —el peto del picador evoca la corrida— ha sido convertido en víctima de la guerra moderna.

## **San José y el soldado caído con la flor**

El guerrero muerto en el suelo sostiene con una mano una espada rota y con la otra una flor —símbolo de esperanza —, y ocupa la posición que en el belén corresponde a San José: el varón protector, el padre terrenal. En el Guernica, esa figura ha caído. La espada rota señala el fracaso de la protección; la flor entre sus dedos mantiene, paradójicamente, una mínima llama de esperanza. Algunos análisis la identifican esta flor como una rama de olivo, lo que añade una capa simbólica mucho más densa: el olivo es símbolo de paz en la tradición clásica mediterránea, pero también es la rama que la paloma de Noé trajo al arca como señal de que las aguas habían remitido. Si es una rama de olivo y no una flor genérica, el soldado muerto sostiene simultáneamente el

fracaso de la protección (la espada rota) y la promesa de la paz (la rama de la reconciliación).

### **La arquitectura destruida**

El espacio del cuadro sugiere un interior colapsado: techos que se derrumban, paredes que se fracturan, una ventana abierta a una oscuridad sin salida. En el belén, el establo es el refugio que acoge el milagro del nacimiento; en el Guernica, no queda ningún refugio posible. La lectura iconográfica refuerza así la idea de un hogar —y de una esperanza— completamente devastados.

### **Otros elementos**

**La paloma** situada entre el toro y el caballo, la paloma apenas resulta visible, puesto que, a excepción de una franja blanca, es del mismo color que el fondo del lienzo. Está considerada como un símbolo de la paz rota.

**Mujer en llamas** situada a la derecha de la pintura, una mujer clama al cielo con los brazos en alto ante las llamas que consumen su vivienda y que han sido provocadas por los aviones de combate. Esta es otra de las formas de Picasso de representar el horror de una catástrofe.

**La mujer con el quinqué** ilumina la escena con una lámpara mientras avanza con la mirada perdida. Algunas interpretaciones, como la de Anthony Blunt, consideran que es una alegoría fantasmagórica de la República. Mas adelante analizaremos esta imagen.

## **10. MÁLAGA, MURILLO Y LA MEMORIA VISUAL DE PICASSO**

### **El bombardeo de Málaga como motivación profunda**

Algunos investigadores argumentan que el Guernica responde emocionalmente, más que al bombardeo de la villa vasca, al ataque contra Málaga de febrero de 1937: la ciudad natal del artista. Ese mes, las fuerzas nacionales tomaron Málaga con un ensañamiento particular contra la población civil; decenas de miles de personas fueron masacradas en la carretera hacia Almería mientras huían.

Picasso conocía esa ciudad, sus gentes, sus calles. El dolor fue personal de una manera que el bombardeo de Guernica —pueblo que el artista nunca había visitado— no podía igualar. Si el cuadro lleva el nombre de la villa vasca y no el de Málaga, es porque Picasso eligió ese nombre para elevar su obra a símbolo universal y maximizar su impacto en la opinión pública europea. El motor emocional, sin embargo, estaba profundamente anclado en su Málaga natal. Esta conexión biográfica refuerza la tesis del belén: Picasso no solo denuncia una estrategia bélica, sino que proyecta la destrucción de los símbolos de su propia infancia andaluza, donde el belén doméstico representaba el máximo exponente de la paz familiar y la tradición. El Guernica es, en esencia, el pesebre de su propia memoria reducido a escombros.

### **Murillo y la Adoración de los Pastores**

Bartolomé Esteban Murillo, el maestro sevillano del siglo XVII, es el pintor por antonomasia de las Adoraciones de los Pastores en la tradición pictórica española. Sus composiciones de la Natividad —luminosas, tiernas, con el Niño irradiando luz en el centro— estaban presentes en los museos e iglesias que el joven Picasso frecuentó durante sus años de aprendizaje en Málaga y Madrid. La obra más relevante para este análisis es la Adoración de los Pastores conservada en el Museo Nacional del Prado, que Picasso, asiduo visitante del museo desde su juventud, conocía de primera mano. Esta pintura constituye, a efectos del presente análisis, la referencia visual más concreta y próxima a la formación del artista malagueño.

La luz cenital de la bombilla del Guernica recupera formalmente el recurso de la luz sobrenatural que emana del Niño en las composiciones de Murillo, y su presencia determina además el cierre del espacio que todavía aparecía abierto en los bocetos

previos. En uno de ellos, fechado el 8 de mayo, Picasso sitúa la escena en un patio rodeado de casas y tejados, donde ya están presentes los elementos básicos: San José muerto, la Virgen con el niño muerto en brazos, el caballo abatido y el toro hierático. Cuando culmina el cuadro, ese espacio ha sido parcialmente cerrado —como un establo— con la mesa detrás de la Virgen, una ventana abierta detrás del toro y un horizonte de casas difuminadas entre el ángel y los pastores. Las escenas de la Adoración de los Pastores sitúan el portal de Belén en un contexto semejante: un establo en ruinas a través de cuyas aperturas se atisba el entorno urbano, rural o natural.

El análisis comparativo revela una estructura que va más allá de la simple analogía: se trata de una imagen especular, un negativo fotográfico de la Adoración. Todos los vectores compositivos se mantienen —la posición relativa de los personajes, la jerarquía lumínica, la disposición de animales y figuras humanas—, pero todos los valores semánticos se invierten. La luz que guía se convierte en luz que expone. El niño vivo se convierte en niño muerto. La madre que presenta se convierte en madre que llora. Los pastores que acuden a adorar se convierten en mujeres que huyen o imploran. El cielo que se abre se convierte en techo que cae. La Adoración de Murillo desvela además otro misterio del Guernica: en ella aparece la ofrenda de un gallo, el ave que vemos sobre la mesa detrás de la Virgen en el cuadro de Picasso.

Esta estructura de inversión sistemática es lo que hace del Guernica algo más que una imagen de la guerra: lo convierte en el anti-belén por excelencia, la imagen que la cultura occidental tenía de la paz y la vida vuelta exactamente su contrario.

## **11. BURGOS, SILOÉ Y LA MEMORIA VISUAL DE PICASSO**

### **Burgos, 1934: el Nacimiento de Diego de Siloé como posible fuente iconográfica del Guernica**

Hay tres hechos históricos sólidos que permiten investigar con seriedad esta posible influencia. Pablo Picasso visitó Burgos en agosto de 1934, en su último viaje a España antes de la Guerra Civil. En esa visita entró en la Catedral de Burgos, donde quedó impresionado por su imaginería religiosa. En la catedral se encuentra el retablo renacentista de la Capilla del Condestable, con relieves de la Natividad realizados por Diego de Siloé entre 1522-1526. Si Picasso visitó esa capilla —algo muy probable,

porque es la más espectacular de la catedral— pudo ver el relieve del Nacimiento de Jesús. Ahora bien: ¿puede haber relación con Guernica (1937)?



Nacimiento de Jesús de Diego Siloé (1495-1563). Capilla del Condestable. Catedral de Burgos

Este retablo renacentista de la Capilla del Condestable es uno de los espacios más célebres y visitados del templo. Esta capilla, considerada una obra maestra del gótico final castellano, constituye una parada prácticamente obligada para cualquier visitante por la riqueza de su arquitectura y por la extraordinaria calidad de su programa escultórico. En este contexto se encuentra el relieve del Nacimiento realizado por Diego de Siloé, una escena que combina elementos tradicionales del Belén con una composición de notable dramatismo.

En este relieve del Nacimiento realizado por Diego de Siloé llama especialmente la atención la presencia destacada de los animales del pesebre —el buey y la mula— representados con un tamaño considerable y situados en primer plano, dentro de un marco arquitectónico parcialmente en ruinas. Estas ruinas, en la época en que Diego de Siloé crea este conjunto escultórico, evocaban el fin del mundo antiguo para inaugurar uno nuevo que surge con el nacimiento de Jesús. En primer término aparecen las figuras de san José y la Virgen María adorando al Niño, recostado sobre unas pajas y contemplado por los dos animales con cabeza de tamaño desmesurado en relación con las tres figuras humanas. Esa desproporción no es un error: es énfasis. El escultor quería que los animales fueran visualmente dominantes, que llamaran la atención, que fueran los primeros elementos que el ojo del visitante encontrara al acercarse al retablo. La notable monumentalidad de los animales y su proximidad al acontecimiento central

refuerzan la dimensión simbólica de la escena y contribuyen a crear una composición dinámica y de fuerte carácter teatral.



Detalle del toro en el retablo de Diego de Siloé

En el relieve del Nacimiento del retablo de Diego de Siloé aparece, en segundo término y en la parte superior izquierda de la escena, un ángel representado con los brazos cruzados sobre el pecho en actitud de adoración. Resulta sugerente comparar esta figura con la mujer que, en el extremo derecho del Guernica, eleva los brazos en un gesto de desesperación mientras su casa arde en llamas. Aunque el significado de ambos gestos es radicalmente distinto, la posición compositiva de las figuras y su función expresiva dentro de la escena permiten plantear la posibilidad de una transformación simbólica: el gesto recogido del ángel que contempla el nacimiento se convierte en el grito desgarrado de una figura humana ante la destrucción provocada por la guerra.

No existen pruebas documentales de que Pablo Picasso mencionara este relieve concreto o lo estudiara de forma directa. Sin embargo, en la historia del arte la influencia visual indirecta o la memoria iconográfica desempeñan con frecuencia un papel significativo en los procesos creativos. La Capilla del Condestable constituye uno de los espacios más espectaculares y visitados de la Catedral de Burgos, y el relieve del Nacimiento de Siloé (1520-1526) es uno de los focos iconográficos principales de su retablo. Resulta, por tanto, muy probable que Picasso lo contemplara durante su visita a la catedral en 1934. Además, tratándose de un artista profundamente atraído por el mundo taurino, no resulta improbable que la presencia tan destacada de los animales en la escena llamara especialmente su atención.

Resulta sugerente observar cómo en el Guernica, pintado apenas tres años después de aquella visita, aparecen también dos animales de gran protagonismo visual —el toro y el caballo— que ocupan posiciones dominantes dentro de una escena marcada igualmente por la destrucción arquitectónica. Aunque el significado y el contexto histórico de ambas obras son radicalmente distintos, la coincidencia en la relevancia compositiva de los animales y en la ambientación entre estructuras en ruinas permite plantear la posibilidad de una resonancia visual entre la tradición iconográfica del Belén y la estructura dramática del Guernica.

Desde un punto de vista simbólico y teológico, esta comparación resulta particularmente significativa. En la Natividad de Siloé, las ruinas clásicas representan el fin del mundo pagano y anuncian el nacimiento del mundo cristiano: la salvación surge precisamente en medio de la ruina histórica. En cambio, en el Guernica la arquitectura fragmentada y destruida no anuncia un comienzo, sino que expresa la devastación de la civilización provocada por la guerra. De este modo, la pintura de Picasso podría interpretarse como una inversión trágica de la lógica simbólica presente en la iconografía tradicional del nacimiento: allí donde el arte cristiano veía en las ruinas el inicio de una nueva esperanza, el Guernica muestra el colapso violento del mundo contemporáneo.

### **La mirada al espectador: un rasgo compositivo excepcional**

En la historia de la pintura occidental, la mirada al espectador —el personaje que rompe la cuarta pared y mira directamente a quien contempla el cuadro— es siempre una decisión cargada de intención. No es un recurso neutro. Desde Las Meninas de Velázquez hasta la Olimpia de Manet, cada vez que una figura mira al espectador a los

ojos, el artista está creando una interpelación directa: te estoy viendo. Tú también eres parte de esto.

Entre todas las semejanzas identificadas entre el Nacimiento de Diego de Siloé y el Guernica de Picasso, la más significativa es también la más específica: en ambas composiciones, el animal bovino —buey en Siloé, toro en Picasso— es el único personaje que mira directamente al espectador.

El buey que mira al espectador en una Natividad no es un recurso iconográfico común. El toro mirando al espectador en el Guernica tampoco lo es. Que ambos sean el único personaje de su respectiva composición que ejerce esa función, que ambos ocupen una posición lateral y elevada, y que ambos sean el elemento bovino de la escena, es una convergencia de rasgos demasiado específica para ser ignorada.

Este rasgo, infrecuente en la iconografía de la Natividad y excepcional en la obra de Picasso, sugiere que la mirada del toro del Guernica podría ser la memoria transformada de la mirada del buey que el artista contempló en la Capilla del Condestable de Burgos en 1934: el mismo gesto de interpelación al espectador, ejercido desde la misma posición compositiva, con el mismo animal, pero ante una escena radicalmente invertida. Si Picasso estuvo ante el retablo de Siloé en 1934, y si tres años después pintó un toro que mira al espectador exactamente como el buey de Siloé, la pregunta no es si hay relación: la pregunta es qué otra explicación podría tener.



El buey de Siloé mira al visitante de la Catedral de Burgos para invitarlo a contemplar el nacimiento del Príncipe de la Paz. El toro del Guernica mira al espectador para invitarlo a contemplar la destrucción de ese mismo nacimiento. Su mirada al espectador en el retablo de Siloé vendría a decir: yo lo he visto; ahora míralo tú también. En el Guernica, la misma estructura —el animal bovino que mira al espectador desde la

escena— produce el efecto contrario e igualmente poderoso: yo lo estoy viendo; ahora míralos tú también. El objeto de la mirada ha cambiado radicalmente —del nacimiento de la esperanza a la destrucción de la inocencia— pero el mecanismo de interpelación al espectador es idéntico.



En el Guernica, el toro es el único personaje del cuadro que no expresa dolor, terror ni agonía. Todos los demás gritan, huyen, caen o arden. El toro está quieto, erguido, con la cola levantada, mirando directamente al espectador con una calma que resulta más perturbadora que todos los gritos que lo rodean.

Esa mirada ha desconcertado a los críticos durante décadas. ¿Es indiferencia? ¿Es complicidad? ¿Es juicio? El propio Picasso se negó a explicarla. Pero su efecto es inconfundible: el toro nos mira, y esa mirada nos convierte en parte del cuadro. No podemos observar el Guernica desde fuera mientras el toro nos está mirando. Somos interpelados. Somos testigos. Somos, de algún modo, responsables.

## 12. LA DIMENSIÓN TEOLÓGICA: LA MUERTE DE DIOS

La tesis del belén cobra aquí su dimensión más radical. Picasso no era creyente: fue educado en el catolicismo, pero lo rechazó. Sin embargo, como todo gran artista, comprendía el poder de la iconografía religiosa y su capacidad de resonar en la memoria colectiva.

Al bombardear la escena del nacimiento de Cristo, al destruir la Sagrada Familia en el instante mismo de su constitución, Picasso estaría representando algo que trasciende la barbarie de la guerra española: la muerte de Dios en el sentido nietzscheano, la extinción de la esperanza trascendente en un mundo capaz de masacrar civiles inocentes desde el aire con precisión industrial. Un mundo donde lo sagrado ha sido aniquilado por la técnica totalitaria.

*"Al bombardear la Sagrada Familia, la íntima, recogida y pacífica escena de la adoración de los pastores, en el nacimiento de Cristo, Picasso tal vez dinamitó y dio muerte a la imagen de la Sagrada Familia que determinó la tradición pictórica en la que ese mismo cuadro se enmarca. Obviamente, Picasso ha interpretado el bombardeo de la población civil como la expresión misma de la muerte de Dios, la antesala del nihilismo, una premonición de Auschwitz."*

— *La otra cara del Guernica*, Pablo Huerga Melcón

El crítico de arte Michel Leiris lo intuyó al escribir ante la obra: en un lienzo en blanco y negro, Picasso nos escribe la carta de muerte de todo lo que amamos. Ese todo lo que amamos tiene, en esta clave, un referente iconográfico preciso: la escena de paz, amor familiar e inocencia que el belén encarna en la memoria cultural de Occidente.

El cardenal Tolentino, prefecto del Dicasterio para la Cultura y la Educación, señaló que el artista malagueño vivió la guerra y soñó con la paz, y que *"tal vez el Guernica sea una de las obras religiosas más importantes del siglo pasado, porque habla del gran misterio del mal. Afirmar el mal es afirmar el antídios, que es lo que se opone más radicalmente al bien que Dios representa. Picasso nos ayuda no solo a pensar el dramatismo del mal, sino también el sueño de la paz."*<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Entrevista en la COPE, 2 de marzo de 2026, [https://www.youtube.com/shorts/BR4\\_ynPD-G8](https://www.youtube.com/shorts/BR4_ynPD-G8)

## El niño en la horca y el Dios que cuelga con él

Elie Wiesel y Pablo Picasso son los dos testigos más influyentes del mismo horror del siglo XX, cada uno desde su propio lenguaje. Hay un testimonio que ningún tratado teológico sobre el mal puede ignorar, y que la hipótesis del belén destruido convoca de forma inevitable. Es el de Elie Wiesel, premio nobel de la Paz, en su libro en *La Noche* (1958), escrito desde su experiencia como superviviente de los campos de exterminio nazis.

Wiesel narra la ejecución de un niño en el campo de Buna. A diferencia de los dos adultos ajusticiados junto a él, el niño —demasiado ligero— no murió al instante. Durante más de media hora permaneció vivo en la horca, agonizando ante los ojos de los prisioneros obligados a contemplarlo. Alguien detrás de Wiesel preguntó en voz alta, dos veces: “¿Dónde está Dios?” La segunda vez, Wiesel escuchó en su interior una voz que respondía: “¿Dónde? Pues aquí, aquí colgado, en esta horca.”

Esta respuesta no es una blasfemia ni una negación de Dios. Es, paradójicamente, la afirmación más radical posible de su presencia: Dios no contempla el sufrimiento del inocente desde una eternidad impasible. Está dentro de él. Cuelga con él. Muere con él.

La conexión con el Guernica es inmediata y brutal. El niño en la horca de Wiesel y el niño muerto en brazos de la madre en el cuadro de Picasso son la misma figura vista desde dos ángulos del mismo siglo. En ambos casos, un poder totalitario ha ejecutado a un inocente ante los ojos de quienes no podían impedirlo. En ambos casos, la pregunta que se eleva no es estratégica ni política: es teológica. ¿Dónde está Dios cuando esto ocurre?

La fe adulta —no la que tiene respuestas para todo, sino la que puede sostener las preguntas sin huir de ellas— responde con la misma voz que Wiesel escuchó en su interior: aquí. Aquí, en el niño muerto que la madre sostiene. Aquí, en el soldado caído con la flor entre los dedos. Aquí, en la paloma herida que todavía no ha muerto. El Dios cristiano no es el que permanece distante mientras el mundo se destruye: es el que entró en el horror, asumió la condición de víctima y murió en una cruz —el Guernica definitivo, como señala la sección anterior— precisamente para que ningún sufrimiento humano quedara fuera de su alcance.

San Pablo lo formula con una precisión que ninguna teodicea ha mejorado: si sufrimos con él —o mejor aún, si él sufre con nosotros— es para ser también glorificados con él, porque los padecimientos del tiempo presente no son nada en comparación con la gloria que ha de manifestarse en nosotros (Rm 8, 17-18). No es una respuesta que borre el dolor. Es una respuesta que entra en él y lo transforma desde dentro.

El Guernica y el testimonio de Wiesel dicen juntos lo que ninguno de los dos puede decir solo: que el siglo XX produjo horcas y bombas con una eficiencia industrial sin precedentes, y que en medio de cada una de esas destrucciones hubo alguien que preguntó dónde estaba Dios y alguien que escuchó la única respuesta posible. No la de un Dios que lo explica. La de un Dios que cuelga allí, en la horca, en el lienzo, en los brazos de la madre, en la mano del muerto que sostiene una flor.



La lágrima en el rostro de la madre ha sido recreada con la IA

## 13. DISCUSIÓN

### **Por qué la hipótesis no puede considerarse hecho histórico**

La hipótesis del belén destruido no puede considerarse verificable en sentido histórico estricto. No aparece en declaraciones directas de Picasso, ni en su correspondencia conservada, ni en los testimonios de Dora Maar o de otros colaboradores cercanos. Tampoco figura como tesis principal en los estudios académicos de referencia sobre el cuadro.

Esta ausencia documental es un límite real que la investigación debe reconocer sin evasivas. La hermeticidad deliberada de Picasso es compatible tanto con la tesis del belén como con su negación: el silencio del artista no confirma ni refuta.

### **Por qué la hipótesis es hermenéuticamente sólida**

Como lectura simbólica, sin embargo, la hipótesis es coherente en varios planos simultáneos: la tradición cultural española en la que Picasso fue formado; la inversión sistemática de símbolos cristianos como estrategia de denuncia de la destrucción de la inocencia; la estructura compositiva del cuadro, que responde punto por punto a los elementos del belén; y la formación visual específica del artista, expuesto desde la infancia a las Adoraciones de Murillo o el Nacimiento de Siloé, (el último que probablemente vería en España antes de pintar el Guernica)

La convergencia de evidencias indirectas no equivale a prueba, pero establece una plausibilidad que ningún análisis iconográfico riguroso puede ignorar. Las grandes obras de arte operan simultáneamente en múltiples capas de sentido, y la hipótesis del belén no excluye sino que enriquece todas las lecturas anteriores.

### **Tres capas: religiosa, política, autobiográfica en una sola imagen**

La hipótesis de José María Juarranz de la Fuente propone que el Guernica es también un relato autobiográfico: el toro como autorretrato de Picasso, la madre con el niño

muerto como Marie-Thérèse Walter con su hija Maya recién nacida, el caballo herido como Olga Khokhlova, la esposa abandonada. La tesis ha sido discutida, pero su núcleo biográfico es sólido: en el momento en que Picasso pintó el Guernica, acababa de ser padre por segunda vez. Maya había nacido en septiembre de 1935. El hombre que pintó a una madre sosteniendo a un niño muerto tenía una hija de año y medio.

Esta capa autobiográfica no compite con la hipótesis del belén: la profundiza. Porque si la madre con el niño muerto es simultáneamente la Virgen con el Niño Jesús destruido por las bombas y Marie-Thérèse con Maya proyectada sobre la masacre vasca, entonces el cuadro no es solo una denuncia política con sustrato religioso: es un padre que pintó su propio miedo. El niño inocente que muere en el Guernica es, en esa lectura, todos los niños a la vez —el Niño de Belén, los niños de Gernika, y la hija que Picasso acababa de traer al mundo en el momento exacto en que el mundo demostraba ser capaz de esto.

Las tres capas —religiosa, política, autobiográfica— no se excluyen sino que se refuerzan mutuamente, y su convergencia explica algo que ninguna de ellas por separado puede explicar del todo: la intensidad emocional desproporcionada que el cuadro produce incluso en espectadores que desconocen su contexto histórico. El Guernica duele con una precisión que va más allá de la denuncia. Duele como duelen las cosas que son personales.

#### **14. ¿POR QUÉ PICASSO NO EXPLICÓ EL SIMBOLISMO DEL GUERNICA**

El hermetismo de Picasso ante las preguntas sobre el Guernica no fue casual ni modesto: fue una decisión sostenida durante décadas, reiterada con la misma paradoja ante periodistas, críticos y diplomáticos. Para comprender ese silencio hay que leer en él no una evasión, sino una estrategia múltiple en la que confluyen razones estéticas, políticas, psicológicas y propagandísticas.

1. **La primera y más profunda es lo que podría llamarse el principio de la interpretación abierta.** Picasso pertenecía a una generación que había interiorizado la convicción simbolista —luego amplificada por el surrealismo— de que explicar un símbolo equivale a matarlo. Si el artista confirma que el toro representa el fascismo, el toro deja de ser el toro para convertirse en un cartel ilustrado. Si reconoce que el caballo es la República agonizante, clausura todas las demás posibilidades que el espectador podía proyectar desde su propio miedo

y su propia experiencia. Al no confirmar ninguna lectura, Picasso no empobrecía la obra: la mantenía viva, obligando a cada generación y a cada espectador a completarla con su propia carga emocional. El silencio no era ausencia de significado: era el mecanismo por el que el significado se multiplicaba indefinidamente.

2. **La segunda razón es la paradoja del vanguardista.** Picasso era el líder indiscutible de la vanguardia parisina, el iconoclasta por excelencia, el hombre que había destruido la perspectiva renacentista y reinventado la figura humana. Reconocer públicamente que su obra más celebrada estaba construida sobre la iconografía de la Natividad cristiana —uno de los temas más codificados y académicos de la pintura occidental— habría sonado profundamente contradictorio con esa imagen. La vanguardia exigía ruptura, instinto, primitivismo; no ejercicios de erudición iconográfica religiosa. Picasso prefería que el Guernica fuera percibido como una explosión de urgencia y genio instintivo antes que como la culminación deliberada de una tradición pictórica que él conocía palmo a palmo.
3. **La tercera razón es política,** y resulta especialmente delicada dado el rol que la obra debía cumplir. Picasso, que se afiliaría formalmente al Partido Comunista Francés en 1944 pero cuyas simpatías eran conocidas desde mucho antes, era consciente de que el Guernica necesitaba funcionar como símbolo político de máxima eficacia para la causa republicana. Revelar la arquitectura religiosa del cuadro —su deuda con el Belén, con la Pietà, con la Adoración de los Pastores— podría haber opacado ese mensaje urgente en un doble sentido: habría alienado a los sectores laicos y comunistas que apoyaban la República, y habría dado argumentos a quienes quisieran reducir la obra a un ejercicio de piedad cristiana antes que a un grito político. Sus camaradas habrían visto con profunda desconfianza una obra cuya arquitectura simbólica bebiera de fuentes religiosas.

Reconocer la deuda cristiana del Guernica habría debilitado su función como propaganda política y lo habría expuesto a acusaciones de cripto-catolicismo o de sentimentalismo burgués.

Además, como sugiere la tesis de Juarranz de la Fuente, el cuadro tenía capas autobiográficas —sus amantes, su hija Maya recién nacida— mezcladas con las políticas y las religiosas. Hacer explícita cualquiera de esas capas habría desestabilizado el equilibrio cuidadosamente mantenido entre todas ellas.

4. **La cuarta razón es quizás la más poderosa en términos de comunicación: el silencio como herramienta de propaganda.** Picasso comprendió antes que casi nadie que las imágenes mudas son más poderosas que las explicadas. El Guernica no debía ser una crónica periodística del bombardeo —para eso existían los reportajes de Steer en The Times—, sino un símbolo universal de la barbarie, capaz de operar transculturalmente y de atravesar fronteras lingüísticas, ideológicas y generacionales. Los símbolos operan en el terreno de lo inconsciente y de lo sagrado: cuanto menos se explican, más profundamente penetran. Toda explicación es una reducción; y una reducción era lo que el Guernica menos podía permitirse.
5. A estas cuatro razones estratégicas y psicológicas cabe añadir una quinta, más incómoda y quizás más verdadera: la posibilidad de que Picasso no pudiera explicar del todo la iconografía cristiana del Guernica porque **no era completamente consciente de ella.** Las imágenes del Belén, de la Pietà, de las Adoraciones de Murillo llevaban décadas sedimentadas en su memoria visual desde la infancia en Málaga. Los artistas no construyen sus composiciones con un diccionario de iconografía en la mano: lo hacen con la totalidad de su experiencia visual acumulada, de la que solo una parte aflora a la conciencia discursiva. El hecho de que varios investigadores hayan llegado de forma independiente a la misma lectura iconográfica sugiere que la estructura estaba allí —en el cuadro, no en la intención declarada del artista— operando por debajo del umbral de lo explicable.

La paradoja final es que todas estas razones se refuerzan mutuamente, y que ninguna de ellas requiere que las otras sean falsas. El silencio de Picasso fue simultáneamente estrategia estética, conveniencia política, construcción de mito personal y reflejo honesto de una creación parcialmente preconsciente. Lejos de empobrecer la obra, ese silencio la ha enriquecido durante casi noventa años. El Guernica sigue acumulando capas de sentido precisamente porque su autor se negó a clausurar ninguna.

## 15. LA ESPERANZA QUE BROTA EN EL INFIERNO

La hipótesis del belén destruido, aunque no verificable como intención histórica, aporta una lectura culturalmente rica y coherente con la formación visual del artista y con su propósito de denunciar la destrucción de la vida civil y familiar durante la guerra. Su mayor contribución analítica reside en explicar por qué el Guernica produce en el espectador un horror que trasciende la reacción ante la guerra abstracta: porque destruye algo grabado en la memoria cultural más profunda de Occidente, aunque el espectador no siempre pueda identificarlo conscientemente.

*" Ver el Guernica con toda su carga patética y terrible contra la guerra, supone que todavía está viva en nuestra tradición cultural la imagen de la Sagrada Familia que alienta la reacción de estupor y angustia ante el cuadro, sin que seamos capaces de identificar sus elementos explícitamente"*

— *La otra cara del Guernica, Pablo Huerga Melcón*

En Guernica, Picasso despoja al portal de Belén de su mensaje de paz para mostrar cómo la guerra destruye incluso aquello que simboliza esperanza y nacimiento. El cuadro se convierte en un pesebre destruido, donde la luz ya no anuncia salvación sino dolor, y donde cada figura grita la ausencia de humanidad. Es un recordatorio de que la violencia —la guerra— no solo mata cuerpos: también desgarrar los símbolos que nos sostienen.

Y sin embargo. En medio del infierno absoluto, Picasso sembró en el cuadro varios signos de esperanza, casi escondidos, como brasas bajo las cenizas. El Guernica no es solo un grito de desesperación: es también, en sus márgenes y en sus gestos más pequeños, una afirmación obstinada de que la vida no ha sido completamente extinguida.

### Los símbolos de esperanza en el cuadro

**La flor en la mano** del soldado muerto es el más poderoso de todos. El guerrero caído sostiene en una mano una espada rota —el fracaso de la protección— y entre los dedos una flor. Pequeña, frágil, casi invisible en la escala del lienzo. Pero está ahí. Una flor que

brota de la mano de un cadáver es uno de los gestos más elocuentes del arte del siglo XX: dice que incluso aquí, incluso en esto, algo quiere renacer.

**La paloma herida** que aparece en la zona superior, entre el toro y la bombilla, tiene el pico abierto en lo que puede ser un grito de dolor o un canto. Está herida, pero no está muerta. La paloma de la paz —símbolo que Picasso convertiría en emblema universal doce años después— sobrevive malherida entre las llamas. La paz ha sido gravemente herida, pero no ha muerto del todo.

La paloma en Picasso tiene una carga simbólica extraordinaria. En 1949 diseñaría la famosa paloma de la paz para el Congreso Mundial de Partisanos de la Paz. Pero esa paloma ya estaba en su imaginario desde mucho antes. Si en el Guernica aparece una paloma herida pero viva, el mensaje es preciso: la paz ha sido gravemente herida, pero no ha muerto del todo. Sobrevive, malherida, entre las llamas.

Para la lectura del belén: la paloma del Espíritu Santo, la que descendió sobre Cristo en el Jordán, la que Noé envió sobre las aguas del diluvio, sigue viva. Apenas. Pero viva.

**La mujer con el quinqué** que se asoma desde fuera hacia el interior destruido es el único personaje del cuadro que llega desde el exterior. Todos los demás están atrapados en el horror. Ella trae luz propia —no la luz mecánica de la bombilla, sino la luz humana, cálida y frágil del quinqué— y la tiende hacia la oscuridad. Es un gesto de socorro que no puede resolver nada y sin embargo lo hace: alguien que ve lo que ha ocurrido y acude con la única luz que tiene. En la tradición iconográfica del Belén, el ángel que aparece en la parte alta de la composición es el que anuncia el nacimiento: *“No temáis, os traigo una buena noticia, una gran alegría para todo el pueblo: hoy os ha nacido un Salvador”* (Lucas 2, 10-11). En el Guernica, esa posición —la parte alta derecha, la misma que en las Adoraciones de los Pastores ocupa el ángel anunciador— está ocupada por la mujer con el quinqué. Pero el anuncio que trae ya no es una buena noticia. Su lámpara no ilumina un nacimiento: ilumina una destrucción. El ángel ha sido degradado a testigo. El anuncio ha sido degradado a constatación del horror.

En la lectura del belén, esta figura ocupa el lugar del ángel anunciador: ya no puede anunciar el nacimiento porque el nacimiento ha sido destruido, pero sigue llegando, sigue trayendo su pequeña luz, como si el mensaje de los ángeles se hubiera reducido a ese único gesto humano y obstinado de alumbrar donde todo es oscuridad.

Podemos también hacer esta lectura. En Mateo 25, Jesús narra la parábola del Reino de los Cielos comparándolo con diez vírgenes que salen al encuentro del esposo con sus lámparas. Cinco son prudentes y llevan aceite de reserva. Cinco son necias y no lo llevan. El esposo tarda. Todas se quedan dormidas. A medianoche se anuncia su llegada. Las cinco necias piden aceite a las prudentes, que se niegan a dárselo por miedo a que no alcance para todas. Mientras las necias van a comprar aceite, llega el esposo. Las cinco prudentes entran con él al banquete nupcial. La puerta se cierra. Las necias llegan tarde y llaman: “*Señor, señor, ábrenos.*” La respuesta es devastadora: “*En verdad os digo que no os conozco.*”

La parábola termina con la advertencia más urgente de todos los Evangelios: “*Velad, pues, porque no sabéis ni el día ni la hora.*”

La mujer llega con su lámpara encendida. Ha conservado el aceite. Es, en términos evangélicos, la virgen prudente: la que veló, la que no se quedó dormida, la que tiene luz cuando todo lo demás está en tinieblas. En ese sentido es el personaje más esperanzador del Guernica: la única que ha mantenido viva la llama cuando las bombas han apagado todo lo demás.

Pero hay una dimensión más perturbadora. En la parábola, las vírgenes prudentes llegan a tiempo al banquete nupcial porque el esposo —Cristo— llega en gloria. En el Guernica, la virgen prudente llega con su lámpara encendida, pero lo que encuentra al asomarse no es el banquete nupcial: es Cristo sufriente. La virgen prudente que ha velado. Ha mantenido encendida la lámpara de la esperanza, de la fe, de la verdad, de la humanidad, cuando parece que todo se ha rendido a la oscuridad. Es el símbolo de los que no abandonan. De los que siguen creyendo que el esposo llegará aunque tarde. De los que mantienen la llama viva precisamente cuando parece más inútil hacerlo.

Pero la esperanza no muere. En cada uno de esos Guernicas de hoy existe también lo que Picasso pintó casi a escondidas en el cuadro de 1937: la flor en la mano del muerto, la paloma herida que todavía canta, la mujer que llega con su pequeña luz desde fuera hacia el infierno. Porque donde hay un Guernica, hay también alguien que corre hacia él con los brazos abiertos. Un médico que opera sin anestesia bajo los bombardeos. Una madre que cubre con su cuerpo a los hijos de otra. Un voluntario que entra donde todos huyen. Un sacerdote que celebra la Eucaristía entre los escombros. Eso también es el Guernica. La flor que brota de la mano del muerto.

## **Cristo en medio del Guernica**

La fe cristiana dice algo que ningún análisis iconográfico puede decir: Cristo ya estuvo en el Guernica. Estuvo en todos los Guernicas. No como el Príncipe de la Paz que llegará algún día a poner fin a la guerra, sino como el que ya entró en el horror, ya sostuvo a los muertos, ya lloró con las madres, ya fue él mismo víctima de la violencia del poder. Cristo no observa el Guernica desde fuera, como el toro hierático que contempla la escena sin inmutarse. Cristo está dentro del cuadro: es el niño muerto en brazos de la madre, es el soldado caído con la flor entre los dedos, es el caballo herido que grita en el centro de la composición.

La Cruz es el Guernica definitivo: el inocente más inocente, asesinado por los poderes del mundo, sostenido por su madre que ha visto todo y no ha huido. Y lo que la fe cristiana añade —lo que ningún análisis secular puede añadir— es que esa historia no termina en el grito. Termina en la mañana del domingo, cuando la piedra ha sido removida y la muerte no ha tenido la última palabra.

La Resurrección es la respuesta cristiana al Guernica: no una respuesta que borre el dolor, sino una que dice que el amor es más fuerte que la bomba, que la vida es más fuerte que la muerte, que la paz que los ángeles prometieron sobre Belén no fue una mentira sino una semilla, plantada en el peor suelo posible, que lleva dos mil años creciendo contra todo pronóstico.

## **La anunciación destruida y la deuda pendiente**

El portal de Belén no es, en la tradición cristiana occidental, un simple escenario doméstico. Es el lugar donde el cielo y la tierra se reconcilian. El mensaje que los ángeles proclaman en la noche del nacimiento —“*Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad*” (Lucas 2, 14)— es el anuncio más radical de la civilización occidental: ha nacido el Príncipe de la Paz. El Guernica destruye exactamente ese espacio. No otro. Ese.

Los ángeles cantaban gloria. Las madres del Guernica gritan. Los ángeles prometían paz. Las bombas traen fuego. Los ángeles se dirigían a los hombres de buena voluntad. Los aviones no distinguen entre hombres de buena o mala voluntad: matan a todos, especialmente a los más inocentes. La inversión es total, punto por punto, palabra por palabra del mensaje evangélico.

Pero la conclusión más nueva y más perturbadora de toda esta investigación no mira hacia el pasado: mira hacia el futuro. El belén que aparece en el Guernica no está solo destruido: está pendiente. No es un nacimiento que ocurrió y fue aniquilado. Es un nacimiento que se prometió y aún no ha tenido lugar del todo. El Guernica no es un réquiem: es una exigencia. Exige que el belén ocurra por fin. Que la promesa se cumpla. Que la paz que los ángeles anunciaron deje de ser una promesa litúrgica repetida cada Navidad y se convierta en una realidad en las calles, en los mercados, en las ciudades que los aviones sobrevuelan, en toda la humanidad.

### **Amor, Paz, Justicia y Verdad: Las cuatro palabras que el Guernica reclama**

Cristo no trajo solo paz. Trajo las cuatro palabras que el Guernica reclama con cada centímetro de su lienzo:

**Amor:** porque el origen de cada Guernica es siempre la ausencia de amor, el momento en que el otro deja de ser persona y se convierte en objetivo. Y porque la única fuerza que ha demostrado históricamente ser capaz de romper ese ciclo es el amor que se da sin condiciones, hasta el extremo, hasta la Cruz.

**Paz:** no la paz de los tratados firmados por los poderosos y rotos por los poderosos, sino la paz que el mundo no puede dar ni quitar —la paz interior que permite a un médico en Gaza seguir operando, a una madre en Ucrania seguir cantando a su hijo, a un sacerdote en Sudán seguir celebrando la misa entre las ruinas.

**Justicia:** porque el Guernica no pide solo compasión. Pide que los culpables respondan, que los inocentes sean protegidos, que el orden del mundo sea puesto del lado de las víctimas y no de los verdugos. La fe cristiana no es resignación ante la injusticia: es la convicción de que Dios está del lado de los que sufren y que ese lado acabará ganando.

**Verdad:** porque cada Guernica comienza con una mentira. La mentira de que los civiles son objetivos legítimos. La mentira de que hay guerras limpias. La mentira de que la violencia puede construir la paz. La verdad que Cristo proclamó —que cada ser humano tiene una dignidad inviolable, que ninguna razón de Estado justifica la muerte de un inocente— es la única verdad que, si se tomara en serio, haría imposible el Guernica.

## 16. LOS GUERNICAS DE HOY: ¿QUÉ PODEMOS HACER?

### El Guernica regresa al debate: noventa años después, la herida sigue abierta<sup>13</sup>

A finales de marzo, mientras este trabajo se escribe, el Guernica ha vuelto a ocupar el centro del debate político y cultural español. El Gobierno Vasco ha solicitado formalmente el traslado temporal de la obra a Euskadi, en el marco del 90 aniversario del bombardeo de Gernika, proponiendo exhibirla en el Museo Guggenheim de Bilbao durante nueve meses. El Museo Reina Sofía ha respondido con un informe técnico que desaconseja el traslado. El lehendakari Pradales ha advertido que cerrarse a esta cuestión “sería un grave error político”. No es la primera vez: desde 1997, Euskadi ha reclamado el cuadro al menos en cinco ocasiones distintas.

La disputa pone de manifiesto algo que este trabajo ha intentado argumentar desde el principio: el Guernica no es solo una obra de arte. Es un símbolo vivo cuya posesión y ubicación siguen siendo campos de batalla cultural. El pueblo vasco tiene razón en reclamarlo: Gernika es el nombre del bombardeo y de las víctimas reales. Pero

---

<sup>13</sup> El Gobierno Vasco solicita el traslado temporal del 'Guernica' a Euskadi Por [agenciadenoticias.es](https://www.agenciadenoticias.es/2026/03/25/el-gobierno-vasco-solicita-el-traslado-temporal-del-guernica-a-euskadi) – 25-3-2026. <https://www.agenciadenoticias.es/2026/03/25/el-gobierno-vasco-solicita-el-traslado-temporal-del-guernica-a-euskadi>

El Gobierno vasco vuelve a pedir el traslado «temporal» del 'Guernica' al Guggenheim  
El Ejecutivo autonómico propone exhibir durante nueve meses la obra en Bilbao por su valor simbólico. 24-3-2026  
<https://theobjective.com/espana/pais-vasco/2026-03-24/gobierno-vasco-temporal-guernica-euskadi/>

El lehendakari apela a la memoria histórica para reclamar el traslado temporal del 'Guernica' al País Vasco  
En su visita a la Moncloa, Pradales ha pedido que la gran obra de Picasso salga de su ubicación habitual en el Reina Sofía para que se exhiba en el Guggenheim de Bilbao. [https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20260327/lehendakari-apela-memoria-historica-reclamar-traslado-temporal-guernica-pais-vasco/1003744187055\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20260327/lehendakari-apela-memoria-historica-reclamar-traslado-temporal-guernica-pais-vasco/1003744187055_0.html)

El Gobierno Vasco solicita al gobierno español el traslado temporal del 'Guernica' de Picasso, a Euskadi  
Esta solicitud, ya expresada por el lehendakari Imanol Pradales, se enmarca en el 90 aniversario del primer Gobierno Vasco y del bombardeo de Gernika. La vicelehendakari Bengoetxea afirma que “sería un gesto de reparación y dignificación para el pueblo vasco. 24/03/2026 <https://www.euskadi.eus/gobierno-vasco/-/noticia/2026/el-gobierno-vasco-solicita-al-gobierno-espanol-traslado-temporal-del-guernica-picasso-euskadi/>

País Vasco reclama el Guernica, pero el Reina Sofía se niega “rotundamente”: el cuadro tiene grietas y no puede moverse. El museo madrileño publicó un informe técnico que advierte sobre el estado del cuadro y los riesgos de trasladarlo. <https://www.cronista.com/espana/actualidad-es/pais-vasco-reclama-el-guernica-pero-el-reina-sofia-se-niega-rotundamente-el-cuadro-tiene-grietas-y-no-puede-moverse/#>

el Guernica pertenece también a todos los que han sido bombardeados desde entonces. Esa es la paradoja que la disputa no resuelve y que quizás no deba resolverse.

El Museo Reina Sofía ha señalado que el Guernica es un enlace intergeneracional que permite a los jóvenes interpretar la actualidad a la luz del pasado, fomentando una visión analítica y crítica del presente. Es también la mejor descripción de lo que este trabajo ha intentado hacer: devolver al cuadro su capacidad de interpelar. No como pieza de museo ni como símbolo de identidad, sino como lo que es: una pregunta abierta dirigida a cada generación.

Bergamín lo dijo con una frase que el tiempo no ha desmentido: *“El cuadro es un fantasma que no puede vivir en una cárcel.”* Noventa años después, el fantasma sigue sin dejarnos dormir tranquilos.

### **El Guernica como escenografía: la tentación de instrumentalizar el símbolo<sup>14</sup>**

El Guernica no solo ha sido disputado por el País Vasco. También ha sido utilizado como telón de fondo diplomático, con consecuencias que el propio cuadro —si pudiera hablar— desautorizaría.

En noviembre de 2025, Pedro Sánchez llevó al presidente ucraniano Volodímir Zelenski al Museo Reina Sofía para posar ante el Guernica. La imagen recorrió las redes sociales y generó una controversia inmediata: posar ante el Guernica es considerado por muchos una falta de respeto, casi una profanación, comparable a hacerse una fotografía sonriente en Auschwitz o en el Memorial del 11-M.

La incomodidad no era meramente protocolar. Usar el cuadro de Picasso como atrezzo diplomático choca frontalmente con el sentido original de una obra concebida como denuncia del fascismo, la barbarie y la destrucción de la población civil. Picasso

---

<sup>14</sup> García Watson, Alberto. “Guernica como escenografía: Sánchez, Zelenski y la traición al mensaje de Picasso”. 25-11-2025. <https://madrid.lahaine.org/guernica-como-escenografia-sanchez-zelenski-y-la>

Lidia Falcón. Que no se atrean a profanar el Guernica en nombre del Imperio.” *Si algo nos enseñó Picasso es que el arte puede decir la verdad cuando los gobiernos mienten. Hoy nos toca a nosotros decirla. Y la verdad es que el Guernica no puede ser el biombo que oculte una guerra imperial. No en nuestro nombre. No con nuestra historia. No frente a la memoria de los que murieron bajo las bombas.*” <https://partidofeminista.es/que-no-se-atrevan-a-profanar-el-guernica-en-nombre-del-imperio/>

María Ruiz. “Sánchez se lleva a Zelenski a ver el ‘Guernica’ y le hace posar ante él, lo que se considera irrespetuoso Posar ante él es considerado por muchos como un enorme falta de respeto, casi una profanación España ha pagado a Rusia 9.500 millones por su gas frente a los 1 .470 que le ha dado a Ucrania para defendese”. 18-11-2025. <https://okdiario.com/espana/sanchez-lleva-zelenski-ver-guernica-hace-posar-lo-que-considera-irrespetuoso-15785818>

pintó el Guernica para señalar a quienes deciden desde despachos europeos el destino de pueblos vulnerables mediante la guerra. Utilizarlo como fondo fotográfico para anunciar transferencias de armamento es, en el mejor de los casos, una contradicción; en el peor, una apropiación simbólica que vacía la obra de su contenido para revestir de autoridad moral decisiones que apuntan en la dirección contraria.



El 19 de noviembre de 2025 el presidente del Gobierno, Pedro Sánchez, visitó el Museo Reina Sofía junto a su homólogo ucraniano, Volodímir Zelenski

La paradoja es estructural. El mismo Gobierno que lleva al Guernica a un mandatario en guerra es el que simultáneamente compra gas al agresor de ese mismo país, y el que dificulta el traslado del cuadro al pueblo cuyo nombre lleva. Nadie puede reclamar la autoridad moral del Guernica en una dirección y negarla en otra.

Pero la crítica más profunda no es política sino simbólica, y este trabajo la ha desarrollado desde el principio: el Guernica no es un recurso. Es una interpelación. La obra sigue ahí, imperturbable, recordándonos que su mensaje no puede ser manipulado. Las víctimas de ayer y de hoy no necesitan más discursos: necesitan que dejemos de usar su memoria para justificar nuevas guerras.

Bergamín lo advirtió con su precisión habitual: el cuadro es un fantasma que no puede vivir en una cárcel. Tampoco puede vivir en una foto de prensa. Quien se sitúa ante el Guernica para ser fotografiado no comprende lo que el cuadro hace: no es un fondo. Es un espejo. Y los espejos no mienten. La disputa vasca por el cuadro y la instrumentalización de Sánchez— ilustran desde ángulos opuestos la misma tesis: que

el Guernica sigue siendo un campo de batalla vivo, y que su poder reside precisamente en resistir todas las apropiaciones.

## **Los guernicas de hoy**

El Guernica de Picasso lleva casi noventa años colgado en una sala del Museo Reina Sofía, protegido por un cristal blindado. Lo contemplamos como arte. Lo estudiamos como historia. Y al salir del museo, encendemos el teléfono y las noticias nos muestran lo mismo: madres con hijos muertos en brazos, ciudades en llamas, animales agonizantes, hombres caídos con las manos vacías.

Gaza. Ucrania. Sudán. Congo. Yemen. Siria. Líbano. Irán... En cada uno de esos lugares hay una madre que sostiene a su hijo muerto y alza la cabeza al cielo en un grito que Picasso pintó en 1937 y que nadie ha podido callar desde entonces. Hay muchos Guernicas. Demasiados. Y en cada uno de ellos, el belén ha sido destruido de nuevo, la promesa de los ángeles ha sido quebrada de nuevo, el Príncipe de la Paz ha sido asesinado de nuevo en la persona de cada niño inocente que muere bajo las bombas.

La pregunta más importante de este trabajo no es iconográfica ni histórica. Es personal y moral: **¿qué podemos hacer cada uno para que no haya más Guernicas?**

## **En lo más cercano: el Guernica empieza en casa**

Antes de pensar en Gaza o en Ucrania, hay que mirar al lado. Porque todo Guernica grande comenzó siendo un Guernica pequeño que nadie detuvo a tiempo. Cada Guernica de la historia comenzó cuando un grupo humano dejó de ver en otro grupo humano a personas y empezó a ver objetivos, amenazas, inhumanos. Ese proceso no ocurre solo en los despachos de los generales: ocurre en las conversaciones de sobremesa, en las redes sociales, en el lenguaje que usamos para hablar de los que son distintos a nosotros. Resistir ese lenguaje, negarse a deshumanizar al adversario, es el primer acto antibelicista al alcance de cualquiera.

La paz no es la ausencia de conflicto: es la presencia de justicia y de amor en las relaciones concretas. En la familia, en el trabajo, en el barrio. Cada relación reparada, cada ofensa perdonada, cada conflicto resuelto sin violencia es una piedra del belén que el Guernica destruye, reconstruida. La educación en la dignidad inviolable de todo ser

humano es la vacuna más eficaz contra el Guernica: está al alcance de cada padre, cada madre, cada maestro.

### **En lo social: ser testigo que no mira hacia otro lado**

El primer acto de resistencia ante el Guernica es no apartar la mirada. La indiferencia es la condición que hace posible la repetición. Ver las imágenes, leer los nombres de las víctimas, no reducirlas a estadísticas. Picasso vio el reportaje de Steer en el periódico y no pudo mirar hacia otro lado. Esa incapacidad de indiferencia fue el origen del Guernica. La nuestra puede ser el origen de algo también.

En democracia, el silencio ante la injusticia es una forma de complicidad. Hablar, escribir, protestar, votar teniendo en cuenta el sufrimiento de los que están lejos. Las organizaciones solidarias que buscan la justicia y la verdad— son como la mujer con el quinqué del cuadro: los que llegan desde fuera hacia el infierno con la única luz que tienen. Sostenerlas es una forma concreta y eficaz de plantar la flor en la mano del muerto.

### **En lo espiritual: vivir el belén como programa de vida**

El belén no es una decoración navideña. Es un manifiesto: que la vida humana más frágil —un recién nacido, en un establo, en una familia pobre de una provincia ocupada— tiene una dignidad absoluta que ningún poder puede abolir. Vivir esa convicción en las decisiones cotidianas —cómo consumimos, cómo votamos, cómo tratamos al extranjero, al pobre, al diferente— es hacer política en el sentido más profundo de la palabra.

Para quien tiene fe, orar por las víctimas de todos los Guernicas no es un gesto de impotencia sino un acto de justicia: poner ante Dios el nombre de los que el mundo ha olvidado. El que ora por las víctimas no puede luego vivir como si no existieran. La oración auténtica siempre termina en acción.

Cristo es amor, paz, justicia y verdad: las cuatro palabras que el Guernica reclama con cada centímetro de su lienzo. El origen de cada Guernica es siempre la ausencia de amor, el momento en que el otro deja de ser persona y se convierte en objetivo. La única fuerza que ha demostrado históricamente ser capaz de romper ese ciclo es el amor que se da sin condiciones, hasta el extremo, hasta la Cruz.

Guernica nos invita a reconstruir, desde la memoria y la compasión, el espacio sagrado donde pueda volver a nacer la paz. Ese es el desafío que el cuadro lanza a cada espectador que se detiene ante él. No el desafío de comprenderlo: el desafío de responderlo. Si miramos a cada persona —al vecino difícil, al inmigrante en la patera, al ciudadano del país con el que estamos en guerra— como a un hermano y no un extraño, el Guernica se vuelve imposible. Y mientras tanto, en medio de todos los Guernicas del mundo, la esperanza no espera al final de la historia para brotar: brota ahora, hoy, en cada acto de amor gratuito, en cada gesto de justicia valiente, en cada momento de verdad dicha con riesgo, en cada instante de paz construida con paciencia entre los escombros.

### **En la “piel del otro”: En el museo Picasso de París**

El 26 de abril de 2017, ochenta años exactos después del bombardeo, la artista sevillana Pilar Albarracín<sup>15</sup> realizó en el Musée National Picasso de París una acción que condensaba en un solo gesto el argumento central del Guernica. Medio centenar de mujeres ataviadas con traje de flamenca se tendieron inmóviles en el suelo del único acceso al espacio expositivo y junto a la salida. Cualquier visitante que quisiera entrar o salir debía atravesarlas.

El mecanismo era simple y brutal: el museo —espacio de contemplación protegida, de distancia estética— se convertía en un campo de cuerpos caídos que exigían ser sorteados. El visitante no podía contemplar el Guernica desde la seguridad del espectador ilustrado. Antes de llegar al cuadro y después de haberlo visto, tenía que decidir dónde ponía el pie entre los muertos. La incomodidad no era un efecto secundario: era el argumento.

La elección del traje de flamenca no era inocente. En la obra de Albarracín, los símbolos de la identidad española femenina son siempre materiales de doble filo: belleza y trampa, tradición y silencio. Aquí, ese traje festivo yacía en el suelo el día exacto del aniversario del bombardeo. La misma lógica de inversión simbólica que este trabajo identifica en el Guernica: lo que debería ser celebración convertido en duelo, lo que debería estar de pie tendido en el suelo.

---

<sup>15</sup> Acción Cultural Española, Pilar Albarracín. [https://www.accioncultural.es/es/quernica\\_paris](https://www.accioncultural.es/es/quernica_paris)

La acción recordaba además lo que el cuadro lleva implícito pero pocas lecturas han desarrollado: que las grandes protagonistas del Guernica son mujeres —la madre con el niño muerto, la que huye, la que sostiene el quinqué, la que alza los brazos—, y que las víctimas reales del bombardeo de aquel lunes de mercado fueron principalmente mujeres, porque eran quienes llenaban las calles mientras los hombres estaban en el frente. Albarracín les devolvía su peso físico, su presencia irreductible, su derecho a obstaculizar.

En la piel del otro es quizás la intervención contemporánea que mejor ha comprendido lo que Picasso pintó: que el Guernica no puede contemplarse desde fuera. Que obliga a entrar.



Performance de mujeres realizado en el Musée National Picasso de París en recuerdo del bombardeo de Guernica

### **El 'Guernica renueva su grito contra la guerra con el conflicto de Gaza**

Pintado en 1937 como respuesta a la barbarie fascista, el Guernica de Pablo Picasso lleva casi noventa años siendo el espejo en el que la humanidad reconoce sus peores horas. Con las imágenes de Gaza transmitiéndose en directo en los teléfonos de todo el mundo, el cuadro más político del siglo XX vuelve a estar en el centro del debate. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que alberga la obra desde 1992, ha decidido

convertirla en eje de su próxima temporada para reflexionar sobre la violencia extrema contra la población civil. Así lo confirmó su director, Manuel Segade, durante la presentación de la programación 2025-2026.



La decisión institucional no hace sino avalar un fenómeno que lleva décadas produciéndose de forma espontánea: la apropiación del cuadro por parte de la sociedad civil como emblema de protesta. *“El Guernica salió a la calle con la guerra de Vietnam, con la del Golfo, con la de Ucrania y ahora con la guerra en Palestina”,* señaló Segade. *“Su uso como una pieza pública que significa libertad y no guerra hace que siga teniendo una vida imparable.”*

El propio museo ha sido escenario de esa vida. En junio de 2022, activistas de *Extinction Rebellion* y *Fridays For Future* simulaban estar muertos frente a la obra para denunciar la invasión de Ucrania y la cumbre de la OTAN en Madrid, con pancartas que proclamaban: *“La guerra es la muerte del arte”*. En febrero de 2024, grupos pro-palestinos desplegaron banderas ante el lienzo reclamando el fin de la ofensiva en Gaza. El Reina Sofía ya no pretende contener ese impulso, sino profundizar en él. *“El arte no es una cosa estática, es algo que está en nuestra vida”,* insiste su director.



Activistas denuncian en el Museo Reina Sofía ante el 'Guernica' el genocidio de Gaza<sup>16</sup>



Diez minutos tumbados frente al 'Guernica' en protesta contra la cumbre de la OTAN<sup>17</sup>

## Docentes españoles montan un belén inspirado en el Guernica en honor a las víctimas de Gaza

La intuición de que el Guernica y el belén comparten una misma arquitectura simbólica no es solo académica. El 20 de diciembre de 2025, la plataforma Marea Palestina: la

<sup>16</sup> Activistas denuncian en el Museo Reina Sofía ante el 'Guernica' que el "genocidio de Gaza no se ha detenido" [https://www.telecinco.es/noticias/madrid/20251012/activistas-marea-palestina-denuncian-museo-reina-sofia-genocidio-gaza\\_18\\_016840879.html](https://www.telecinco.es/noticias/madrid/20251012/activistas-marea-palestina-denuncian-museo-reina-sofia-genocidio-gaza_18_016840879.html)

<sup>17</sup> Diez minutos tumbados frente al 'Guernica' en protesta contra la cumbre de la OTAN <https://www.naiz.eus/en/info/noticia/20220627/activistas-protestan-contr-la-cumbre-de-la-otan-diez-minutos-tumbados-frente-al-guernica>

educación contra el genocidio instaló en el Círculo de Bellas Artes de Madrid un nacimiento construido con figuras de cartón extraídas del cuadro de Picasso. Bajo el lema Belén está en Palestina, los docentes convirtieron la madre desesperada con el niño en brazos y las demás figuras del lienzo en personajes de un pesebre que denunciaba los bombardeos sobre la Franja de Gaza.



Marea Palestina. Profesores de la Marea Palestina madrileña han montado este sábado en el Círculo de Bellas Artes un belén con figuras del Guernica de Picasso para recordar a las víctimas de los bombardeos en Gaza. (SERGIO PEREZ/EFE)

De las bocas de las figuras salían globos, a modo de viñeta, con exigencias concretas: ruptura total de relaciones con Israel, evacuación y reagrupamiento de familias palestinas, cumplimiento del embargo de armas. La misma sala del Círculo de Bellas Artes había sido ocupada por estos profesores durante una semana en septiembre para reclamar al Gobierno de España un endurecimiento de las sanciones a Israel.

Con la iniciativa, el movimiento pretendía, en sus propias palabras, “*poner el foco en la urgencia de contribuir económicamente a la reparación de los daños causados contra el pueblo palestino y especialmente contra su infancia*”. Sin saberlo —o sabiéndolo muy bien—, reproducían el argumento central de la hipótesis del belén destruido: que el Guernica y la Natividad son la misma imagen, vista desde dos lados opuestos de la historia.



Pancarta inspirada en el 'Guernica' en una manifestación contra la ocupación de Gaza en Taos, Nuevo México, en 2014. BILL MOELLER



C. Elle, *Manifestación con personajes de Guernica*, nd. Via Flickr

Picasso, al evitar en su cuadro cualquier alusión directa al bombardeo de Gernika, sentaba las bases para un icono capaz de representar todas las violencias, todos los bombardeos, capaz de sumar y unir historias sin anular ninguna.



Con los años, el Guernica ha trascendido el espacio del museo para convertirse en un símbolo universal de resistencia frente a la violencia contra los civiles. El cuadro reaparece cada vez que el mundo necesita un lenguaje para el horror: en manifestaciones y protestas, en murales callejeros, en pancartas improvisadas, en acciones colectivas que no esperan convocatoria institucional ni legitimación artística. Su capacidad de movilización no decrece con el tiempo ni se detiene en una geografía concreta. Al contrario: cuanto más se repite el crimen que denunció en 1937, más contemporáneo resulta el grito que lo nombró.<sup>18</sup>



Convocadas por la iniciativa popular Gernika-Palestina, más de 3000 personas confeccionaron un gran mosaico humano, representando la bandera palestina y parte

---

<sup>18</sup> Repensar Guernica. Símbolo político <https://guernica.museoreinasofia.es/relato/simbolo-politico>

del cuadro "Guernica" de Picasso y han reclamado a la comunidad internacional que intervenga en el conflicto.<sup>19</sup>



Confeccionan un mosaico humano gigante en Gernika en apoyo al pueblo palestino, 27 mar 2025



Suena Guernica - Rosalía & Refree. Un proyecto de Radio 3 y RTVE.es<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Confeccionan un mosaico humano gigante en Gernika en apoyo al pueblo palestino <https://orain.eus/es/actualidad/sociedad/2023/12/08/video-confeccionan-mosaico-humano-gigante-en-gernika-en-apoyo-al-pueblo-palestino/>

<sup>20</sup> Suena Guernica es un proyecto de Radio 3 y RTVE.es para celebrar el 80º aniversario de la obra maestra de Picasso. 15-6-2017 <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/suena-guernica-rosalia-refree>

## 16. CONCLUSIONES

El Guernica se inspira de manera directa y documentada en el bombardeo de la ciudad vasca de Guernica en abril de 1937. No existen pruebas documentales de que Picasso utilizara un belén destruido como modelo explícito y consciente. Sin embargo, el análisis iconográfico comparado revela paralelismos estructurales profundos entre la composición del cuadro y la escena de la Adoración de los Pastores: el toro por el buey, el caballo herido por la mula, la madre con el niño muerto por la Virgen con el Niño Jesús, el soldado caído por San José, la bombilla por la estrella de Belén. Estos paralelismos permiten interpretar el Guernica como una anti-natividad: los símbolos del nacimiento y la esperanza, transformados en imágenes de muerte y devastación.

La gran paradoja de Picasso es que era un ateo muy piadoso, atravesado por lo sagrado. Al destruir pictóricamente el belén, no lo borra: lo convoca. Al invertir todos sus símbolos, los hace más visibles que nunca. Al pintar el horror de la guerra con la estructura de la Natividad, demuestra que la Natividad sigue siendo, casi dos mil años después, la imagen más cargada de esperanza que la memoria de Occidente conserva.

El Guernica no es solo el cuadro de una guerra pasada. Es el cuadro de todos los Guernicas que vinieron después y de los que están ocurriendo ahora. Es la factura sin pagar de la civilización occidental a sí misma: la pregunta de por qué, después de veinte siglos de belenes y catedrales y Glorias cantadas en Navidad, el mundo sigue pareciéndose más al cuadro de Picasso que al portal de Belén.

Pero el Guernica no solo destruye: también exige. Exige que el belén, como símbolo de Paz, ocurra por fin. Que la flor o rama de olivo que brota de la mano del soldado muerto sea tomada en serio. Que la paloma herida sea curada. Que la mujer con el quinqué no tenga que llegar sola al infierno. Que la promesa de los ángeles —paz en la tierra a los hombres de buena voluntad— deje de ser liturgia y se convierta en proyecto colectivo.

Cristo es esa promesa hecha carne: amor, paz, justicia y verdad encarnados en una persona que entró en todos los Guernicas de la historia y no salió corriendo. Se quedó dentro, con los que sufren, con la madre que grita, con el soldado caído, con la paloma herida. Y desde dentro del horror plantó la flor que nadie esperaba: la esperanza que brota precisamente donde la muerte parecía haberlo consumido todo.

La esperanza cristiana no es optimismo ante las circunstancias favorables: es una certeza ante las más adversas posibles.

La Resurrección es la respuesta cristiana al Guernica: no una respuesta que borre el dolor —las llagas de Cristo resucitado siguen ahí, visibles, tangibles— sino una que dice que el amor es más fuerte que la bomba, que la vida es más fuerte que la muerte, que la paz que los ángeles prometieron sobre Belén no fue una mentira sino una semilla, plantada en el peor suelo posible, que lleva dos mil años creciendo contra todo pronóstico.

El belén destruido puede ser reconstruido. Piedra a piedra, gesto a gesto, vida a vida. No al final de la historia: ahora, hoy, en cada acto de amor gratuito, en cada gesto de justicia valiente, en cada momento de verdad dicha con riesgo, en cada instante de paz construida con paciencia entre los escombros.

El Guernica destruye el belén para recordarnos que la paz no es un recuerdo del pasado, sino una tarea pendiente. Allí donde la madre grita y la flor brota de la mano del muerto, Picasso nos exige reconstruir el nacimiento que la historia sigue negando.

Guernica nos invita a reconstruir, desde la memoria y la compasión, el espacio sagrado donde pueda volver a nacer la paz. Esa invitación no es retórica. Es la tarea más urgente y más concreta que el cuadro lega a quien lo contempla de verdad, sin la distancia protectora del turista cultural. Volver al cuadro. Mirar de frente a la madre que grita. Dejar que la flor en la mano del muerto nos pregunte qué flores estamos plantando nosotros. Dejar que la paloma herida nos recuerde que la paz no es un estado que se hereda sino una tarea que se elige cada día.

Burgos a 28 de marzo de 2026

---



Belén picassiano realizado con IA

## 17. BIBLIOGRAFÍA

---

### Fuentes primarias

- Guernica, Pablo Picasso (1937). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Bocetos preparatorios del Guernica (1 de mayo – 4 de junio de 1937). Archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fotografías del proceso de creación, Dora Maar (1937). Colección Museo Reina Sofía.
- Steer, George L.: 'The Tragedy of Guernica'. The Times y The New York Times, 28 de abril de 1937.

## Monografías y estudios académicos

- Arnheim, R. (1962). Picasso's Guernica: The Genesis of a Painting. University of California Press.
- Bozal, V. (2000). Picasso: El primer Picasso, 1881-1907. Akal.
- Calvo Serraller, F. (1999). Picasso y el siglo XX. Taurus.
- Chipp, H. B. (1989). Theories of Modern Art. University of California Press.
- Juarranz de la Fuente, J. M. (2019). Guernica: la obra maestra desconocida.
- Larrea, J. (1971). Guernica de Picasso. A. Press, Madrid.
- Richardson, J. (1996). A Life of Picasso: The Triumphant Years, 1917–1932. Random House.
- Thomas, H. (2001). The Spanish Civil War. Penguin.

## Artículos y recursos especializados

- Clair, Jean: lecturas del Guernica como 'nacimiento invertido'. Diversas publicaciones académicas.
- Huerga Melcón, Pablo. “La otra cara del Guernica”. Eikasía. Revista de Filosofía, año IV, 26 (julio 2009). <https://old.revistadefilosofia.org/28-08.pdf>
- Museo Reina Sofía: proyecto de investigación sobre el Guernica. <https://guernica.museoreinasofia.es/>
- Cultura Transversal: 'El Guernica de Picasso o el Belén infernal' (2014)
- McDonagh, Melanie. Was Picasso a Catholic artist?. <https://spectator.com/article/was-picasso-a-catholic-artist/?edition=us#:~:text=It's%20in%20this%20early%20section,was%20one%20in%20Alda's%20studio>.
- Solidaridad.net: 'El Guernica de Picasso se inspira en la imagen del belén' (2012). <https://solidaridad.net/el-8220-guernica-8221-de-picasso-se-inspira-en-la-imagen-del-belen7343/>
- Exposición en la Catedral de Burgos: “ Picasso. Raíces Bíblicas” <https://www.archiburgos.es/2026/03/02/reina-sofia-inaugura-exposicion-picasso-raices-biblicas/>
- Museo Nacional Reina Sofía <https://www.museoreinasofia.es/>



*"Sombras y luz, el legado del Guernica" del artista mexicano Fernando Escartiz, y quien, con pequeñas modificaciones a la obra original, ha llevado las piezas de Pablo a 3D, en una muestra que acerca al espectador a la reflexión sobre los conflictos bélicos actuales. is at the Art Kiosk in Redwood City from July 14-21. Photo: Manuel Ortiz P360P*